

LA MELODIA HABLADA Y LA MUSICA PRIMITIVA (*)

P O R

Georg Herzog

LOS aspectos rítmico y melódico del lenguaje y sus correspondencias con las formas de la expresión musical han solicitado siempre el interés de aquellas personas algo versadas en la teoría y en la práctica de la música. Herbert Spencer, y antes que él J. J. Rousseau, al exponer algunas de las muchas teorías relacionadas con el origen del arte sonoro, llegaron a deducir que los elementos musicales de cualquier idioma se intensifican al hablar desde una mayor distancia, o bien al someterlos a una mayor fuerza emocional. Se aproximan así, a una categoría impropia del uso de la palabra y ajena a la expresión oral, para pasar a constituir el núcleo de la música.

No hay necesidad de investigar orígenes para demostrar que algunos elementos privativos del lenguaje pueden ejercer un positivo influjo sobre la música con la cual son cantadas esas palabras. Para ello no tenemos más que acordarnos de algunas típicas formas de recitación en las iglesias, de los aires infantiles o los plañideros acentos funerarios que usan los labriegos y aldeanos de Europa. Los elementos músico-parlantes más característicos e inherentes de esas formas rituales se dejan clasificar fácilmente por sus inflexiones melódicas y rítmicas. En la música popular de occidente, o en el «*lied*» clásico, y entre los ritmos de sus cantos y sus palabras, damos por entendida una flagrante coordinación, la misma que asigna a ambos elementos determinados valores en el acento y en la extensión silábica; sin que por ello esas correspondencias logren prevalecer, dentro del dominio propio de nuestro arte musical, entre la melodía hablada y la melodía cantada. Tal sistema de comunicación en nuestros lenguajes, más bien depende, y por mucho, de la duración y del acento, que de las propias inflexiones melódicas; las cuales, en comparación, aparecen flojas, flexibles, desvanecidas e imperceptibles. Sin embargo, el hecho de puntualizar esa falta de correspondencia directa, no implica negar, dentro del régimen del arte musical de Occidente, ciertas influencias en la melodía hablada. El recitativo—muy correctamente llamado—«*secco*» de la tradición operística italiana, aparece en franco contraste con la libre «*aria*» melódica. En su deliberado esfuerzo de

(*) Traducción de Carlos Lavín.

perfeccionar y explotar la melodía hablada, Ricardo Wagner, utilizó ambas técnicas y en cierto modo las fundió. Ya, muy anteriormente, Gesualdo y Monteverdi habían aprovechado ampliamente las cualidades expresivas que brindan las inflexiones del lenguaje; y, tanto el desarrollo hacia el cromatismo de Wagner, como el de Gesualdo, fueron, en parte, pronunciados por la melodía hablada y con una imposición tan vital como fué la de Liszt. Los sucesores, en especial Schönberg, han derivado buena parte de su inspiración melódica—y tal vez inconscientemente—de la melodía hablada, logrando extraer de ésta, materiales que llegaron a imponerse hasta en el idioma propiamente instrumental. En todo caso, la dominación de este idioma sobre nuestra música moderna no puede exagerarse; y, a pesar del retorno al régimen, más acusadamente diatónico, impuesto por Strawinsky y Bartok, la tendencia cromática y la declamación han pasado a constituir, como si dijéramos, una parte integrante de la concepción musical —y todo ello gracias a Wagner y a la melodía hablada.

Las teorías que pretenden sondear y ahondar los orígenes del arte sonoro son, como empezamos a presentirlo, algo más serio que una placentera especulación y al través de las rebuscas modernas de la antropología se hace presente al estudioso de la cultura que ningún fenómeno clasificable en ese plano espiritual logra ser explicado y justificado por una simple fórmula. Debe prosternarse ésta, porque no puede pretender justificar todos los innumerables factores puestos en acción para modelar una forma, o un hecho, o un acto; y, conservarlos siempre vivos. Es así también como el estudio de la música primitiva ha desenterrado y revelado todo un asombroso revoltijo, desenvuelto en las más variadas formas; al frente de las cuales las anticuadas teorías y las «generalizadoras» explicaciones llegan a perder todo su prestigio.

La teoría de Spencer, sin embargo, logra sobrevivir, hasta ahora, como un sustentáculo, aún cuando se apoya en un nuevo, si bien adventicio, interés relacionado con determinados idiomas que tan célebre hombre de ciencia verdaderamente desconocía. Para él la cualidad expresiva de la melodía hablada era la que implicaba mayor fuerza musical. Hay, sin embargo, algunas lenguas en las cuales esa forma de expresión no es propiamente un vehículo para demostrar o manifestar afectos y sentimientos, sino que se le utiliza en la formación del vocabulario y en la gramática, tal como si se tratara de vocales o consonantes. En semejantes lenguajes la melodía hablada es parte, y también conjunto, en los intentos y propósitos de comunicación; y, estos medios expresivos no pueden

anotarse correctamente sin la ayuda de signos para los diferentes registros tonales que pueden afectar a cada sílaba. Es el chino uno de esos idiomas y los hay también en grandes porciones territoriales del África y aún se les ha encontrado entre las tribus indias de la América del Norte. Ilustrando la importancia que pueda adquirir la altura de entonación («pitch») en estas lenguas, hay que referirse a las cuatro significaciones que en el dialecto Jabo (de la Liberia Oriental) se asigna a la sílaba *ba*, según el registro en el cual sea pronunciada y sin que entre esas entonaciones se note alguna concordancia o relación. Hablada en tono sobreagudo *ba* significa «homónimo» o «tocayo», con menos elevación pasa a ser «estar ancho o pleno», con registro medio se hace «cola» y en el más grave resulta una orden de mando. En el mismo lenguaje esa misma sílaba, largamente pronunciada, significa «homónimo de quien» y aún con tono más profundo resulta «es un homónimo». En estos ejemplos la altura de entonación significa tanto como cualquier consonante o vocal y aún puede sufrir cambios especiales relacionados con las sílabas adyacentes, tales como las «liaisons» de la lengua francesa (en las cuales se junta la última consonante de una sílaba con la vocal inicial de la siguiente: «sont-ils») (1).

En el caso de los lenguajes entonados (Jabo del África, Chino del Asia y Navajo de los EE. UU.), el acento y la intensidad emocional decaen en su importancia ante el nivel o altura musical de algunas sílabas, cuya entonación pasa a ser esencial: es decir justamente lo contrario de lo que sucede en las lenguas occidentales. Es en este punto, entonces, donde se presentan a los lingüistas y músicos las más interesantes cuestiones. ¿Los lenguajes entonados reservan los elementos ya citados para usos musicales? ¿Sigue servir la música a la melodía hablada en esas lenguas, o bien aquélla las acepta como materia en bruto para trabajarla? ¿Hay entrecorrido o antagonismo entre los patrones melódicos basados en el lenguaje y aquellos propiamente musicales? ¿En qué alto grado puede la elaboración propiamente musical deformar o torcer los patrones de la melodía hablada, privativos de la letra, hasta hacerlos incomprensibles para el auditor? Ha sido una suerte para mí el hecho de haber contado con oportunidades para investigar estas cuestiones en el acto mismo de recolectar el material grabado

(1) Los rasgos fundamentales de la lengua Jabo fueron puestos en evidencia por el Dr. E. Sapir, del Departamento de Antropología de la Universidad de Yale y mis estudios del código de señales y de la música de Liberia (en 1930) están basados en aquellas investigaciones.

en el Oeste Africano, y entre los Navajos de los Estados Unidos, de cuyas fuentes selecciono los ejemplos correspondientes.

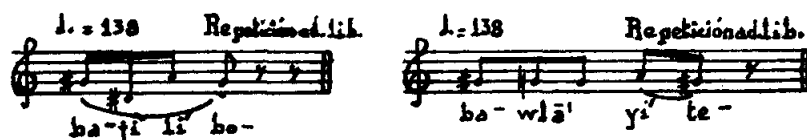
* * *

Como hemos visto, la lengua Jabo (Liberia Occidental) emplea cuatro grados de entonación para ciertas sílabas. ¿Quiere ello decir que el estilo musical de esa tribu use la escala de cuatro tonos? Aunque la deducción parecería lógica, solamente estaríamos en condición de apoyar tal aserto en la «señalización». El uso de los instrumentos de música para comunicarse a largas distancias es muy corriente en Africa y todos los viajeros y exploradores han hecho amplia referencia a ellos, pero solamente en los detalles. Semejantes estudios revelan que los elementos, propiamente musicales del lenguaje, han sido trasladados al campo instrumental y que esa intervención es la esencia de su técnica. Entre los negros Jabo, el tambor (un tronco ahuecado constituyendo un verdadero gong), la corneta o bocina (un cónico tubo de madera con embocadura lateral) y la voz humana (emitiendo la melodía hablada en un «falsetto» de largo alcance), son los elementos o materiales de rigor (2).

En la corneta, considerándola como el instrumento más representativo del grupo, los cuatro registros ya mencionados están actualmente reproducidos por un igual número de notas. Son las únicas que da el instrumento, y se producen al dejar el tubo abierto, interceptándolo en cualquiera de las dos puntas o medio obstruyéndolo en el extremo más alejado. En los ejemplos que se incluyen se anotaron los sonidos que pudieron grabarse; y, se comprende que haya alteraciones en las fundamentales y los sonidos derivados de cornetas de diferentes dimensiones. Nuestra tercera señal, aquí citada, se tomó de una cornetita y la letra de esta señal fué suministrada por el ejecutante. Las marcas especiales que acompañan las sílabas dan el registro de entonación de cada una de éstas: el acento agudo para el sobreagudo, la barrita horizontal para el que sigue, la vertical para el tono normal y el acento grave para el más profundo (3).

(2) Hay además «instrumentos que hablan», usando la expresión nativa, esto es que transmiten o transfieren significados de palabras por medio de melodías. Son ellos el xilófono, el tamboril y el arco musical.

(3) Es imposible representar exactamente, con letras inglesas, los sonidos orales de los lenguajes primitivos. Dentro de los propósitos de este artículo, sin embargo, los nimios refinamientos no son esenciales; y, en lo que he podido, he



Las señales que se acompañan (4) son usadas principalmente en la guerra. La primera significa «voltéense». Es soplada por el cornetista—un importante auxiliar del Ejército—en el momento en que el jefe ve la conveniencia de ordenar la retirada o el contraataque. La segunda señal quiere decir: «abran bien los ojos». En las noches de alarma guerrera la población masculina se mantiene, velando y relevándose, en las empalizadas que rodean el poblado. El trompetero, siempre apostado en inmediata cercanía a estos vigías, los advierte y amonesta, usando estas señales y en forma que ninguno de ellos se quede dormido. La sílaba larga *wla* (del tono medio), está representada casi enteramente por las dos corcheas.

Una determinada serie de señales de comunicación instrumental caracteriza un número reducido de avisos—a lo más unos diez a cincuenta—; pero, en las otras de estas series el juego se amplía a una ilimitada conversación entre dos ejecutantes y desde larga distancia. Especialmente en el dominio de las lenguas del Oeste Africano y de China, ha sido puesto en duda el hecho de que todo lo que relatamos sea factible con los reducidos medios del sistema y con el gran número de palabras que comparten de un mismo grado de elevación, o de registro; pero, es éste un asunto que nos puede llevar demasiado lejos y sin que logremos detallarlo bien en este artículo. Me contento solamente con dejar constancia de que ha sido posible hacerlo.

distribuido y repartido los símbolos y distinciones de uso regular. Las vocales representan su equivalente sonoro en francés o italiano. A una vocal larga se le agrega una línea encima. Las consonantes se aproximan a sus equivalentes en inglés. La doble *l* de los navajos corresponde a la de los galeses. Aparecen en las transcripciones escasos signos que no son usados normalmente en la transcripción al pentagrama. Un signo positivo o negativo colocado sobre una nota indica que su entonación es un poco más alta o baja, pero no hasta un cuarto de tono. Colocada en la armadura esta señal indica lo mismo para todas las veces que se presente tal nota. Las pequeñas notas aparecen como ornamentales y con flaca emisión. Entre paréntesis están las notas de altura indecisa. El punto superior indica la modalidad india de pulsar largas notas sin quebrar el sonido realmente. Un doble ligado se refiere a los «glisandos» y las combinaciones de puntos de «stacatto» y «legato» a varias clases de «portamento». Una barra quebrada marca una tentativa de división o subdivisión del conjunto.

(4) De mi colección de grabaciones fonográficas, tomadas en Liberia para la Universidad de Chicago.

Las señales de corneta adoptan tipos de lenguaje demasiado herméticos para ser abordados desde el aspecto meramente musical. De todos modos la elaboración de estas señales acusa una preocupación musical, si bien modesta; todo lo cual se puede observar en el ejemplo siguiente:

The image shows a musical score for a cornet, consisting of four staves of music. The tempo is marked as $\text{♩} = 160, \text{rubato}$. The lyrics are "jí-wla-ke'ma- etc." written below the first staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are various ornaments and slurs throughout the piece, particularly in the later staves. The final staff ends with "etc." and a double bar line.

Aquí el ejecutante exhorta a un individuo, emitiendo repetidamente su nombre y la libre variación del tiempo y de la prosodia hacen el papel de un recurso estético. La verdadera transición o desviación del mero, simple y puro lenguaje hacia la propia ornamentación musical se lleva a cabo en el momento ocasional de las transposiciones de estas señales, desde su nivel normal hacia el tono más grave, con la licencia poética que implica la supresión de todo tono en la sílaba *ma* en el acto de la transmisión. Es así como muchas señales son transportadas, con libre albedrío, en el curso de su gastada repetición; y, como si dijéramos, que el ejecutante u oficiante llegara a decir «pueden tocarse en el bajo o en el alto». No teniendo equivalentes en el propio lenguaje estos artificios, deben clasificarse como virtualmente musicales; aunque, a veces, se les aplica a los arrebatos propiamente colocados en el límite o confluencia de la «señalización» y de la propia música.

Aún más, estas especies de tonos musicales dentro del lenguaje, van aún más lejos hasta imponer limitaciones en los aires que debían disfrutar de toda libertad propia de la melodía instrumental; pero, es en realidad el instrumento el que pronuncia estas demarcaciones, al través de sus exigencias de «standardización sonora». Los cuatro tonos usados por la corneta en el acto de melodizar las señales no significan un reflejo de la melodía hablada sino más bien su abstracción. La lengua Jabo no puede ser considerada como propiamente recitada en una escala de cuatro tonos. El sobreagudo

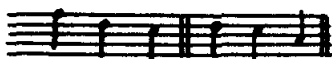
no se ha fijado en absoluto y ni aún relativamente. Varía con el individuo, con la disposición de ánimo y con la naturaleza de las entonaciones circunvecinas. Así, en lugar de los «tonos» como los llaman los lingüistas, podemos hablar de registros tonales o de niveles en tales lenguajes; y, su «pitch» (grado de altura) tiende propiamente a configurarse. Todas estas flexibles variaciones, libres dentro de una cierta demarcación que permita mantener contrastes esenciales con los tonos circunvecinos, corre a parejas en el movimiento melódico de los ejemplos siguientes. Es el primero un canto de la tribu Chewa del África central del Este (5). Su lenguaje solamente distingue dos registros, alto y bajo, marcados con acentos agudos y graves respectivamente.

$\text{♩} = 168.$

ká-pá-ná ví-rá-sá mú-gó-né-kú-tá-lé-ré tá-í-mò-vó-né-ré-rá

tá-í-mò-vó-né-ré-rá kú-mé-ngá-má-wá-nò má-nò-kó-ré-ré-ké

Si anotamos separadamente los tonos empleados para los registros alto y bajo, nos damos cuenta de que los saltos son bastante apreciables:



el tercer tono alto es más profundo que el primero de los tonos bajos, etc., tal como lo vemos en el pentagrama adjunto. De todos modos como la melodía oscila y se columpia en sentido descendente desde el comienzo de la frase *b*, parafraseando el descenso de la *a*, el contraste entre los registros alto y bajo se mantiene al través de los sucesivos desvíos de fa a re, de re a do y de do a la. Se puede

(5) Grabado por el Dr. M. J. Andrade del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago, a un sujeto de la tribu Chewa (Mr. H. K. Banda), actual alumno de la Universidad. De la letra del canto soy deudor de Mr. M. H. Watkins, del Colegio Municipal de Louisville, en Kentucky, un conocedor especializado en esta lengua.

así calificar el ejemplo como una configuración sonora concordante con el espíritu de la melodía hablada, pese a las alteraciones y saltos sensibles en el orden propiamente musical.

Es patente en este ejemplo la fuerza propiamente musical que actúa por parejo con las influencias virtualmente lingüísticas; y, aquella influencia se atestigua en el rumbo o giro descendente del aire melódico, bien común y característico de la música primitiva. Las fluctuaciones parciales entre los «bajo» y lo «alto», del dominio hablado, aparecen compatiblemente ajustadas y dispuestas con la curva descendente de dicha melodía. Algo análogo se observa en el ejemplo que sigue, un Canto de Juego en los Navajos (que habitan en el Estado de Nuevo México de los EE. UU.) (6). El lenguaje Navajo también distingue solamente tonos altos y bajos, ostensiblemente apareados primero (en la frase *a*) entre mi y do y enseguida (en la primera mitad de la frase *b*) entre do y la. Las sílabas restantes que no tienen acento marcado son las típicas sílabas de relleno que tanto abundan en la música india de Norte América. Hablando en Navajo, desde el momento que no son verdaderas palabras, no pueden tener entonación.

♩ = 110. ||: Dos veces

ei - nei - yei yé - i - tso jí - ní - lá - né - i - yei - ye

chə ʔ à - di - tsé - ʔla ei - no ha - na shə - ná - no hə - né - yə go

Repeat ad lib! Fine

chə ʔ à - di - tsé - ʔla ei - na ha - na ha - nei - ye

En el ejemplo siguiente un canto anticuado de los que usaban los Navajos, para seguir la Danza de la Lluvia, la tendencia musi-

(6) De mi colección de Cantos Navajos, realizada en la Exposición Internacional de Chicago de 1933, para el Consejo Americano de las Sociedades Cultas. Los ejemplos (del 6 al 9) vienen de la misma fuente. Es de aplaudir la dedicación del Consejo para aprovechar la excelente oportunidad de reconocer y observar, de una vez por todas, a los grupos indios que concurrieron a la Exposición. Allí fué posible grabar este material sonoro en discos, como un progreso evidente sobre el anterior procedimiento de cilindros.

cal, está, en buenas cuentas, y un un punto, sobrepasando el régimen de la melodía hablada.

J: 119.

he - na he - na na - a - ngo ei - yo - wui - yo wui - na
Tambor

ei - yo - wui - yo wui - na he - na ei - yo - wui - yo wui - na etc.

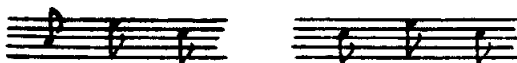
ei - yo - wui - yo wui - na he - na na'sh - gá - je tse - gá - na há - gá - a

dó' a'j - dó - ni - gá' a' di'sh - né - lo - u

ya a - ga - na he - na he - na he - na

Repeat ad lib.

Aquí todavía los contrastes entre «alto» y «bajo» aparecen también avasallados por el dominante giro propiamente melódico. Una bien característica entonación, no ortodoja, se observa al comienzo de la última línea musical del ejemplo (la sílaba *a* aunque cantada en *mi* alto está marcada verbalmente como de sonido grave). Puede explicarse esta emergencia, en el terreno mismo, por el cariz determinado del sugestivo movimiento propiamente oral de los pasajes,



los cuales han sido forzados por pura analogía, a equipararse con el movimiento oral del pasaje anterior, colocado en la palabra *ad-joné*, etc.



No quiere decir esto que la idea de analogía opere en un punto y no en otro; pero, el caso que estudiamos nos induce a pensar de este modo. Los movimientos impuestos por las entonaciones del lenguaje, como también los movimientos rítmicos de la segunda y tercera palabra, son bien similares para establecer un sentimiento de parentesco que clama por más estrechos convenios. Además todo el rito está estructurado en ese cotejo y equilibrio de apareados y análogos elementos. El primer par se integra con una parte desatinada y una parte de lema o tema, las que se disgregan en dos frases, y éstas, a su vez, en dos secciones; y, aun en dos pequeños temitas cada una. Los motivos de cotejo están situados, cada uno, en *a* (vuelto hacia arriba en «eiyo wiyo» y vuelto hacia abajo en «wuina»), los mismos que aparecen emparentados y conectados en la sección *b*; y, aún en la sección *c* se les pone en competencia o apareados pese a la oposición que exige la entonación del lenguaje.

En el ejemplo siguiente, el motivo de una sección, estructurado en consecuencia con el patrón de las entonaciones verbales, aparece aún impuesto al corte o molde sugerido por las entonaciones verbales de la sección siguiente.

J = 152. **||: Dos veces**

ho - e - ya - a néi á - ná néi á - ná néi á - ná néi á - ná

néi á - ná néi á - nga - nga hei - ye - ye

tá - jã á - há - chò - ye bí - tá - yá á - gò - ye ye néi á - ná néi á - ná

néi á - ná néi á - ná néi á - ná néi á - nga nga hei - ye - ye hei - ye - ye

> Repeat ad libit > Fine >

Aquí el patrón dominante de la primera frase—un latido (o batido) bajo y dos altos—una vez establecido en la primera palabra, está injertado en la frase siguiente. De este modo, en ambos compases del sector *b* tenemos mayor número de tonos «altos» de

los que pudiera esperarse para dar contraste a los «bajos». La causa por la cual se impone esta fuerza de analogía, aquí justamente se puede contestar como sigue. El movimiento melódico, algo bajo para los sostenidos altos, establecido por las entonaciones dadas de la primera palabra, es repetido con esta misma palabra cinco veces, obteniendo una revocación solamente en la sexta exposición, o sea cuando el tema se repliega. Es entonces el impulso de esta repetición el que acarrea ese movimiento al través del sector *b*.

Es un típico «canto de juego» de los muchos que entonan los indios navajos. Se les cree concebidos en un mítico pasado en el cual los animales del día jugaban con los de la noche, para decidir si acaso el día o la noche deberían gozar de un ininterrumpido reino. El juego terminaba en un empate o acuerdo y desde entonces el día y la noche se alternan. Los navajos cantan hasta hoy los aires que entonaban los animales; y, entre ellos se puede citar, como uno muy característico, el canto del pavo que dice así:

Donde se le va a esconder (seis veces)
Al gran pavo
Cuyo moco se baja y se levanta.

El objeto de este juego es de suponer o adivinar el escondite en una bolita, o grano, ha sido ocultada por el partido contrario en uno de los cuatro zapatos indios (mocasins). Cuando la manta o tapiz que encubre este acto es recogida, el partido que esconde empieza a cantar y continúa hasta que los investigadores logran efectuar el acierto o adivinación. Muchos de estos cantos expresan un vituperio para los contendientes, o dan una simbólica descripción del posible hallazgo de la bolita escondida. En esta última pantomima los sorprendidos como inexplicables movimientos del moco del pavo sirven para sugerir la fugacidad e inconstancia de la bolita, acompañando la burla con el satírico remoquete: «no lo puedes adivinar».

En el canto siguiente el artificio o ficción poética de una re-

ké-ni-dé-ní-ló ye hai ké-ni-dé-ní-ló ké-ni-dé-ní-ló ye

ké-ni-dé-ní-ló ké-ni-dé-ní-ló ye ná-ni-ná-ná ã-nga-nga bei-yei-ye

Regno. ad lib.

petición acumulativa, casi evidente en el aire anterior, se presenta como un nuevo agente en el antagonismo con la melodía hablada.

La palabra capital «ken den lo» (*kendenla* al ser hablada) exige un movimiento bajo-bajo-alto-alto. En la lengua de los navajos la consonante *n* puede formar sílaba por sí misma, acarreado su correspondiente entonación; y, de este modo las descargas de la melodía aparecen antes del final (en la sílaba *lo*) y aunque su entonación deba ser débil. Esta curva ascendente está contrarrestada o equilibrada con una caída, para la cual sílabas, sin sentido, se han proyectado; y, como una caída que debe introducirse lo más posible en orden a lograr satisfacer el giro descendente de la melodía, con una característica tendencia, tanto de la música de los navajos, como la de cualquiera raza primitiva. Esta curva se reitera; y, en el pentagrama del ejemplo sus reapariciones están marcadas con paréntesis. Es interesante observar, en este caso, el poder del crecimiento del impulso descendente, como si fuera inducido por el ascendente (o vuelto hacia arriba) de los comienzos. Cuando la curva sobrepasa la octava, la trayectoria de ese trasero flujo se hace demasiado larga y tiene que ser rellenada. El prurito de repetición requiere la palabra todavía y cuando se desploma o voltea como curva prescrita, el patrón de las entonaciones verbales también aparece trastornado. Así la primera entonación baja se hace musicalmente alta, como para pronunciar el curso descendente de la melodía musical. En la tercera curva el movimiento se derrumba y fracasa; y, ambos tonos bajos de la iniciación se transforman en musicalmente altos, de modo que la melodía musical pueda ser conducida desde ellos al punto de reposo.

El dístico que sigue es también un canto de juego y un insultante requerimiento después de una desacertada adivinación. Su significado es:

Las mocasinas (zapatos indios) están empeñadas en una trifulca (repetido cinco veces). Y bien puede ser que la bola esté en el mismo lugar (como anteriormente). La manta vuelve a cubrir todo y esconder la bola de nuevo, después de cada fracaso del adversario. Tal vez la bola puede estar donde mismo estaba o tal vez no.

En el ejemplo siguiente dos factores se contraponen a la melodía hablada: cotejo o equilibrio y el movimiento musical descendente de la melodía. Al través de muchas repeticiones la melodía, después de haber seguido de cerca las entonaciones del lenguaje, se muestra invertida al final de la frase; hasta el punto de que una vuelta hacia arriba de la melodía tiene que ser equilibrado con un

giro descendente. En este caso hay que recordar que en las músicas primitivas no solamente la entera canción sino sus secciones, frases, etc. muestran una decidida tendencia a solucionarse en un nivel más grave.

Es un canto sacado de los danzantes ritos guerreros de los indios navajos. La alondra de los prados parece que se cantara a sí misma el dústico:

Apareciendo como un fantasma, escondida en la espesura

Apareciendo como un fantasma, escondida en la espesura (repítase).

1. 136.

ei - ya de - wu'lyé há - shá de -
Tambor atc.

wu'lyé há - shá ei - na de - wu'lyé há - shá de - wu'lyé há - shá - a hi -
ya - no - u ei - ne hia - ngo hi - ya - no - u ei - ne hia - ngo hai ya - a

he - ya há ei hio - o - u ei - ne hia - ngo ei na he - ya há ei

hio - o - u ei - ne hia - o hi - ya - no - u ei - ne hia hi -

ya - no - u ei - ne hia - ngo he ya - a he ya
tr

Repeat ad lib. Fine

El lector ha observado, sin duda, cuán simple, por no decir nimio y escaso, es el texto de los precedentes cantos de los indios navajos. Esta simpleza se hace presente en la mayoría de los aires seculares o medioseculares, pero no en los ensalmos o conjuros, entre los cuales lucen conjuntos de cantilenas que se siguen y continúan en un orden prefijado. Tan bien contruidos como están estos expedientes—algunos destinados a durar nueve noches en su realización—así lo están asimismo, sus letras respectivas. La menor falta en estos textos literarios, aún en el orden en que deben ser

vertidas las sílabas vacuas, de por sí, la única letra de determinados grupos de cantos, estropea y malogra tanto la ceremonia como la curación. Es en realidad el grado de alta exactitud el móvil o resorte que asegura la confianza y la fe en los poderes mágicos del curandero y su ritual; y, de este modo pasan a integrar las causales determinantes del fracaso curativo las faltas y errores cometidos tanto en el ceremonial como en el canto. No hay que olvidar que el curandero es el oficiante o cantor del rito, quien frecuentemente actúa como solista.

Los conjuros o ensalmos se componen de una, relativamente agradable, introducción; de la estancia o estrofa, considerada como un ciclo de frases cantadas que mantiene el detalle del ritual y en que se finaliza cada verso con un brevísimo refrán destacado de la introducción; y, de la coda similar a la introducción. Las estancias pueden ser varias y el comienzo de una puede juntarse con la cola de la precedente. Aunque esta clasificación formal (introducción, estrofa, coda) nos solicita precisamente en el plano melódicamente musical vemos, sin embargo, que este plano deriva precisamente de las entonaciones del lenguaje. Por otra parte, el bloque de los versos que integran la estrofa; y, aunque ésta esté entonada, suena al hombre blanco más bien como lenguaje que como música. Con todo, ese texto no respeta los tonos propios del lenguaje, ya que cada estancia aparece cantada con la misma frase musical y aún con un limitado atractivo melódico. Es más bien la repetición la que nos la hace aparecer como un monótono recitado, como asimismo la flagrante disparidad que no logra encubrirse entre el lenguaje hablado y la melodía. Como se comprende, cada verso o línea susceptible de encerrar un contenido especial diferente del de los otros versos, exigiría un patrón musical exclusivo; pero, sin embargo, es el hecho de que un diseño melódico logra abarcarlo todo. Se ve, como es de comprender, algunos casos en los cuales ciertos imperceptibles ajustes entre la letra y el impuesto patrón melódico se llevan a cabo, previendo mayores complicaciones. Asimismo surgen otras dificultades promovidas por los cambios que imponen a dicho patrón melódico, los textos recalitrantes de algunas letras disconformes; pero, en estas emergencias, la dificultad se obvia arrastrando el conflicto hasta los versos que siguen, en la espera de que en estos últimos la disconformidad citada sea menos evidente en orden a respetar las entonaciones del lenguaje.

Con todo, cabe preguntarse si la comprensibilidad de estos cantos resulta buena o mala, desde el momento en que la melodía hablada es tan predominante en este preciso lenguaje. La respues-

ta asigna un resultado negativo porque es evidente que el nativo, entre los navajos, no puede entender tales cantilenas; y, son precisamente los aspectos misteriosos del ritual los que producen mayores efectos tanto entre los espectadores como entre los auditores. Para el mundo entero, y especialmente en los pueblos primitivos, el idioma usado en estas especies de cantilenas es un alarde de poesía y de anticuadas fórmulas que integran una jerigonza técnica verdaderamente inaccesible al término medio de los nativos. Entre los navajos todos los profanos o legos están verdaderamente conscientes de las posibles variaciones lingüísticas en uso por los cantos rituales; y, por ello el novicio que se cree poseído de la vocación de curandero se somete a un estudio y a una preparación de muchos años, antes de llegar a ser autorizado para actuar en su primer ritual y aún otro período análogo para oficiarse en una segunda ceremonia. Hay muchos ritos que solicitan su aplicación poniendo en juego todas sus facultades para vencer el bien comprensible desarrollo de la acción, sometiendo a prueba toda su fuerza y su ambicionada resistencia al encarar el párrafo de enseñanzas que han llegado a poseer los viejos curanderos. Este verdadero estudio debe proseguirlo visitando sistemáticamente a los profesores de una tarde, tratando pacientemente de retener en la memoria cada una de las lecciones, hasta altas horas de la noche. El novicio no solamente debe aprender los aires, sino que también le es menester informarse de las súplicas y plegarias, con todo el aparato manual y facial que requieren las diferentes fases del ceremonial; iniciándose, además, en las simulaciones, gestos y visajes propios de estos trances.

La comparación entre la melodía musical y la melodía hablada en esta serie de cantos mágicos y sus relaciones con las parciales formas y con las estancias ha sido, de rigor, violentada, en orden a simplificar la realización. Actualmente rigen muchas variedades, con un verdadero espíritu de componenda o de aveniencia en los conflictos de antagonismo o entrechoque; intercambiándose, para el efecto, arbitrios favorables. El ejemplo que sigue representa solamente una de estas variedades o tipos de cantos ceremoniales (7).

(7) Este canto proviene de la gran colección (dos mil aires) de los navajos, comprendiendo la recolección poética y musical de cinco rituales navajos, grabados por el Dr. H. Hoijer, del Departamento de Antropología de la Universidad de Chicago y por sí mismo. El trabajo forma parte de una sistemática iniciativa y empresa de Miss Mary C. Wheelright, de Boston, en orden a preservar, definitivamente, las manifestaciones de la vida ritual de los Navajos. Las traducciones y la letra se deben al Dr. Hoijer.

J. 104

na - nga ai ei - i - ye - i ai ei - i - you na - nga ai
 ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

1. ka - há - tse - has - tin - e ei - na bi - ya - ji ni - lé - ye ni -
 2 ka - i - tse - es - dzán - i ei - na etc.
 3 ka - té - hwi - yíll - tsó - di etc.

yá i a' - té na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

na - nga ai ei - i - ye - i ai ei - i - you na - nga ai
 ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga

CANTO DEL DILUVIO

Na - nga ai ei - i yo - i ai ei - i you
 Na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne - ye - ya - nga.

1.

ka - ha - tse - has - tin - e ei - na bi - ya - ji n - le - ye
 El primer hombre es Ud. su criatura y él es la suya
 ni - ya i a - te na - nga ai ei - i - you ai i - you ai ne ye - ya - nga

2.

Ka - i - tse - es - dzan - i ei - na
 La primera mujer es su criatura y ella lo es de Ud.

3.

Ka - te - hwi - yill - tso - di ei - na.....
 El monstruo del agua es Ud. su criatura

4 al 11.

.....
 El caballo negro del agua es Ud. su.....

5. El culebrón negro
 6. El culebrón azul
 7. El maíz blanco
 8. El maíz amarillo
 9. La harina de maíz
 10. La sabandija del maíz
 11. La «palabra sagrada»

12.

Na - nga ai ei-i- yei ai ei - i - you na - nga ai ei - i - you
 La «palabra sagrada»
 ai i-you ai ne -ye-ya -nga.

Es este cantar poco común en algunos aspectos. En general se impone una categoría de rituales que exhiben un largo verso de estancia alternando con un refrán corto—a veces sólo una palabra—. En el caso que estudiamos pasa lo contrario: la estancia es corta y el refrán largo. Ordinariamente la introducción y el refrán están relacionados sólo por el hecho del que el segundo es un pedazo de la primera: aquí son idénticos, aunque solamente el refrán tenga un texto real en su enigmática letra. Aparentemente no es la introducción la que ha generado el refrán, sino lo contrario; y parece ser que es el refrán el que ha dado tema con su cola o apéndice de sílabas decorativas. Por lo demás el patrón melódico de la estancia se adjudica todo su peculiar interés, y de este tipo hay solamente unos cuarenta diseños que logran destacarse del fárrago de miles y miles de cantos mágicos propios de la tribu. Algunos, con imperceptibles variaciones, son aptos para servir todas las necesidades, mientras que el resto se trae solamente a la memoria en reducidas situaciones; y, aún hasta en una sola de ellas, tal como es el caso del modelo que estamos estudiando. Las dos modificaciones melódicas, que se presentan en detalle, alternando con la que podríamos llamar su original, no proceden con regularidad.



El patrón melódico sigue una norma dada para insistir en la ordenación de ciertas notas, pero en tal emergencia acusa el influjo decidido del modelo melódico impuesto por el refrán; con lo cual se patentiza, una vez más, el poder sugestivo de la melodía hablada. Se presenta arrogante el refrán al sentirse estructurado por las entonaciones propiamente vocales de la letra. Es la porción más antigua y primordial de todo el rito y aún parece haber generado todas las otras partes. Se le cree gestora del patrón cantante de la estrofa o bien que la haya asimilado. Habiendo perdido la letra en la introducción, aparece ahí como «melodía absoluta» y como aliviada y libertada de sus amarras: las entonaciones del lenguaje.

No vaya a creerse por eso que la fuerza de reconstrucción de la melodía absoluta esté ausente de este ejemplo. El texto del refrán necesita terminar en un nivel elevado, cuando las dos últimas entonaciones del lenguaje son también elevadas; pero, justamente, la propia melodía musical desciende en ese preciso punto. Puede achacarse este hecho a aquella tendencia peculiar de las melismas, en general, considerada en el ejemplo anterior, N.º 9, del juego de las mocasinas (kendenló), de conducir su progresivo desenvolvimiento a un grado siempre inferior al del resto del tema.

* * *

Los aires considerados en este artículo no se ofrecen como una prueba o una refutación de alguna teoría. Las ha habido muchas de éstas en el pasado cuando la escasez e incertidumbre del material instaba a la especulación. En nuestros días aparece como más recomendable un procedimiento general de examen y comparación de los pasajes que ofrece la música primitiva, antes de andar al asecho de fundamentales orígenes. El material que aquí se presenta seleccionado en el fárrago que se le ofrece a los técnicos interesados, sugiere claramente el hecho de que la melodía hablada puede abastecer música en verde o imponer sus gestiones para una elaboración más amplia. Las más convincentes realizaciones con que podríamos contar para estas posibilidades surgen en los «lenguajes entonados», dentro de los cuales, los elementos melódicos están metódicamente realizados.

No se puede hablar tampoco de un servil cotejo con la melo-

día hablada establecido por la melodía musical; y, aún más, los aires ilustran un constante conflicto de acomodamiento o transacción entre las tendencias propiamente musicales y las curvas trazadas por los tonos verbales del lenguaje, incluidos en la letra. Cuando prevalecen las entonaciones del lenguaje, el impulso virtualmente musical no es reprimido sino más bien limitado y hasta incitado o estimulado a aventurarse en terrenos desconocidos. La prueba más convincente de ello la ofrecen aquellos giros o rodeos fortuitamente evocados de la melodía hablada, y que de hecho pasan a fundamentarse en una vida musical propia, solicitando su repetición y cotejo, pese a que esta imposición coincide o no coincide con las curvas dominantes que en el plano verbal vienen a continuación.

Hay que considerar, sin embargo, muchas mayores complicaciones o derivaciones. El elemento melódico, que acusa cierta reciedumbre en los lenguajes entonados, se entromete en el arte sonoro de los pueblos que usan estas lenguas. Tal influencia es mucho menos definitiva en nuestros lenguajes; pero, el acento o fuerza emocional y la duración (importante elemento músico en nuestras parlas) pasan, especialmente este último, a figurar en nuestra evolución propiamente musical. En cada caso el más potente de estos arbitrios orales es el que más haya logrado influenciar la música vocal. Una vez percibida esta relación, se presenta simple, al parecer, pero cobra todo su alcance cuando verdaderamente nos enteramos de su significación y poderío. A causa de esa abstracta cualidad que le concedemos al arte sonoro, de nuestros ideales de «música absoluta», de «arte por el arte», todos estamos demasiado capacitados para considerar al arte sonoro como un verdadero desarrollo de sí mismo o más bien como un dominio propio y aparte. Un estrecho conocimiento de la música que ejercen y practican los pueblos exóticos y primitivos, nos puede revelar, además de las deficiencias evidentes en las nociones que poseemos del arte de los sonidos en general, las limitaciones de nuestra percepción de la naturaleza interior de nuestra propia música. La prosecución de esta serie de conocimientos puede recompensarnos, no solamente por la variedad de las formas musicales que nos pueden ser reveladas, sino además porque nos ayuda a darnos cuenta y hacernos cargo de todas las múltiples posibilidades que pueden metodizar el engrandecimiento musical, las múltiples y probables fuentes de sus materiales y las diferentes clases de integración de este arte con otros elementos de práctica o de ejercicios espirituales propiamente estéticos.