



## LA RITMICA ESPECIFICA DEL CANTAR NATIVO \*)

NOTICIA PRELIMINAR

JOSUÉ T. WILKES

BUENOS AIRES

FÓRMULAS RÍTMICAS CLÁSICAS. CANTIDAD Y DURACIÓN

**A**L orden, proporción y regularidad con que se suceden los sonidos, natural o artificiosamente articulados, en el tiempo y en el espacio, la antigüedad dióle el nombre de *ritmo*.

Esta definición atañe al ritmo en sí, abstractamente considerado, porque abarca el todo y no las partes constitutivas.

Estas partes, reducidas a su más simple expresión, estuvieron integradas por dos factores primos: *breve* el uno, *largo* el otro. Vale decir que el principio básico según el cual la antigüedad procedía a dar forma rítmica a sus manifestaciones oratorias, poéticas o musicales, tenía por punto de partida la cantidad y duración de la sílaba gramatical o del sonido musical.

Según y cómo se procediera al encadenamiento de las sílabas o sonidos *breves* o *largos*, su convencional duración en espacio de tiempo lo indicaba la unidad (1) y su doble (2) respectivamente. Las palabras o motivos musicales podían traducirse por fórmulas rítmicas, sujetas a determinadas proporciones. Éstas indicaban la cantidad de sílabas o sonidos que correspondían a cada tiempo de compás.

Tres fueron las relaciones proporcionales que rigieron el mecanismo funcional de la antigua rítmica clásica:

---

(\*) Este estudio fué publicado en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XIII, págs. 389-432, Buenos Aires, 1945, y ha sido modificado por su autor ligeramente, con el propósito de ser incluido en esta publicación. (Nota de la Dirección).

la proporción igual o binaria:

$$1:1 = \text{v v} = \text{♪ ♪} = \frac{2}{8}$$

la proporción doble o ternaria:

$$2:1 = \text{— v} = \text{♩ ♪} = \frac{3}{6}$$

la proporción sesquiáltera o quinaria:

$$3:2 = \text{v v v v} = \text{♪♪♪ ♪} = \frac{5}{8}$$

Si el tiempo inicial se batía "al dar" el compás era tético; si la hacía "al alzar" se denominaba ársico.

La sucesión en serie de las distintas combinaciones de sílabas largas y breves, originaba los diversos ritmos y metros usados en la poesía grecorromana. Su variedad fué tal que sorprende haya sido lograda con medios tan sencillos como exiguos.

#### FÓRMULAS MODALES MEDIEVALES

La reducción de las fórmulas métricas a su más simple expresión cabal, determinaba los llamados "pies rítmicos".

Éstos fueron los que sirvieron de base a la teoría medieval para la elaboración de su sistema musical.

Dada la dificultad existente en fijar con claridad la medida, duración y figuraje de los valores sonoros, los músicos de entonces establecieron como suficientes para la representación de su música seis fórmulas rítmicas a las que dieron el nombre de *Modos*. A los tres primeros se les llamaron *Principales*, y a los tres restantes *Secundarios*. Sus fórmulas se sujetaban a la graffía de los *Pies* de la rítmica clásica:

I Modo	♪ ♪	IV Modo	♪ ♪ ♪
II "	♪ ♪	V "	♪ ♪ ♪
III "	♪ ♪ ♪	VI "	♪♪♪ ♪♪♪

#### REFERENCIAS

- I Modo Troqueo  
II " Yambo

- III " Dáctilo cíclico  
IV " Dáctilo cíclico invertido (\*)  
V " Tribraços condensados  
VI " Tribraço

Para poner aun más en evidencia el *Modo* que el compositor hubiera elegido para fijar sus ideas musicales, los teóricos medievales convinieron en que no debía hacerse intervenir en la estructuración de la melodía más que una sola fórmula rítmica. Al efecto establecieron como *Regla*:

*in omnibus modis ordo debet servare.*

Substancialmente los músicos de la antigüedad helénica habían observado el mismo precepto en sus obras.

Cuenta Plutarco que en tiempos de Terpandro, y hasta la época de Phrynis, no se permitía que en una composición musical se operaran cambios de modo, ni de ritmo.

Si la Edad Media, con el fondo científico que daba a su saber, tuvo conocimiento de los principios que en sus obras aplicaban los melógrafos helénicos, es verosímil que se haya inspirado en los mismos para prácticamente implantarlos en su sistema musical.

#### FÓRMULAS RÍTMICAS GREGORIANAS. SUS DIVERSOS CURSUS CADENCIALES

El principio cuantitativo y cualitativo de la antigua poesía grecorromana fué, a su vez, reemplazado por el del acento prosódico de la palabra.

Los teóricos eclesiásticos, en cambio, conciliaron las fórmulas rítmicas de la antigüedad con la acentuación prosódica de las palabras, designando a los períodos literarios, así constituídos, con el nombre genérico de *cursus*, seguido de un calificativo "ad hoc", según fuera la naturaleza de la acentuación empleada en las fórmulas cadenciales. De ahí las expresiones "*Cursus planus*", "*Cursus velox*", "*Cursus tardus*", aplicados a las *Cadencias molósicas*, *dicoreicas* o *créticas* respectivamente, integradas por aditamentos de pies diversos, cuyas fórmulas rítmicas condensa la expresión aritmética de nuestros compases

(\*) Este Modo sobrevive específicamente en las canciones danzadas argentinas.

de 3/4, 6/8 y 5/8.

A esas fórmulas conclusivas agregaron, sin denominación particular, las de otros tipos literarios, como ser las de los versos sáficos, dáctilos-espondeos, yámbicos, etc., y cuyas voces conclusivas acreditaban el pie o pies que les daba su denominación específica.

#### CESURA Y RIMA. ACENTO PROSÓDICO

A los anteriores sistemas rítmicos que podríamos llamar científicos, habría que sumar el puesto en práctica por los compositores de música vocal del período renacentista y que pasó luego a dominio popular. A los efectos de la acentuación musical sólo se tomaban en cuenta la cesura y la rima de los versos que se musicalizaban.

Ello explica el porqué la música popular vierta falseadas, tan a menudo, las acentuaciones naturales de las palabras cantadas.

Hoy en día es ya otra cosa. Los músicos cultos se cuidan no tan sólo de hacer coincidir las sílabas tónicas con los tiempos fuertes de la música sino que también se preocupan de fijar en la pauta el ritmo mismo de la palabra. Ahora que la dificultad estriba en dar al ritmo musical de la palabra la belleza emotiva de la música, desiderátum que no es dado a todos satisfacer, porque para conseguirlo, como dijo Carlyle, "hay que haber penetrado en lo íntimo del corazón del objeto; haber descubierto su más hondo misterio; es decir, la *melodía* que yace escondida en él".

#### I. — LA RÍTMICA DEL CANTAR HISPANO DURANTE EL PERÍODO DE LA CONQUISTA Y COLONIZACIÓN SUDAMERICANA

**S**UMARIAMENTE delineada la anterior exposición de los diversos sistemas rítmicos de que se valieron los compositores para musicalizar el verso, nos interesa muy en particular conocer cuál fué la rítmica empleada en el cantar hispano, durante el período de la Conquista y Colonización sudamericanas. Rítmica que con anterioridad a estos acontecimientos históricos, y desde los tiempos de las canciones rústicas (cantarcillos, villanas, villancicos, etc.) del siglo XV, hasta las follas, mogigangas y tonadillas del siglo XVIII, había ido evolucionando a medida que la escritura musical perfeccionaba sus medios para fijar, con claridad y exactitud, el pensamiento sonoro en sus dos lineamientos: horizontal o melódico contrapuntístico y ver-

tical o melódico armónico.

Con el fin de escapar a la formal prohibición de aunar en una obra las fórmulas rítmicas de dos modos medievales diferentes, y también para romper con las tiranías de las divisiones binarias y ternarias de la música, los maestros renacentistas pusieron en práctica en sus composiciones, el antiguo sistema cuantitativo de las sílabas largas y breves, que regía a la poética grecorromana.

No obstante haber dado a las transcripciones de los antiguos metros una interpretación musical errónea, quiso la casualidad que las conjunciones de las fórmulas tipos empleadas, satisficieran ampliamente sus aspiraciones.

Fué así como surgieron, entre otras, dos especies rítmicas cuyos nombres convendrá recordar tan pronto las hayamos expresado. Ambas amalgamas tuvieron existencia independiente en la poesía grecorromana. Integradas: la una por la yuxtaposición de un pie troqueo (— ∪ ) seguido de un pie yambo ( ∪ — ), y la otra, a la inversa, por un pie yambo, ( ∪ — ) seguido de un pie troqueo (— ∪ ), los teóricos griegos las conocieron con el nombre de ritmo *Báqueo*. Los gramáticos alejandrinos distinguieron una especie de otra denominando: *Coriambo* a la combinación del pie troqueo (— ∪ ) con el pie yambo ( ∪ — ), y *Antispasto* a la especie contraria, es decir al pie yambo ( ∪ — ) continuado por el pie troqueo (— ∪ ).

Puestas en uso de un modo casual y feliz por los maestros compositores del siglo XV, según dijimos, corrieron durante toda la centuria siguiente con gran halago de los oídos de los oyentes.

#### II. — FRANCISCO SALINAS Y LA CONJUNCIÓN DE LAS FÓRMULAS RÍTMICAS CLÁSICAS

**S**I bien la escuela franco-belga dió existencia práctica a los *coriambos* (— ∪ ∪ —) y *antispastos* ( ∪ — — ∪ ), quien los codificó perdurablemente en forma histórica y científica fué el maestro organista don Francisco de Salinas.

En su célebre obra: *De Musica Libri Septem*, publicada en Salamanca el año de 1575, Salinas recogió todo el saber musical popular de su tiempo, fijándole la notación de la antigua rítmica clásica.

La importancia que para nosotros reviste el trabajo realizado por Salinas estriba —como dice Pedrell— "en la documentación preciosa que de la canción vulgar expone y de su persistencia soberana en el corazón del pueblo; tan soberana —agrega—, que hoy sabemos cómo

se cantaban y cómo se recitaban en su tiempo los antiguos romances, las canciones de gesta y las de tabla, cómo cantaban los segadores, los espigadores, y hasta las *tornadas* de algunas canciones que han persistido hasta nuestros días”.

Quiere decir, pues, que tanto la música culta como popular, comprendida entre los siglos XV y XVI, había familiarizado a entendidos y profanos con una suerte de ritmos antes inusitados, y que entre ellos se contaban aquellos dos nuevos de que hemos hecho mención.

Con el correr de los años y mientras se esfumaban de la memoria de las gentes de allende el mar, debido a la marcha progresiva de la música, cuantos echaban sus reales en la América conquistada ibanlos reteniendo con predilección en sus recuerdos, pues por no poder oír en adelante, nuevas canciones, conservaban con esfuerzo las sabidas, que por añoranzas de quienes se las enseñaran se empeñaron en jamás olvidar.

Ésta, y no otra es la razón de por qué la rítmica específica del Cancionero sudamericano conservó, hieratizada en la estructuración de sus melodías, las fórmulas coriámbricas (— ∪ ∪ —) y antis-pásticas (∪ — — ∪) que, si bien se diluirían en la música culta del siglo XVII hasta desaparecer con él, siguieron subsistiendo, aquí y acullá, en cancionillas y coplas andaluzas.

### III. — EL RITMO CORIAMBO

(— ∪ ∪ —)

COMO ejemplo de subsistencia del *Coriambo* (— ∪ ∪ —) en la Canción popular hispana exponremos una *Tonada de corro* andaluza que, salvo ligeras variantes, la documenta también Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español*. Le doy forma conclusiva armonizándola lo más sencillamente posible, y aplicándole una fórmula de acompañamiento muy familiar a nuestros oídos:



Notemos al pasar que la *Tonada de corro* expuesta, ha dado origen a nuestro *Gato escondido*. La melodía argentina ha sido ligeramente variada para disimular la fuente de donde derivaba.

El cotejo de una y otra tonada no dará lugar a dudas. He aquí la 1ª Frase de ambas canciones:



Los asteriscos señalan las notas en que difieren ambas canciones.

Nada importa para el caso el que las fórmulas rítmicas del *coriambo* imperen en el aire hispano y las del *antispastos* en la tonada argentina.

Dado que se una la misma esencia y hasta la conducción melódica que trasuntan las dos canciones, necesariamente de la primera proviene la segunda.

Los aires sujetos al ritmo *coriambo* suelen llamarse en Andalucía “de bamba”, dice Pedrell, por “la diversión de columpiarse en una especie de trapezio colocado en la rama de un árbol”.

En la Argentina el ritmo *coriambo* es preferentemente usado en los cantos y danzas de la región cuyana, pudiendo con justa razón considerarse como característica específica de su Cancionero musical.

### IV. — EL RITMO ANTISPASTOS

(∪ — — ∪)

RITMO opuesto al *coriambo* (— ∪ ∪ —) por la disposición de sus pies, es el *antispastos* (∪ — — ∪).

Salinas lo ejemplifica con una “canción de segadores” que Pe-

drell transcribe en su *Cancionero*.

De mayor importancia para nosotros por revestir carácter histórico, lo tiene el aire: "*Cata el lobo do va, Juanica, cata el lobo do va*". sujeto al sobredicho ritmo *antispastos*.

En efecto. Cuenta el señor Pereira Salas en su libro *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* que:

"Pedro de Valdivia para dar cima a su empresa y obtener refuerzos del Perú, se había visto obligado a requisar el oro, amasado por los españoles a costa de tantos sacrificios. Los conquistadores, agolpados en la playa, miraban alejarse el barco cargado con el vellocino, y así levantaban alaridos al cielo. Entre estos infelices hombres estaba un trompeta llamado Alonso de Torres, éste viendo ir a la vela el navío comenzó a tocar con la trompeta cual otro miseno que se puso a tocar su clarín a la lengua del agua y tocó una canción que decía: "*Cata el lobo do va, Juanica, cata el lobo do va*", y luego dió con la trompeta en las peñas para no quedar con aquella que era su único caudal. A este tono decían otros hombres diversos dichos lastimeros y lloraban su infelicidad".

Estamos, pues, como antes dijimos, en que el recuerdo de los viejos aires hispanos seguía perdurando en la memoria de los conquistadores.

Es feliz casualidad que al conocimiento de la letrilla con que se cantaba la tonada, poseyamos también su respectiva música apuntada por Salinas en ritmo *antispastos* (U — — U). La traigo a colación revestida de un simple acompañamiento que, como el de la anterior tonada, es también muy nuestro:



Al fusionar el ritmo *antispastos* (U — — U) de la canción hispana con las fórmulas acompañantes de nuestra música vernácula

acabamos de ver, concretada en una frase musical, la esencia misma de gran parte de canciones-danzadas argentinas como son: los amores, chacareras, huellas, bailecitos y sombreritos.

El hecho de que estas dos últimas canciones-danzadas, eminentemente norteñas, hayan tomado de la tonada hispana sus fórmulas rítmicas específicas, es circunstancia que debe tenerse muy en cuenta.

Por de pronto señala ya que el área de divulgación del ritmo *antispastos* (U — — U) se extendió de norte a sur, del Perú a Chile, a través de la Quebrada de Humahuaca y luego por el mismo "largo y áspero camino" que siguiera la "lucida y gruesa compañía" que organizara Valdivia:

con una espada y capa solamente  
ayudado de industria que tenía

como dijo Ercilla, para de seguida tomar:

... de Chile la derecha vía  
resuelto en acabar desta salida  
la demanda difícil a la vida.

Apuntamos asimismo que la tonada "*Cata el lobo do va, Juanica*" no sólo corría ya popularmente en España, sino que también fué conocida en América mucho antes que en la Península nadie pensara darle abrigo en la pauta. La probanza de esta afirmación nuestra estriba en que el trompetero Alonso de Torres que la hiciera oír en la costa chilena, según ya dijimos, pertenecía a la gente de Valdivia y, es sabido, que éste después de vencido por Caupolicán fué muerto de un cachiporrazo por un pariente del jefe araucano, en el año 1569, es decir, seis años antes que Salinas recogiera el aire en su *Libro*.

## V. — EL RITMO SESQUIÁLTERO EN SUS DIVERSAS MANIFESTACIONES

NO poseeríamos un conocimiento cabal de la rítmica específica de nuestro cancionero musical indígena, si dejáramos de mencionar la *proporción sesquiáltera*, cuyos valores quinarios se corresponden en relación de tres a dos unidades por cada uno de los dos tiempos en que se divide el compás; de donde la fórmula 3:2 con que se la expresa.

De estudiar su origen tendríamos que remontarnos a remota antigüedad.

Plutarco atribuye su invención al auleta frigio Olympos; los isleños de Creta decían que lo tenían de los misteriosos sacerdotes del Monte Ida. Taletas lo hizo ritmo obligado de las melodías bailables que compusiera para la juventud lacedemonia.

Tres de sus variedades llevan los siguientes nombres genéricos que determinan sus estructuraciones:

- a) Peón crético: = — ∪ — = 5/8
- b) Peón epíbate: = — — — — = 5/4
- c) Peón diagyios: = — ∪ ∪ ∪ = 5/8

De esta última variedad vamos a exponer como ejemplo musical el de una antigua melodía cubana, el mismo que empleara el compositor francés Eduardo Lalo en su *Sinfonía Española* "para violín y orquesta". En oyéndola nos daríamos cuenta de que el verdadero ritmo de estas melodías debió seguir siendo el del *peón diagyios*, equivalente a nuestro compás de 5/8, y no el del 2/4 con que todavía se escriben, tergiversándose, en consecuencia, el compás y el ritmo antiguos.

Además, como dichas cinco unidades rebasan en una el contenido del compás, nuestro sistema musical nos obliga a valernos de un recurso reñido con la teoría antigua, tan clara, precisa y lógica en sus postulados rítmicos. Consiste en agrupar la figura excedente a las dos anteriores. El valor irregular así formado toma el nombre de *tresillo*, asignándosele una duración real equivalente a dos figuras de la misma calidad.

*Tiempo de Habanera*

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Tiempo de Habanera". Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line. The rhythm is 5/8, characterized by a pattern of two eighth notes followed by a quarter note.

The image shows a single system of musical notation for a Cuban melody. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The rhythm is 5/8, with a characteristic pattern of two eighth notes followed by a quarter note.

Del mismo tipo que la melodía cubana expuesta, es el aire argentino ejemplificado a continuación, y que es por demás conocido de cuantos hoy peinan canas.

*Tiempo de Habanera*

The image shows three systems of musical notation for an Argentine melody. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The rhythm is 5/8, with a characteristic pattern of two eighth notes followed by a quarter note.

Los dos ejemplos expuestos presentan al *ritmo sesquialtero* en su más simple y común expresión gráfica.

Presentados en series orgánicas, tal como nos los ofrecen las dos melodías anteriores, no tienen ascendencia hispana, que yo sepa. Aisladamente sí. Los podemos hallar esparcidos aquí y acullá tanto en los cancioneros gallegos como asturianos, regiones que por ser vecinas sus músicas se influyeron recíprocamente en diversas épocas y circunstancias.

El ritmo quinario en compás de 5/4 corresponde al *peón epíbate* (— — — — —). Lo encontramos en algunos *Alalás* recogidos en

Lugo y apuntados por Pedrell en su ya citado *Cancionero español*. Sumado al *peón crético* ( $5/8 = - \cup \cup \cup$ ) el *sesquiáltero* es ritmo muy familiar al oído vasco desde remota antigüedad. A través del Cantábrico llegó a Galicia que, sin mayor arraigo, lo conservó en su alma colectiva. De Vigo emigró a Cuba. De ahí que el ritmo *sesquiáltero* sólo tuviera cabida en nuestro cancionero cuando la habanera se adentró en la emotividad de nuestras gentes; primero con la música importada, después con la escrita en el país y finalmente con los primeros tangos, aun cuando por ignorancia se tergiversara la verdadera expresión aritmética del compás y desvirtuara la figuración rítmica de los valores musicales.

La célebre canción habanera "*La Paloma*" de Sebastián Yradier, autor de aquella otra que Bizet introdujo en "*Carmen*" creyéndola de autor anónimo, responde en casi toda su integridad al patrón del *quinario crético* ( $5/8 = - \cup \cup \cup$ ).

He aquí dos fragmentos del I y II Periodos de dicha composición primera:

1º período de "*La Paloma*"

Cuando sa-li de la Ha-ba-na, ¡vá-l-ga-me  
Dí-os! Na-die-mé-ha-vi-sto sa-lir-si-ro-fuí-yo.

IIº período de "*La Paloma*"

Si a tu ven-ta-na lle-ga u-na pa-lo-ma  
trá-ta-la con ca-ri-ño qu'es mi per-so-na

Con objeto de demostrar cómo el *quinario crético* ( $\cup \cup \cup$ ) se desvirtuó en su figuración rítmica, expon-dremos a título de ejemplo el I período de un viejo tango de A. Rosendo titulado *Don Enrique*, que así llamaban a nuestro antiguo comisario señor Otamendi, a quien estaba dedicado. Obsérvese cómo se han contraído

en *semicorcheas*, las *corcheas* de las primeras y terceras notas de los primeros tiempos de cada compás, para que así la habanera perdiese la figuración específica de su ritmo y se convirtiera repentinamente en tango.

La fórmula rítmica característica del *quinario crético*:



se ha transformado en la fórmula típica del tango:



Por el ejemplo expuesto, claramente nos percatamos que todavía perduraba en el sentimiento popular el dejo de la vieja milonga porteña que, al pasar de *expresión cantada* a *expresión danzada*, actuaba como forma de transición entre la *Habanera* y el *Tango*.

## VI. — EL SESQUIÁLTERO DE COMPÁS

### a) FORMA SUCESIVA

RESTANOS todavía considerar a la proporción *sesquiáltera* en sus dos más curiosas y originales representaciones musicales. El *quinario* dejará de tener ahora su figuración propia e independiente para pasar a ser un valor complejo, subordinado a dos distintas expresiones de compás. Será, por consiguiente, el resultado de la yuxtaposición de un compás de tres tiempos seguido de otro de dos tiempos o viceversa. Por dicha razón distingo a esta amalgama con el nombre de *sesquiáltera de compases*.

La primera manifestación musical de dicha *sesquiáltera* se encuentra en una "*Sarabanda*" de Gaspar Sanz quien la incluyó en su

libro "Instrucción de música sobre la guitarra española", publicado en Zaragoza, en el año 1674.

La *Sarabanda* fué una forma musical muy popular en España, Francia e Inglaterra. Los grandes maestros de la música la cultivaron con singular predilección. Se ignora si su origen fué español, turco o persa, que en ello no concuerdan quienes la historian. Lo cierto es que debió haber sido una manifestación musical "non sancta" por su letra y modo de danzarse, pues el padre Mariana en su *Tratado sobre los Juegos Públicos* al hablar: "Del baile y cantar llamado *Zarabanda*", dice:

"Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas".

No faltó quien atribuyera su invención al mismísimo Satanás. Hubo polémica. Cervantes y Guevara abogaron en su contra; Lope de Vega en su pro. Fué prohibida por el Consejo de Castilla. Reapareció más tarde como forma puramente musical, vivificada y ennoblecida por la pluma de los más grandes compositores del siglo XVII.

Transcribo un fragmento de la *Sarabanda* de Gaspar Sanz para una mejor comprensión de su estructura. La frase musical que la integra está formada por dos incisos. El primer compás de cada inciso corresponde a un compás de 6/8; el segundo a uno de 3/4. La yuxtaposición del 6/8, que se lleva en dos tiempos, con la del 3/4 que se divide en tres movimientos, determina un ritmo quinario en relación de 2:3:



El ritmo sesquiáltero pasó de España a la América latina. Cuba y Venezuela lo prohibieron en sus Cancioneros; la Argentina en el suyo. Helo aquí en la frase de un *Gato con relación*, sujeto igualmente a la relación de 2:3:



En la canción con "pie de zamba" (1): "*Mi pañuelito grana*", el ritmo sesquiáltero se manifiesta a la inversa del ejemplo anterior: el compás de dos tiempos (6/8) sigue al de tres tiempos (3/4): la relación proporcional es ahora de 3:2 (2):



#### b) FORMA MIXTA O CONJUNTA

A los anteriores ejemplos de sesquiáltera de compás en forma sucesiva, se agrega otra variedad caracterizada, esta vez por manifestarse entre el canto y el acompañamiento. Esta clase sesquiáltera que denominamos mixta o conjunta, es específicamente genuina de nuestro cancionero indígena.

Su aplicación práctica fué totalmente ignorada por los compositores populares y por todos aquellos que, a ciegas, los imitaron sin darse siquiera a reflexionar, como correspondía a sus conocimientos técnicos, que las piezas así presentadas se hallaban falseadas en su compás, grafía y ritmos, es decir, en la esencia misma de su típica modalidad. Ésta aparece manifiesta en la escritura cuando a un canto en dos tiempos se le opone un acompañamiento en tres tiempos, per-

(1) Llamo así a la amalgama de un tribraqueo (v v v) seguido de yambo (v—).

Como ritmo compuesto, la antigüedad no le asignó nombre específico. Tampoco parece haber mostrado predilección para hacer uso frecuente del mismo. No obstante, Eurípides lo emplea en algunas estrofas yámbicas de su tragedia *Las Troyanas*.

En la notación moderna de la *Cancioncilla de Tralles* (Epitafio de Seikilos), realizada por Wolf, constituye el fondo mismo de la música. No así en la versión de Gevaert, quien substituye el yambo (v—) de la amalgama por un troqueo (—v). La significación emotiva del ritmo es entonces diversa. En Wolf trasunta inquietud angustiosa; en Gevaert tranquila resignación.

(2) Una preciosidad musical por la maestría con que ha sido tratado el ritmo sesquiáltero de compás, puede admirarse en la *Pequeña danza española*, en Fa mayor, de José Navarro (Schirmer Inc. New York).

La relación proporcional 3:2 es continua, desde el principio al fin de la pieza.

fectamente delineado por el bajo.

Esta fórmula de ritmo sesquiáltero debería estar representada por la fracción  $2/3$ , porque es la resultante de la acción mixta o conjunta del canto y el acompañamiento.

Por el contrario, la relación  $2:3$  (o viceversa) nos da a entender, según ya se ha visto, que dicha expresión rítmica proviene de fórmulas no conjuntas ni superpuestas, sino sucesivas, funcionalmente independientes del acompañamiento que la sustenta.

Válga como ejemplo del ritmo sesquiáltero mixto o conjunto el "adentro" de la siguiente popular "Refalosa":

*Con animación*

En correcta notación los compases 1°, 2°, 3° y 5° deberían llevar la mano izquierda escrita en compás de  $3/4$ , pues así lo da a entender la grafía del figuraje. Si, no obstante, se prefiere el del  $6/8$ , es porque la distribución del acompañamiento entre ambas manos facilita la lectura y da precisión al ritmo sesquiáltero. Por eso es que esta última grafía disimula la notación de las tres negras del bajo, expuestas en el anterior ejemplo y, a la par, delinea con claridad la fórmula del acompañamiento en compás de  $6/8$ .

He aquí a la misma ilustración musical presentada bajo el nuevo aspecto señalado.

*Con animación*

### c) FORMA SUPERPUESTA

Las formas sucesiva y conjunta del ritmo sesquiáltero se aplican, igualmente, a los diversos géneros de nuestra música coreográfica que implícitamente las informe.

La *Forma superpuesta* es menos común que las dos anteriores. Se caracteriza por manifestarse simultáneamente en un mismo compás, en el canto y el acompañamiento. Su expresión aritmética corresponde a las fórmulas:

$$\begin{array}{l} \text{Canto} \\ \text{Acompañamiento} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} a) \frac{3:2}{3:2} ; b) \frac{2:3}{2:3} \end{array} \right.$$

cuya traducción musical equivale a la percusión conjunta de los tiempos con sus respectivos valores musicales, conforme a las cifras que indican una y otra fracciones. Ejemplo:

*Animado.*

Por no haberse sabido discriminar las fórmulas del acompañamiento (ritmo ternario) de las del canto (ritmo binario), según los procedimientos anteriormente expuestos, es que se desvirtuaron muchas de las melodías populares que se recogieron, al asignárseles para fijarlas en la pauta un compás ajeno al por ellas reclamado.

De atenernos a Berlioz, los directores de orquesta de mediados del siglo pasado, veían con malos ojos la superposición de compases binarios-ternarios cuya ejecución les correspondía concertar. Aconsejaba, para tales casos, que se llevara el compás de tres tiempos con mucha discreción, con objeto de que pasara inadvertido a los ejecu-

tantes cuya música se desenvolvía en divisiones binarias.

La superposición accidental de diversos ritmos es cualidad común a todo género de música, sea o no popular, pero creemos condición privativa de la nuestra; el que la dualidad rítmica se presente específicamente en formas sucesiva, conjunta o superpuesta.

#### VII. — ¿ES DE PROCEDENCIA VASCA EL SESQUIÁLTERO ARGENTINO?

**D**IJIMOS páginas atrás que el ritmo sesquiáltero es familiar al oído vasco por tradición histórica y fervor patriótico, como que su Canción Nacional se halla escrita en quinario crético (5/8).

Según el padre Francisco de Madina: "la música vasca presenta toda una gama riquísima de ritmos, contándose, [entre otras], amalgamas tan originales como la combinación 6/4 + 3/4".

Agrega que: "los *ezpata-dantzaris* de Berriz (Bizkaya) y los *korpus dantzaris* de Oñate son los afortunados que pueden gloriarse de haber sido los depositarios *exclusivos* de la amalgama 3/4 + 6/8", combinación que el entusiasta religioso califica como "preciosidad rítmica".

Lo es, en verdad, y nos place dejar constancia que la sobredicha expresión no es ajena a nuestra música nativa. Páginas anteriores lo han plenamente demostrado. La música popular venezolana también hace uso de ella, y en las *Guajiras* cubanas es de empleo frecuente. Reclamamos, pues, para todas una parte de la "exclusividad" que la música éuskara quiere toda para sí.

En general cabe observar que en las canciones vascas el ritmo sesquiáltero sustenta regularmente a la melodía de principio a fin, en tanto que en el cantar indígena argentino sólo interviene accidentalmente en la línea melódica.

Para el padre de Madina la combinación de los compases 3/4 + 6/8, tan típica del "*ezpatadantza*" y del "*banako*", pone de manifiesto la afinidad rítmica que, a través de siglos, ha mantenido la música vasca con la de los helenos de hace 2000 años, por cuanto, dice, ya aparece en la canción trágica: *katolophrymas*.

Esta canción, que pertenece a un fragmento coral del *Orestes* de Eurípides, no ha sido puesta en notación moderna con los compases de 3/4 + 6/8, como expresa el padre de Madina, sino con los de 3/8 + 6/8. La sobredicha canción trágica no se sujeta, pues, al

ritmo *sesquiáltero*, sino al *docmiaco*.

Gevaert, de quien es la versión que cita el religioso vasco, fundamenta los motivos que lo llevaron en su transcripción a extender a *nueve las ocho unidades* de rigor de que consta el *docmiaco* (3/8 + 5/8), y que no es aquí del caso exponer, ni menos debatir. Ello no obstante, y sabiendo la predilección que tenían los helenos por la transición rítmica del 6/8 al 3/4, permite suponer que si los éuskaros la heredaron de los griegos, la música argentina por intermedio de la emigración gallega (que incidentalmente la recibiera como aporte a su cultura), la prohibió a su vez en sus cantares. De otro modo tendríamos entonces que suponer haberla recogido de los conquistadores éuskaros, que al traerla con sus huestes la desparramaron al azar, a través del vasto continente que sus armas domearon.

#### VIII. — LA CONQUISTA ESPIRITUAL DEL INDIGENA POR LA MÚSICA HISPANA

**P**OR sus expresiones rítmicas y modalidades emotivas, la canción hispana, religiosa y profana, ejerció desde un principio notoria influencia en el ambiente indígena sudamericano, aun en aquel reputado el más culto, como era el incaico y que, por lo mismo, supeditaba su sentir a otros muy diversos estados de manifestaciones espirituales.

En aquellas regiones que la distancia había apartado de los centros civilizados y en los cuales por su aislamiento forzoso sólo imperaba la barbarie primitiva, el sojuzgamiento espiritual del indio fué completo y definitivo. Lo prueban las Reducciones del Paraguay que acabaron con lo autóctono guaraní.

Que de no haber sido expulsada la Compañía de Jesús, la organización por ella implantada hubiera dado resultados civilizadores y culturales imprevisibles, no cabe dudarlo.

De lo que ya en aquella época fueran sus métodos, nos dan digno testimonio, en lo tocante a la enseñanza y práctica musical, las impresiones que nos dejaron los padres Cardiel, Cattaneo, Peramas y el doctor Xarque, contestes en afirmar el sorpresivo grado de adelanto y perfección a que habían llegado los niños guaraníes en sus conocimientos musicales e instrumentales. Y ¡a fe! que no hay por qué sorprenderse de ello cuando se sabe qué clase de hombres eran quienes tenían a su cargo la enseñanza y divulgación del arte sonoro. Hará poco más de una década que, en magníficas monografías, el

padre Guillermo Furlong, S. J., exhumó del olvido los meritísimos nombres de los religiosos de la Compañía que tan sólo en el Río de la Plata se dieron a la improba tarea de llevar a la práctica lo que tal vez, a primera vista, pareciera una utópica ensoñación: ganar un mundo para el reino de Dios.

De uno de esos maestros músicos aun quedan obras en pie y con valimiento cierto. Quiero referirme a Domingo Zípoli (1675-1726) de quien el historiador Peramas, citado por el padre Furlong, decía que "jamás nadie aventajó a Domingo Zípoli, músico que había sido de una de las Capillas de Roma [la de los Jesuítas] y de cuyo talento musical puede decirse que era singularísimo, y que aquel que una vez hubiese oído alguna de las piezas de música por él compuestas, no encontraba después gusto alguno en las obras musicales de otros autores".

De entre todas sus composiciones, aquellas que fueron escritas para órgano gozaron de singular estima.

#### IX. — FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN LA VIDA COLONIAL HISPANA Y EN EL RÉGIMEN INCAICO

SI nada de cuanto pudo haber de musicalmente autóctono entre los indígenas guaraníes pudo resistir la organización social de la Reducción, no acaeció lo mismo en aquellas otras regiones que, como la del Tucumán, se hallaban saturadas, a todo lo largo de su extensión, del más puro indigenismo qeshua. A ello se debió, quizá, lo poco que individualmente pudo hacer por la conquista espiritual del indio de Santiago y La Rioja "el violín mágico, de aquel gran iluminado" que fuera fray Francisco Solano.

Por mucho que fuera la sorpresa y agrado que experimentarían frente a la novedad de los instrumentos musicales que, por primera vez, vieron y oyeron, el canto popular qeshua se hallaba muy adentrado en la conciencia nacional nativa, porque toda función pública y privada de la vida del imperio se realizaba a su son.

"Las fiestas palaciegas o militares —dice J. V. González—, las de la cosecha de los frutos y del maíz, la conducción de los rebaños de llamas por las serranías, las orgías y festines semibáquicos y semilitúrgicos, los funerales y bodas, y todo suceso fausto o infauso de la vida cotidiana, tenían su forma propia de música y de danza, con la correlativa expresión de ideas, sentimientos, pasiones o imágenes poéticas, que dan a los primeros su sentido interno".

Trasunta algo más todavía toda esa exteriorización de fastuosidad sonora acompañando los menesteres ordinarios de la labor diaria.

Se había disciplinado a la comunidad para luego poder obtener de ella, en la ordenada regularidad de los métodos de trabajos colectivos implantados, mayor rendimiento y provecho que el que se habría logrado dejándola librada a su propia individualidad. De ahí: que si los incas hicieron intervenir obligatoriamente la música en las faenas colectivas de las siembras y cosechas, fué porque ya sabían que el factor ritmo, sincronizando la función del esfuerzo muscular aumentaba, con menor fatiga, la producción del trabajo. La antigüedad había igualmente practicado el mismo principio. Epaminondas levantó los muros de Mesenia al son de flautas beocias ejecutando aires, notablemente rítmicos, de Sacadas y Pronomos. Si Josué derribó las murallas de Jericó a toque de trompeta, Lisandro echó abajo las del Pireo con ritmos de flautas. Los tirrenos lo hacían todo a compás, así se tratara de amasar el pan, como de azotar a sus esclavos. En la actualidad, las mujeres de Madagascar preparan la tierra y siembran el arroz con movimientos tan acompasados, armónicos y rítmicos, que se diría una danza y no un trabajo práctico el que ejecutan.

Esta labor a compás es una necesidad moderna, cuya organización científica llevada a la fábrica ha permitido comprobar acrecentamiento de producción sin aumento proporcional de desgaste físico.

Hasta fines del siglo pasado España, y con ella el resto del continente europeo, ignoraron esta aplicación utilitaria del factor ritmo a la labor del obrero.

La función pública que la música desempeñaba en las reducciones, durante el período de la conquista tenía otros alcances. Revistió carácter de esparcimiento espiritual, emotivo y estético. Las grandes festividades que allí se celebraban, fueran o no religiosas, lo pusieron siempre de manifiesto. Por entonces a nadie se le habría ocurrido pensar que tan noble arte pudiera prestarse a otros fines que los alcanzados hasta esa época en el mundo artístico occidental. Ahora que la música hispana, vocal o instrumental, religiosa o profana, de suyo rica en la conjunción de sus planos sonoros, ejerciera preponderante influencia entre los indígenas, ni por asomo puede ponerse en duda. En algunas comarcas las formas autóctonas comenzaron a vaciarse en los moldes importados. Con el tiempo llegaron a hibridarse tan íntimamente que su mestizaje dió origen a las distintas expresiones, cantadas o danzadas, que hoy, en parte, definen nuestra idiosincrasia musical.

## X. — LA RÍTMICA HISPANA EN LA CANCIÓN NATIVA. MORFOLOGÍA MUSICAL INDÍGENA

EN páginas anteriores hemos ido demostrando cómo determinadas fórmulas rítmicas del cancionero hispano del siglo XVI, tomaron posesión de no pocas de nuestras expresiones musicales indígenas.

Fué tan firme y racional su empleo, que el uso de un tipo específico caracterizaba siempre al género musical que lo llevaba.

El tiempo fué haciendo caer en desuso, cuando no transformando, aquellas viejas amalgamas rítmicas que fueron galardón de rancios cantares, hoy borrados del recuerdo popular.

Refiere Sarmiento que al "hablista habanero Mantilla (corrector de las pruebas de la edición de 1868 del *Facundo*), le había llamado la atención la ocurrencia frecuente de locuciones anticuadas, pero castizas, que atribuía a mucha lectura de autores castellanos antiguos".

"No siendo ésta la verdad (arguye Sarmiento) indíqueme como causa que, habiéndome criado en una provincia apartada y formándose sin estudios ordenados, la lengua de los conquistadores había debido conservarse allí más tiempo sin alteraciones sensibles, lo que corroboraba yo con muchos hechos y aceptaba él como plausible, bien así como los ingleses insulares de hoy han hallado en Norte América locuciones que traía Johnson y no conserva Webster en su *Diccionario*".

El haberse conservado en nuestro cancionero nativo el arcaico formulismo rítmico de la canción hispana, tiene la misma explicación dada por Sarmiento, respecto a las anticuadas locuciones por él empleadas en *Facundo*.

Idénticas razones explican por qué el cantar hispano de la conquista impuso su formulismo rítmico a nuestra música indígena.

Igual cosa acaeció con la organización del discurso musical. Hubo que conformarlo según los patrones clásicos importados. Con todo, la inexperiencia y el espíritu de improvisación reinante hicieron que las producciones autóctonas no siempre se constituyeran acabadamente. Unas trasuntan estados primarios de la inventiva popular; en otras es irregular la estructura de las frases. Careciendo de cohesión entre ellas, no existe el período, que es la expresión del alcance máximo del pensamiento musical y da unidad al discurso sonoro.

Todo ello prueba que quienes así las pensaron, lo hicieron librados a sus propias iniciativas e incipientes conocimientos.

Por no saber escribirlas, memorizaban las piezas que componían

para transmitir las a sus oyentes. Fácil es explicar, entonces, las diversas versiones que de un mismo aire se oyeran y conservaran, siendo, en cambio, difícil el poder hoy discernir cuál pudo ser, entre todas, la composición original.

Con todo, esas piezas representan para nosotros la exteriorización fiel, vivida y sentida, de sus afectos y emociones. Al componerlas para la voz, el verso cantado hacía fluir la melodía al compás del género elegido. El carácter que trasuntaba dependía del ambiente en que se movían sus sentimientos. La melorritmia concordaba con su sentir atávico; la estructura musical estuvo sujeta a la forma estrófica hispana; en los trazos melódicos fluctuaban por momentos inflexiones gregorianas y cadencias que reclamaban armonizaciones *sui generis* que, por ignorarlas, no supieron emplearlas en sus acompañamientos instrumentales. Lo apuntado es particularmente típico en aquellas regiones donde todavía perdura el elemento quechua, que fué siempre rebelde al español, y conserva aun viva el habla de sus mayores.

Por lo que respecta a la música instrumental pura, a la genuinamente autóctona, ejecutada con característicos instrumentos de viento,



Músicos populares de Abra Pampa

percusión y timbres, no ha tenido mayor trascendencia fuera de los límites de su provincia, y aun no ha sido convenientemente estudiada para poder apreciar en sus distintos valores: melodía, ritmo, sonido, color y orquestación. En cambio, aquella que por su forma, ritmo y melodía, revela ascendencia hispana, alcanzó en las expresiones coreográficas su mayor desarrollo e interés, si bien no tuvo existencia inde-

pendiente, pues hubo de aunarse al canto para obtener el extraordinario favor popular de que hasta el presente goza. Es de notar, sin embargo, que la cuadratura musical, tan cara a las formas danzadas, tiene en las nuestras excepciones poco comunes.

La falta de simetría rítmica entre las partes instrumentales y las partes cantadas, que se observa en palitos, triunfos, refalosas, etc., no es óbice para que sobre ella se hayan modelado, a satisfacción, las figuras coreográficas que a tales danzas animan, y la tradición argentina mantiene vivas en todo el territorio de la República.

#### XI. — PREDOMINIO DEL GÉNERO PROFANO SOBRE EL RELIGIOSO EN LA CREACIÓN POPULAR

NO obstante el absoluto predominio de la canción popular profana sobre el canto religioso, es fácil comprobar que la modalidad gregoriana, y determinadas particularidades que ofrecen en su estructura las melodías litúrgicas, tienen aplicación práctica en nuestras canciones nativas; preferentemente en aquellas que provienen del norte y oeste argentinos.

El hecho de que la música popular del altiplano boliviano se halle también afectada por las sobredichas particularidades, no significa que la nuestra haya sido influida por ella. Una y otra convivieron juntas cuando el Virreinato del Río de la Plata las aunaba en su seno. De ahí, pues, que una misma modalidad las animara. Esta no fué otra que la del *Hipodorio* eclesiástico (*II Modo* gregoriano), asimilado en nuestro sistema musical al tono de *La menor*. Las fórmulas cadenciales que allí aparecen son frigias o plagales, y la inflexión al *Modo mayor paralelo*, que es de rigor presentar, fué de muy antiguo practicada por los melógrafos eclesiásticos.

La penetración en América de la música hispana, con todos sus procedimientos efectistas y recursos técnicos, minó los fundamentos del cantar indígena, que por sólo contar con reducidos medios de expresión no pudo enfrentar con éxito al importado por el español, interesado en perpetuar en Indias su emotivo modo de pensar, sentir y concebir.

Así se entendió la conquista espiritual del nativo por medio de la música. La subordinación no fué, sin embargo, total. Elementos melódicos del acervo nativo prosperaron dentro de las formas foráneas, aceptando su formulario rítmico. De la mutua compenetración de esas partes del pensamiento sonoro surgió una nueva expresión mu-

sical: el cantar criollo. El tiempo se encargó de modelar sus características, conformándolas a las regiones en que debía desenvolverse.

Según fuere la fórmula rítmica elegida específicamente para la expresión melódica de un aire nacional se puede, en general, determinar la porción de territorio de donde es oriundo. Compruébase, al efecto, que en los norteños predominan los ritmos antispastos (yambos + troqueos); en la región del Tucumán: el pie troqueo de las vidalas y el pie compuesto de zamba (tribraqueo + yambo); en Cuyo abundan los coriambos (troqueos + yambos), y en el Río de la Plata los pies combinados del Cielito (tribraqueos, yambos y troqueos).

Más adelante, como consecuencia de haber extendido su radio de acción, el cantar criollo, al apartarse de las regiones de donde provenía, empezó a recibir influencias ajenas a su particular modo de ser regional. Las interferencias que se manifiestan entre los de una y otra comarca son de orden melódico o rítmico. Explícense como resultado del tráfico mercantil de la Capital de la República con las ciudades de las provincias del interior.

Las fórmulas rítmicas de los cancioneros provincianos penetran en la música rioplatense y, a la inversa: los giros melódicos de los cantares del Plata se incorporan a los cancioneros de provincia. Tanto es así que en *La Lorencita* norteña, como en la tonada cuyana:

No hay noche más celebrada  
que la noche de San Juan,

se advierten sin dificultad, a pesar de su deformación rítmica, las inflexiones melódicas de nuestra vieja *Milonga* y que, en cambio, las amalgamas rítmicas usadas en los cancioneros provincianos son corrientes en *huellas*, *gatos* y *cielitos* rioplatenses.

El cantar popular hispano, tan rico como variado en todas sus expresiones emotivas, trajo también a América su lírico sentir religioso. De lo que fueron esas anónimas melodías y de los sentimientos que exteriorizaban, sólo conjeturas pueden argüirse en la mayoría de los casos. Perdido en el cancionero musical rioplatense quedó, como por milagro, el medio-estilo de *La Oración*, hoy de todos olvidado.

El extinto Comandante Cruz Guerrero, de rancia estirpe criolla, que lo había sabido mantener despierto en su memoria, lo dictó a fines del siglo pasado a su hijo Ismael. En la pauta en que éste lo fijara lo leyó quien escribe. El medio-estilo de *La Oración* es objeto

de cuidadoso estudio en el trabajo, que escribimos en colaboración con Ismael Guerrero (3).

De cuantas melodías populares religiosas han sido dadas a conocer hasta el presente, en nuestro país, ninguna aventaja en finura y forma a la que se canta en la Navidad jujeña. No obstante ser su texto bilingüe, quechua-español, la factura e inspiración musicales revelan ascendencia hispánica, pareciendo datar, por su estilo, de mediados de la XVII a la XVIII centuria.

*Huachi-torito*, que así se denomina la canción, se corea con fervor entusiasta en Humahuaca. Músicos populares la hicieron llegar hasta el altiplano boliviano llevándola escondida en el alado soplo de sus *sicuris* (syringas). A ello hay que atribuir el que la versión *vocal* humahuaqueña se haya convertido en *instrumental*, dado que al interpolársele caprichosamente sonidos extraños a la melodía original, imprimieron a su movimiento primitivo una mayor desenvoltura y vivacidad.

La versión boliviana del *Huachi-torito* tiene muy notable parecido con el aire de *Marcha* recogido por el profesor chileno A. Allende, durante la celebración de la tradicional *Fiesta de Andacollo*, que, en honor de la Virgen y desde 1676, se celebra en Chile, todos los años, los días 25 y 26 de diciembre.

Sustancialmente, las tres melodías: jujeña, boliviana y chilena, son una misma cosa. Tengo para mí que dada la antigüedad y el ceremonial con que en Chile se celebra *La Fiesta de Andacollo*, con sus desfiles de feligreses cargados de obsequios y presentes para la Virgen, sus danzas, bailes, estrofas cantadas, cantos de alabanza y salutación final del jefe "chino" —verdadero o supuesto descendiente de antiguos indígenas— por la *Marcha* con que los fieles penetran en el templo y que no es otra que el *Huachi-torito*, ésa ha debido tener su primitivo asiento en Chile, de donde con posterioridad llegó a Jujuy y después a Bolivia.

Para satisfacción del lector curioso expondré las versiones argentina y boliviana del *Huachi-torito*, recogidas por el escritor Gaspar Medrano Rosso, y la música chilena de la *Marcha de La Fiesta de Andacollo*, tomada *in situ* por el ya nombrado M<sup>o</sup> Allende.

La *Fiesta de la Virgen de Andacollo* es igualmente conocida y conmemorada en algunas provincias del oeste argentino. El ceremo-

(3) WILKES, J. T. & GUERRERO CÁRPENA, I., *Formas musicales rioplatenses. (Cifras, Estilos y Milongas). Su génesis hispánica*, Ed. Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946. (Nota de la Dirección).



nial que la acompaña se realiza de conformidad con el ritual popular chileno. La música que ejecutan, no obstante ser de reciente data, tiene ya carácter tradicional. Por su calidad es inferior en gracia y emotividad a las versiones argentina y boliviana del *Huachi-torito* y, como tal, a la del original del cual éstas derivan.

## XII. — EL FACTOR RITMO EN LA DANZA VERNÁCULA ARGENTINA

EN los países de cultura musical poco avanzada, el factor ritmo predomina, en sus gustos e inclinaciones, sobre el factor melodía. La Argentina no escapa a este hecho que tiene universal fuerza de ley. Sin necesidad de remontarnos al origen lejano de la música, para señalar que es en los instrumentos de percusión en donde el ritmo manifestó su primacía; que con ellos se acompañó la danza y melopea primitivas; y que fueron los que sirvieron para determinar las relaciones de duración de los movimientos y de los sonidos; nos será fácil comprobar la verdad de aquella ley, observando la sensible preferencia que tienen por la música rítmica los niños y pueblo en general.

En las clases de canto de las escuelas comunes será siempre menos dificultoso hacer cantar a los alumnos cualquier aire de marcha, con entusiasmo, decisión, energía y regularidad, que una melodía pura, por bella y emotiva que fuere.

Para traer un sugestivo ejemplo al caso, ¿quién no recuerda los repetidos y estruendosos éxitos que alcanzaba la ejecución de *La Cabalgada de las Walkirias*, en los memorables conciertos de la Banda

Municipal dirigida por el extinto maestro Malvagni, en La Rural? ¿Se debía, acaso, a la belleza intrínseca del trozo, al color de la instrumentación, al potencial sonoro de la masa de los instrumentos, a la simpatía que despertaba en el público la airosa y decorativa figura del director que blandía la batuta a modo de sable y hendía compases en el aire, semejando tronchar en tajadas las inmortales frases de la música? ¡No tal!

Por su pujante y continuado dinamismo rítmico, la música obra una perturbadora acción sobre los sentidos de los oyentes. Éstos se sentían transportados fuera de sí, como poseídos de extraño e inusitado vértigo. Veíanse envueltos y arrastrados por las corrientes rítmicas que fluían de todos los instrumentos en un incesante caudal de potentes sonoridades.

En los efectos o trastornos que originan sobre el organismo esta clase de audiciones musicales, la imaginación suele desempeñar un papel pasivo. En cambio, ocurre lo contrario en el hecho referido por el padre fray Pablo Nassarre en su *Escuela Música* (Zaragoza, 1723-24). Dice que hallándose un militar abstraídamente orando en un templo, tiró de pronto de la espada en oyendo la ejecución de un triunfal aire de marcha. Callado el "Gran Juego" del órgano hubo de explicar, confundido, su insólita actitud, atribuyéndola a lo inverterado de sus hábitos guerreros, despertados de súbito por la rítmica de una música que incitaba al combate.

Considerados en sus aspectos melódicos, armónicos y rítmicos, los efectos que la música ejercía sobre el ser humano habían sido ya observados desde remota antigüedad. Según estuvieren dispuestos los tonos y semitonos en las gamas musicales conocidas, las melodías que se sujetaran a tal disposición debían despertar en los oyentes diversas cualidades, todas de orden moral.

La teoría eclesiástica sujetó al mismo principio su sistema musical. Cada uno de sus ocho modos lleva consigo el "ethos" que debe promover en el oyente.

Cuando la música, de homófona, pasó a ser heterófona, nuevos factores contribuyeron, en una mayor escala, a los mismos fines.

El ritmo independiente de la melodía tuvo también su función propia, sin determinación específica. Sus efectos obraban *psicológicamente*. No de otra manera influía sobre los oyentes el sobredicho fragmento de Wagner.

Los efectos psico-fisiológicos del ritmo musical ejercen asimismo acción terapéutica sobre los individuos según el mal de que se hallen afectados. Sabido es cómo el célebre tenor, de voz blanca, Carlos

Broschi (a) *Farinelli*, aliviaba con la bondad de su canto, las crisis de melancolía que frecuentemente sufrían Felipe V y su hijo Fernando VI <sup>(4)</sup>.

En la dilatada extensión de nuestro territorio, la música recibió el ritmo que le impuso el medio social o geográfico en donde el hombre desenvolvía su existencia. Todo se llevó a cabo con absoluto desconocimiento de los efectos que sobre los ritmos orgánicos pudieran producir los ritmos musicales.

Aquellos mismos factores, sociales o geográficos, dejaron sentir igualmente su predilección por la modalidad mayor o menor, en los diversos cancioneros comarcanos. De ahí, para no citar sino un ejemplo, el predominio del modo mayor sobre el modo menor en la región cuyana y la del menor sobre el mayor en la platense.

Tan sólo el ritmo de la canción danzada llegó a revestir por su indole específica carácter nacional. Cúpole al *gato* haber sido la manifestación coreográfica que, antes que ninguna otra, se popularizara en todo el país <sup>(5)</sup>.

Le siguieron después aquellas danzas que respondían a idéntica fórmula de acompañamiento.

No corresponde aquí estudiar las transformaciones por que pasó la canción hispana al irse adaptando paulatinamente a su nuevo medio social. Bastará señalar, al efecto, cómo las típicas *tonadillas* y *seguidillas aminuetadas* transmutáronse de simples expresiones *cantadas*, en *cantadas-danzadas*, a la par que con géneros nativos se suplía parcialmente a los foráneos. Así surgieron *el cuándo*, *la condición* y *el federal*, caracterizados por suplir la *tonadilla* y *seguidillas* hispanas por un aire de *gato*, *zamba* o *vals* respectivamente.

Las modificaciones populares que se introdujeron en la forma-tipo peninsular dieron por resultado el incorporar a la incipiente música nacional las tres antedichas manifestaciones ódico-coreográficas que desde entonces gozaron de carácter específicamente vernáculo.

Cabe aquí, asimismo, agregar que Esnaola quiso jerarquizar esas expresiones populares, creando al efecto como compuesto artístico, un nuevo género de composición supeditado, en parte, como los anteriores, al tipo hispano. Suplió a la clásica *seguidilla* de rigor por un aire de *cielo*. Denominó a su composición *El Montonero*, para que

(4) Ver *Apéndice*.

(5) A juzgar por las redondillas cambiadas entre parejas danzantes, durante un baile celebrado en Tucumán y descripto por Concolorcorvo, es de creer que ya por ese tiempo comenzaba a gestarse nuestro actual *gato con relación*.

tuviera fácil arraigo en el medio social en que debería desenvolverse.

*El Federal* y *El Montonero* tuvieron vida efímera. Nacidos durante el gobierno de Rosas, cayeron con él en Caseros. Nunca más se supo de ellos; jamás a nadie se le ocurrió exhumar su recuerdo. El mismo Esnaola, que sobreviviera treinta y tres años a su creación musical, la había echado en el olvido. De ahí, pues, que la forma, fondo y estructura de una y otra de aquellas danzas hayan pasado totalmente inadvertidas para cuantos, a pesar de su entusiasmo, cultivan con calor nuestras expresiones tradicionales.

La música quechua por su parte, aun cuando en menor cuantía, puso también su sello característico en no pocas de nuestras canciones-danzadas. Nos referimos a la brusca y terminante puntuación final que poseen algunas canciones incaicas y que han pasado, tal cual, a muchas expresiones de la coreografía nativa <sup>(6)</sup>.

Tan insólitas conclusiones no tienen, dentro de la música libre de ideaciones coreográficas o escénicas, explicación plausible. No obstante, sería cometer grave error el pretender desconocer la significación de principio absoluto que tienen dichas terminaciones en nuestras canciones-danzadas. Este detalle, al parecer nimio, tiene importancia vernácula y como tal lo señalamos.

Ausente del cancionero rioplatense, da a entender que toda la coreografía que lo posee es ajena al mismo. Refirma nuestra creencia la naturaleza agitada de los ritmos que la animan, reñidos con la placidez de aquellos que informan el cantar de los llanos. Nuestros *pericones*, *estilos* y *cielitos* lo confirman.

#### APÉNDICE

##### ANTIDOTUM TARANTULÆ

LOS efectos del ritmo musical sobre los trastornos producidos en el organismo por agentes exteriores tuvieron su más curiosa expresión terapéutica en el *Antidotum tarantulæ*.

(6) El Profesor Policarpo Caballero P., maestro profundamente versado en cuestiones musicales incaicas, no sólo ratificó esta simple apreciación mía, sino que también me expresó que tales extemporáneas interrupciones se presentaban generalmente tanto al fin de cada semiperíodo como en la conclusión de las melodías intituladas *Huaynos*. Se hallan asimismo en diversos géneros de saltaciones guerreras como la *Khachampa*; en la danza llamada *Canchi*; en el *Taquecuy* o "danza de la cosecha" y en otras más que sería largo enumerar.

Dichas particularidades, que se correlacionan con determinadas figuras de la danza, se practican tanto en la música vocal como instrumental.

Fué creencia, de muy antiguo arraigada en la mente popular de la región sureña italiana, que la picadura de la araña gigante denominada tarántula (de Tarento), era mortal para el hombre.

A objeto de disipar la profunda melancolía, lasitud o modorra que ocasionaba el veneno del arácnido, no se encontró por entonces mejor antídoto que hacer oír al paciente un trozo musical, cuyas determinadas condiciones melódico-rítmicas fueran capaces de contrarrestar o neutralizar el mal.



El más antiguo ejemplo musical de que se tenga conocimiento es el que, con la ilustración respectiva, incluyera el jesuíta Atanasio Kircher en su obra *Magnes, sive de Arte magnetica* (Roma, 1641).

Doy la notación moderna del ejemplo musical que la acompaña.

El ejemplo musical del padre Kircher difiere fundamentalmente por su carácter de todas aquellas composiciones que para el mismo fin se escribieron después en Italia.

De tarántula derivó el nombre de tarantela, la danza napolitana por excelencia.

Con su vivo andar en compás de 6/8, rítmicamente percutido por los panderos de las parejas danzantes, luciendo vistosa y pintoresca indumentaria, la tarantela tiene más de saltación decorativa que terapéutica.

Si bien escritor hubo que vió en la presteza del aire de la danza una imitación de la velocidad de movimientos del arácnido, lo cierto es que no tuvo más objeto que provocar la acción curativa del enfermo, obligado a danzar a su compás. La fatigante agitación del baile hacía expeler con el sudor el humor maligno, fuente perturbadora de la normalidad espiritual, moral y física del atacado.

Tal fué la causa primordial que dió motivo a la creación de la brillante tarantela napolitana. Rossini y Liszt la enaltecieron artísticamente, consagrándole rutilantes páginas musicales. El primero volcó en ellas el humor chispeante de su inspirada inventiva; el segundo la portentosa técnica de sus maravillosos dedos. Por último, Alberto Williams la asentó con su firma entre nosotros en una delicada página llena de gracia y vivacidad.

*Buenos Aires, enero de 1951*

JOSUÉ T. WILKES