

EDITORIAL

APUNTES SOBRE MUSICA PRECOLOMBINA Y COLONIAL DE IBEROAMERICA

La REVISTA MUSICAL CHILENA, en su afán por dar a conocer diversos aspectos de la musicología universal, ha dedicado este número doble a ciertos enfoques de la vida musical de este continente a través de las investigaciones realizadas por musicólogos americanos. No pretendemos, por cierto, abarcar todo el panorama de la música colonial en nuestros países pero, en este primer esfuerzo, hemos querido esbozar algunos de los aspectos de la historiografía musical de Iberoamérica. En el futuro continuaremos preocupándonos de tan importante aspecto de nuestra cultura musical.

Para comprender mejor la evolución de la vida musical durante la Colonia es necesario, aunque someramente, referirse a la música primitiva entre las poblaciones indígenas al llegar los europeos. Al iniciarse la Conquista, los pueblos indios de este continente se encontraban en muy diversos estados de evolución, desde los más primitivos, basados en la caza, la pesca y la recolección de los productos naturales, hasta formas de concentración estatal, próximas a un nivel de alta organización política y cultural. En otros casos —como en el de los maya— había entrado ya en una fase de disgregación y colapso. Todos los cronistas coinciden en que la música formaba parte de su organización social y ritual.

Nuestros conocimientos de la música indígena se basan en los antiguos Códices, en los datos recogidos por los cronistas de la Conquista y de la primera época Colonial; en los hallazgos arqueológicos de su instrumental y en la investigación de sus supervivencias actuales. Desgraciadamente, ninguna de estas fuentes puede proporcionarnos elementos suficientes para que podamos formarnos una idea precisa y completa de la práctica musical durante la época precolombina.

Las más abundantes referencias a la música se hallan en las descripciones de fiestas rituales, los preparativos bélicos y funerarios, donde se halla íntimamente ligada con la danza y los sacrificios humanos. No obstante, misioneros y cronistas proporcionan datos bastante

específicos con relación a los instrumentos y su efecto muchas veces aterrador e intolerable para oídos europeos.

Las abundantes alusiones a la música en todas las crónicas —con ocasión de entierros, bodas y guerras, fiestas de sacrificios humanos y procesiones rituales, bailes de adoración y de esparcimiento, etc.— revelan que el canto y los instrumentos, junto con el baile, tenían una función social y mágica meticulosamente definida.

En *The Musical of Peru*, Robert Stevenson dice que desde el punto de vista musical y partiendo de la investigación realizada sobre los instrumentos descubiertos del Imperio Inca, los pueblos andinos sobrepasaron a cualquiera otra región del Nuevo Mundo. El instrumental sudamericano refleja una avanzada evolución en comparación con el centro americano, por ejemplo, donde no existe un solo instrumento de cuerdas y sólo un tipo de instrumental, una flauta, capaz de reproducir melodías simples. Todo ellos —sonajas, cascabeles, conchas, silvatos y percutores con troncos perforados y de parche con soporte de “pies”— “pertenecen a una fase muy temprana de evolución”, como dice Curt Sachs en “The History of Musical Instruments”. En la región andina, sin embargo, existen varios tipos de flautas con numerosos agujeros, y sus flautas de Pan con múltiples tubos, es prueba evidente de un caudal melódico más elaborado. Los distintos tipos de instrumentos indígenas se conocen por las miniaturas de varios Códices y por numerosísimos pasajes de las Crónicas.

Nuestros araucanos también eran adictos a la música como lo comprueba Eugenio Pereira Salas en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Según el orden establecido por este musicólogo e historiador, los araucanos tenían dos variantes del tambor: el *kakecultrun*, hecho del tronco de un árbol perforado y el *ralicultrun*, fabricado como una fuente honda de madera, o de la mitad de una calabaza, que se cubría con un cuero. Se tocaba con un palillo forrado en la punta o con un calabacín. Parece que el tambor era el instrumento jefe, entre los aborígenes, pues según Pineda y Bascuñán, “el músico que tocaba el tamboril se ponía en medio de la rueda sirviendo de maestro de capilla, a quien seguían los circunstantes en los altibajos de su voz y tonada”.

En el ciclo de la flauta, en Chile, hubo una abundante gama instrumental. La *flauta de Pan*, la siringa agreste, hecha de caña o hueso, semejante a las usadas por los incas, compuesta de cinco agujeros que forman los tonos de “La bemol” —La bemol — Do — Mi bemol — Sol. La repetición de los tonos se explica por la técnica de la construcción.

Se tocaba de arriba abajo. El *lolkin* que, según Isamitt, es uno de los más antiguos, se fabrica actualmente de una rama de arbusto que da el nombre al instrumento, en cuyo extremo se coloca una boquilla compuesta de dos o tres tubitos que al ser introducidos unos en otros, de mayor a menor, hacen disminuir el diámetro de la cavidad del tubo. La *pifulka* se fabricó primitivamente de hueso, de tierra cocida y aun de piedra y ofrece la posibilidad de varios sonidos cromáticos. Frezer, en 1710, dibujó algunos instrumentos que amplían el número de los primitivos, pero no se puede establecer cronológicamente su aparición, estos son: la *Pifulka*, el *Kultrun* y la *Trutruca*. Isamitt, por su parte, señala en la nueva promoción instrumental, el *Külkul*, pito de hueso, que tiene un sonido estridente y sirve para reforzar el ritmo de las danzas.

Con respecto al instrumental Inca, en *The Music of Peru*, de Robert Stevenson vemos que los españoles, al llegar, se encontraron con varios tipos de instrumentos entre los cuales había trompetas de cráneos de ciervos y perros que en la Península, por cierto, no tenían análogo. Otro de los problemas que se le creó al conquistador fue el de las numerosas lenguas que se hablaba en el Imperio, lo que se prestó para crear confusiones con respecto a los distintos nombres para un mismo instrumento. No obstante, los diccionarios de 1608 de Diego González Holguín para el Quechua, y el de 1612 de Juli, en la ribera del lago Titicaca, para el Aymará, de Ludovico Bertonio, han sido los mejores amigos de los organólogos. En ambas lenguas *huancar*=*huancara*, significa tambor; *qquepa*=*qhuepa*, trompeta y *pincullu*=*pincollo*, flauta. Para la *antara*, flauta de hueso, en Quichua, el Aymará tenía dos términos: *sico* para la pequeña y *ayarichi* para la grande. El Aymará también hacía una distinción entre la flauta de hueso (*cchaca pincollo*) y la flauta de caña. La variedad de caña la llamaban *quenaquena* o *quinaquina*, lo que significa llena de hoyos. También le daban el nombre de *tupa pincollo*. Stevenson, en su prolijo estudio del instrumental Inca, menciona, también, el *zacapa*=*saccapa* de Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), como Aymará para la sonaya de huesos de maichil y su *churu* como Quechua para conchas de caracol de tierra y conchas marinas y la *chanchara* como Quechua para cascabeles de cobre y plata. Poma de Ayala, quien en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, dibuja numerosos instrumentos nativos, anota alrededor de diez que todavía se usaban comúnmente en 1615, entre ellos el *pomantinya* (*poma* + *tinya*), un tambor de cuero de puma, el *pipo* hecho de cañas anchas, el *catauri* una sonaja simu-

lando una culebra y la *chiuca* confeccionada con el cráneo de animales pintados de diversos colores. Las flautas —dice Robert Stevenson— fascinaban a los Aymará, pero los tambores enloquecían a los Quechuas.

Para los conquistadores españoles la música indígena era algo bárbaro, no obstante, y en sus cantos y danzas, por lo general, no percibían nada que pudiese asociarse con su idea de la música.

Con respecto a las civilizaciones azteca y maya, Esperanza Pulido en *La Mujer Mexicana en la Música*, dice: "Pese al alto grado alcanzado por las civilizaciones azteca y maya en las artes plásticas, la música hace pensar en ellos como si se tratara de pueblos primitivos... si practicaron aquéllos una cierta armonía elemental, creemos que desconocieron las leyes naturales del sonido; o sólo tuvieron empírica noción de ellas. (El hecho de que las flautas indígenas antiguas puedan producir armónicos con cierta facilidad, no aminora la duda). Para el indígena la música fue únicamente un rito religioso, o un incentivo social. Nunca un arte abstracto".

Fray Bernardino de Sahagún, en la *Historia de las Cosas de la Nueva España*, describe la instrucción musical de los jóvenes indígenas, la que debe haber sido perfecta. Los varones aprendían, aparte de todo lo relacionado con la danza y el canto, el arte de tocar instrumentos musicales: flautas (*tlapitzalli*); trompetas de caracol (*tepuzquiquiztli*); sonajas (*ayacachtli*); raspadores de huesos humanos, o de huesos de animales, o caparazones de tortuga (*omimicahuastli*); una especie de tambor, (*huéhuettl*), y una especie de xilófonos (*teponaztli*).

Aunque los misioneros se maravillaban de la gracia rítmica de las danzas y los cantos, los sones instrumentales les parecían horripilantes a los guerreros de Cortés porque eran los que acompañaban a la extracción de los corazones de sus compañeros capturados en los combates.

Sahagún confiere al Telpuchcalli la enseñanza de la música, pero Fray Diego de Durán, en *Historia de las Indias* y el *Atlas* anexo, lega valiosa información, señalando a las casas anexas a los templos, llamadas Cuicacalli, como residencia de maestros que enseñaban a bailar y cantar. Según el historiador, se trataba de verdaderos conservatorios de música a los que acudían mozos y mozas.

En el capítulo donde menciona los bailes y danzas sociales y civiles, entrevemos una gran variedad de éstos. A los poetas se les encomendaba toda clase de asuntos, para que los compositores y los coreógrafos se pusieran de acuerdo. Así, pues, siempre que las solemnidades

revistiesen gravedad y colaboraran en su celebración los nobles y los señores, produciéndose melodías tranquilas y movimientos reposados. Por el contrario, el entrar en juego la juventud, cambiaba el escenario: escuchábanse entonces cantos de amor y de requiebros y los cuerpos eran puestos a ejercitar su flexibilidad. Si de guerreros se trataba, el frenesí podría llegar a un climax exuberante. Los cronistas también relatan la perfección lograda por las aborígenes dedicadas profesionalmente a la música, las que eran graciosas danzarinas y coristas adiestradas.

Desgraciadamente la investigación de las supervivencias de música indígena se halla aún en sus principios. La dificultad específica reside en que casi no existe lugar en que éstas no se hayan contaminado con prácticas musicales ajenas. Los misioneros que penetraban hasta en los lugares más remotos llevaron el canto cristiano como instrumento de evangelización. Los pueblos de los Andes y aquellos de México aceptaron de inmediato la música de los conquistadores y la polifonía europea fascinó a los indios de habla Quechua desde Quito, la ciudad del extremo norte del imperio indio, hasta Copacabana a orillas del lago Titicaca. El investigador inglés, Rodney Gallop, *The Music of Indian Mexico*, dice, con respecto a México, que en sus largas excursiones a través de las sierras y las innumerables fiestas entre una docena de tribus diferentes que presencié, casi nunca escuché una melodía en cuya estructuración no hubieran intervenido aportaciones europeas.

Los autores de los artículos que incluimos en este número de la REVISTA MUSICAL CHILENA, entre los cuales figuran algunos de los más destacados del continente, al referirse a la música colonial iberoamericana, hacen alusión siempre a la importancia que tuvo la música entre las poblaciones indígenas del continente y a la eminencia lograda por muchos de ellos en la música colonial de los siglos XVI y XVII.