Juan Alvarez.
Orígenes de la Música Argentina

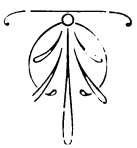
1908

JUAN ÁLVAREZ

ORÌGENES

DE LA

MÙSICA ARGENTINA



1908

Rosario, 25 de Mayo de 1908.

Mi querido Casablanca:

Bajo pretexto de **Música Criolla** *he agrupado algunos datos que se refieren á esa* NACIONALIDAD ARGENTINA *cuyo debilitamiento oigo lamentar. Tropecé con ellos ocupado en investigaciones históricas de carácter más sério; y los publico, porque se me ocurre que la música es un elemento no despreciable para el estudio de los orígenes nacionales, que á tantos espíritus atrae.*

A mi juicio, esos datos contribuyen á la demostración de que los argentinos no fueron antes MAS ARGENTINOS, *como se afirma, sinó simplemente más españoles, más indios ó más negros, como consecuencia de una fusión étnica ménos compleja; ó en otros términos: que ser* MAS CRIOLLOS *sólo significó para ellos tener una nacionalidad tan variable y tan poco caracterizada como la de que hoy disponen. Quizás parecido argumento pueda hacerse respecto de todas las nacionalidades patentadas.*

No sé si ésta conclusión valga la pena de sacarse. De todos modos, creo que es bueno combatir la absurda teoría de que ese pasado nuestro—felizmente muerto—solo exhibió hidalguías y altiveces, héroes y payadores, inalcanzables hoy por que hemos degenerado. No hay porque denigrar el presente, embelleciendo sin motivo á ese grosero período de la vida nacional en que los gauchos, rebosantes de barbarie, vivieron sobre la pampa estéril «la edad del cuero crudo». *Y la música explica hasta qué punto fué grosero*

Por otra parte, este ataque al gauchismo me ha obligado á exhumar muchas cosas de la tierra ignoradas por cantidad de criollos netos. Crea Vd. que no puedo ofrecer otra excusa, al rogarle ejercite una vez más su benevolencia aceptando éste libro que afectuosamente le dedico.

J. A.

Sr. Dn. Cornelio Casablanca.

ÍNDICE

		Págs.
I.	Consideraciones generales . .	13
II.	La música de los conquistados .	29
III.	La música de los conquistadores	57
IV.	La música de los esclavos africanos.	73
V.	Apéndice . . .	87

Orígenes de la música argentina

Consideraciones generales

I

Trazar hoy el origen de una frase musical es tan difícil como saber quien inventó palabras llegadas hasta nosotros al través de millones de gargantas fenicias y griegas, romanas y árabes. Suele ocurrir que esas palabras no signifiquen ahora lo que significaron antes: en el mismo sentido la corneta de tramway ha dejado de parecernos tan bélica como á las legiones romanas á quienes servía de clarín. Suele ocurrir tambien que habiéndose perdido el nombre del primitivo inventor, aparezcan inventores locales: el *facón* criollo niega descender de la *faca* española, y Juan Moreira jamás habría confesado que heredó su trabuco de los contrabandistas andaluces. La *taba* es hoy juego argentino, sin perjuicio de que floreciera yá en tiempos de Cristo. Muerto el mariscal Chamberg en el siglo de Carlos II, el *chambergo* con que uniformó sus tropas ha resultado ser emanación directa de las pampas sudamericanas, como la *daga* caballeresca, el *recado de montar* y las *payadas de contrapunto.*

Facilita estas confusiones el curioso hecho de que la música popular perdure en tanto que la mú-

sica elevada desaparece. Es algo así como la persistencia del analfabetismo. Nuestros niños cantan aún el viaje de cierto duque de Marlborough (*Mambrú*, en abreviatura) que se fué á no se sabe qué guerra, y las hazañas de un igualmente dudoso rey de Borgoña de quien ya nadie se acuerda. Los gauchos — niños grandes—poniendo su desidia al servicio de lo viejo, limitáronse á repetirlo: jamás inventaron un instrumento, ni aprendieron á manejar las flautas indias, ni lograron siquiera fabricar castañuelas cuando España dejó de enviarlas (1)

Hace algún tiempo, se intentó coleccionar los cuentos populares de los diversos paises: resultaron idénticos casi todos. Abundan en música coincidencias de este género. El «Himno de Riego» suena lo mismo que cierto canto británico de primero de año (2); un vals conocidísimo entre nosotros, aparece como «Música de los llaneros de Venezuela» en las Actas de la Sociedad Antropológica de Berlín (año 1886, pág. 534); la *Gallegada* española, concuerda notablemente con trece compases del principio del 4º acto

---

(1) En verdad ni aprendieron siquiera á curtir el cuero para trasformarlo en zapatos. Demuestra el general Mansilla en su «Viaje á los Ranqueles» que vivían con ménos comodidades los criollos que los indios.

(2) «The songs of England». J. H. Hatton, pág. 16.

de «Bohême» y estos á su vez repiten la antiquísima canción de las provincias catalanas:

Tam pa tam tam, que las figas son verdas,
Tam pa tam tam, que ja madurarán!

idéntica por su parte, á un canto inglés del siglo XVII:

Here's to the maiden of bashfull fifteen...;

el conocido aire *La basura que se barre*, ha pasado íntegro al pueblo desde la ópera «Barbero de Sevilla», por intermedio sin duda de los organillos callejeros; otro aire popular, ofrece innegables analogías con ciertos compases del viejo canto hebreo *Weseioreiw* usado aún en las sinagogas...

Con Alfredo de Musset, bueno es recordar que

Rien n'appartient á rien, tout appartient á tous;
C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Observa Eduardo Hanslíck, que la música difiere de las otras artes en que no copia la naturaleza. Es exacto que los cantos de ciertos animales bastaron para producir rudimentos melódicos; pero es tambien exacto que pronto resultaron modelos insuficientes. Motivos hay para creer que—como en el cuento clásico—la primera flauta sonó por casualidad y la voz humana limitóse á remedarla.

No parece haber influido gran cosa la naturaleza sobre la música criolla, aún cuando influyera enormemente sobre la poesía local. Ningún *Estilo* imita al pampero, ni parece influenciado por el medio. Y es en verdad admirable que hayan podido conservarse músicas delicadas en los míseros ranchos de una pampa reseca y polvorienta sobre cuyos pastos duros volaba sin piedad el huracán. Desprovista de flores y de sombra, la llanura solitaria y callada solo ofreció al espíritu sus colores sucios diluidos en luz.

Pocas delicadezas tuvieron que expresar los paisanos. Sanguinarios y alegres como héroes griegos, vivieron, mataron y murieron, sin más afecciones estables que el caballo y el cuchillo, y sin otras necesidades estéticas que el truco y la limeta. La guitarra, fué un lujo:

«Mi caballo era mi vida,
«Mi bien, mi único tesoro.
«Al que me vuelva mi moro
«Yo le daré mi querida
«Que es más hermosa que el oro».

Pocas delicadezas tuvo que cantar el esclavo africano. Pocas, el antepasado español que arrojado de su patria por el hambre, se vió rechazado hácia la toldería, por la ciudad donde el negro trabajaba más barato. Pocas podían engendrar la bota de potro y la melena enmarañada por falta de higiene y de tijeras.

El amplio cielo azul quedó oculto con frecuencia tras las mugrientas viseras de los chambergos, y Santos Vega, el poetizado payador errante (1)—si es que en efecto cantó bien— fué excepción, como fué excepción el gaucho limpio y rico. El momento más *criollo* de nuestro país—la «Confederación Argentina»— se produjo más que en una nación, en un vasto campamento donde no hubo sitio para las quejas suaves, para la música tierna: apenas si lo hubo para cantar el amor grosero, la guerra á lanza seca, las excelencias de la caña, elevada á categoría de bebida patria, casi de insignia.

Sigue agradándonos la música de entonces, porque procedía de antes felizmente, y porque la distancia ha embellecido lo poco salvado del naufragio. Siguió siendo hermosa á pesar de sus intérpretes, para quienes probablemente nada significaron los crepúsculos, ni la monotonía del horizonte, ni la tristeza de las quenas indias, producto de razas más soñadoras.

La primitiva guitarra española era un instrumento de difícil estudio, muy frágil, y que requería constantemente accesorios: bien pronto por falta de vaquía, los ejecutantes fueron reduciendo la música á un mismo acompañamiento que confundió en uno solo muchos tipos, diferenciándolos únicamente por el ritmo. En

(1) Derrotado por el mismísimo Diablo según la tradición, y por un cordobés según los cordobeses.

tales condiciones progresar era imposible; y fué peor después, cuando el acordeón, más fácil y resistente, se apoderó del campo. Se hizo un amasijo de lo existente y de lo importado procurando no agregar nada nuevo á la práctica española de utilizar un solo acompañamiento para varias tonadas cuya letra variaba. El arpa hubiera salvado la situación porque agradaba—y agrada - en el interior; pero resultó cara y molesta. Más tarde llegó el organillo triturando en colosal molienda cuanto encontró, y las espirantes notas de los *Tristes* pasaron á chillar al través de los tubos del recién venido. Y fué recién entonces, cuando artistas saturados del deseo de belleza pusieron en música á la pampa inmensa, á los trovadores errantes, á las suavidades del amor gaucho, al poema de los horizontes amplios, á todas esas cosas que con tanto esmero nos han enseñado á creer que eran hermosas...

« Cuentan, que en noche nublada (1)
« Si su guitarra algún mozo
« En el crucero del pozo
« Deja de intento colgada,
« Llega la sombra callada
« Y al envolverla en su manto,
« Suena el preludio de un canto
« Entre las cuerdas dormidas,
« Cuerdas que vibran heridas
« Como por gotas de llanto».

(1) Rafael Obligado: «El alma del payador».

Puede admitirse la existencia de dos clases de música argentina: la de las ciudades—que en nada se diferencia de la europea—y la del campo. Las composiciones que caracterizan á esta última—*música gaucha*—se limitan á marcar el ritmo de la danza ó acompañar el canto, sin admitir coros; solo en pocos casos dos voces dán el unisón. Tienen pocas notas y con frecuencia la igualdad del acompañamiento las hace monótonas.

No hay regla que permita precisar cuando una música es *gaucha* y cuando no lo es. El *Gato* parece inconfundible: sin embargo ocurre que se le agreguen variaciones de vals y polka. Dificulta la cuestión el hecho innegable de que cada vez hay ménos argentinos que conozcan la música criolla.

Nuestras ciudades desdeñaron la música gaucha y lanzaron sobre la campaña las venidas de Europa, junto con los inmigrantes y los productos extranjeros. El *Pericón* ha tenido un momento de resurrección después de no pocos esfuerzos, y el *Tango*—que jamás conocieron los gauchos—persiste con sus lubricidades. Pero cantidad de argentinos nacen y mueren sin haber oido un *Gato*, sin sospechar que el *Malambo* y la *Chacarera*, el *Triunfo* y la *Firmeza*, hayan sido ó sean música criolla. Tan difícil les sería bailarlos como bolear un potro ó degollar á un adversario político: los tiempos cambian y ya no consiste en eso

la nacionalidad argentina. Nada hay pues que reprocharles. Por otra parte el Himno Nacional es hoy más conocido y venerado que en los tiempos heróicos, cuando no había escuelas donde los niños lo aprendieran, ni músicos que pudieran tocarlo; y además los organillos siguen destrozando bajo el nombre de *milongas*, cuanto aire al 2/4 se les pone á tiro. Modificarse no es morir; y si el Presidente de la República no sabe ya enlazar un novillo, tanto mejor. En fin de cuentas, las bombachas y los facones, los chambergos y las trampas electorales, procedían del extranjero. Y es probable que tampoco los hombres de la independencia se supieran de memoria las diez estrofas del Himno, con la diferencia á nuestro favor de que ahora no necesitaríamos echar mano de un catalán para que las pusiera en música... Luego, siempre los extranjeros nos encontrarán exóticos: Pierre Loti dice que vió en Montevideo hace poco, *un je ne sais quoi de sauvage*....

Puede notarse desde luego, que casi todos los bailes y tonadas criollas, á semejanza de los españoles, derivan su nombre del estribillo de las respectivas canciones. En el *Gato* canta el guitarre-

ro, recordando una antiquísima tonada de la provincia de León:

Salta la perdíz madre—Salta la infelíz
Que se la lleva el *Gato*—El *Gato* mis mis.

En el triunfo:

Dicen que las heladas
Secan los yuyos
Así me voy secando
De amores tuyos.
Este es el *Triunfo* madre
De las mujeres
Que ponen buenas caras
A los que quieren.

En la firmeza:

Antenoche me confesé
Con el cura de Santa Clara
Me mandó por penitencia
Que la *Firmeza* bailara.

En la huella:

A la *huella*, *huella*.
Huella sin cesar,
Abrase la tierra,
Vuélvase á cerrar.

En el marote:

Donde vas *Marote?* etc.

En el prado:

Vamos al *Prado*
Que hay mucho que ver, etc.

En el cielito:

(De Bartolomé Hidalgo, transcripta por el doctor Estanislao S. Zeballos).

Cielo, cielito que sí,
La cosa no es muy liviana...
Apártese amigo Juan
Deje pasar esa rana.
.....
Cielito, digo que sí,
Todo era humor y alegria
Y andaba mandando juerza
Toda la mujerería.

En la vidalita:

Cerca de tu reja
Vidalita
Me dejo un suspiro
Que á la fuerza quiere
Vidalita
Quedarse contigo.

En la media caña:

Si es soltera, *media caña*
Si es casada, *caña* entera
Y si es viuda, *caña* y media
Lo que sobre, etc.

En el caramba:

Verde es el romero
Caramba
Cuando está en botón, etc.

Como lo he indicado, esta música ofrece á veces rastros indudables de elementos extraños yuxtapuestos, que desorientan por su diversidad. Así, parece no existir un tipo uniforme al que se ajustase el *Minuet federal.* Evidente es que se tomó el *minuet* europeo, federalizado para el caso; pero esta adaptación ha revestido á veces formas inesperadas. Del compás de tres por cuatro con aire magestuoso, saltó á la antigua *Cachucha* española, que debía inmortalizar á José Bolero. Y de ella, al vals de «Fausto», para retroceder luego á la *Tirana*, española también...

Otro *Minuet federal,* que he obtenido debido á la gentileza del Dr. Adolfo P. Carranza, director del Museo Histórico, (1) reproduce casi al pié de la letra un conocidísimo coro de *Favorita,* ópera estrenada en

(1) Vé apéndice.

Buenos Aires hacia las postrimerías del gobierno del general Rozas. O los organillos la federalizaron, ó lo que es más verosímil, dentro de la práctica porteña de bailar óperas, á *Favorita* le tocó ser *minuet* por esta vez (1).

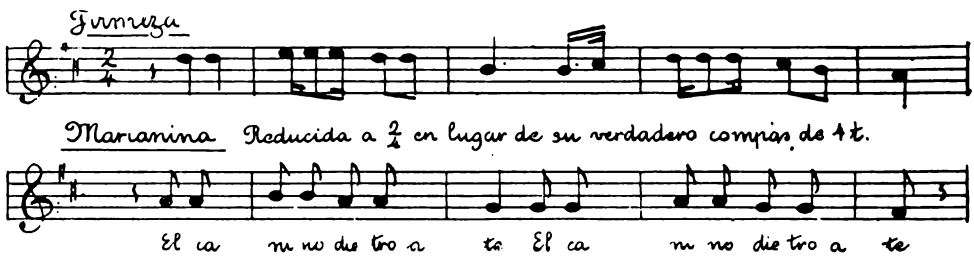
Los criollos siguieron hasta en eso las modas europeas; de modo que pueden esgrimir contra sus detractores el famoso alegato de Cristo en defensa de la mujer adúltera: «Más eres tú!»

Original también es que la copla que se canta en el baile criollo *Firmeza*,

Antenoche me confesé
Con el cura de Santa Clara

resulte igual que la música con que el organillo acompaña los de la popular *Mariannina*

E' l canino dietro a té, e'l canino dietro a té.



(1) Vale la pena de recordar que Don Santiago Calzadilla—en «Las beldades de mi tiempo»—dice textualmente:

«Y era tal la perfección con que tocaban é improvisaban los minuets, los val-« ses y las contradanzas tomadas de motivos de óperas de Rossini y Donizetti, estos « célebres pianistas del país, Marradas ó Espinosa, que si alguno de ellos faltaba, la « fiesta era pálida, y las parejas quedaban descontentas».

Con el *Cielito* pasa el revés: no se encuentran dos autores que lo escriban en el mismo compás. El de Hargreaves está en 3/8, el de Dalmiro Costa en 6/8 y el publicado por «Caras y Caretas» como procedente de 1821, en 3/4.

En cambio cantidad de canciones eminentemente populares serían rechazadas si pretendieran pasar por «música criolla». La «Tejedora de ñandutí», por ejemplo. Derivan sin duda de antiguas tonadillas españolas, que á su vez aprovecharon las *kássidas* árabes venidas quien sabe de donde. Vale la pena de recordar *El crudo tucumano*, que hizo furor hácia 1870 y que transcribo en el apéndice.

Al lado de la música popular figura la «Música argentina oficial», categoría que comprende á las composiciones declaradas criollas por decreto. Pueden clasificarse como tales el «Himno Nacional» (llamado antes «Marcha de la Patria» aunque nada tiene de marcha) que ninguna reminiscencia criolla ofrece, ni aún en su estructura literaria á base de decasílabos; la «Canción Patriótica» de Esteban de Lucca (que debo á la amabilidad del señor general Bustillos); el «Himno de los Restauradores» de Rivera Indarte; la «Marcha triunfal de Artigas»; y el «Himno á la libertad entrerriana» cuyos ecos acompañaron á las derrotadas hues-

tes del general López Jordán y que doy en el apéndice.

Pero á despecho de todo ésto subsiste algo en el conjunto de la música gaucha que si no en todos los casos, por lo menos en muchos la hace inconfundible. En efecto, un *Gato*, aún con variaciones de *Vals*, sigue siendo *Gato*. Si antes esa música caracterizó á otro grupo étnico, hoy solo caracteriza á determinadas regiones de la América del Sud: negarlo sería tan exacto como negar que existe el idioma castellano porque las palabras que hoy lo componen son semejantes á las que compusieron otros idiomas en otro tiempo. Es que en verdad toda *nacionalidad* importa solo un aspecto fugaz de la vida colectiva. Puede haberse incorporado al canto de la *Firmeza* una frase de la *Mariannina*: pero vano empeño sería buscar en Italia quien bailara aquella. En definitiva, las yuxtaposiciones solo demuestran que nos vamos aproximando al hermoso sueño de los Constituyentes del 53: fundir en una sola raza nueva las energías de cuantos hombres quisieran habitar el territorio argentino.

———

Influencia de la música de los conquistados

II

Probable es que los fieros conquistadores españoles atribuyeran poca importancia á la música de seres que solo resultaron tener alma después de largas averiguaciones. Hombres toscos, venían á juntar plata y no á oír los lamentos de los propietarios desposeídos.

Si algunos misioneros desocupados coleccionaron cantos indios, su obra andará por ahí, archivada en cualquier rincón polvoriento adonde el azar no ha llevado aún á los actuales rebuscadores de cosas viejas. Coleccionaron poesías, poniendo en sus traducciones un sello de idealismo que las aleja sin duda de la realidad: frases vulgares de los indios, entendidas solo á medias, permitieron saturar de belleza á sus versiones; pero como la mentira que llamamos arte no tiene otro objeto que embellecer la vida, nada hay que reprochar á aquellos honestos misioneros. En definitiva, solo se anticiparon á las *rêveries* que mucho más tarde, en pleno siglo XIX, habían de agitar

á los burgueses de París ante la ópera *Jaguarita* (1) tartarinesca revelación de bellezas indias, pobladoras del lejano y misterioso país de los *rastaquoères.*

En todo caso, con tal amor se lanzaron á la tarea, que los venidos después no se han animado á romper el encanto; bien que comparadas esas poesías con las que hoy producimos, aparezca á la mente el recuerdo de aquel monarca francés *que no temía la música de sus compatriotas.*

Como todo lo que solo á medias se entiende, ofrece la música á los espíritus selectos la oportunidad de creer que tienen realidad plástica los suaves delirios, las deliciosas aspiraciones íntimas de su mente. Por eso consuela y vincula. Suprimida la vaguedad, puestas las notas en relaciones claras y fáciles, la realidad reaparece y muchas músicas primitivas pasan á ocupar su puesto en las boca calles, debidamente interpretadas por los internacionales organillos (2).

---

(1) De Halévy, De Saint-Jeorges y Leuven.

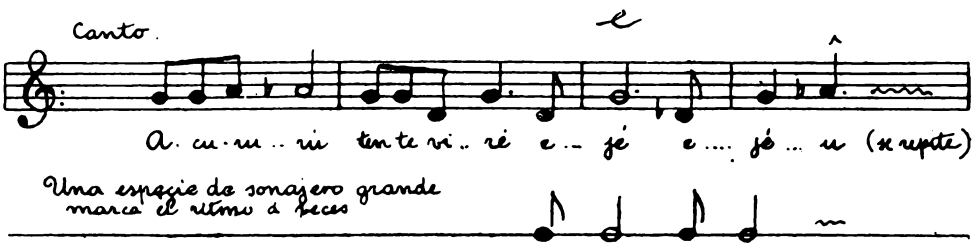
(2) Por ahora, se admite que los efectos de la música en nosotros se reducen á la comprensión ó incomprensión de las relaciones existentes entre el número de vibraciones de una nota y otra. Si la combinación es de octavas ó quintas, la proporción 1/2 ó 2/3, representada por las respectivas vibraciones es tan fácilmente comprensible que toda vaguedad desaparece. Por eso los públicos no iniciados se aburren oyendo fórmulas muy complicadas, de las que solo comprenden una relación de tiempo en tiempo. Pero no es difícil que antes de mucho resulte esto inexacto. En efecto aún moviéndose en pocas notas hay cantos indios que ofrecen complicadísimas combinaciones, producto de una escala que aparece más subdividida que la nuestra. Posible es entonces, que en muchos casos la música de los indios no esté muy estrechamente vinculada á sus aptitudes mentales y que el azar ó la falta de oído expliquen la formación de esas tonadas fuera de tono, que examinadas bajo cierto punto de vista podrían ajustarse á tonalidades nuevas. Difícil es admitir que los pájaros, por ejemplo, sean consumados matemáticos.

Los cantos populares é infantiles se mueven en el espacio de pocos sonidos, porque deben ajustarse á todas las gargantas, esto es, servir aún para aquellas personas desprovistas de toda aptitud musical. Esto restringe su esfera de acción y con frecuencia los hace monótonos.

Cantidad de tribus indias hay, que jamás han sospechado que el ruido sirva para marcar ritmos y bailar. Otras, fijándose en los animales han procurado imitar sus movimientos y gritos. El pavo real ha inspirado entre los europeos «La pavana»: los caballeros procuran en ella hacer la rueda. Se asegura que ciertos cantos de Kamtschatcka remedan hasta en el nombre á cierto pato salvaje—el «Anas glacialis»—que grita así:

Motivos hay para creer que las castañuelas—de concha en su orígen—se inventaron imitando el ruido de los moluscos al cerrarse. El rugido del tigre

termina un canto sagrado de los indios Mbororós (Chaco Norte): (1)



Esta influencia de los animales en la literatura y en el baile ha sido universal. Estanislao del Campo, exagerando sutilmente el defecto criollo de referir al caballo todas las comparaciones, llegó á decir del cielo, que en cierto momento parecía «estar mudando el pelo». En el mismo sentido se inspiran las siguientes coplas guaraníes tomadas al azar de un folleto publicado en Corrientes, que utilizo conservando el extraordinario castellano de su autor:

---

(1) Una de las fiestas actuales de estos indios es exactamente lo que hacia 1765 describía el P. Guevara: «El que lleva el compás entona una letrilla bárbara y » sin arte, al son de roncos calabazos y sonajas de porongos con piedrezuelas dentro » que tocan los demás, repitiendo el son y letrilla que empezó el presidente del coro; » entretanto, dan vuelta á la redonda sin descomponer el círculo, pisando fuertemente » la tierra y acompañando los golpes de los piés con el de los calabazos y sonajas y » uno y otro con los puntos del primero.»

HISTORIA DE LA CONQUISTA DEL PARAGUAY, RIO DE LA PLATA Y TUCUMAN HASTA FINES DEL SIGLO XVI.

Porongo-pú mamangá	En calabaza abejón (1)
Nde purahéi oyoguá	Su canción, es parecida.
Moaité araracá	Asemeja á un guacamayo
Oyocaro mbocayá.	Cuando quiebra cocos.

Amó caraí pucú	Aquel señor alto
Oyoguá teteu paúme	Parece entre teru teru
Oí mocoi tuyuyú	Una cigueña estar.

Hacia el Amazonas, bailan los indios Pariquys la DANZA DE LOS ANIMALES. Remedan la flexibilidad de la serpiente *sucuriú*, si bien ménos afortunados que las bailarinas del Cambodge esperan aún al Rodin

---

(1) No es de las ménos originales una que cita el Dr. Manuel R. Morón y que según él constituía la relación de un gato, allá por las márgenes del Guayquiraró. Habla el mozo:

»Yo soy como el tarabé
Que anda por la paré:
Si me vé tu máma me larga con la chancleta.»

El tarabé, es el cien-piés; la *chancleta*, se define por si misma.

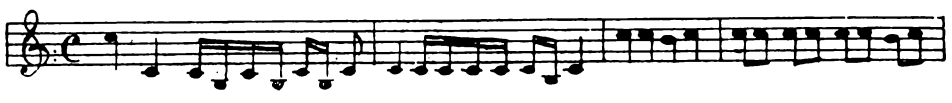
que ha de inmortalizarlos. Cantan las costumbres del camaleón, saltan como el sapo y á cada instante revelan la influencia del medio. F. J. de Santa-Ana Néry en su «Folk lore brésilien» transcribe un baile con canto guaraní á dos voces, reducido à dos notas y bien poco interesante:

HOMBRES

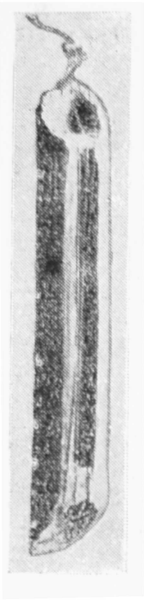
«Oye cantar á la cigarra,
Vé volar á la mariposa».

MUJERES

¡Ay, que viene la lechuza!



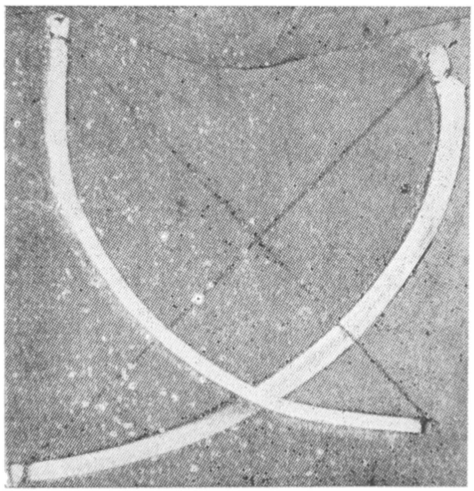
La música de los indios del Chaco fué monótona y de escaso valor: casi no tenían instrumentos. El jesuita Cárlos Soler en su expedición por el Río Salado (efectuada bajo el gobierno de Don Nicasio Oroño) tuvo oportunidad de estar en los toldos del cacíque Mariano. Habla así:



«Concluída la comida empieza el baile « *sarandí* ó *tantoyngo*, que acompañan « con la guitarra ó con el instrumento « que la suple, que es un mate con una « cerda por cuerda... »

«....quisieron que oyese cantar à un « indio, á su manera monótona, *sin pro-* « *nunciar palabra*».

Poco podía esperarse de la música producida por una cerda tendida al través de un mate, acompañada por cantos á boca cerrada. Debía parecerse á la que emite el arco araucano, (1) formado por cerdas que cierran una costilla de caballo y se rascan con un pedazo de hueso ó con otro arco. La he oído. A veinte centímetros de distancia, con atención, podía percibirse un chirrido suave, diluído, homeo-



(1) Curiosa es la semejanza existente entre este arco y el «monocordio» usado en Europa desde antes del año mil, reproducido en una viñeta de la época. Procede del libro «Organografía músical antígua española» del maestro Felipe Pedrell, eminente musicólogo.

pático; música, que si bien mala, era fácilmente evitable corriéndose un poco.

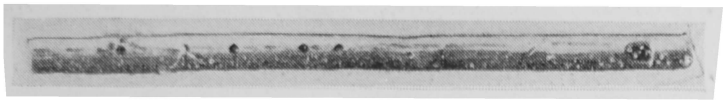
De silbatos diversos sacaban sonidos estridentes, muy malos todos. Tenían también la calabaza con piedras (suplida hoy con un aparato de hojalata — el mundo marcha —) y el tambor ó *batuque* hecho de madera y cuero, que parece haber sido de uso universal en Sud América y servía para obtener acompañamientos de baile con varios ritmos, siendo el preferido de los mbororós:

(*Indios caynguás*)

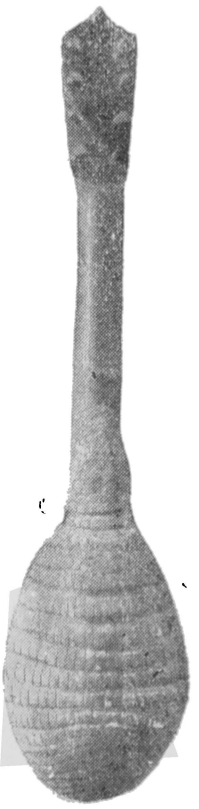
en tanto que el sonajero marcaba:

Careciendo de verdaderos instrumentos de cuerda no pudieron como Herder ver realizado el sueño de «inyectar un alma humana en las tripas de un cordero».

Llamaron *memby* á la flauta, pero es dudoso la inventaran. Probablemente la tomaron de sus vecinos de Bolivia y nunca llegaron á sacar de ella gran partido. Tales adaptaciones han sido frecuentes. En el museo de La Plata se conserva una curiosa prueba: deseando los indios del Chaco hacer una guitarra y careciendo de vaquía y de instrumentos apropiados, ingertaron un mango de madera sobre el caparazón de una *mulita*, como en otro tiempo los griegos hicieran liras tendiendo cuerdas al través de conchas de tortuga. (Las ocho clavijas del aparato demuestran la antigüedad del modelo que sirvió para la confección). Pero esas mismas adaptaciones demuestran cuán difícil es restaurar hoy la primitiva música india: aún tomada sobre el terreno puede resultar poco auténtica, como los sonajeros de lata ó las flechas con punta de vidrio.



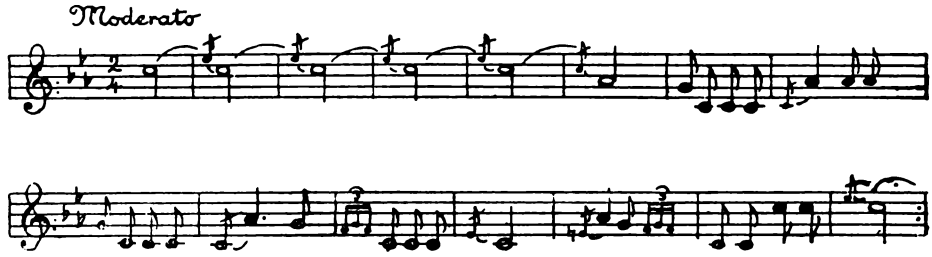
(Matto Grosso)



El Dr. R. Lehmann Nitsche, á quien interesaba la cuestión, ha formado una interesantísima colección de fonogramas chaqueños. Debo á su gentileza poder

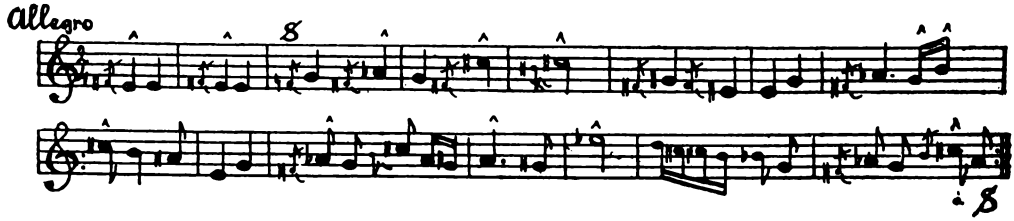
ofrecer aquí algunos que hé traducido con la lejana aproximación que el piano permite:

Fragmento de los indios Tobas:



Fragmento de los indios Chorotis:

Fragmento de los Chiriguanos:



Otro (Chiriguanos):

Otro id, que ofrece analogías con la «Vidalita» (1):

Dudoso es que esta música influyera sobre la de los conquistadores en una forma apreciable, en la República Argentina. Excepción hecha de coincidencias de ritmo –fácilmente explicables—no se encuentra rastro alguno de ella entre las composiciones criollas. Se ha aventurado la hipótesis de que el baile español «La Chacona» procediera del Chaco; pero nada hay que lo pruebe.

No estaban mejor de instrumentos los indios pobladores de la Pampa y la Patagonia. Cuenta Lucio V. Mansilla en su «Viaje á los Ranqueles»:

«La música consistía en una especie de tamboriles; eran de madera y cuero de carnero y los tocaban con los dedos ó con baquetas. El baile empezaba con una especie de llamada militar redoblada».

(1) Imitada de los vecinos probablemente.

El Dr. Estanislao S. Zeballos, transcribe una canción araucana que oyó sobre el terreno, (1) en la que no parece haber influido gran cosa la música de los conquistadores europeos ni la de sus descendientes, apesar de que esa influencia quede evidenciada en otros casos como en la adopción del clarín, p. ej. Sabido es que durante muchos años los desertores argentinos buscaron refugio en las tolderías y que en cierta ocasión, por razones políticas, un escuadrón entero de soldados unitarios se constituyó en tribu y organizó malones. Por razones idénticas, algunos jefes y oficiales pasaron temporadas entre los ranqueles. Los indios se unieron á mujeres blancas y los blancos á mujeres indias. De tal modo, que es imposible discernir que parte correspondió á cada uno de los componentes en la mezcla resultante.

He aquí la poética traducción del Dr. Zeballos:

Vey ñi amón eyú huincá (2)	Ya me voy con el cristiano
Mamüel Mapú, ayuvin mapú.	Al país de las arboledas
	¡Tierra amada!
Pegelmen chi Quethré Huthrú	Volveré á ver arruinada
	Cerca de Quethré Huithrú
Cheu inché nientún ruca.	¡Ay! mi casa.

(1) Vé apéndice.

(2) Fácil es ver que se trata de una redondilla en octosílabos, del tipo:

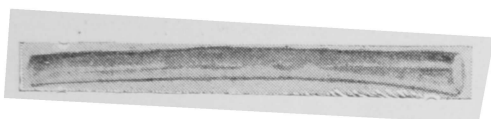
« A veces con viento en l'anca
Y con la vela al solcito
Se vé cruzar un barquito
Como una paloma blanca»

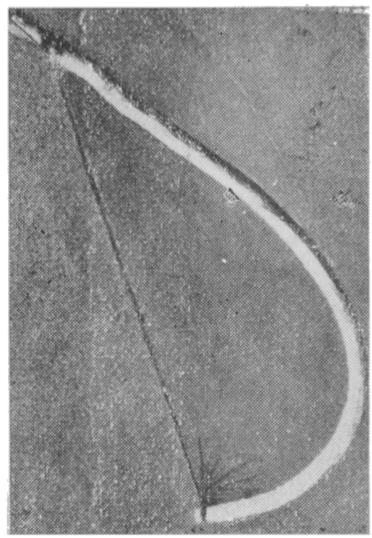
con finales agudos por la eufonía del idioma y sin otro defecto que una sílaba demás en los dos versos centrales.

De una notable obra publicada en Chile y poco conocida, saco los datos que siguen á propósito de música araucana. (1)

Los instrumentos de percusión usados por los indios se reducían á tambores (*cultrún* y *caqueltrún*), calabazas con pepitas *(huada)* y castañuelas de concha en los pueblos de la costa *(cadacada)*. (2)

El violín hecho de crines y costillas de caballo era su único instrumento de cuerda. En cambio disponían de numerosos instrumentos de viento: el *pincuihue* ó clarinete, la *trutruca*, el *cullcull* ó cuerno de buey (de orígen extranjero como el clarín), la *pivillca*, y variedad de silbatos de barro, hueso y madera. Sus principales bailes eran: el *treguilprun* y el *choiqueprun*, ambos de orígen sagrado, cuyos nombres recordaban los de dos aves (el pájaro llamado frailecillo y el avestrúz); el *levtun*, especie de polca al son de la trutruca; el *ñihuin* ó danza de





Quinquecahue

(1) Todas las fotografías han sido tomadas por el autor de los instrumentos originales depositados ea el Museo de La Plata,

(2) «Historia de la Civilización de Araucania» por Tomás Guevara, Santiago, 1900.

la trilla; el *ñuino*, bailado por parejas en derredor de un canelón; y el *cunquen*, aprendido de los españoles.

Las canciones que siguen bajo los rubros *Ngillatun* y *Machitun*, eran de carácter religioso y se usaban por las brujas *(machí)* para sus operaciones y curas. La segunda, es el *Padre Nuestro...*

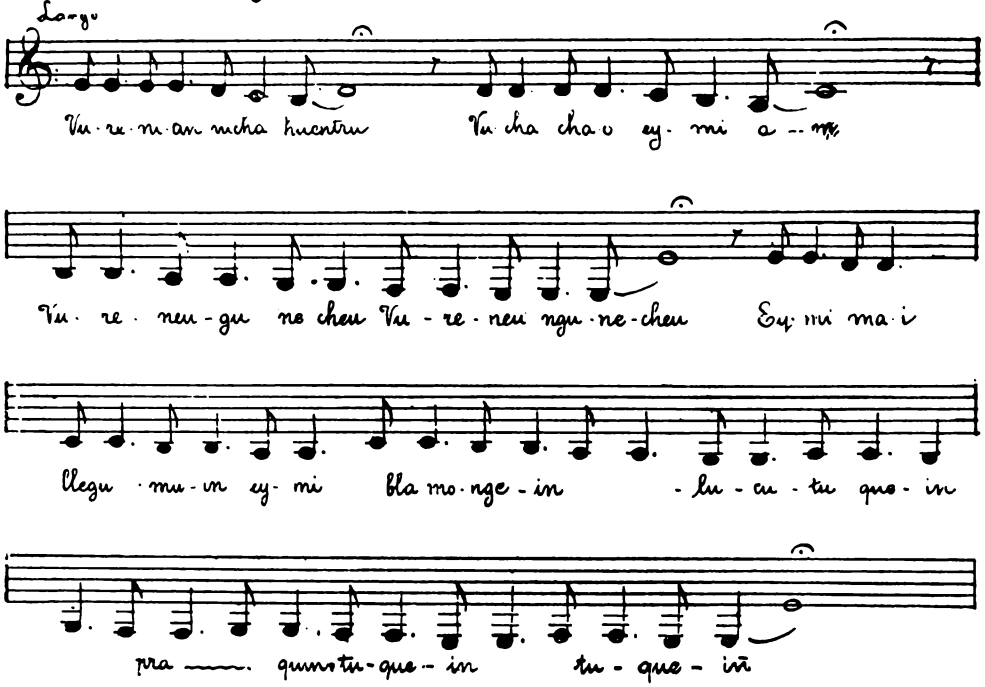
MACHITUN

Vivirá con buen remedio;
Si soy buena *machí*, sanará.
Buscaré en el cerro el remedio *mellico*;
Solo *paupahuen* buscaré.
Mucho remedio *llanca* y muy fuerte remedio.
Vencerá, dice el gobernador de los hombres.
Con este tambor, tambor, levantaré á mi enfermo.

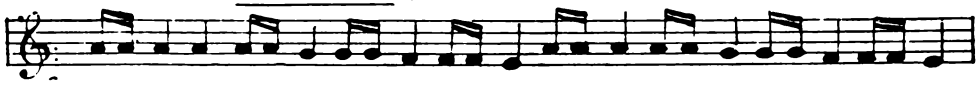
NGILLATUN

Ampárame, gran hombre, gran padre, tú, espíritu!
Ampárame, gobernador de los hombres, tu pues, nos criaste!
Por tí vivimos; estamos de rodillas, mirando arriba, estamos.
Este día, por las faltas estamos rogando al gobernador de los (hombres.
Estás para amparar todita la tierra.
Nos devolverás todo: trigo, cebada;
Tanto (es lo) pedido (en) nuestras palabras;
Nuestro pedido: carne, guiso de mote, gallinas
Por tí comemos; eso pues, comemos locro.
Eso estamos pidiendo para una buena mañana (porvenir).

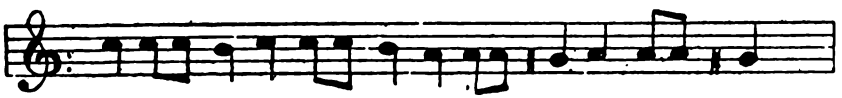
Ngillatun (Musica sagrada de los araucanos)



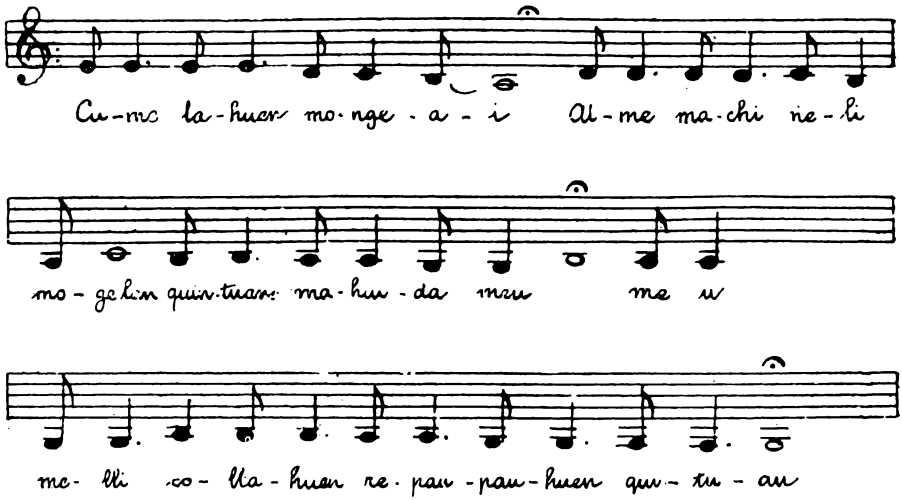
Arrorró (araucano)



Baile y Canto (araucano)

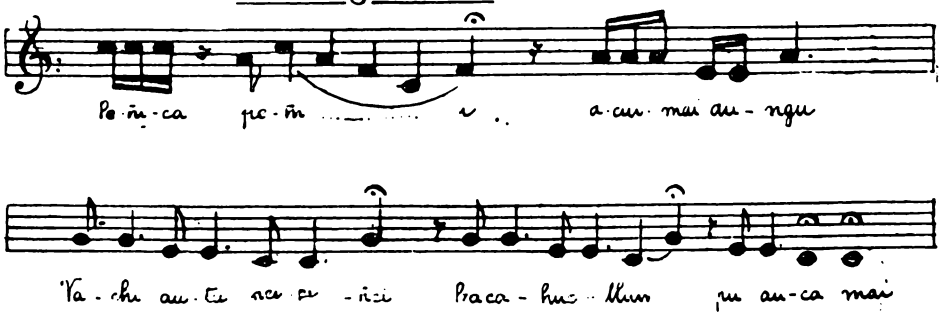


Machitucun ó Machitun (Musica Sagrada araucana)



Canto de los padres (araucano)

Canto Guerrero (araucano)



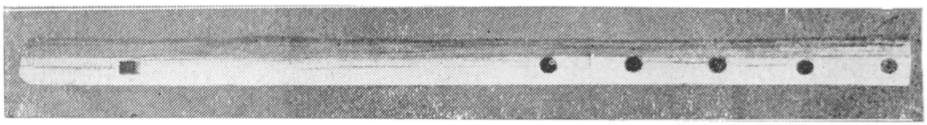
Hácia el Norte las cosas pasaron de otro modo. La flauta adquirió en manos de los *quichuas* una melancolía quejumbrosa que debió adaptarse admirablemente á sus idilios y á sus penas. Cuenta Garcilazo, que «tenía cada canción su tonada conocida y no se podían » decir dos canciones diferentes por una tonada; y » esto era, porque el galán enamorado, dando música » de noche con su flauta, por la tonada que tenía » decía á la dama y á todo el mundo, el contento ó » descontento, conforme al favor ó disfavor que se » le hacía: de manera que se puede decir que hablaba » por la flauta».

Eran de varias clases y tamaños: *pincullu*, se llamaban las más chicas; *huayllaca* las medianas y *khayna* (quena) las grandes. Además había la flauta de pan, conocida con el nombre de *huayra puhura*. Producían música ruidosa y grosera con tambores (*huáncar*), sonajas (*chilchiles*), cascabeles (*chanrares*,) trompetas (*queppa*) y silbatos (*cuyvi*).

Rivero y Tschuddi, (1) estudiando la quena, dicen que la música peruana debió pertenecer al mismo tipo que ciertas músicas asiáticas á base de escalas pentatónicas, esto es, escalas desprovistas de cuarta y séptima. Pero es tal la diversidad de quenas y de flautas, que la aseveración apuntada solo puede

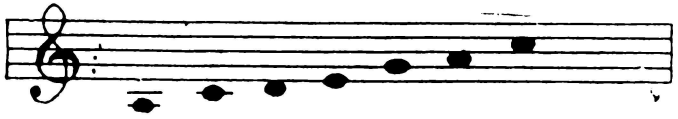
(1) «Antiguedades peruanas.»

resultar parcialmente exacta. Hay yaravíes (1) (corrupción de *haraví*, nombre dado á las sentimentales composiciones de que me ocupo,—*haravicus*, se llamaban sus forjadores) que recuerdan músicas hebreas; pero otros podrían incorporarse á la música europea de la que no difieren (2).



La imperfección de los instrumentos y la falta de un patrón fijo necesariamente han tenido que producir cierta vaguedad á este respecto. De tal modo, que en los ejemplos de yaravíes presentados por Rivero y Tschuddi no hay uno solo escrito con escalas pentatónicas, sin que pueda precisarse si ello se debe ó nó á la armonización.

Braefter, estudiando una quena existente en el Museo Británico (Ancient Peruvian Art), forma así la escala resultante de sus notas:

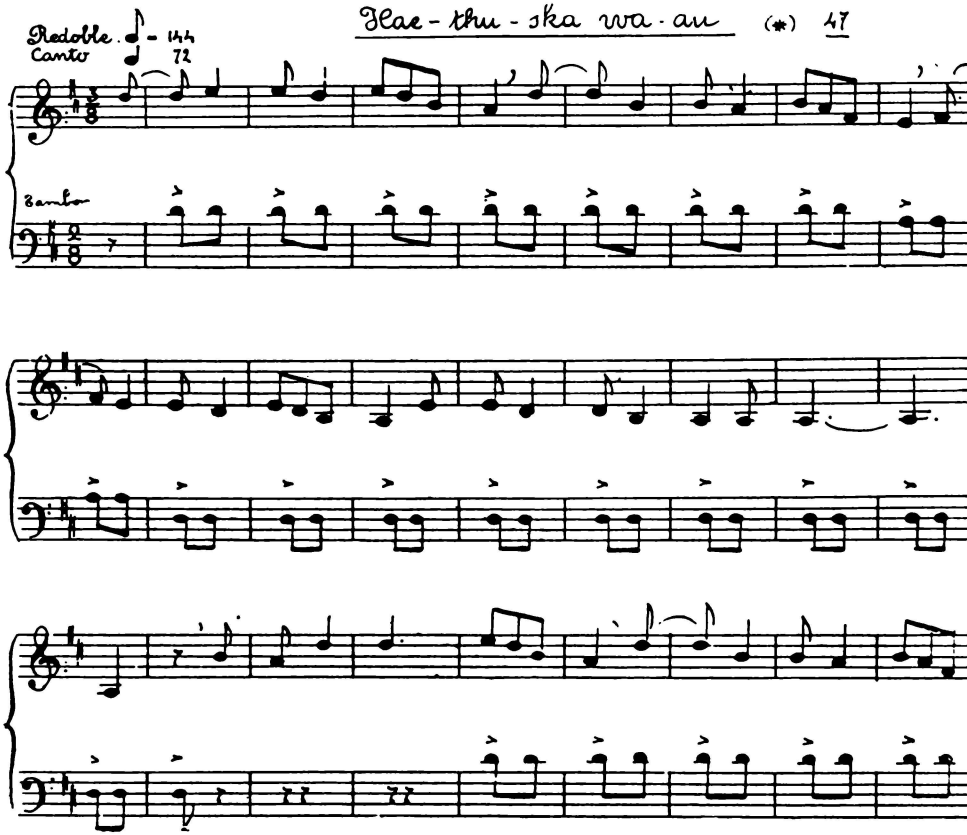


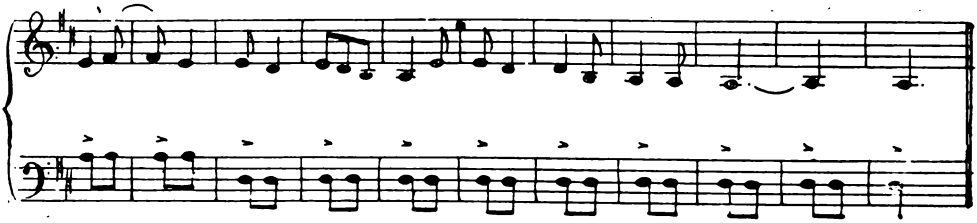
(1) *Harahuec*, según el Dr. Vicente Fidel Lopez. *JARAVÍ*, con nuestra ortografía actual.

(2) El Dr. Adolfo Saldías refiere haber oído á Sarmiento, que hallándose desterrado en Italia el Mariscal Santa-Cruz, Presidente que fué de la Confederación Perú Boliviana, fué visto por el maestro Verdi, quien casualmente paraba en el mismo hotel, para repetir unos yaravíes que acostumbraba tocar en su guitarra; yaravíes que luego Verdi incorporó á su ópera TRAVIATA.

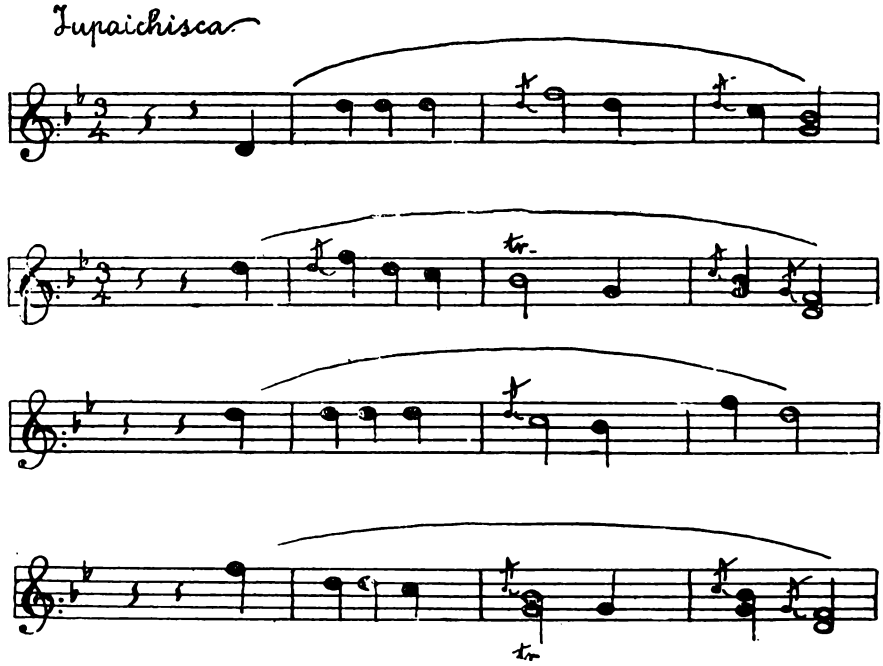
Escrito el ejemplo en Dó mayor natural, faltan la sub-dominante Fá y la sensible Sí. Se trata entonces de un instrumento que producía escalas pentatónicas. Pero otros instrumentos conducen á conclusiones contrarias.

En una colección de cantos de los Indios Omaha (Estados Unidos), publicada bajo los auspicios de la Universidad de Harvard, encuentro este modelo de canción escrita en escalas del tipo referido:





A pesar de haber revisado varias colecciones, solo he podido tropezar con un yaraví que reuna las condiciones apuntadas. Se titula *Yupaichisca* y parece que lo usan los indios de las haciendas inmediatas á Quito en ciertas festividades: (1)



(1) Congreso de Americanistas, Madrid, 1881, apéndice.

La tierna suavidad de las quenas influyó poderosamente sobre la música de los conquistadores. (*) Al través de los yaravíes se trasparenta el vago quejido de las vidalitas actuales, llenas de tristeza como el original. Lamentos de amor, gemidos humanos, rodaron durante siglos expresando las penas de la raza india hasta que poco á poco la piedad borró distancias é hizo una sola familia de víctimas y victimarios.

Las viejas letrillas españolas vinieron á adaptarse á las músicas del país de los incas, conservando la cariñosa expresión *¡Viday!* (de donde VIDALA, VIDALITA).

«Solitaria y pobre
Vidalita
Reina dolorida
¡Oh, Rioja del alma!
Vidalita
¡Amor de mi vida!
Deja que te cante, deja que te quiera...»

(Joaquín V. González).

Pero no siempre resultaron fáciles estas yuxtaposiciones. En los *huaynos* que se cantan en Salta, (del quichua *huayñu*) el idioma primitivo persiste á medias, como el guaraní de los cantos correntinos.

En las vidalitas no ha podido aún amoldarse la música á la letra, de tal modo que la acentuación del

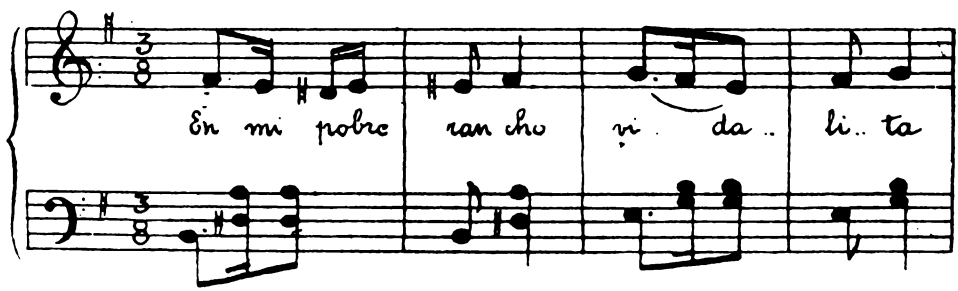
(*) Vé Apéndice.

compás coincida con el acento de los versos. Discutible es en general la necesidad de dicha coincidencia: Gounod y Saint Saens sostienen la afirmativa, contra no pocos escritores de óperas. Pero en este caso especial, evidente es que los compases de 3/4 y 3/8 en que habitualmente se escriben aquellas, necesariamente producen resultados chocantes. Tomando tres de los tipos más corrientes de letra y música, se vé que la palabra *vidalita* sufre alteraciones de acento absolutamente intolerables, ó que las sufren las palavecinas:

PRIMER EJEMPLO

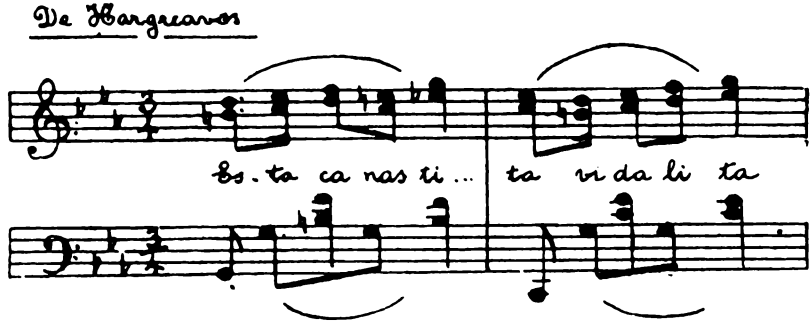
En mi pobre rancho
Vidalita
No existe la calma
Desde que se ha ido
Vidalita
El dueño de mi alma.

(De Hilarión J. Gonzalez)



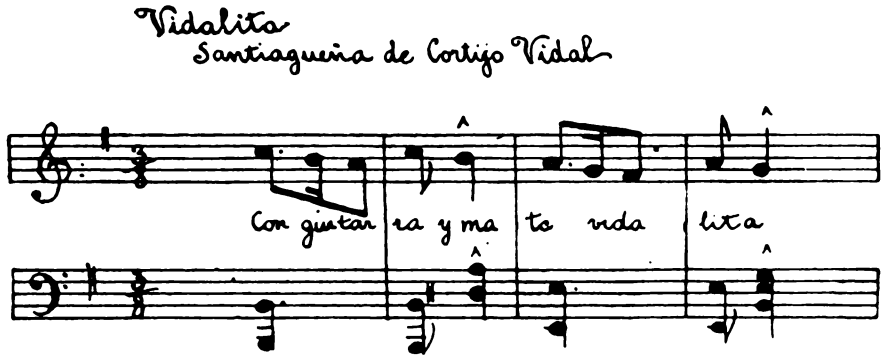
SEGUNDO EJEMPLO:

Esta canastita
Vidalita.



TERCER EJEMPLO:

Con guitarra y mate
Vidalita
Bajo la ramada
Son las santiagueñas
Vidalita
Las mejor amadas.



Si en los ejemplos precedentes se quiere marcar el compás, hay que pronunciar:

PRIMER CASO:

én mi pobre *rán*cho
Vi da *lí* ta

SEGUNDO CASO:

ésta canasti
tá vidalita

TERCER CASO (alterado artificialmente en la música):

Cón guitar*ráy má té*
Vida*lítá*

Todos resultan peor, justificando así el deplorable término medio á que en la práctica arriban nuestros cantores: hacer dos palabras de una, acentuando mal á ambas.

Vi *dá* li *tá.*

Fácil es encontrar en muchos yaravies rastros de los actuales *tristes* y *estilos*, mezclados con músicas de otras procedencias y compases varios. Con menos frecuencia, vuelan por entre sus notas reminiscencias de *huellas*, *zamacuecas* y otros *aires*, sin que pueda precisarse cual fué el originario y cual el derivado.

El «zapateo», característico del «*Gato*» y otros bailes argentinos ¿era desconocido de los españoles? Cuestión árdua es, é inútil. Parece ser que en Guatemala encontraron los conquistadores cierta danza india á la que llamaron «zapateado» PORQUE LOS DANZANTES ACOMPAÑABAN CON EL RUIDO DE SUS SANDALIAS EL RITMO DEL TAMBOR. (1).

Pero al lado de este testimonio aparece otro que demuestra que ya en los tiempos de Cervantes, zapatear era ocupación bien conocida de los españoles y necesaria para bailar el «*Villano*». En efecto, puede leerse en el T. 2, cap. 62 del «Don Quijote»:

«*Si huviéredes de zapatear, yó supliera vuestra falta, que zapateo como un gerifalte; pero en lo de danzar, no doy puntada*».

---

(1) Raimond Pilet, 8a. sesión del Congreso de Americanistas.

Influencia de la música de los conquistadores

III

Mientras España abría sus puertas al comercio y á las ideas extranjeras, América seguía cerrada, poblándose con la clase baja de la Metrópoli y con los mestizos indios y negros. Prohibido les era á los altos funcionarios tener familia en el Vireynato, cuyo estancamiento solo era turbado por el contrabando de los portugueses. Intelectualmente, siguieron los americanos viviendo en los tiempos de Felipe II. Así es que al producirse la revolución de Mayo, los gauchos resultaron ser españoles rancios, archi-rancios, que seguían llamando *vihuelas* á las guitarras, solo sabían tañer *por cifra* y utilizaban en sus composiciones literarias las décimas inventadas siglos atrás por Vicente Espinel, con música de tonadillas. Hay que remontarse á aquellos tiempos para comprobar que toda estrofa del tipo

«En un overo rosao
Flete nuevo y parejito, »

es sencillamente la reproducción de la conocida

«Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba...»

y que los versos criollos:

«...Una rama más arriba
se paró una golondrina;
por el pico echaba sangre
con las alas la batía.
De cuando en cuando decía
.....

son análogos á los del «Cancionero de Sevilla» impreso en 1535, fecha del arribo á Buenos Aires de Don Pedro de Mendoza:

«Triste estaba el caballero;
estaba sin alegría
pensando en su corazón
las cosas que más quería.
Llorando de los sus ojos
de la su boca decía:
.....

La persistencia en América de una fórmula literaria perdida en España, país de su origen, sorprendería si no constituyera regla general. Las preguntas y respuestas que se cruzan entre dos gauchos payando (1) de contrapunto pueden compararse con el juego de agudezas que corre impreso bajo el rubro de «Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno». «Aparcero» y «compadre» son dos modismos bien españoles, el primero de los cuales ya solo se usa entre nosotros; *mirá*, *vé*, *salí* y sus similares formas, características del más puro criollismo, son como repetidas veces ha sido notado, las antiguas formas *mirad vos*, *ved*, *salid*, abandonadas en España de puro viejas, arrinconadas, archivadas por así decirlo, en las colonias. Las *relaciones* del baile *El Gato*, se cantan hoy solo por los ciegos—esos conservadores de la tradición—en las bocacalles de las ciudades de la península. La copla:

Un gato y un escribano
Se cayeron en un pozo:
Como los dos eran gatos
Se arañaban uno al otro,

popular aún aquí, corresponde al *Zorongo* español, de quien hoy nadie se acuerda.

Justo es entonces que las «Cañas» y «Medias cañas» persistieran y persistiera el BASTONERO

(1) *Payo*, equivale á *campesino, rústico.*

que dirigía el baile, los pañuelos que se agitaban durante él, y el chasquido de los dedos simulando las perdidas castañuelas. Interesante sería encontrar hoy alguna colección de los bailes populares españoles que hicieron furor hace tres siglos: (*) hasta ahora no se han publicado, que yo sepa, otra cosa que piezas sueltas, como las SEGUIDILLAS CON ECO del tiempo de Felipe II, las FOLIAS, la ZARABANDA, la ALEMANDA— en la que los mozos se arrebataban á las niñas de los brazos—y pocas más. Esta última y el minué se bailaban aún en Buenos Aires en tiempo de las invasiones inglesas, habiendo persistido el segundo, en tanto que la primera se incorporó al CIELO, que á su vez se incorporó al PERICÓN.

Casi todos los bailes hoy llamados criollos son anteriores á la Revolución. En rigor pues, fueron NACIONALIZADOS, siendo españoles de origen. Los quejumbrosos *Estilos*, venían quizás de más lejos. Los *Aires*, característicos de la época colonial, se fueron esfumando poco á poco junto con las ligeras coplas que los constituían:

«Yo me enamoré del aire—del aire de una mujer
y como el amor es aire—en el aire me quedé...»

(*) Don Felipe Pedrell,—ob. cit.—ha dedicado varios capítulos á la descripción de los instrumentos usados en España hácia la fecha del descubrimiento de América. De la enumeración de Juan del Enzina, deduce que existian yá *órganos, sacabuches, chirimías, monacordios, baldosas, monaulos, dulcemelos, clavicordios, clavecímbalos, salterios, harpas, vihuelas, laudes, atambores, atabales, añafiles, trompetas, clarines, dulzainas, flautas y tamboriles*. Dudo que haya hoy diez personas que sepan lo que todas esas palabras significan.

La HUELLA, como su nombre lo trasparenta, se cantó en los interminables trayectos de las carretas que llevaban mercaderías al interior—(los hombres nacían y se criaban *en la huella*). Persistió, apesar de que la disgregación de las provincias y el avance de los indios suprimieron el comercio. Las *Tiranas* fueron olvidadas. El *Pericón* se alteró hasta quedar incognoscible y las variedades del *Gato* se fueron borrando. Al fin, un solo acompañamiento marcado con diversos ritmos sirvió para bailar todo; y con seguridad es esta la razón de que ahora no se sepa en rigor como era cada baile. Se ha perdido la tradición de una música que nunca se escribió.

Así en el *Pericón*, la copla—que parece haber sido primero una seguidilla típica:

Cinco nombres con efe
Tiene mi dama;
Es fea, fría y flaca,
Frágil y falsa
Aunque agraciada.
Es manca, tuerta y coja
y jorobada.

Se ha vuelto hoy una estrofa *ad libitum*: cuarteta, redondilla, media décima, cualquier cosa con cualquier número de sílabas. Lo que al principio fué un simple *Cielo*, muy luego se volvió una mescolanza de cuadrillas, gato y vals—(derivado éste de la *Ale-*

manda)—agregada á lo primitivo. Las figuras que hacia 1870 eran cuatro, cada una con su estribillo de tres versos, repetido, se han transformado.

Los gauchos seguían la nomenclatura española: *Baile de dos* y *Baile de cuatro.* Correspondían al primero el *Gato* (*) y el *Triunfo,* de cuatro frentes cada uno como el *Trípili* español, que también se acompañaba de relaciones. Eran de cuatro el *Cielo* y el *Pericón,* que recordaban algunos compases de la *Zambra andaluza.* Ahora el pericón es un baile en el que las parejas llegan á veces hasta catorce y más; y no hay quien baile en forma un *Triunfo,* siendo poquísimos los que de nombre lo conocen. En cuanto á las coplas, salvo la inseguridad de su aplicación, siguen siendo españolas como lo eran en tiempos del General Lavalle:

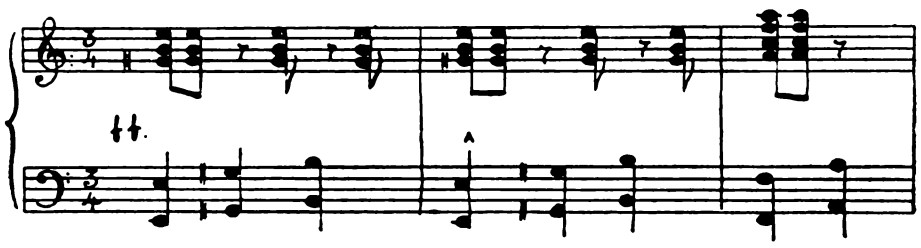
«Ofrecieron los porteños
Varias veces el papel;
Recibirlo no quisieron
Córdoba ni Santa Fé»

esto es, del tipo de las actuales peteneras:

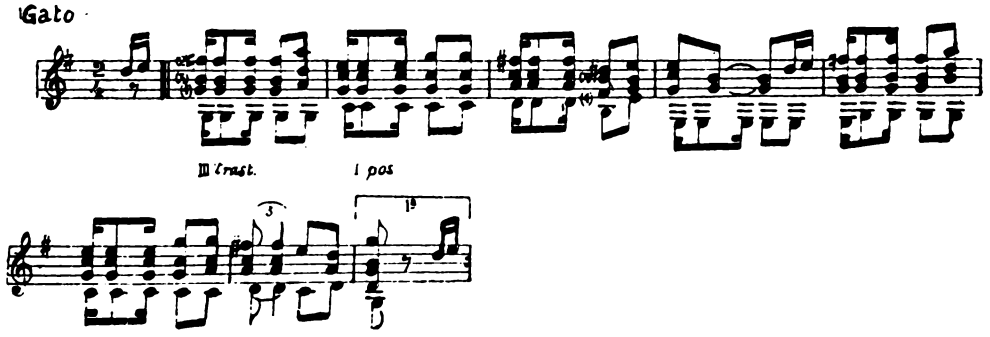
«En el joyo de tu barba
Tengo de jasé un nío
Y si no cabo derecho....
¡Yó caberé jecho un lío!»

(*) El canto del *Gato,* ofrece analogías con el del *Trípili* agregando á éste unas pocas notas de adorno.

Reducido el *Gato* á un simple rasgueo ha concluído por adoptar formas que seguramente lo alejan del original. Primitivamente parece haber estado en compás de 6/8: de ahí los gauchos lo pasaron al 3/4, agregándole variaciones—indispensables dada la monotonía á que quedaba reducido. En esas condiciones se aproximaba bastante al tipo de la *Malagueña:*

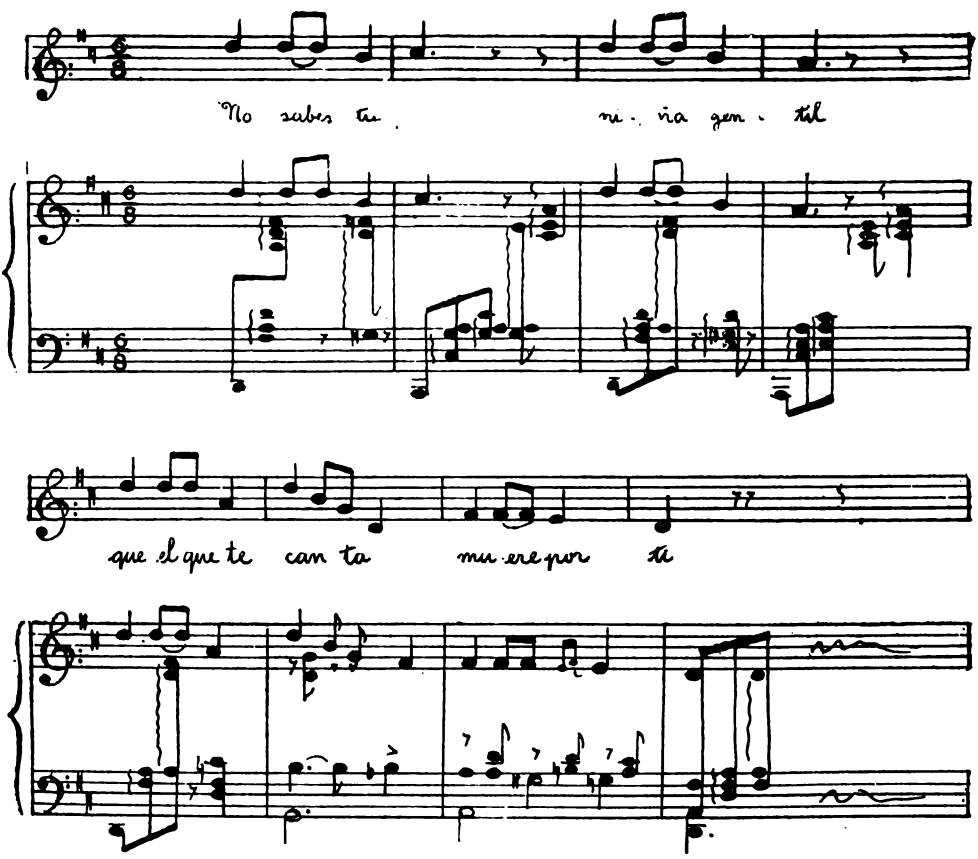


Luego surgieron variaciones de *polka* y *vals*. Posteriormente, lo he visto escrito para guitarra al 3/4, con un tipo de *Marote*, que como se verá más adelante es sencillamente un Tango:



Otro, también para guitarra, tiene frases del *Bolero*, probablemente sin que su autor haya notado la coincidencia.

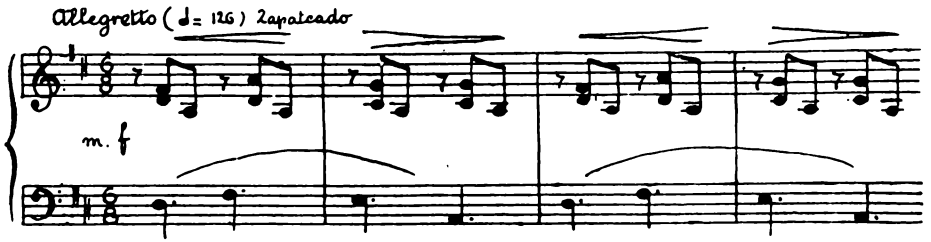
Las coplas del *Cielo* aparecen ya alteradas en su estructura en la versión de Dalmiro Costa, parte de cuyo canto transcribo. En efecto, como toda la música popular excepción hecha de *Vidalitas* y *Carambas*, y de las seguidillas del *Pericón*, fueron octosílabos las del *Cielito* en los tiempos de la independencia.



Vale la pena recordar que hace poco intentó el conocido escritor señor Abad refundir en una sola pieza la *Jota aragonesa* y el *Pericón*. Las variaciones actuales de ambas músicas obstaculizaron su trabajo; pero obtuvo parcialmente un resultado pasable. El compás de 3/4, común á ambos, facilitó la tarea. (1)

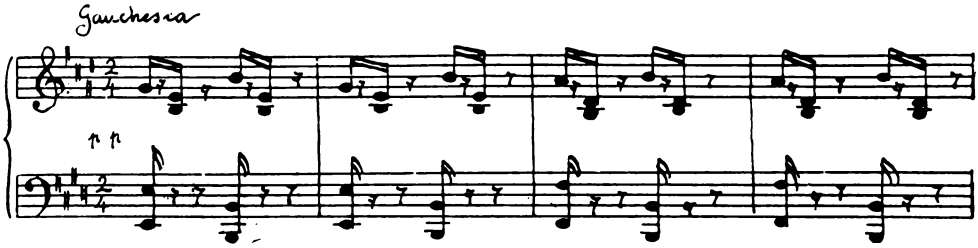
Durante la ejecución de la última sinfonía de Pallemaerts sobre temas criollos, también pudo notarse que el final de la *Cueca* y el *Pericón* sonaban á *Jota*.

Dificulta estas refundiciones el hecho de haberse modificado profundamente la música española debido á influencias análogas á las que nosotros sufrimos. También hubo en España invasiones extranjeras; y no es difícil encontrar los rastros del *Sir Roger* en ciertos bailes andaluces. En la guitarra, buscando siempre el tipo más fácil, ambas músicas se aproximan aún sin querer. La *Gauchesca* de Cánepa y el *Zapateado* andaluz, resultan parecidos; pero tambien se ase–



(1) Las coplas coreadas que debían celebrar la amalgama no fueron felices:

« *De Zaragoza vinimos*
« *A traerle con afán*
« *Recaos de la Pilarica*
« *A la Virgen de Luján* » (!)



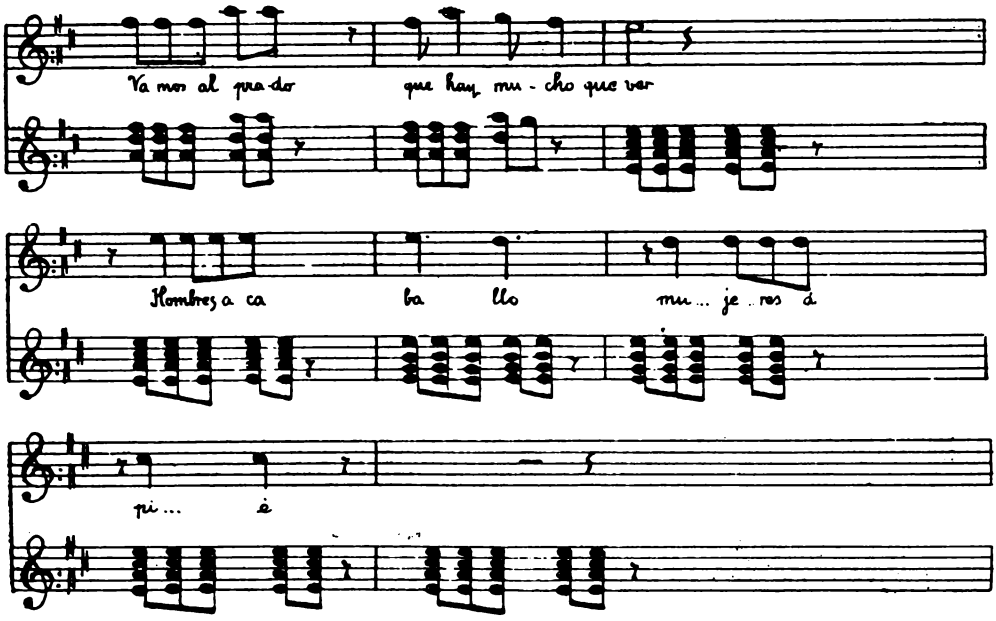
meja al final de este último la *Firmeza* de Villoldo y á ambos cierto párrafo de los *Lanceros del Club del Progreso*, acerca de cuyo origen extranjero no hay como hacerse ilusiones.

Típicamente español parece haber sido el *Prado* que—según *Lynch*—constaba de cuatro frentes, comenzando por un paseo con movimientos del pañuelo y á cierta altura del canto se transformaba en zapateo. Debió asemejarse al *Gato* y la *Cueca*, si bien los versos eran de un corte distinto. A la copla

Ventanas á la calle
Nunca son güenas
Pá las madres que tienen
Hijas solteras.

seguía el canto

Vámonos al *Prado*
A rejuntar flores
Dejar las marchitas
Juntar las mejores.



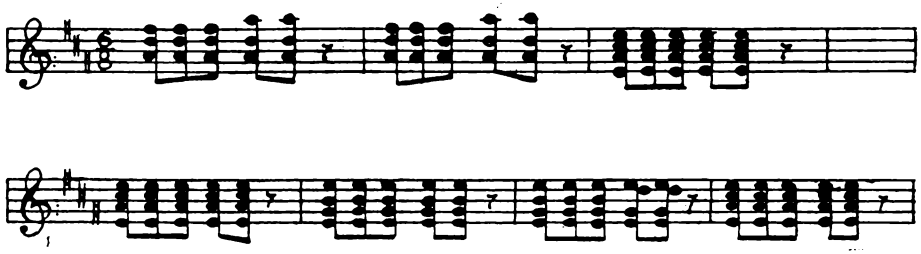
Después de cuyos ocho versos, seguían otros ocho comenzados por la frase

Dá güelta mi vida

con la que se empezaba á *escobillar* siguiéndose hasta el final de otros ocho versos, para volver con otro frente á una nueva copla:

Dá güelta mi bien
Que la guelta que hás dado
La diste al revés.
Lá, lá, lará lá,
Lá, lá lará lá,
Lá, lá lará lá,
Laaaaaaaaá,

que el acompañamiento marcaba, monótono como de costumbre :



Mucho menos claro es el origen del *Malambo*, baile que forma una especie de rama aparte en la música criolla por no actuar en él mujeres, estar escrito en compases diversos (12/8 inclusive, caso único) y carecer de figuras especialmente determinadas. Los danzantes en lugar de seguir la música obligaban á esta á seguirlos mientras duraba su torneo, verdadero *baile de contrapunto*. Su nombre parece de orígen africano por la terminación, aunque bien pudiera ser indio y haber persistido: en efecto, cuenta la historia que hácia 1815 un cacique colombiano al frente de sus indios *malambos*, opuso desesperada resistencia al general español Morales. Posible es que se festejara el hecho rememorándolo con un baile y

que el ejército argentino al regresar de la campaña libertadora lo introdujera al país. (1)

Suele repetirse que la música argentina es el producto de la alegría andaluza diluida en las tristezas de la pampa. Difícilmente cabe formular una frase menos exacta. Ni las tonadas andaluzas son alegres—casi todas ellas lloran amores y destierros—ni es probable que la pampa produjera efectos estéticos en el gaucho. La tristeza de las *vidalitas* fué puramente india: en ellas no influyó la llanura, inmenso marco vacío que el cerebro del gaucho jamás supo poblar. Recién hoy un distinguido literato ha empezado á crear Dioses y leyendas para el desierto argentino; y bueno es recordarlo, ese literato es francés. (*)

El gaucho era apático: los fenómenos de la naturaleza debieron dejarle indiferente. Jamás se ocupó en averiguar el origen de los astros, ni el de sí mis-

---

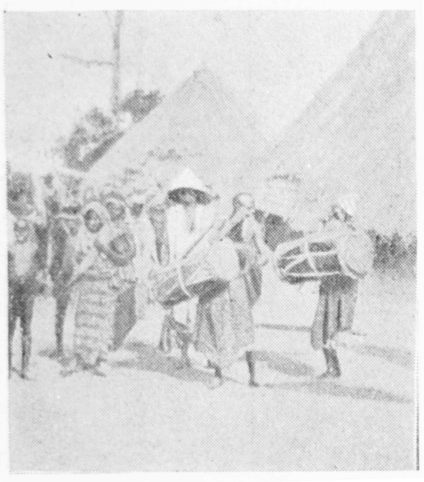
(1) «Frente á un fogón, dos gauchos se levantaron esbeltos y turbados, y á « un compás cadencioso empezaron á mover sus piés manteniendo el cuerpo recto y « un poco inmóvil. Después de este tanteo en que parecían observarse, hizo uno de « ellos un zapateo ruidoso y difícil, á que respondió el que esperaba con otro, un « poco más violento... A cada momento debíase responder con otro que no fuera se- « mejante, hasta agotar el repertorio y cansar la agilidad... Los aplausos se contenían « difícilmente delante de una pirueta gallarda. Un entusiasta no pudo menos que ex- « clamar: «Van á retrucarse hasta morir!» (César Duayen, *Stella*).

(*) Daireaux.

mo, ni fué religioso, ni quiso luchar contra los elementos. Impasible, fatalista como la leyenda del puñal de Facundo, no supo producir trigo ni frutales, ni dotar siquiera de un poco de sombra á su rancho abrasado por el estío: los escasos ombúes brotaron solos. Cuando llegó el momento de progresar prefirió morir; y con él se fué una generación de analfabetos que jamás conoció el baño y que á cambio de alabanzas sobre su valor personal dejóse arrebatar sin protesta las leguas de terreno donde al azar vivían sus rebaños, casi en provecho exclusivo de las aves de rapiña.

Influencia de la música de los esclavos africanos

IV



«A-lé, a-lé,

A-lé, a-lé,

Calunga, mussanga,

Mussanga, é.»

Se oye aún al sonajero de las comparsas candomberas marcar el ritmo del estribillo negro, en esa música cuyo principal efecto entre nosotros fué acentuar los movimientos del. cuerpo, exageradamente casi siempre.

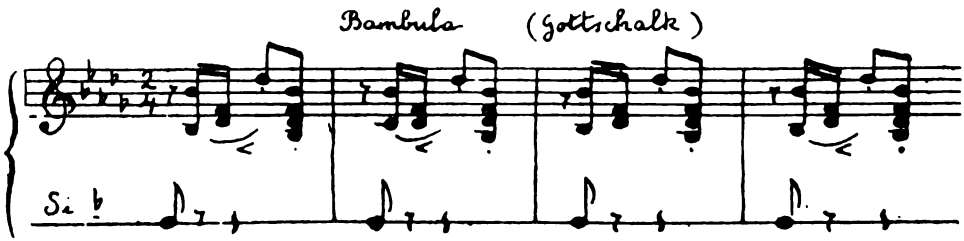
Abundan en los bailes africanos los compases agitados, llenos de extremecimientos lúbricos, de convulsiones eróticas. Miguel Cané pudo comprobarlo ámplia-

mente presenciando una *Bambula* en cierto viaje por las Antillas. (1)

Arrancados de sus hogares para ser vendidos como mercancias, los negros llegaron á América para rechazar de las industrias á los blancos que se hacían pagar caro su trabajo y que ante la invasión de los esclavos debieron huir al campo y acostumbrarse á la vida azarosa del contrabandista y del matrero, idealizados más tarde bajo el nombre de *gauchos*.

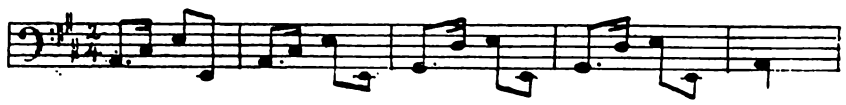
Es curioso como la música de los africanos ha dejado entre nosotros huellas más profundas que su sangre. Hoy que casi no hay negros, siguen resonando *zambas y milongas*, *habaneras y tangos*, con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conoce.

Algunos compases de la *Bambula* bastan para encontrar semejanzas, fácilmente notables también

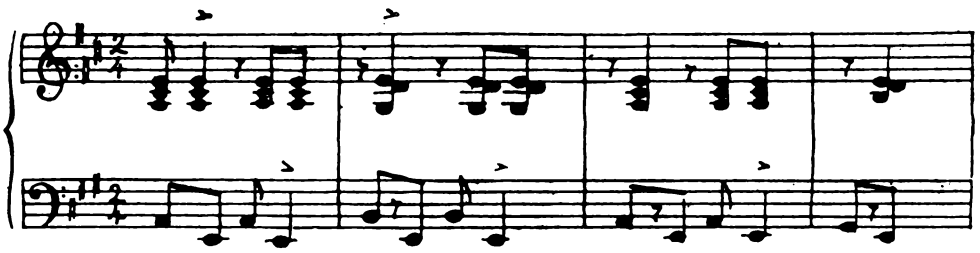


(1) «Gritan, gruñen, se estremecen y por momentos se cree que esas mujeres » van á tomarse á mordiscos. Es la bacanal más bestial que es posible idear, porque » falta aquel elemento que purificaba hasta las más inmundas orgías de las fiestas » griegas: la belleza. No hé visto nada más feo, más repulsivo que esos negros sudo- » rosos; me daban la idea de orangutanes bramando de lascivia...» (*En viaje*. pág. 86 ed. 1884).

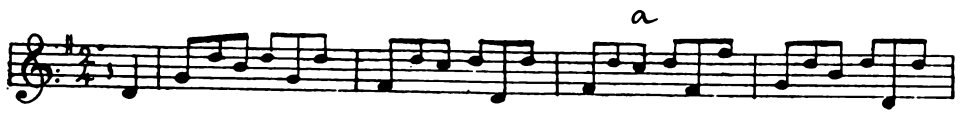
entre el *Tango*, la *Habanera* y la *Milonga*, diversos aspectos de la misma cosa. Así, en una colección de piezas andaluzas editada en España, (1) encuentro bajo el rubro *Tango*, el acompañamiento típico de las milongas nuestras:



del que se pasa á un verdadero zapateo, bien próximo al del clásico *Gato*, siempre bajo el nombre de *Tango*:



La *Milonga* al pasar á las guitarras, adquirió una fórmula somnolienta y aburridora, eternamente repetida



(1) «Cantos Andaluces» por Eduardo M. Manella.

mientras el canto bordaba octosílabos en rimas diversas. Y hé aquí que de pronto se adapta á los acompañamientos, el antiquísimo *romance con ecos* de los rancios castellanos, bajo el nombre archi-criollo de *payadas de contrapunto.* Singular mescolanza de los métodos del Infante don Juan Manuel con las músicas salidas de los ardientes bosques de la Guinea!

Decía el primero:

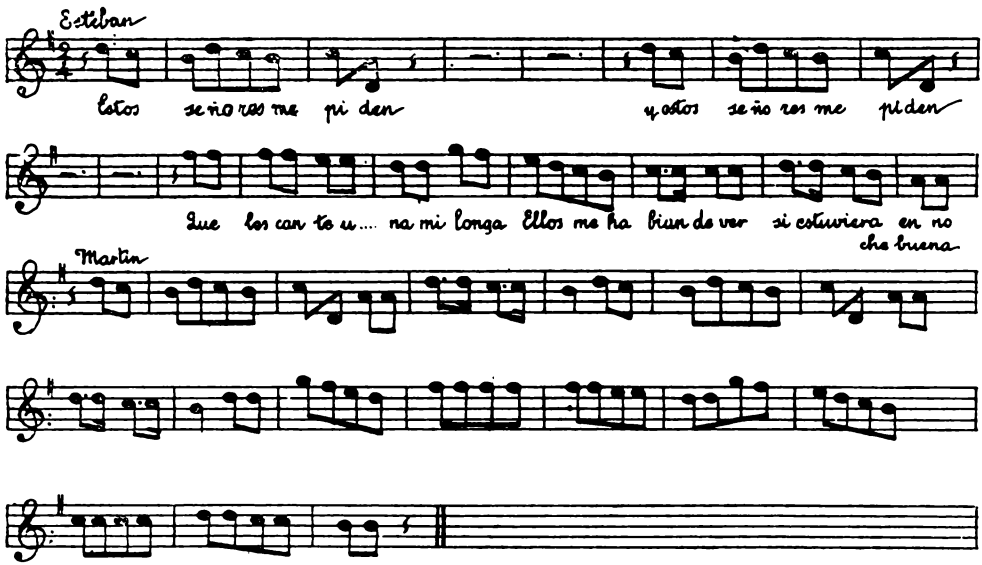
Descanso de nuestra *pena*,
Pena de nuestra *memoria*,
Memoria de nuestra *gloria*,
Gloria de nuestra *cadena*,
Cadena que así nos ata...

Remedaron los payadores:

—Estos señores me piden
Que les cante una milonga:
Ellos me habían de ver
Si estuviera en noche *buena*.
—*Buena*... es la buena memoria
Porque con ella se *acuerda*.
—*Cuerda*... es la de *San Francisco*.
—*San Francisco* no es *Esteban*.
—*Esteban* no es *Martín Santos*.
—A los *Santos* se les *reza*.
—*Rezan*.... etc.

(Lo que precede son párrafos de una payada de contrapunto entre Esteban Ramos y Martín Santos,

gauchos de Ranchos, que cópio de la obra de Linch *La Provincia de Buenos Aires*, á que me hé referido con frecuencia).



Bien pronto los organillos, esos errabundos anarquistas musicales, se apoderaron de las milongas llevando su acción demoledora hasta darles la forma que ha persistido y que seguramente jamás conocieron los gauchos auténticos: parece en efecto, que la milonga fué *orillera* y caracterizó al compadrito suburbano más que al hombre del campo.

De un tipo parecido al *Tango* fué *el Caramba*, cuya letra era idéntica á la de las vidalitas, salvo el cambio de la palabra *vidalita* y la preferencia de ciertos

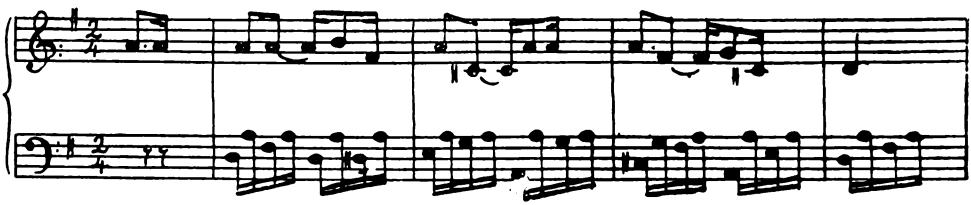
acentos en los versos de las letrillas, que permitían marcar mejor el ritmo:

Verde es el romero
Caramba
Cuando está en botón.
Pero floreciendo
Caramba (1)
Morada es la flor.

A imitación de él salieron habaneras diversas, cambiándose los estribillos. *Mi negra* y otros similares, sustituyeron al *Caramba*, hoy muerto definitivamente y desconocido para la inmensa mayoría de los criollos. El escritor Quijano acaba de resucitarlo.

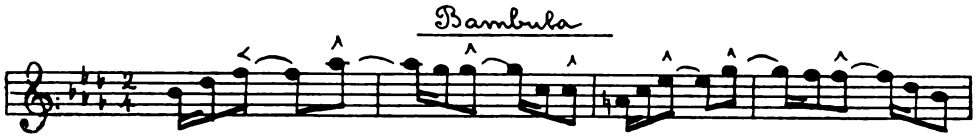
Curioso es que alcanzara la influencia negra hasta los *Fados* portugueses, mucho más próximos á nuestras milongas de lo que generalmente se cree.

Asi, el *Fado Visconti*:

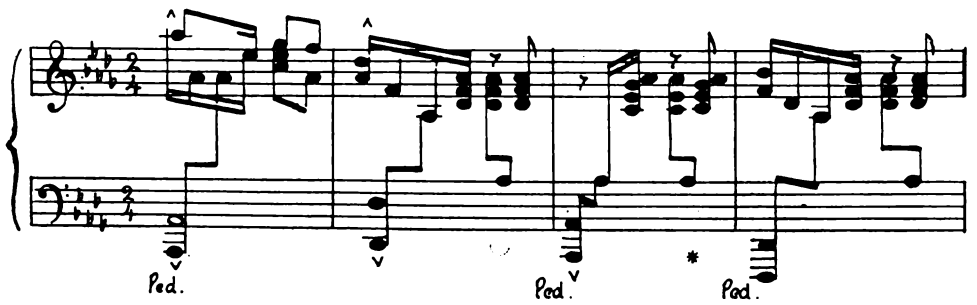


(1) Ver Apéndice.

No solo acompañamientos de tango salieron de las *bambulas* negras. El ritmo agitado se prestaba para los zapateos y no es difícil que una buena parte de la música del *Gato* reconozca ese origen como le reconocen párrafos enteros del *Pericón*. Hasta algunos estilos criollos pueden fácilmente derivarse de aquellas. Pero en general, el verdadero efecto de la música

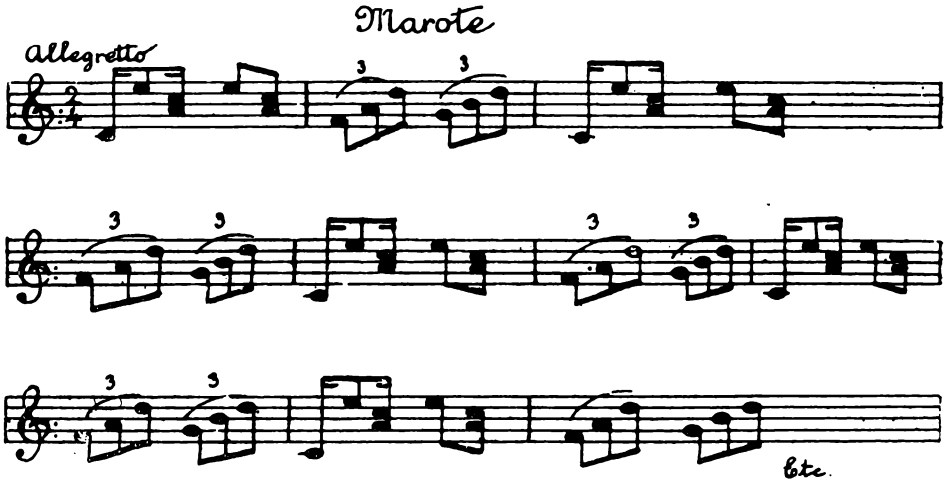


de los esclavos fué dar ritmos voluptuosos á las tonadas americanas.



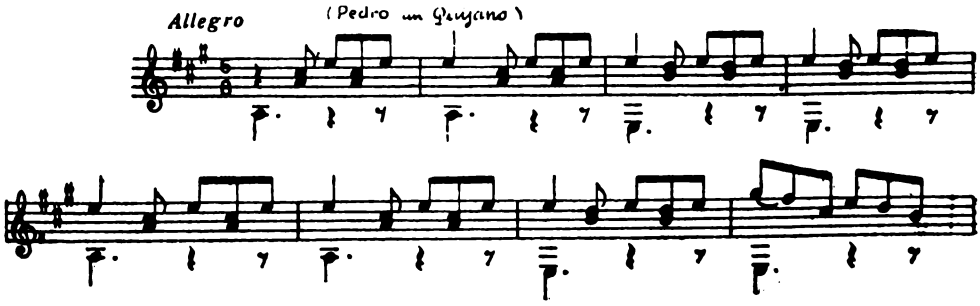
Lynch, (ob. cit.) transcribe el acompañamiento de una especie de *Triunfo* llamado *Marote* (posible corrupción de la palabra *barotse* ó *marotse*, correspondiente á cierta región de África de donde se traían negros conocidos con ese nombre) donde reaparece el ritmo

del *Tango* juxtapuesto á imperfectas letrillas españolas:



«P'ande vás marote?
—Pá la pulpería
A beber aguardiente
De noche y de día».

Visible es que con toda facilidad se pasa del 3/8 del *Marote* al 6/8 del *Gato Correntino*, con solo saltar en el primero un compás de cada dos:

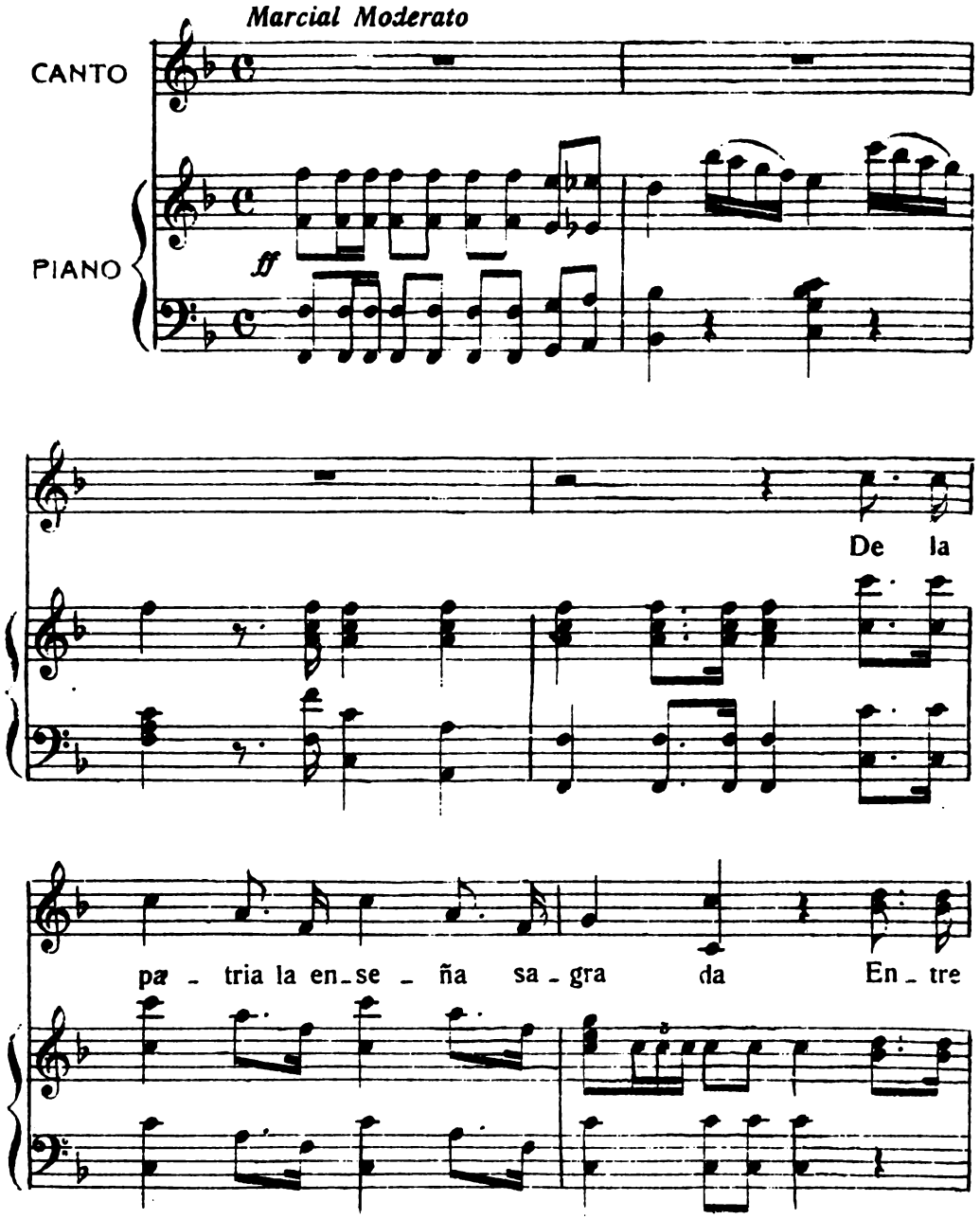


Lo que demuestra una vez más que hay cantidad de bailes criollos con una sola música por acompañamiento y que las influencias que produjeron los actuales resultados obraron muy de cerca. Jorge Isaacs en su popular «María», piensa que los *bambucos* colombianos proceden del África, hasta por razones etimológicas, bien que tengan toda la apariencia de *yaravies* indios.

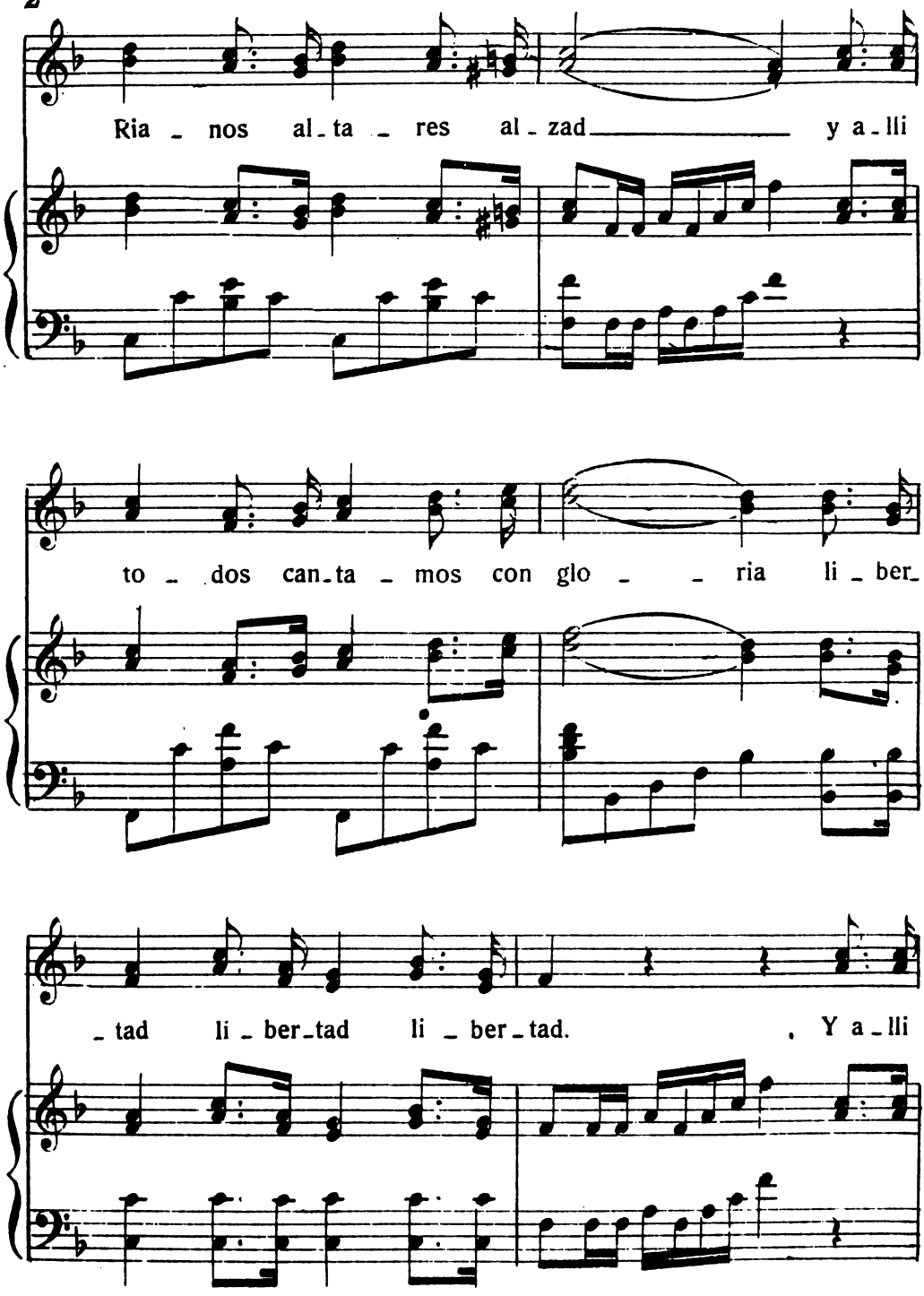
Lamentable es que una música que logró ejercer tanta influencia, valiera poco melódicamente. En medio de sus bosques africanos los negros permanecieron embrutecidos, incapaces de producir. Y esto justificaría que la misión del arte es rodear de belleza la vida, no teniendo razón de ser cuando esa belleza brota expontánea de la tierra y envuelve al hombre sin exigirle esfuerzo alguno.

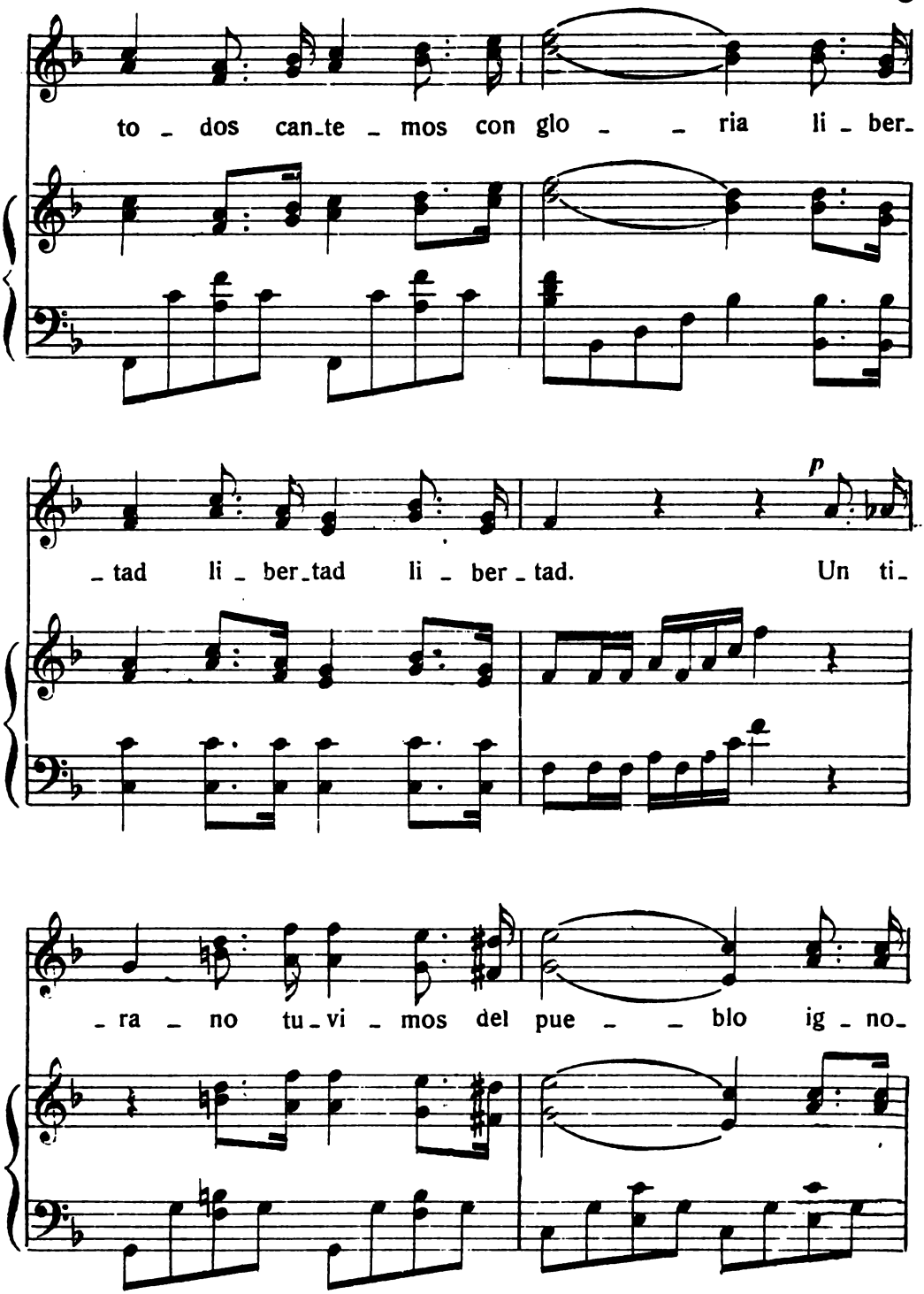
APÉNDICE

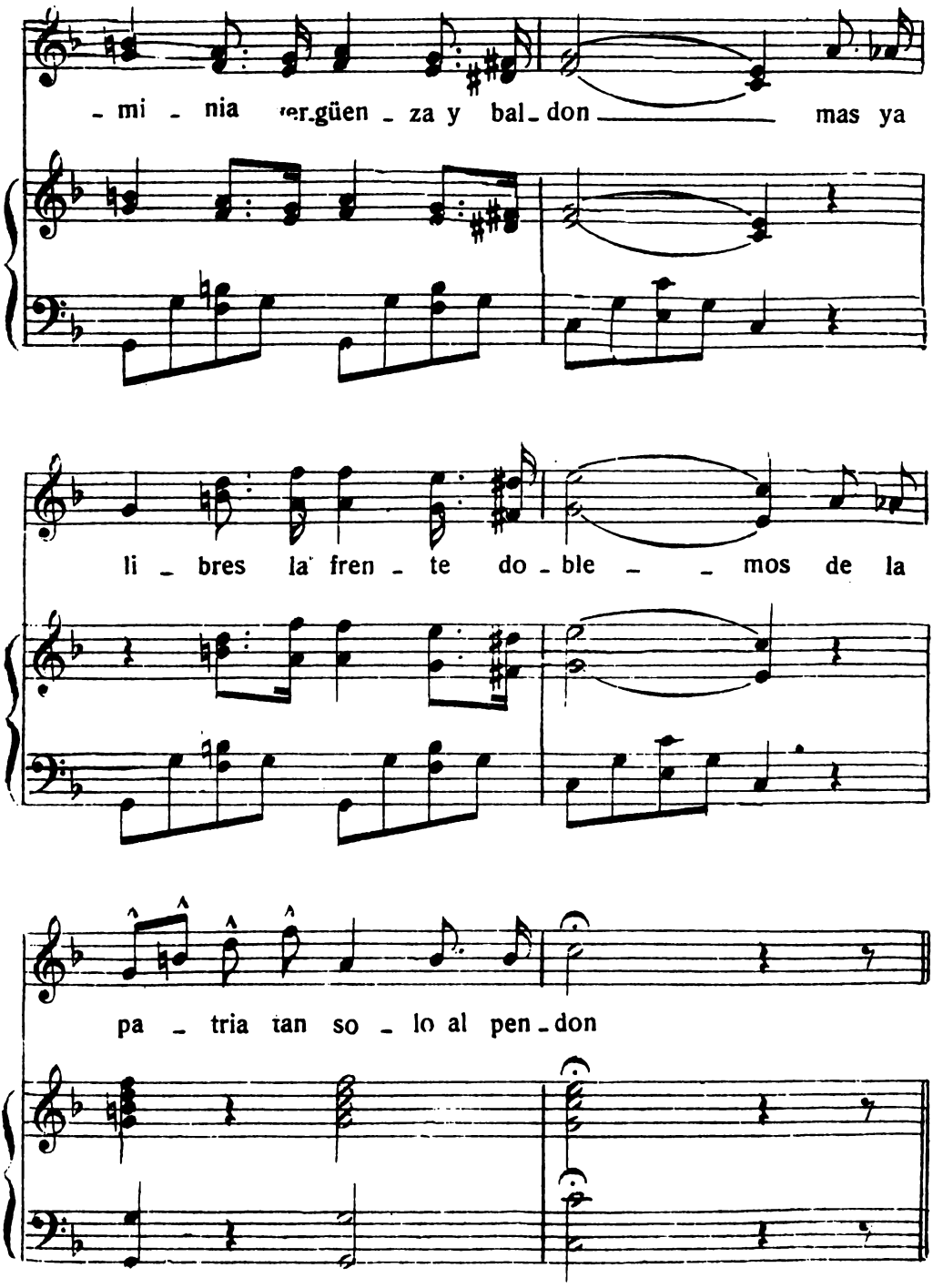
HIMNO ENTRE-RIANO

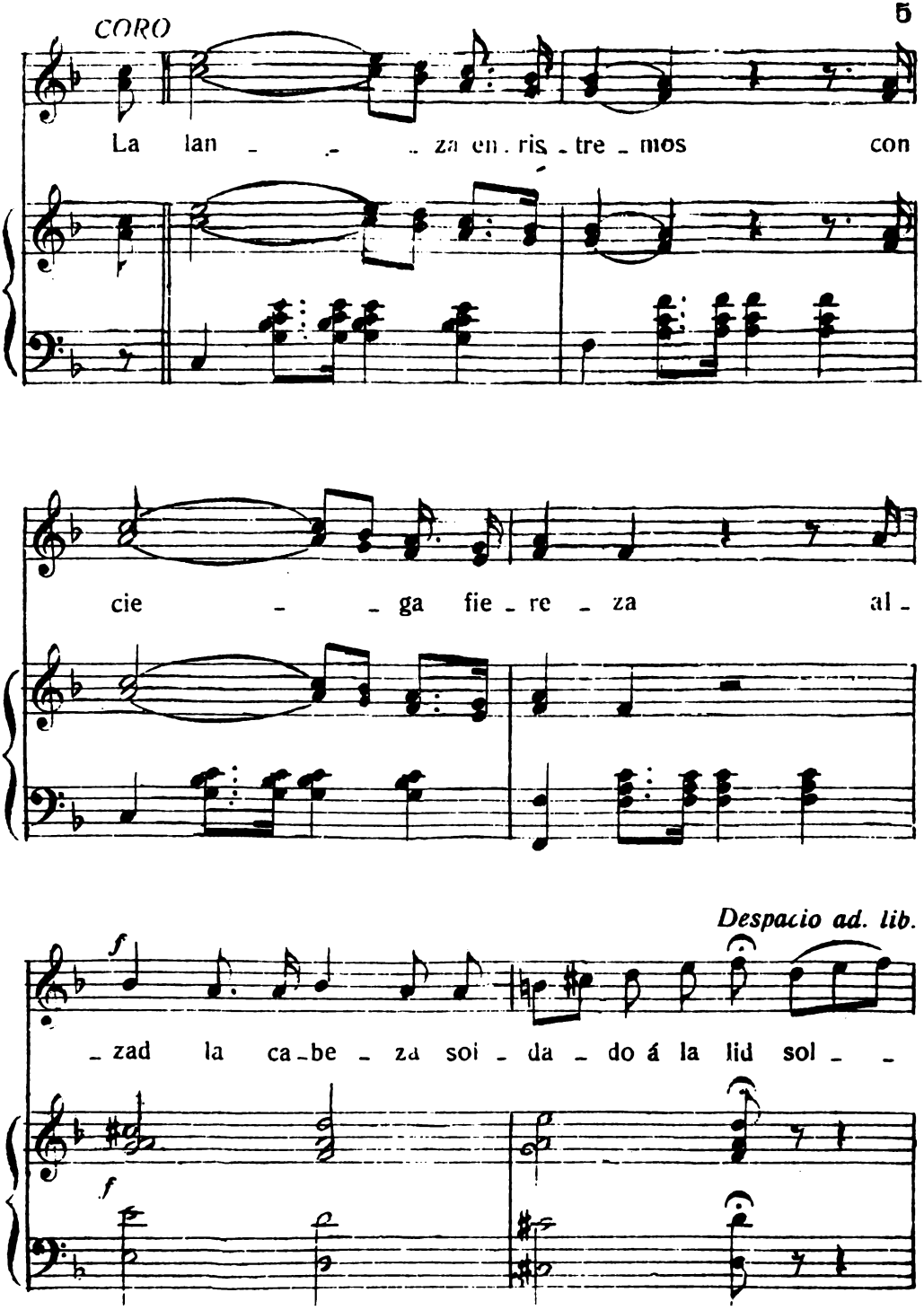


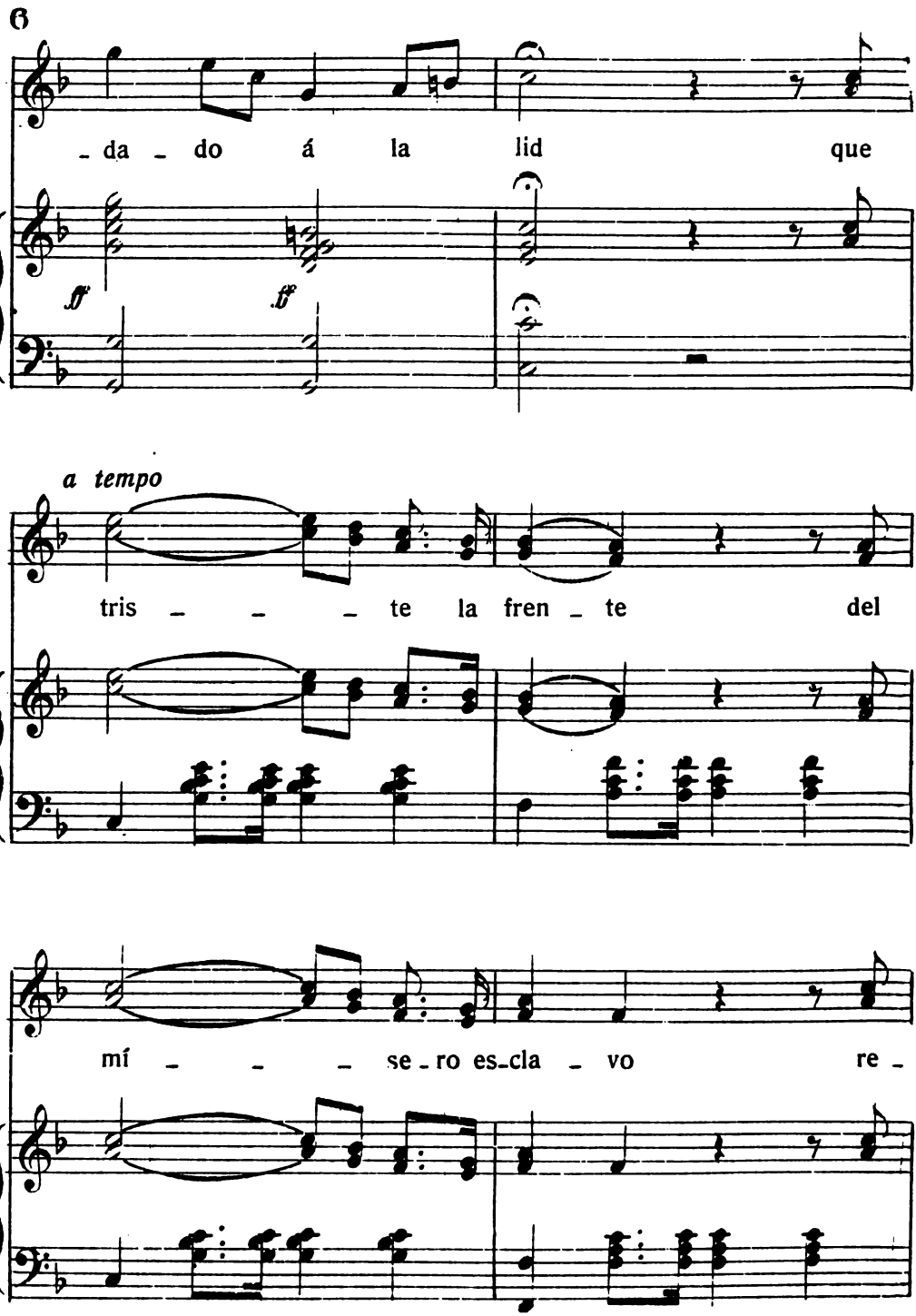
2

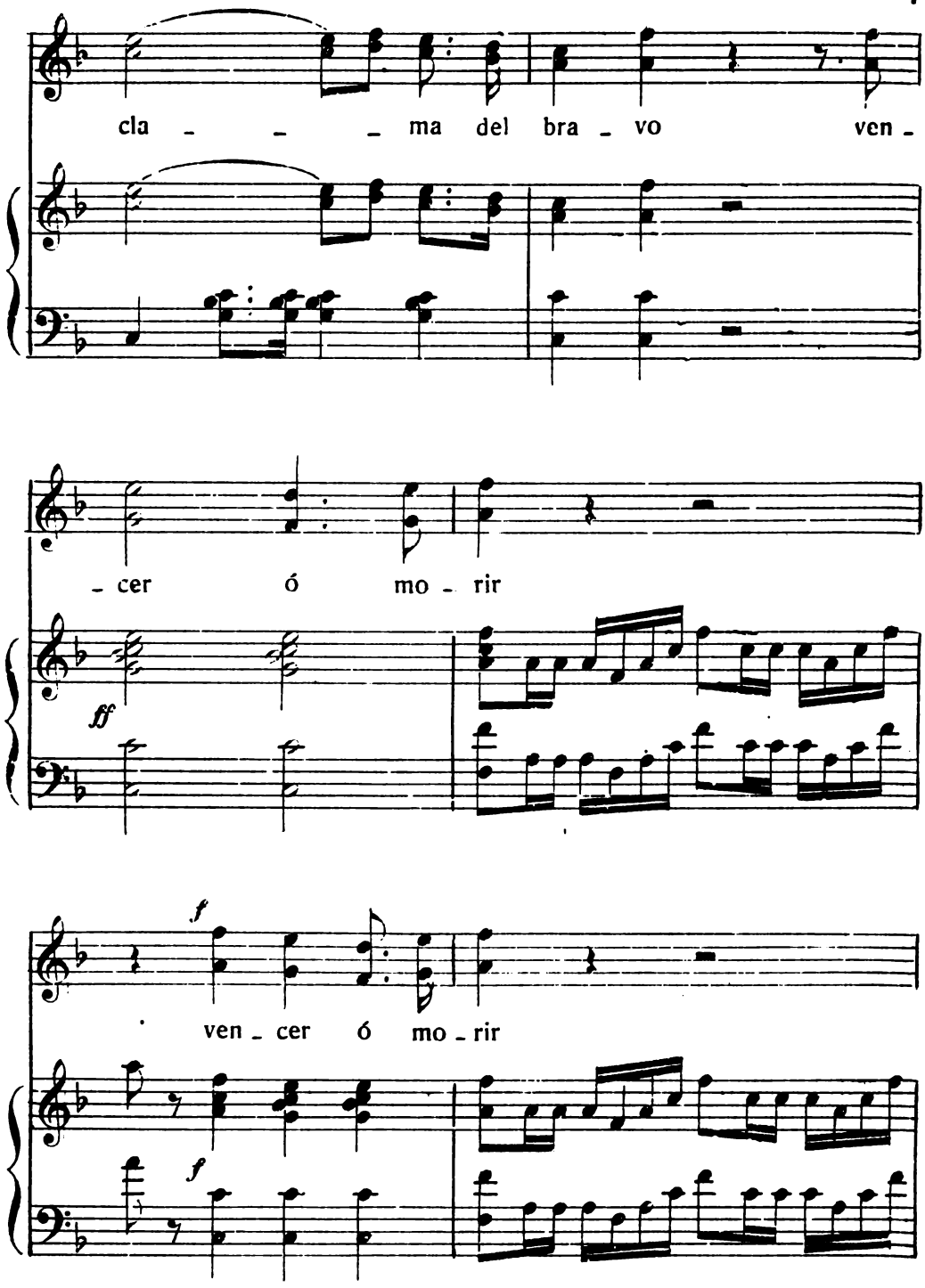

Ria - nos al - ta - res al - zad y a - lli
to - dos can - ta - mos con glo - - ria li - ber -
- tad li - ber - tad li - ber - tad. Y a - lli

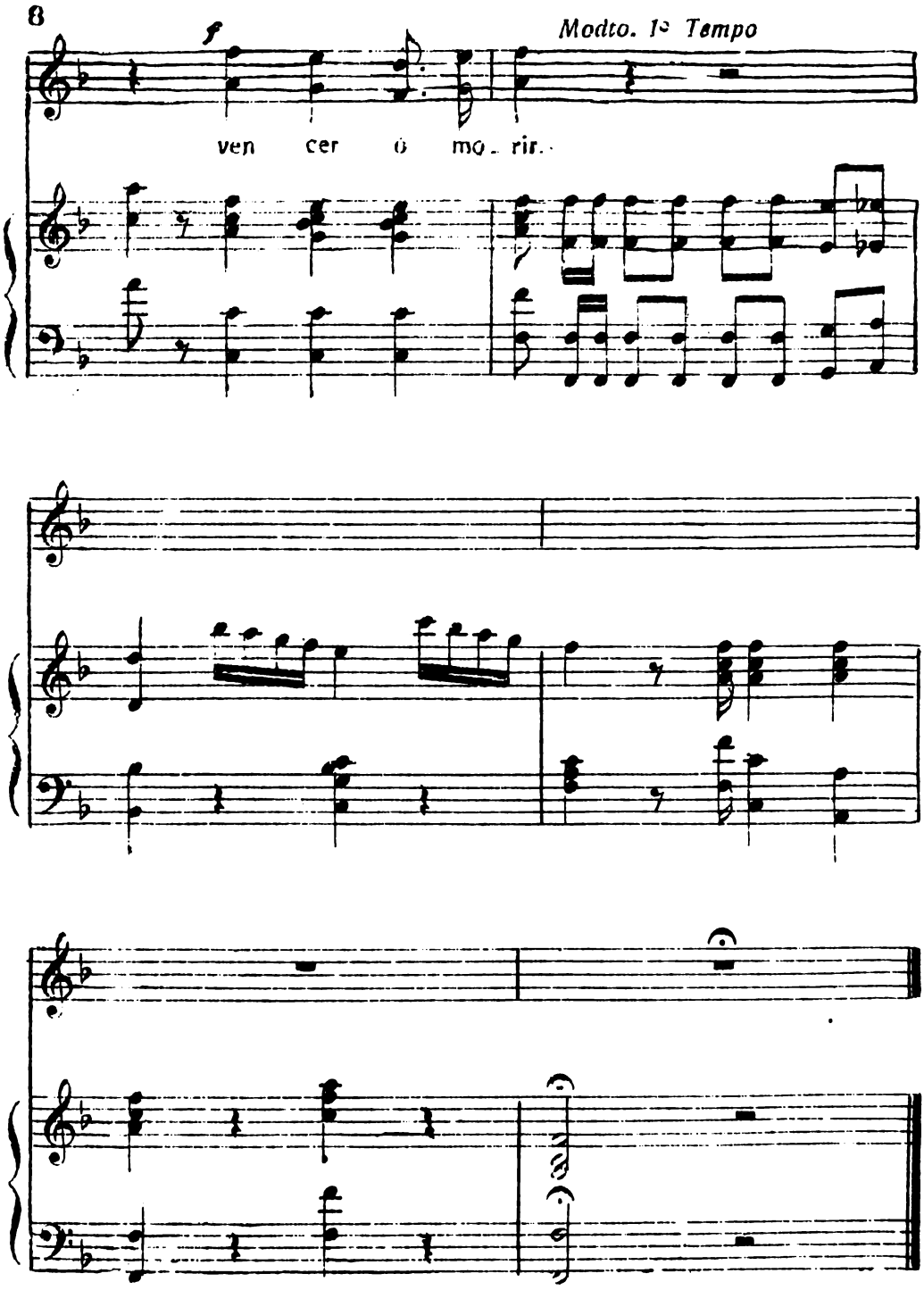

to - dos can-te - mos con glo - - ria li - ber-
- tad li - ber-tad li - ber - tad. Un ti-
p
- ra - no tu-vi - mos del pue - - blo ig - no-


- mi - nia ver.güen - za y bal - don mas ya
li - bres la fren - te do - ble - - mos de la
pa - tria tan so - lo al pen - don

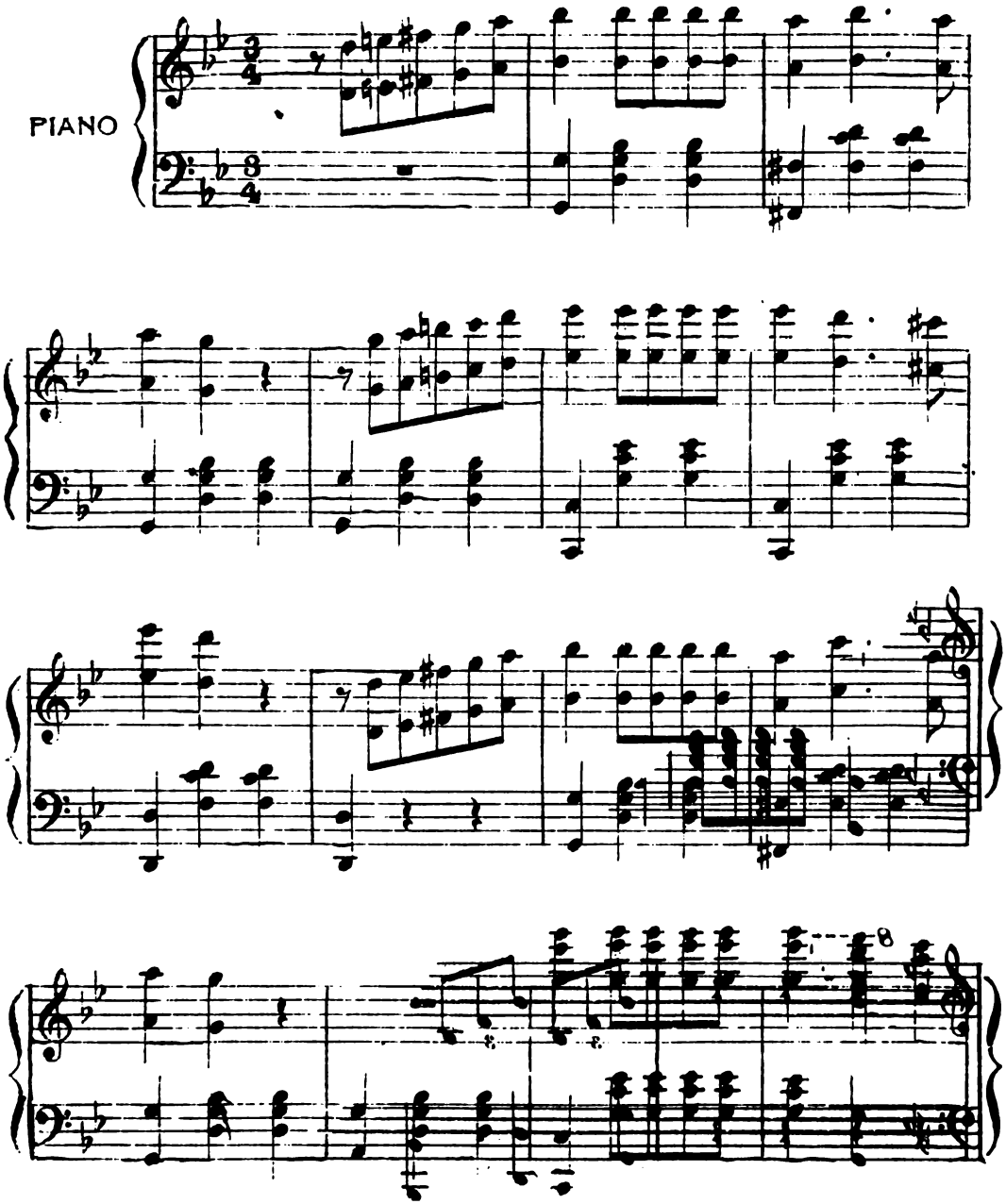

CORO
La lan - - - za en . ris - tre - mos con
cie - - ga fie - re - za al -
Despacio ad. lib.
f
- zad la ca - be - za soi - da - do á la lid sol - -
f

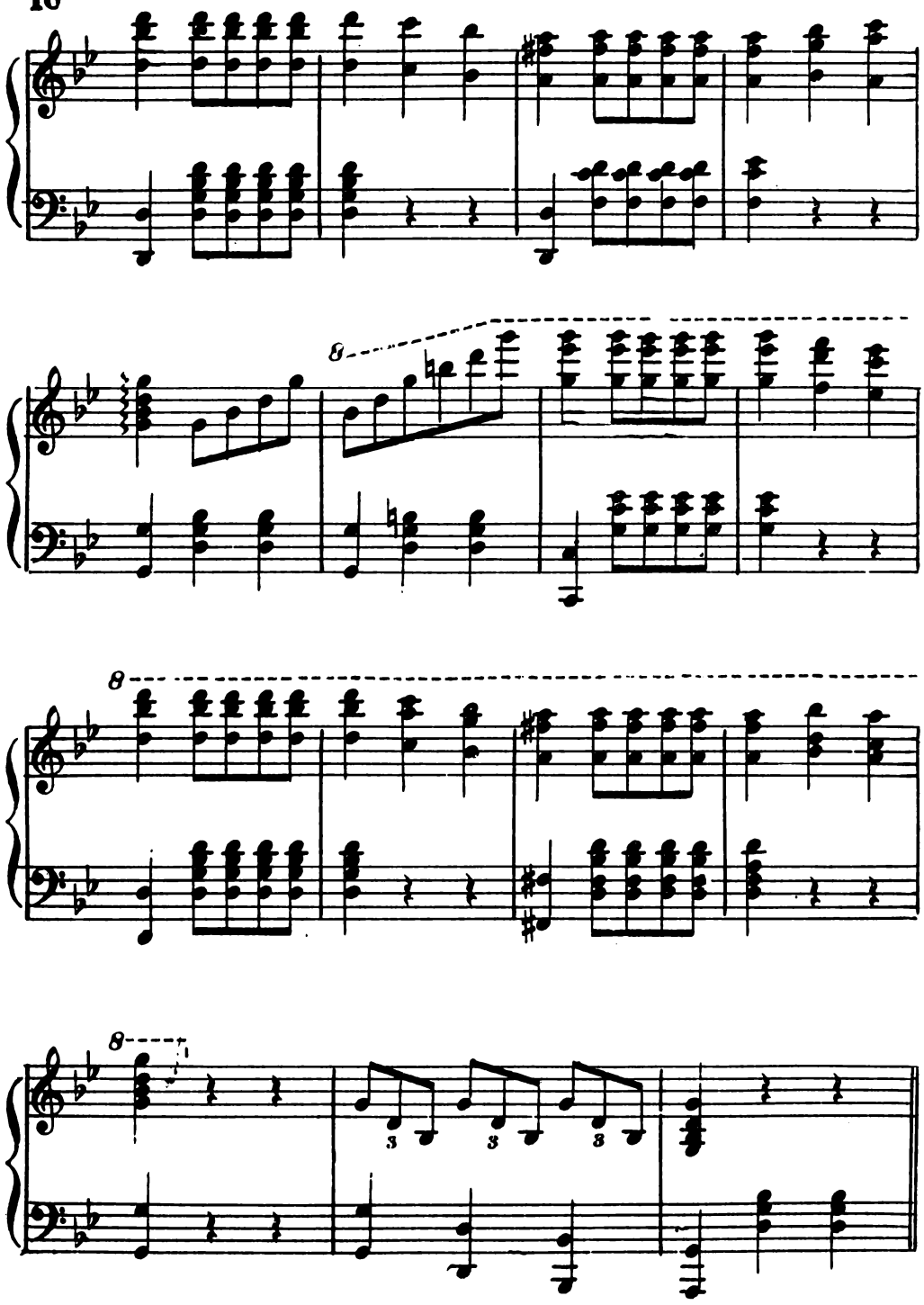

6
- da - do á la lid que
ff
ff
a tempo
tris - - - te la fren - te del
mí - - - se - ro es - cla - vo re -

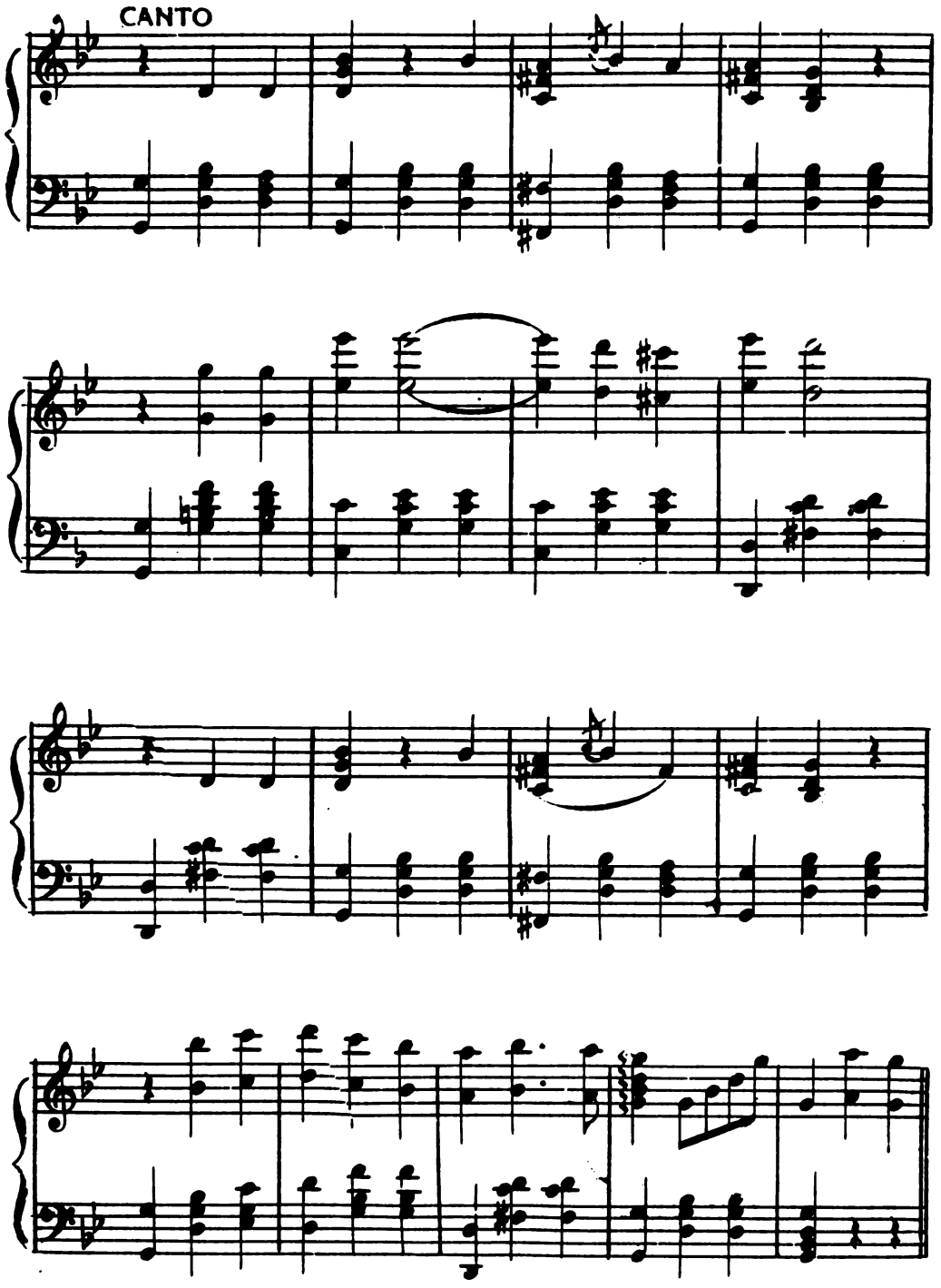

cla - - - ma del bra - vo ven -
- cer ó mo - rir
ff
f
ven - cer ó mo - rir
f

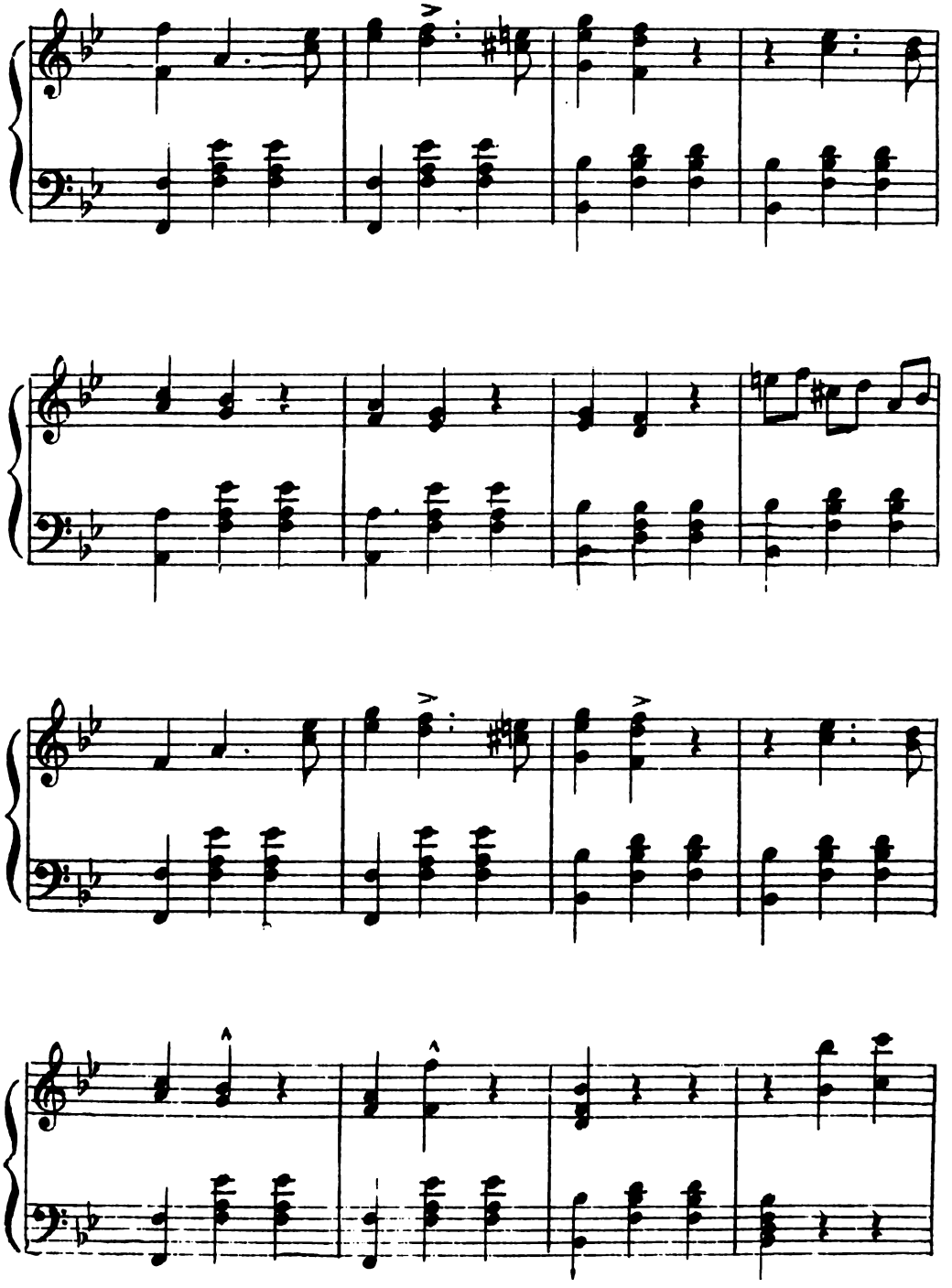

f
Modto. 1e Tempo
ven cer ó mo_rir.

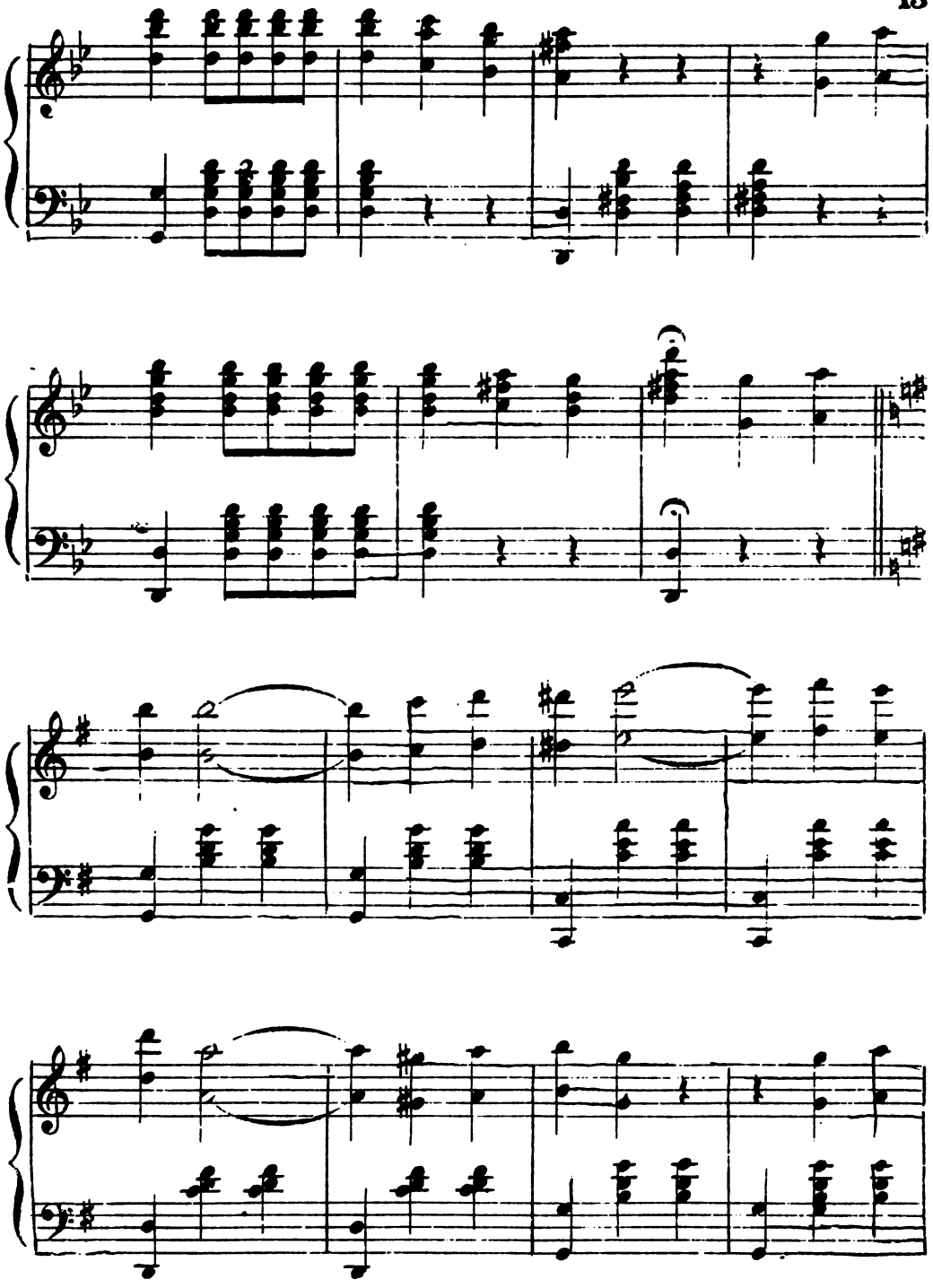
EL CRUDO TUCUMANO

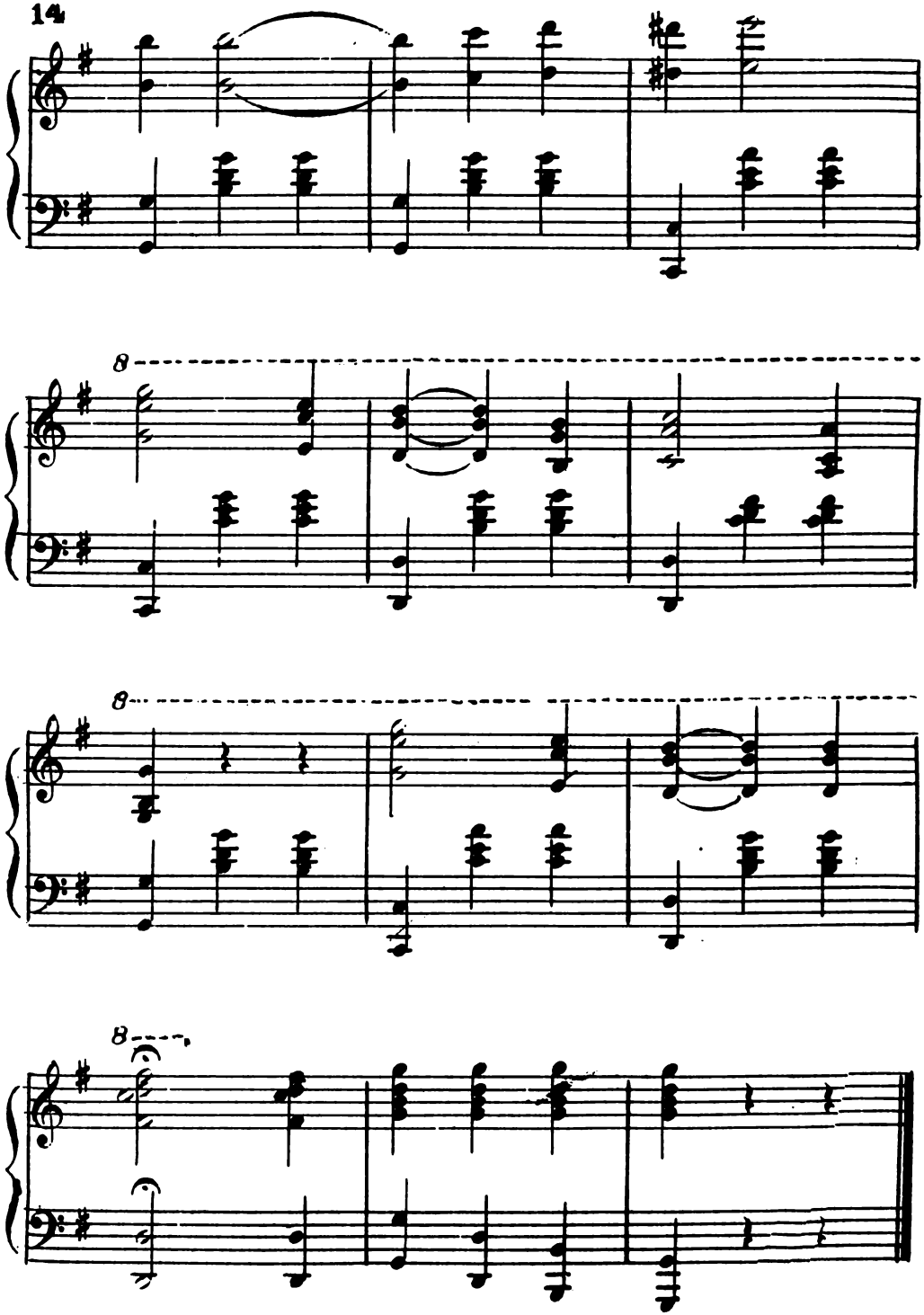



8
8
8
3
3
3


CANTO

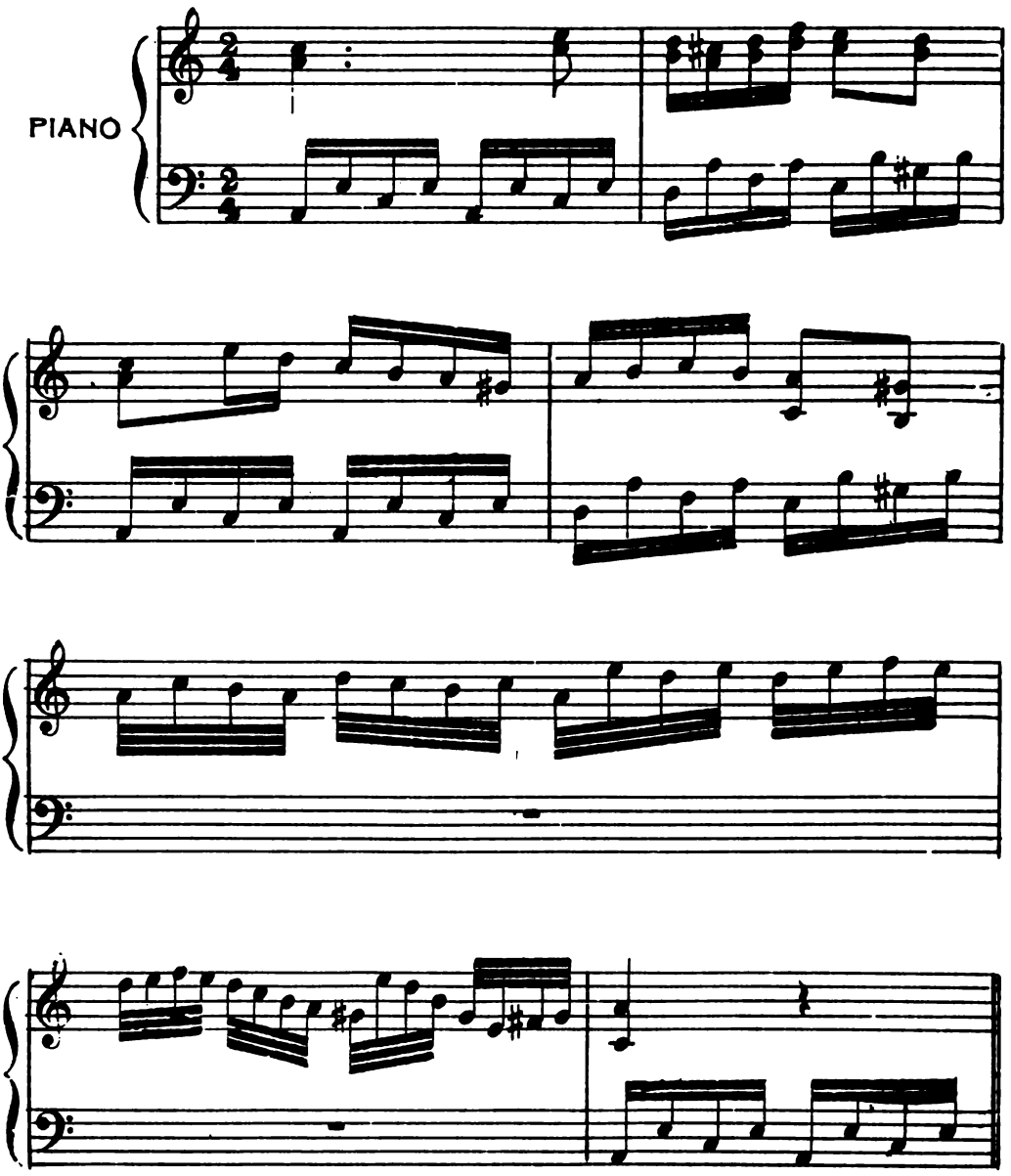




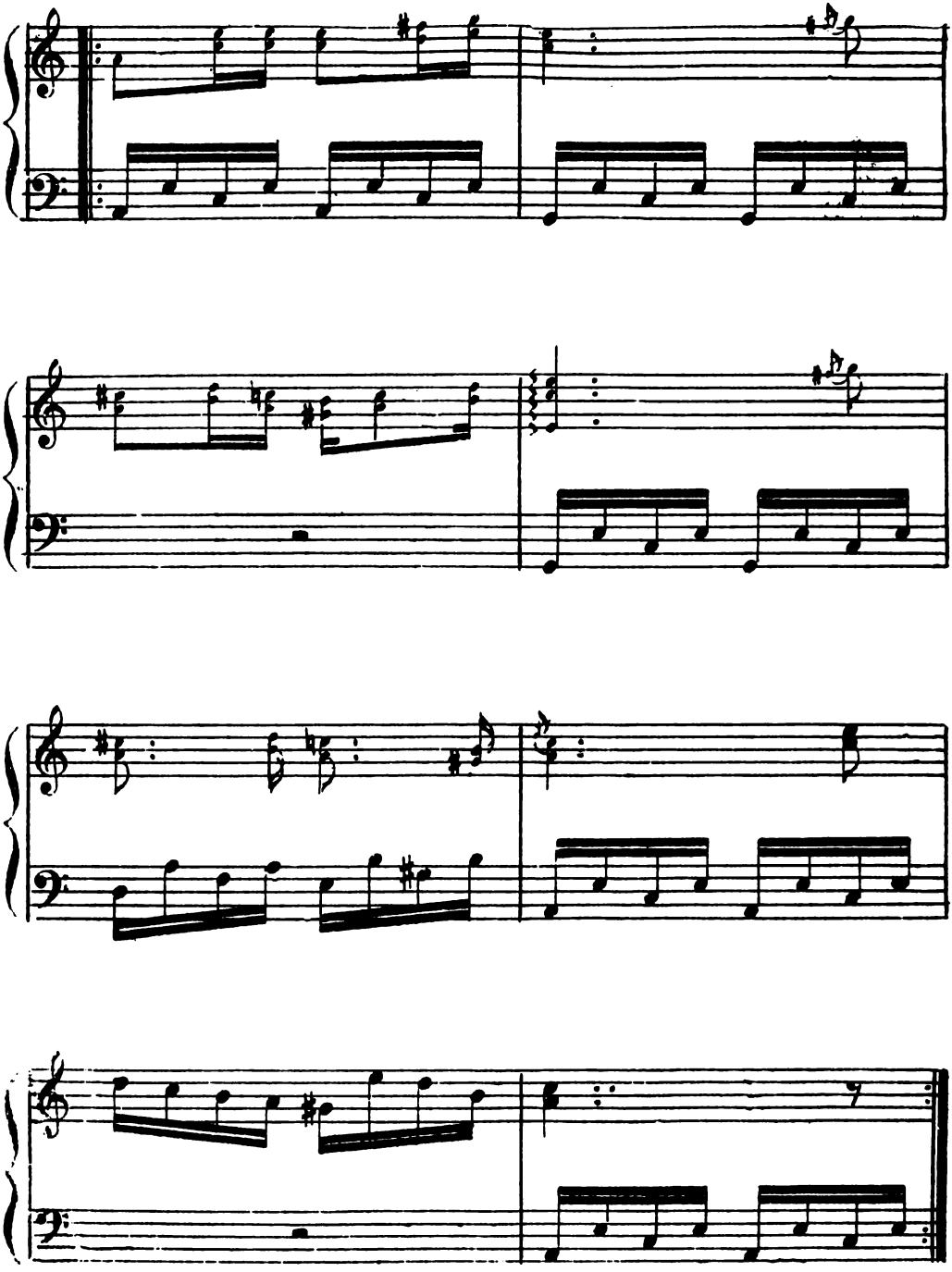

8
8
8

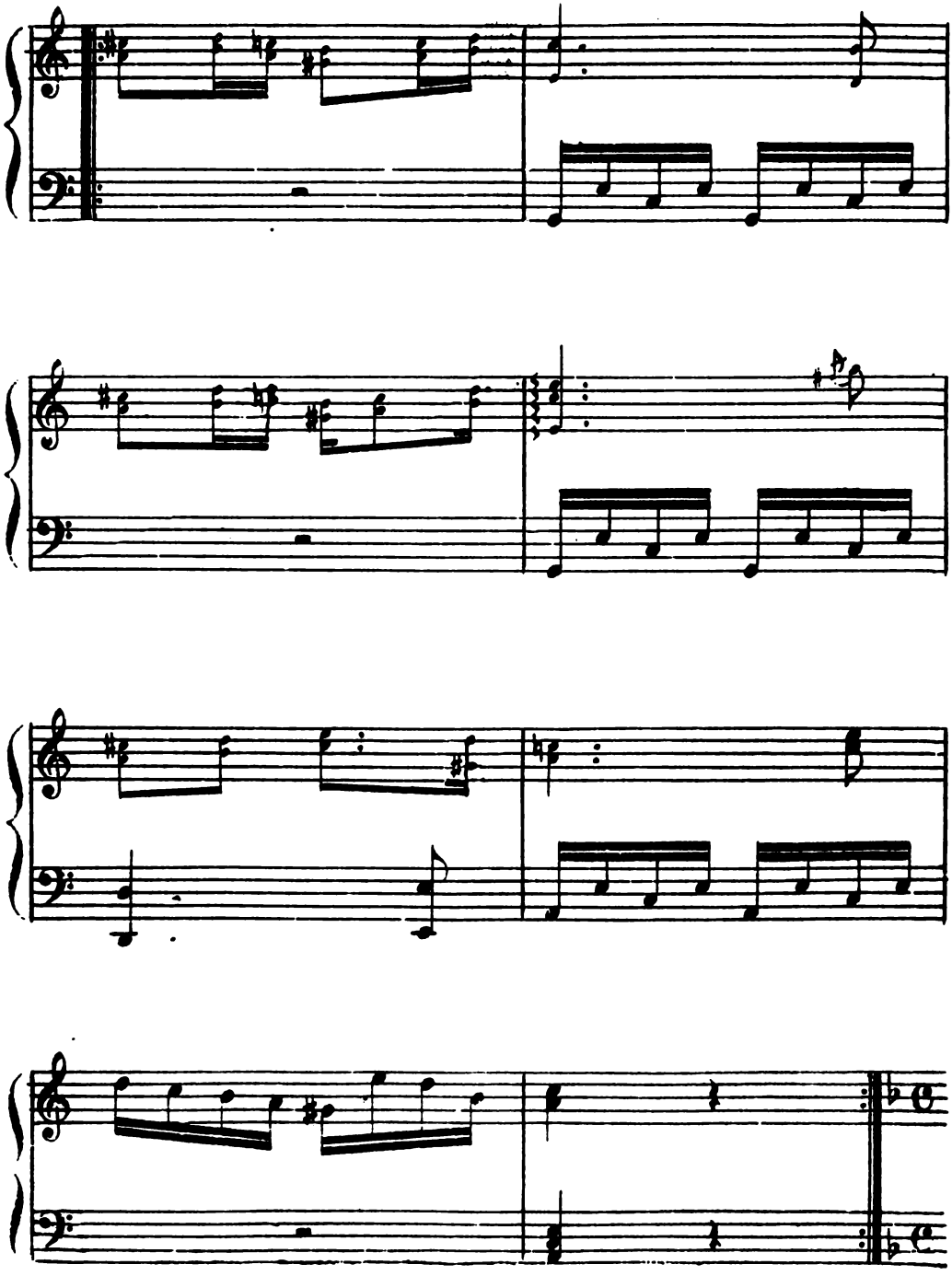
(*) JARAVÍ

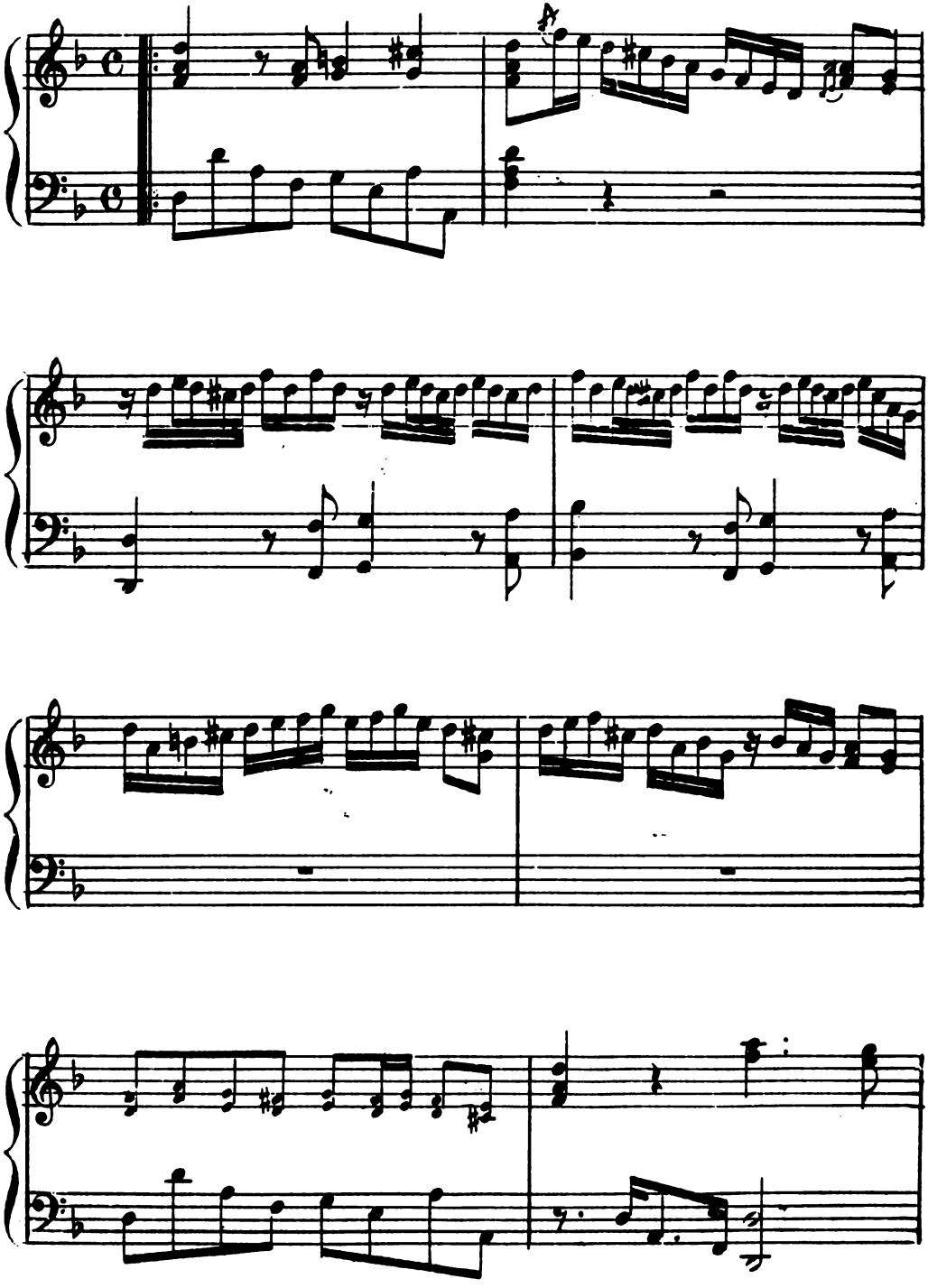
(las notas chicas recuerdan vidalitas)

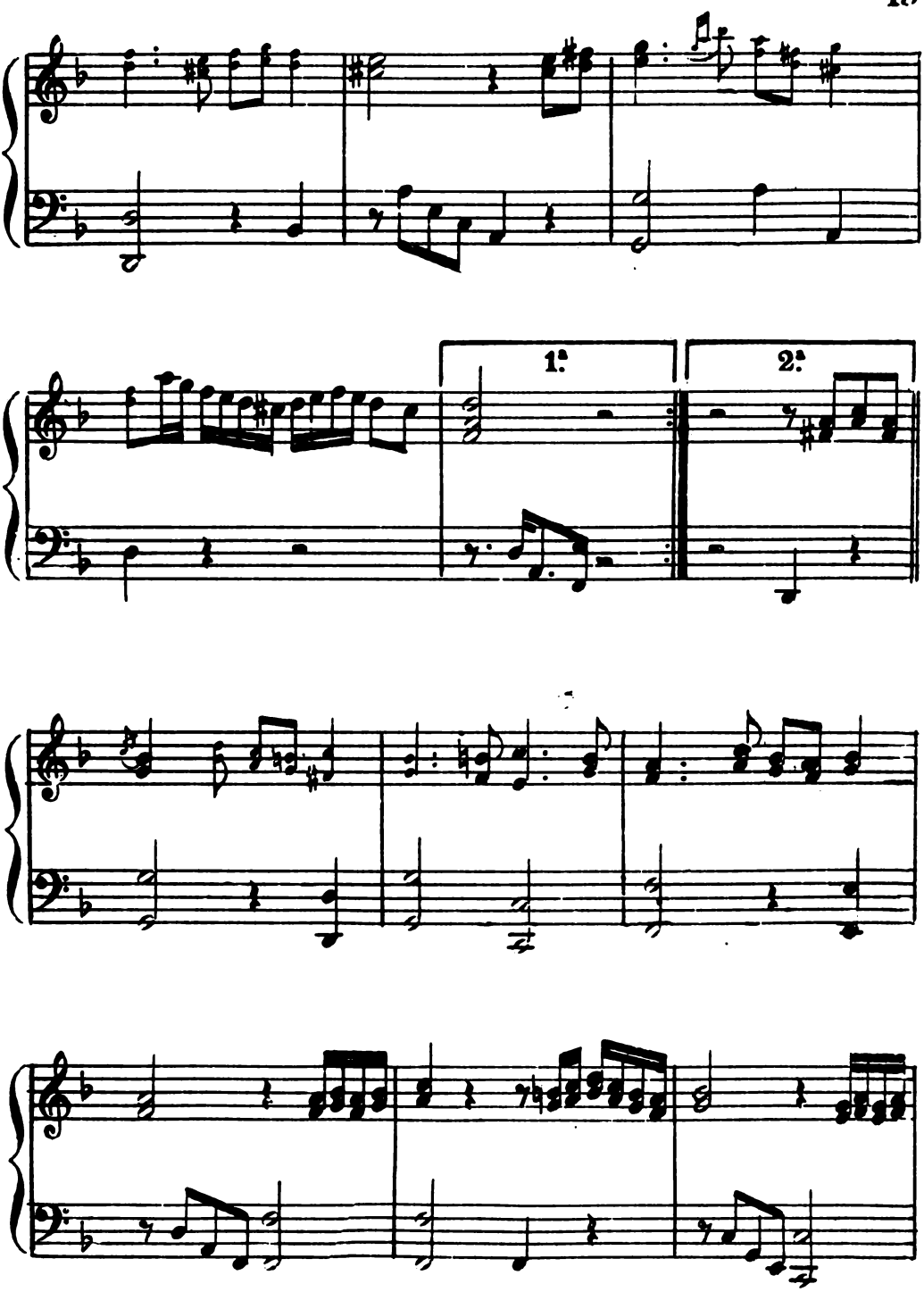


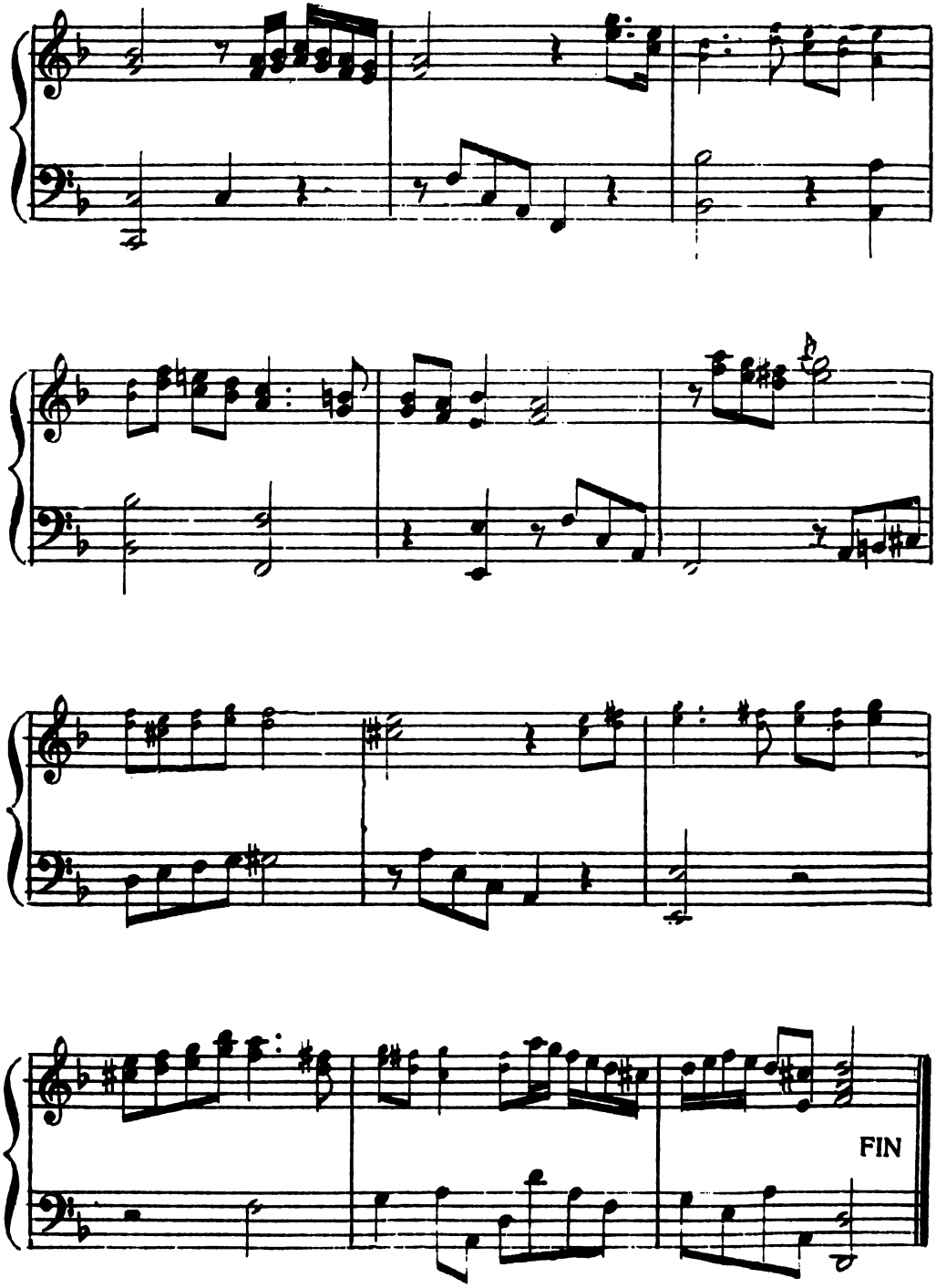
(*) Citado por Romeo y Tschuddi, y armonizado por los mismos





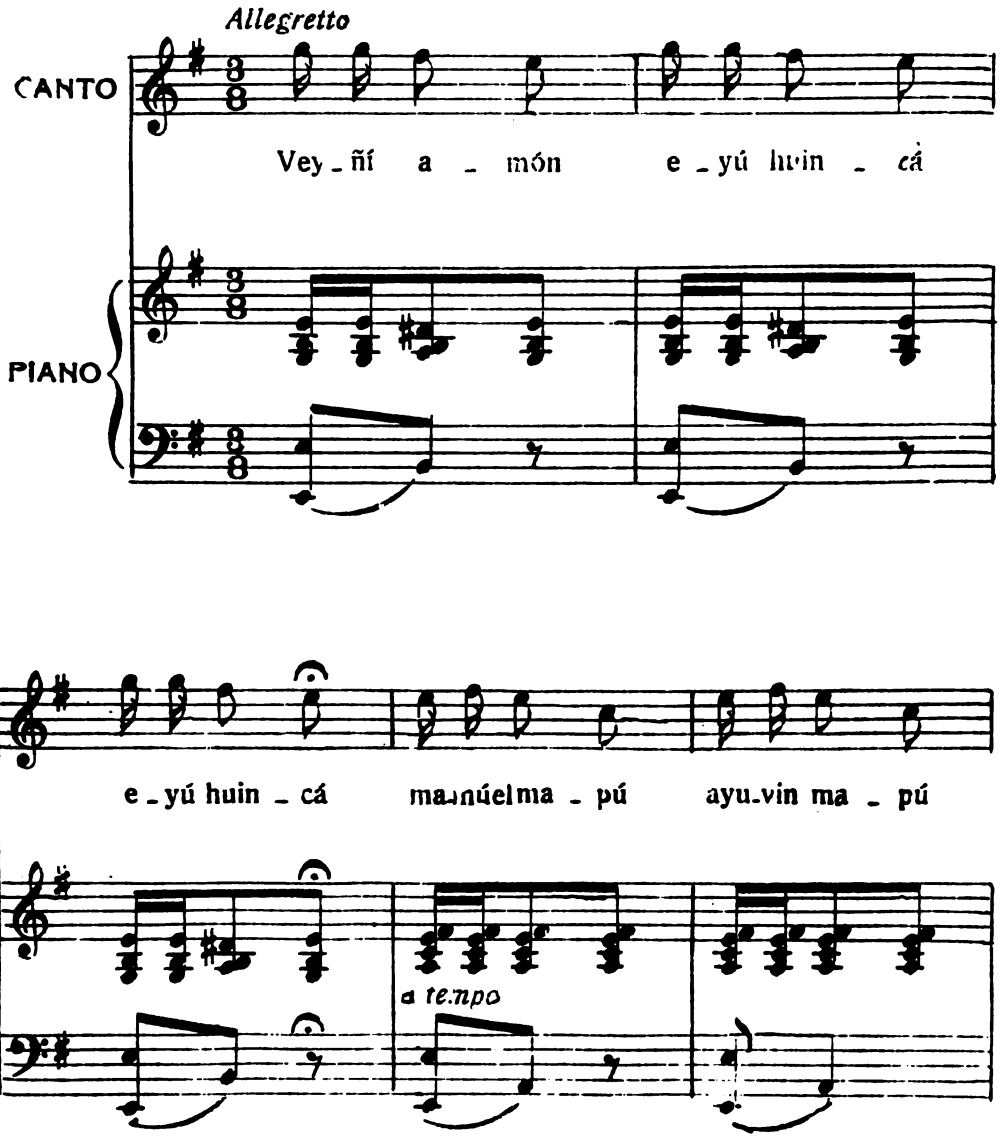


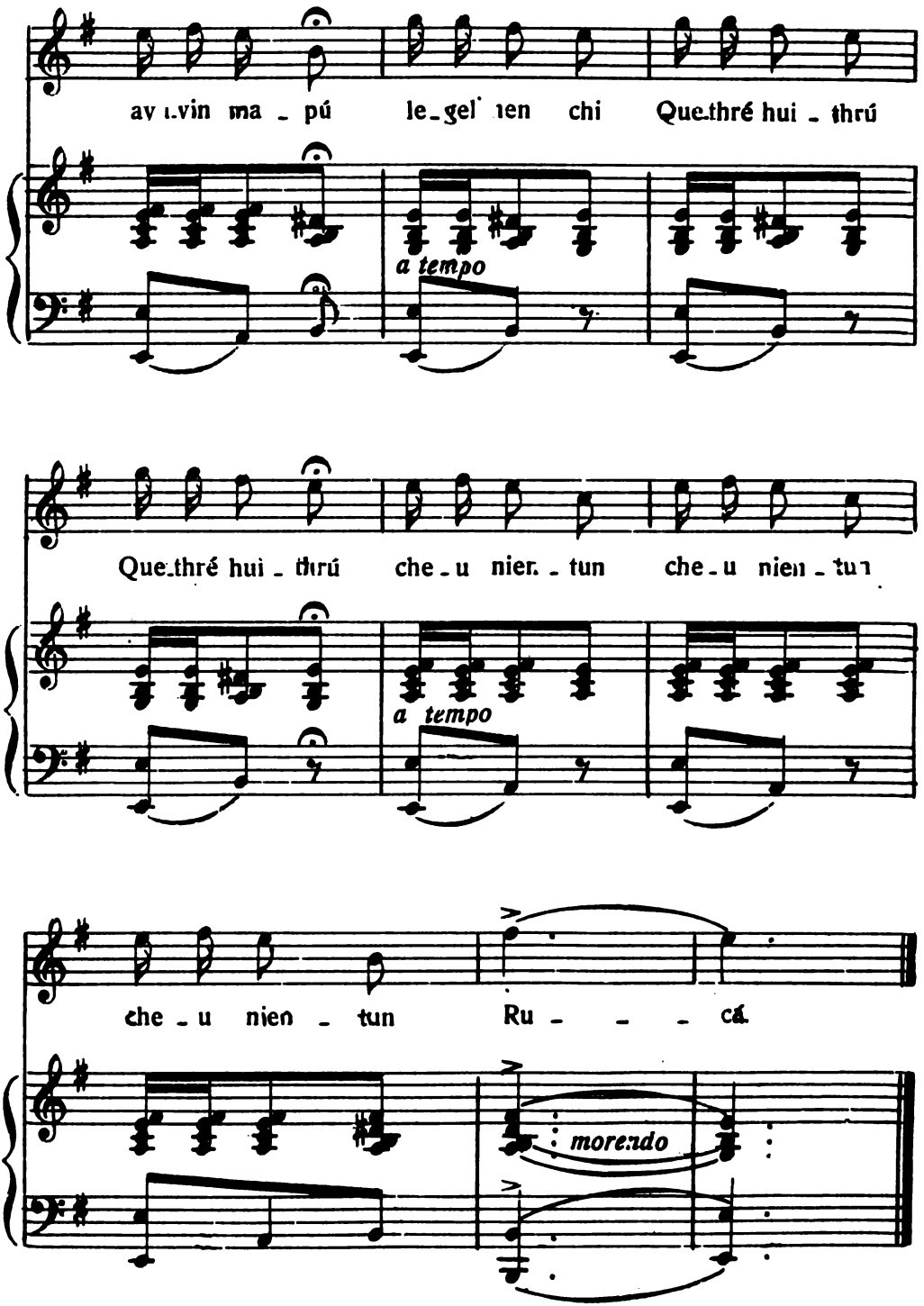

1.
2.


FIN

CANCION ARAUCANA

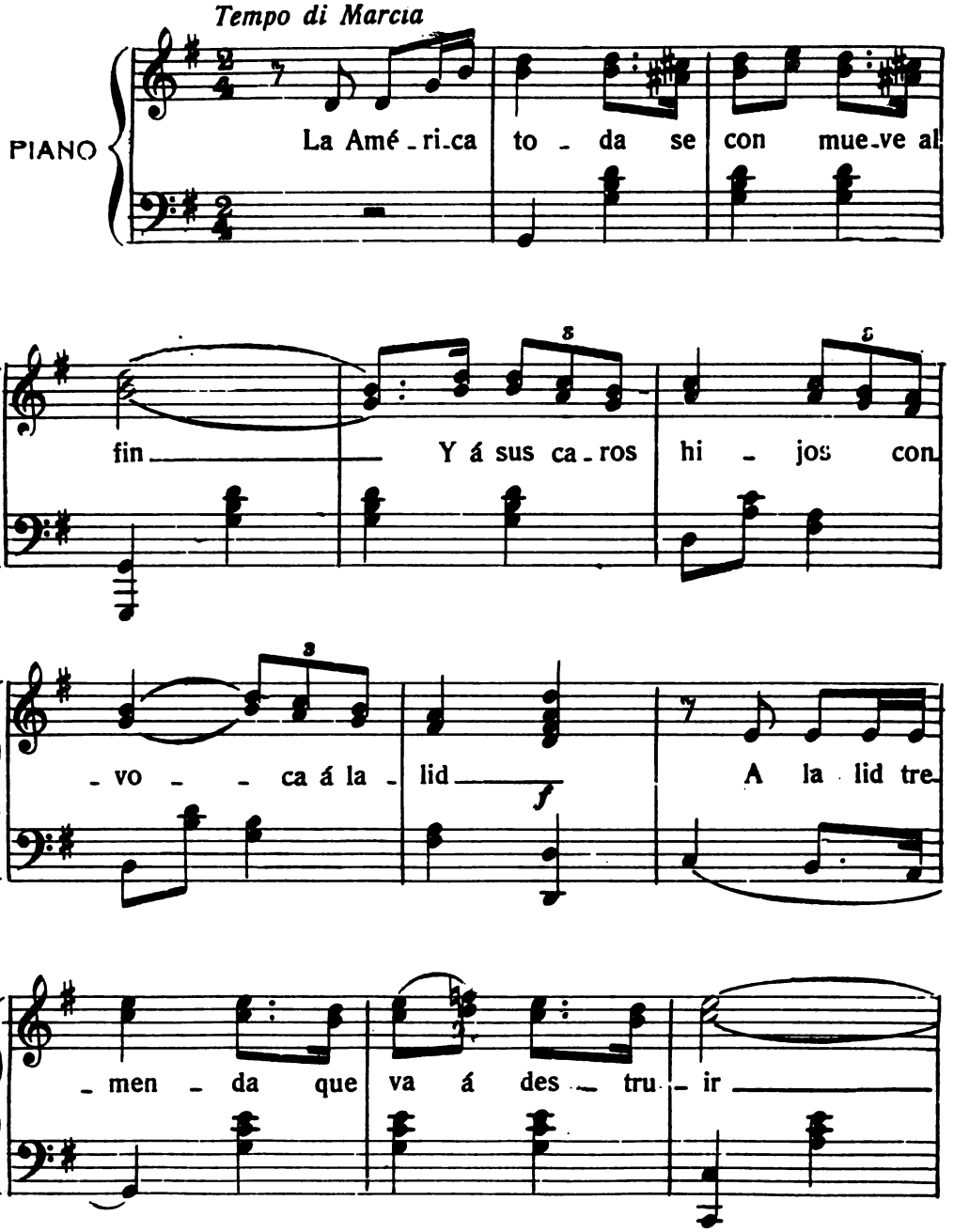
Dr. ZEBALLOS

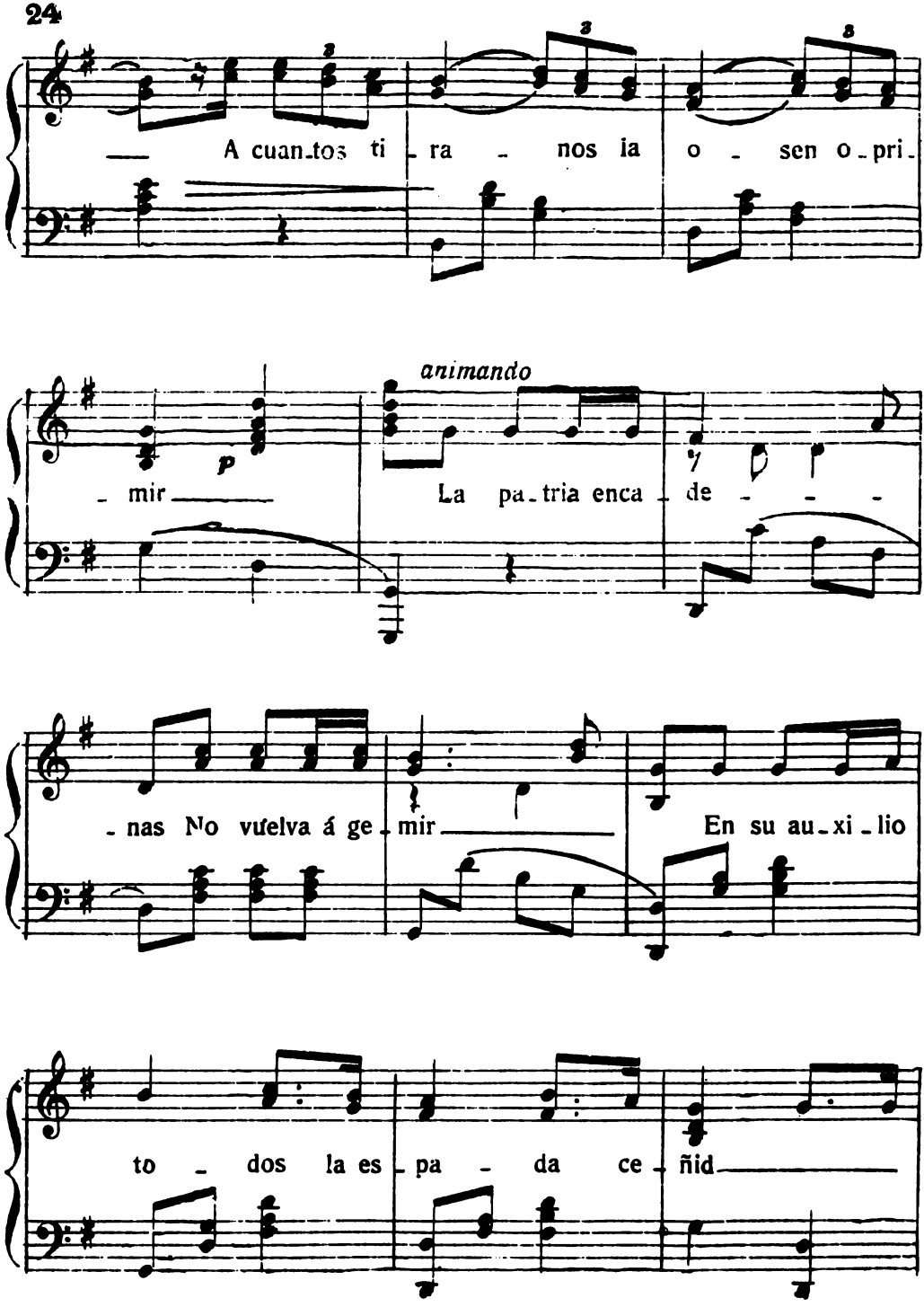


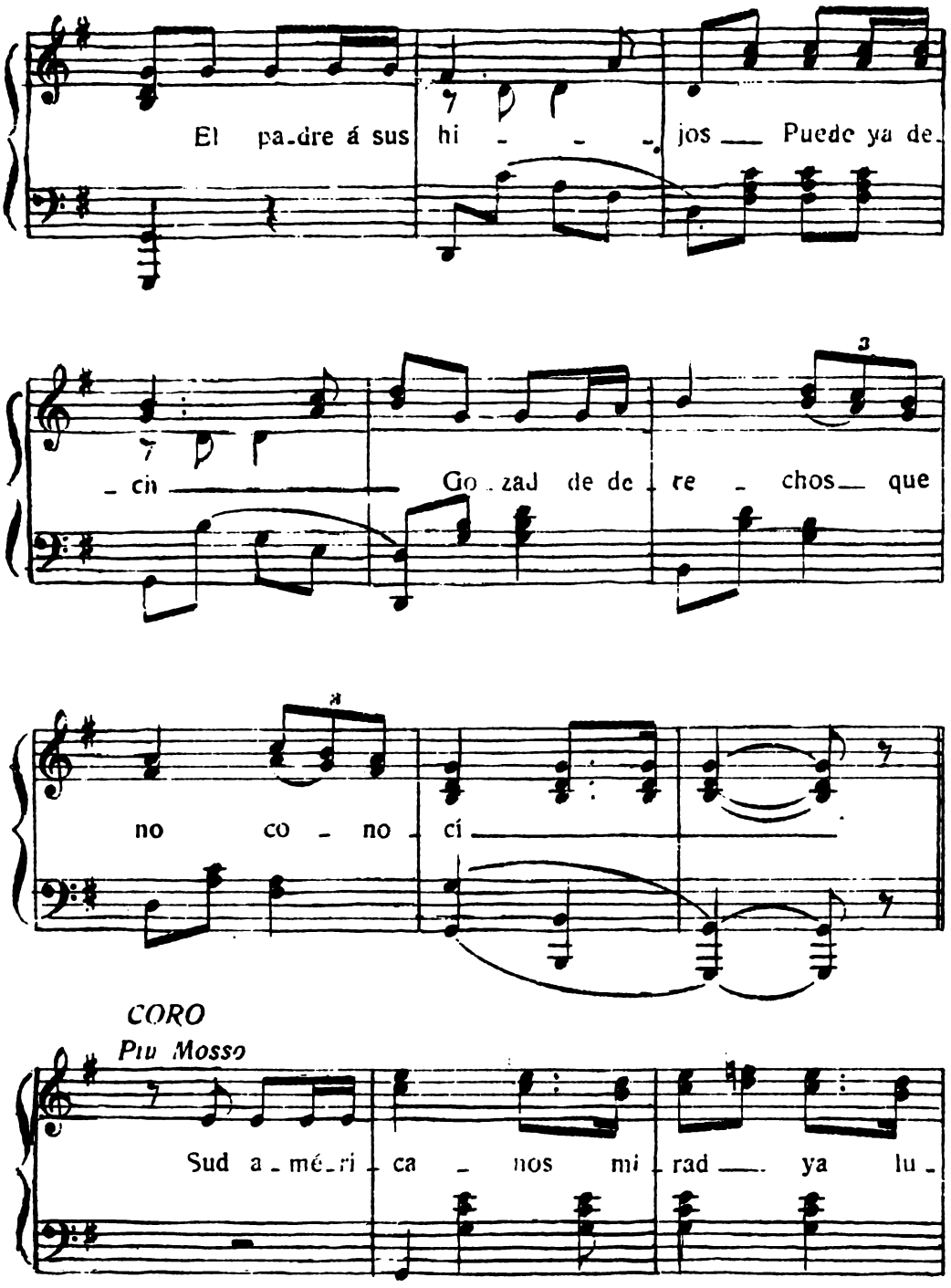

av i.vin ma - pú le-gel ien chi Que-thré hui - thrú
a tempo
Que-thré hui - thrú che-u nien - tun che-u nien - tun
a tempo
che-u nien - tun Ru - - - cá
morendo

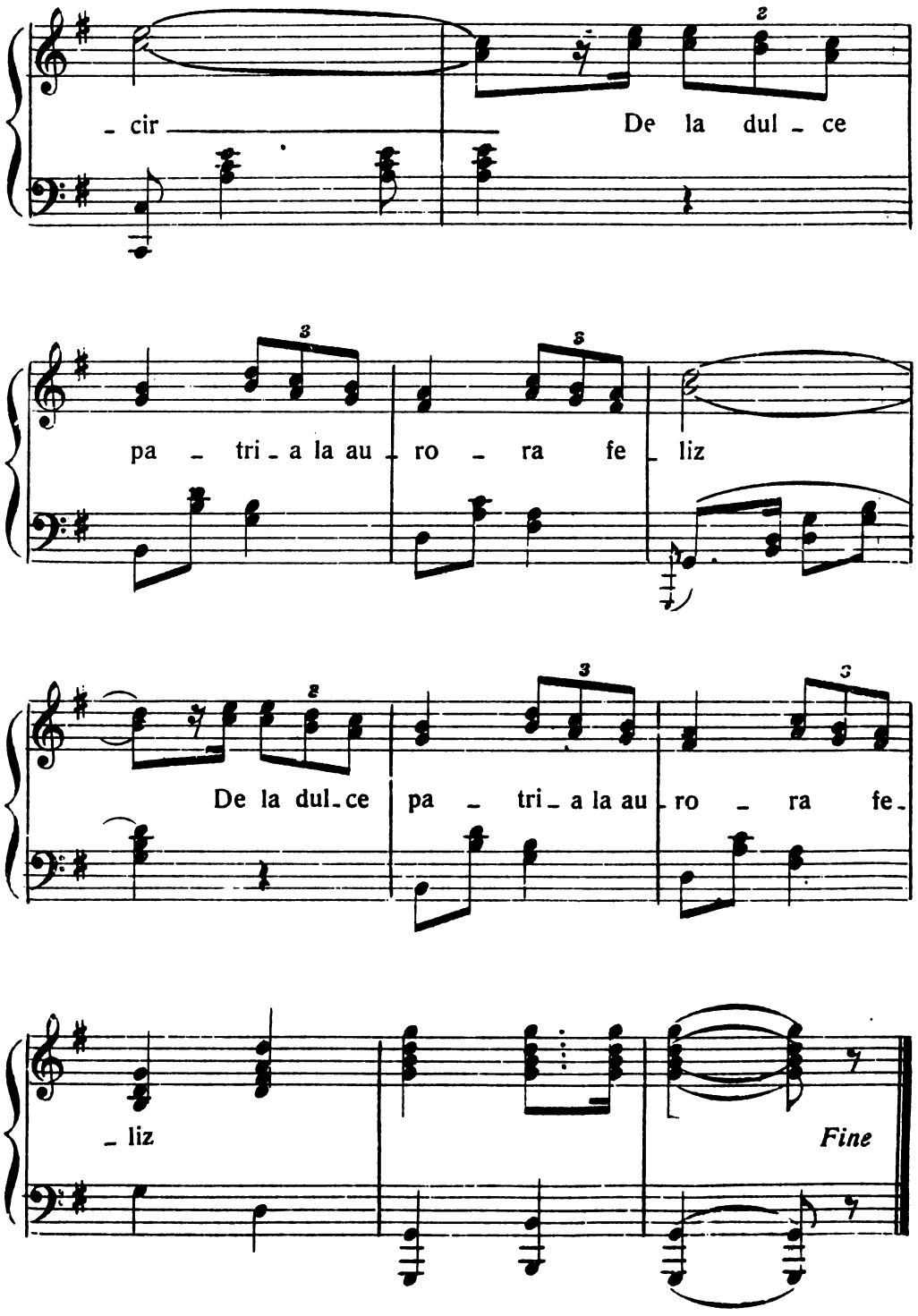
CANCION PATRIOTICA

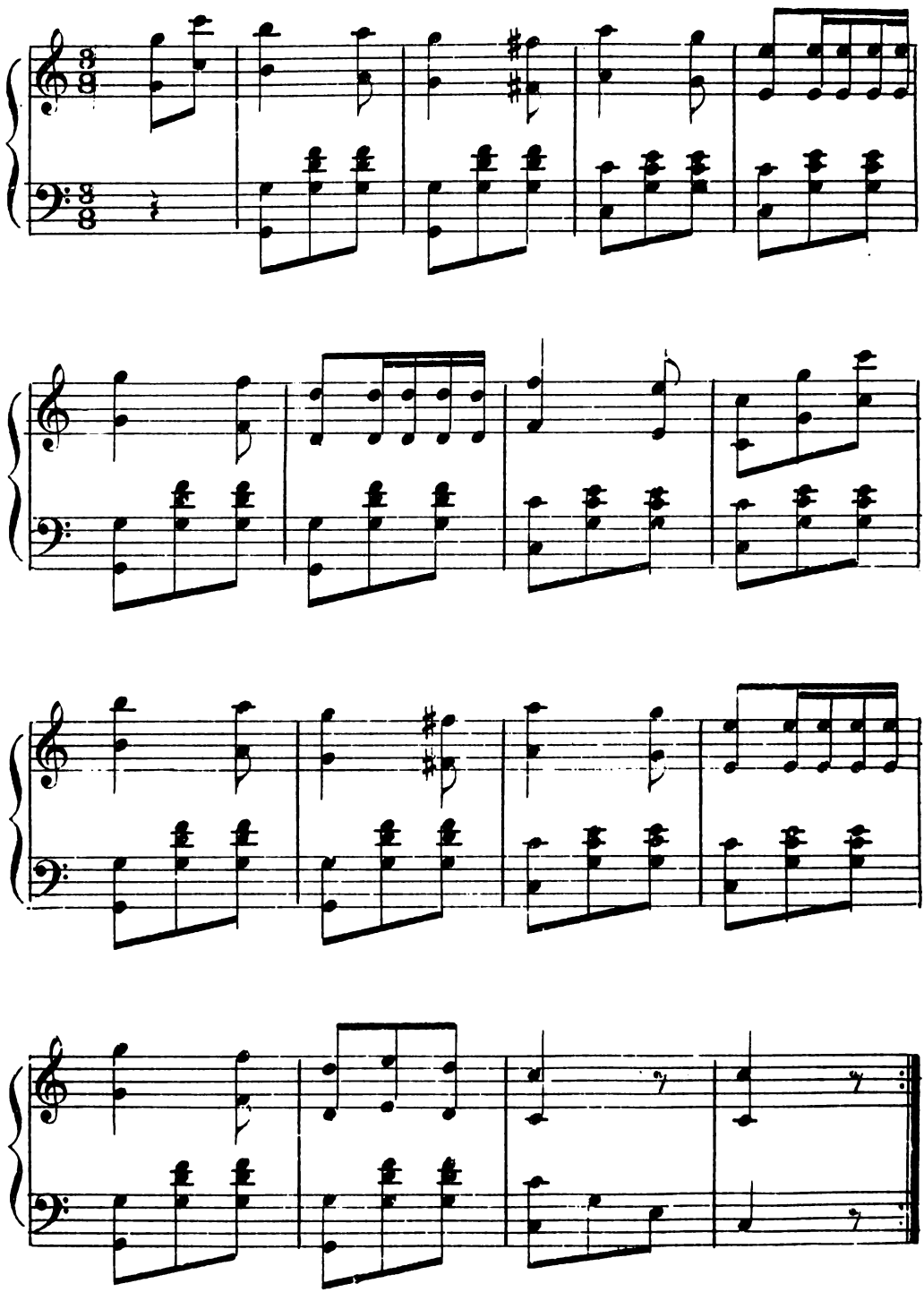
de E. de LUCA




A cuan-tos ti-ra-nos la o-sen o-pri-
animando
p
-mir
La pa-tria enca-de-
-nas No vuelva á ge-mir
En su au-xi-lio
to-dos la es-pa-da ce-ñid

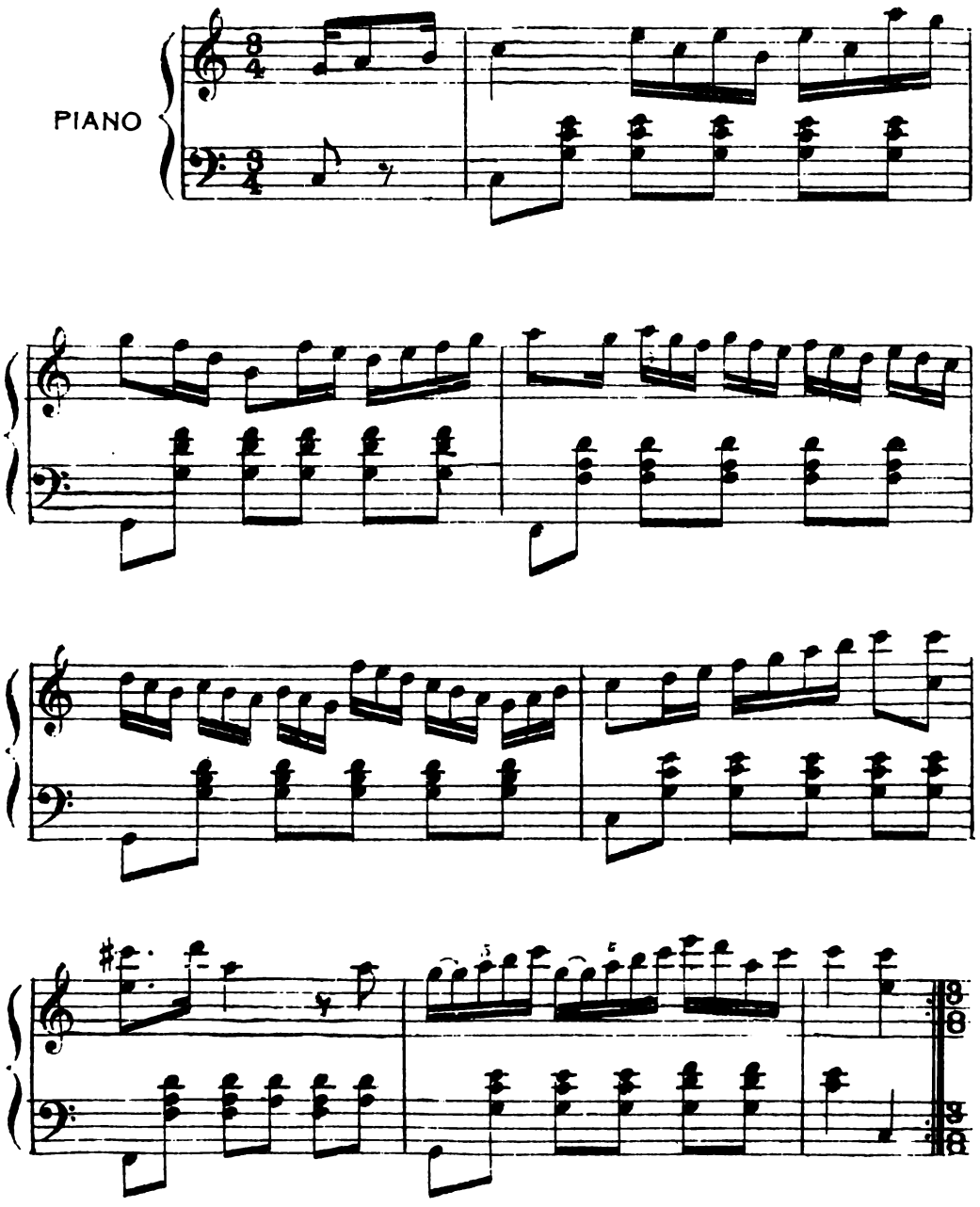
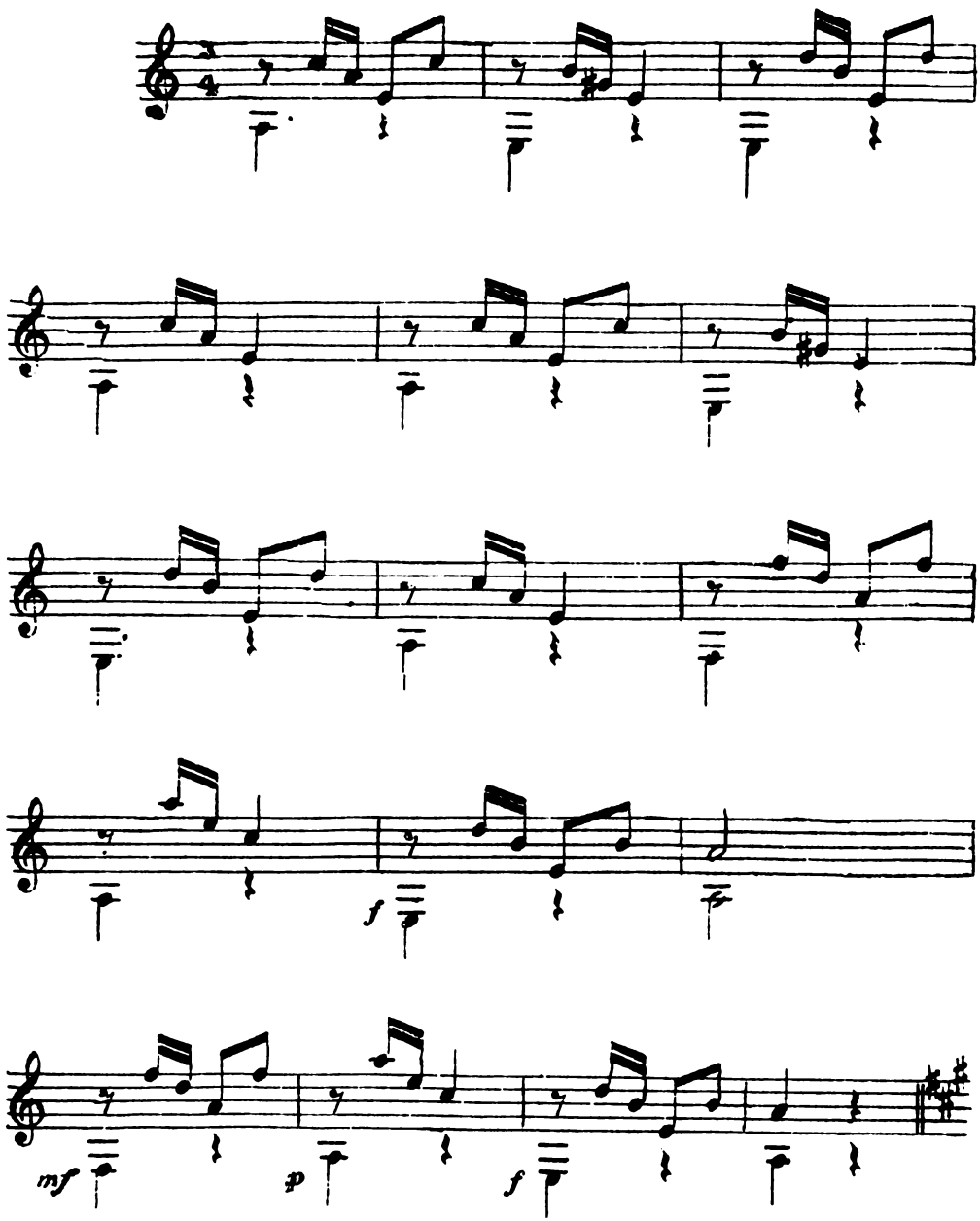
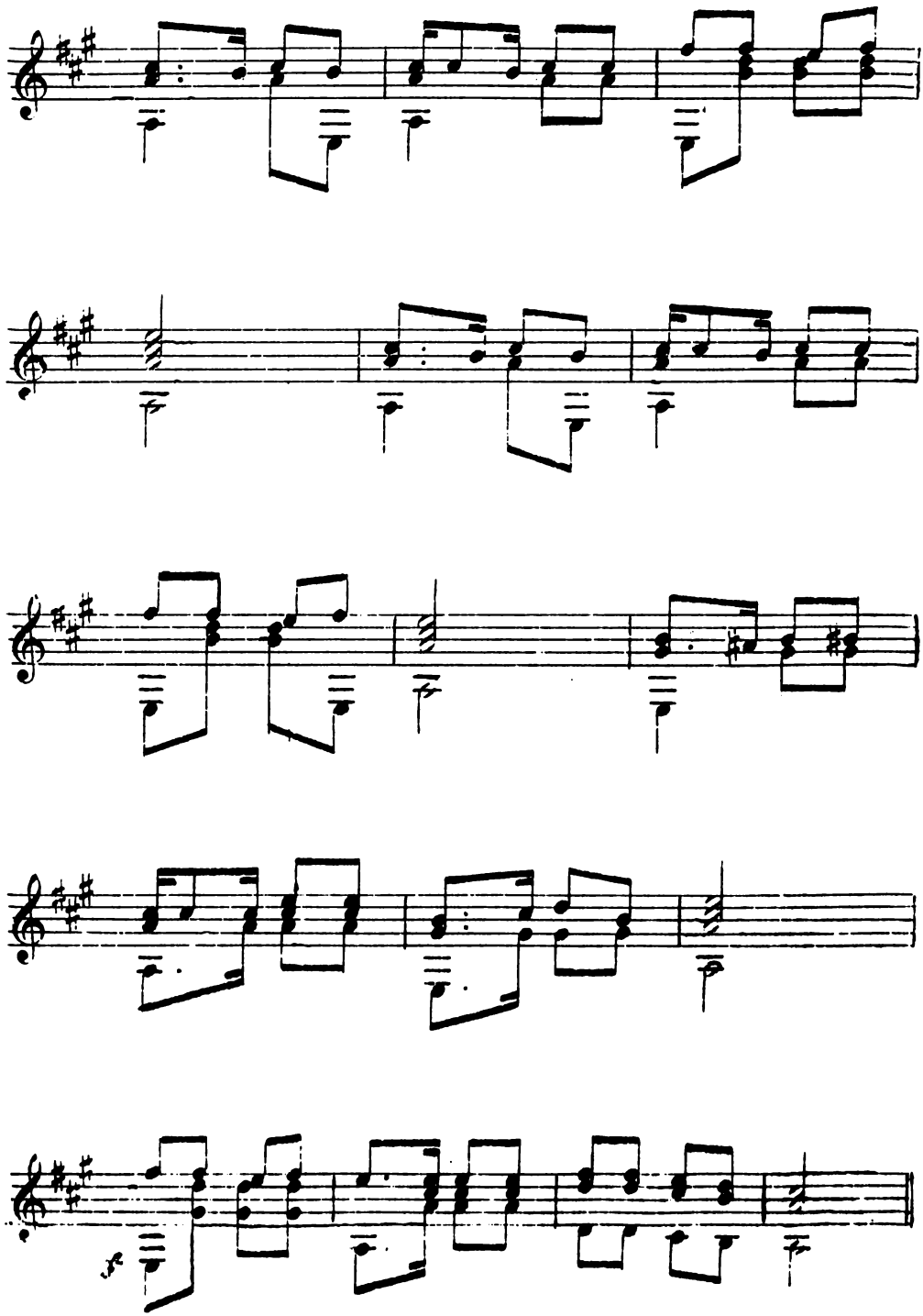

El pa-dre á sus hi - - - jos Puede ya de-
- cir Go-zad de de-re - chos que
no co - no - cí
CORO
Piu Mosso
Sud a-mé-ri-ca - nos mi-rad ya lu-


- cir
De la dul - ce
pa - tri - a la au - ro - ra fe - liz
De la dul - ce pa - tri - a la au - ro - ra fe -
- liz
Fine



MINUET FEDERAL

(A BASE DE "FAVORITA")



EL CARAMBA