

Cerca de un centenar y medio de fórmulas prosódicas se organizan mediante cuatro sílabas combinadas de distintas maneras, y su repetición sugiere que corresponden a sonidos producidos por tepozatlis.

Entrando en materia, el doctor Garibay consigna el texto de Sahagún traducido y a continuación lo explica. Aparece así:

“Y en esta forma se tañe el tambor: una estrofa se va diciendo sin música, pero a la otra estrofa caen tres percusiones ti, ti, ti. Y al comenzar precisamente una sola: ti. Y en esta forma se vuelve a cantar, desde el medio del toque del tambor y se estabiliza el golpe del percusor. Hasta llegar a la mitad otra vez el tambor viene huyendo hasta el término. Esto se verá del percusor y el que canta lo sabe: así se tañe.”

Muy parca es esta explicación; el traductor analiza el caso más ampliamente, pero como carecemos de la documentación musical escrita y estamos a ciegas en cuanto a los valores de los sonidos, su acentuación, la entonación de los mismos y las normas que rigieran para el compás, que probablemente no lo hubo conforme al concepto europeo, tenemos que atenarnos a estas fórmulas y tratar de extraer su contenido, para obtener algunas deducciones que puedan servir de base a empresas posteriores a ésta.

Ritmo y fórmulas rítmicas.

Del examen general de estas fórmulas tal como aparecen consignadas en el manuscrito, deducimos que los mexicas hicieron uso de las siguientes combinaciones prosódicas: monosílabos, bisílabos, trisílabos, tetrasílabos pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos, conscientemente, con un sentido de equilibrio y proporción que sorprende, si se tiene en cuenta la época. La escritura del siglo xvi, no obstante su claridad (y en este sentido este manuscrito es notable), puede inducir a error en cuanto a que alguna sílaba pertenezca al grupo anterior o posterior; a pesar de esto, en lo general, la aglutinación de sílabas para formar palabras aparece clara y neta y aun las fórmulas o grupos de palabras se separan por comas; en otras ocasiones está escrita la abreviatura *et-cétera*. El examen que hemos realizado nos parece el más apegado a la realidad.

El valor rítmico prosódico de estos agrupamientos puede apreciarse por las vocales que intervienen: *i-o*; así vemos en aquellas fórmulas en que se presentan las partículas *ti* y *qui* que éstas pueden representar sonidos breves, más frecuentemente dieciseisavos (semicorcheas)

que octavos (corcheas), entregando rítmicamente valores ligeros, sobre todo en los polisílabos; las que utilizan las combinaciones *to* y *co* vienen a ser más largas y pesadas y corresponderían con valores de octavos (corcheas), sobre todo en los disílabos; estas mismas vocales usadas en monosílabos —pocos casos en verdad— por su propia naturaleza y condición de aislamiento, dejan sentir su calidad de pesadas y pueden corresponder con valores de cuartos (negras).

El examen que intentaré va de lo simple a lo complejo; para esto conviene colocar al lado de cada vocablo una cifra y ésta será la que entregue el orden en que se colocarán, calculando el número de veces que aparece.

Monosílabos

To	18
Ti	6
Co	2

Bisílabos

Toco	81
Tico	60
Tiqui	39
Coto	38
Quití	29
Coti	15
Toti	12
Titi	12
Toto	8
Quitó	3
Tinco	2
Ticon	2
Tihti	2
Tinti	1

Trisílabos

Tiquiti	39
Tocoti	36
Tocoto	21
Titico	20
Ticoti	19
Cototi	13
Titoco	12
Titiqui	12
Totoco	11
Titoco	8
Tititi	7
Cototo	5
Totico	3

Tíhtiti	3
(Esdrújulo-dáctilo)	
Quititi	3
Toquiti	2
Titito	2
Cotiti	2
Totiqui	2
Tocontín	2
(Terminación aguda)	
Tiquitín	2
(Terminación aguda)	
Quitiqui	1
Tototo	1
Tontintón	1
(Terminación aguda)	
Tintinti	1
Ticotón	1
(Terminación aguda)	

Tetrasílabos

Tocotico	19
Titiquiti	9
Titocoti	5
Totototo	5
Tocotiqui	4
Titicoto	3
Tiquitiqui	3
Cotititi	3
Tititico	2
Tocotiti	2
Totitico	2
Tototito	2
Tocontocón	2
Tocontoco	2
Ticotoco	1
Titiquito	1
Toquitico	1
Cototiqui	1

Sonidos de la escala 3ª menor 3ª menor 4ª justa 4ª justa 2ª mayor 6ª menor

Ti Qui To Co Ti - qui To - co Ti - to Qui - co Qui - to Ti - co

Monoslabos, bislabos, trislabos etc. combinados.

Ti-co To-co To-co Ti-qui Ti To To To To Ti-qui Ti-qui To To To To - to-co To - to-co To

To Ti - co-to Ti-co Ti-ti-co To-co-to To-ti Co-ti Co Ti-tiqui Ti-ti Ti-tiqui Ti-tiqui To

Tin-co Tin-co Tin-ti Ti - cón Ti-cón Ti-co - tón To-ti-ti-ti To-ti Tih-ti Tih-ti-ti

To-con Tin To-con - tin To-co To-co To-co To - ti Tih-ti Ti-ti Tih-ti-ti

Cococucatl

To-co To-co Ti-qui To-con Ti-qui - tin To - cón Tocón Ti-qui-ti To - cón, etc.

Yao cucatl

Tocón-to-co Tóntintón Tin-tin-ti Ti-ti-ti-ti-ti-ti Ti - cón Ti-cón Tico-tón

Tetraslabos

To-co-ti-co Ti-ti-qui-ti Ti-to-co-ti To-to-to-to To-co-ti-qui Ti-ti-co-to

Pentasilabos

Tó-co-ti-ti-ti Tó-to-to-to-to Tiqui-ti-qui-ti Ti-ti-qui-ti-ti Tinto-co-to-co

Hexasilabos

Tó-co-to-co-ti-ti Ti-ti-ti-ti-ti-ti Tó-to-to-to-to-to

Heptasilabos

Tó-co-to-co-ti-qui-ti To-cón-to-cón-ti-qui-ti Tó-co-ti-co-to-co-to

Ticotico	1	Cototicototo	1
Cotocoto	1	Cototititi	1
Totocoto	1	Tintocotico	1
Totiquiti	1	Tocotihoto	1
Totoquiti	1		
Tocotoco	1	<i>Hexasílabos</i>	
Cotoquiti	1	Tocotocotiti	1
Tocototi	1	Tititititi	1
		Totototototo	1
<i>Pentasílabos</i>			
Tocotititi	5	<i>Heptasílabos</i>	
Tototototo	3	Tocotocotiquiti	5
Tiquitiquiti	2	tocontocotiquiti	2
Titiquiti	2	Tocoticotocoto	1
Totititi	1		

Es de notarse que entre estos vocablos no aparecen entre los bisílabos las combinaciones *coco-coqui*; entre los trisílabos tampoco están *cococo*, *tococo* ni *tocoqui*. ¿Las rehuían de propósito los aztecas por resultar ingratas al oído, en un afán de selección artística? O no se prestaban para hacer cadencia, o quizá no les llegó el turno de ser empleadas conforme a lo dispuesto por sus propias reglas, según las cuales los *cuicapique* (componedores de cantos) no debían volver a usar fórmulas conocidas. De cualquier manera, se echa de ver que las combinaciones rítmicas que empleaban para el acompañamiento de sus cantos eran muchas y muy variadas, lo que coloca a estos sacerdotes educadores de la juventud azteca entre los verdaderos artistas del ritmo.

Al llegar al Canto guerrero cuexteca sorprende encontrar por primera vez el uso de una *n* intercalada en estos pies rítmicos, lo que viene a dar por resultado un nuevo concepto, pues las sílabas en que aparece se hacen sumamente pesadas, y algunas de ellas hacen pensar en ritmos de terminación masculina y en cadencias fuertemente apoyadas. También sugieren la idea de compás con un concepto europeo, en este caso de división ternaria, ya sea el de 3/8, el de 6/8 o el de 9/8, seguramente por influencia de la cultura hispánica que insensiblemente se iba infiltrando en las prácticas de los nativos.

Otra novedad vuelve a surgir en los cantos llamados *Ic etlamantli* y *Cococuícatl*, pues en el primero cuatro veces y en el segundo tres, hace su aparición una *h* cuyo efecto rítmico alarga los sonidos; su efecto es parecido al de la *n*, pero observando bien es realmente un puntillo. Ambos efectos son inusitados en la tradición musical indígena y deben haber sorprendido a los nativos, puesto que se ve el afán de cuantificar rigurosamente estos elementos que les perturbaban hacía algunos años; el doctor Garibay ha comprobado que el manuscrito en examen fué consignado entre 1564-1575, y siendo estos cantos de los últimos, los músi-

cos que los transmitieron tenían, de hecho, cincuenta años de estar observando la música de los peninsulares, la cual, ya fuese cortesana o popular, se apoyaba en ritmos ternarios: 3/8, 6/8 y 3/4.

Ya quedaron examinadas las cuatro sílabas equivalentes a sonidos formando palabras o pies rítmicos (motivos), pero aún queda por estudiar la combinación que de éstos hacían los músicos aztecas para formar incisos o verdaderas frases rítmicas. Prescindiendo de la entonación que veremos más adelante, consignaré aquí algunas fórmulas en las que se mezclan indistintamente monosílabos, bisílabos, trisílabos, etc.

Teponazcuícatl	a—Tico Toco Toco Tiqui Ti
Totoquihuatzin	b—To To To To, Tiqui Tiqui To To To
Cozacuicatl	c—Totoco Totoco Totoco To
Cihua ixnexcuícatl	d—To Ticoto Ticoto Titico
Tequisquixtiliz	e—Tocoto Toti Coti Co
Piltoncuicatl	f—Titiqui Titi Titiqui Titiqui To
Yao cuica Cuextecáyotl ynin	g—Tinco Tinco Tinti
	h—Ticon Ticon Ticoton
Ic etlamantli	i—Totititi Toti Tihti Tihtiti
Huexotzinca Cuicatl	j—Tocontin Tocontin Toco Toco Toco
Ic etlamantli	k—Toti Tihti Titi Tihtiti
Cococuicatl	l—Toco Toco Tiqui Tocón Tiquitín
Yao cuica Cuextecáyotl	m—Tocón Tiquiti Tocón, etc.
	n—Tocóntoco Tóntintón Tintinti
	ñ—Tititititi Ticón Ticón Ticotón

El lector podrá juzgar del efecto producido en los pies rítmicos originales con la intrusión de las letras *n* y *h* y de la manera como resolvieron los indígenas el elemento alógeno que les impuso la nueva cultura.

La escala.

El ritmo quedó comprobado con lo antes dicho, pero no así la entonación de los sonidos. Veamos ahora si es posible explicarla. Volvemos a enfrentarnos con las dos únicas vocales *i*, *o* que intervienen en el contenido del manuscrito. Es de lógica elemental percibir que la vocal *i* resulta más aguda que la *o*, y en igual relación están las consonantes *t* y *q*; al juntarse dos a dos, tenemos como sílabas de entonación aguda *ti* y *qui*, y como de entonación grave *to* y *co*.

Es también elemental que el intervalo más fácil de entonar es el de cuarta justa, y así vemos que las sílabas *ti-to* y *qui-co* forman el intervalo de tercera menor peculiar a la pentafonía; a su vez, al combinar *qui* y *to* se produce un intervalo más cerrado, pudiendo pensarse en una segunda mayor, en tanto que en *ti* y *co* resultan como distan-