

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 intromisión 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-

ciadas las sílabas, constituyendo un intervalo mayor que la cuarta, que en este caso podría ser sexta menor.

Haciendo la equivalencia con sonidos musicales, si le damos a la sílaba *ti* el lugar del más agudo y le llamamos *Do*, a *qui* le correspondería *La*, a *to* le llamaríamos *Sol* y a *co* *Mi*, como puede verse en el ejemplo. Tenemos entonces cuatro sonidos que vienen a ser el esqueleto de la escala pentatónica, faltando solamente el *Re*; pero ya vimos que estas combinaciones de sonidos sirven para acompañar el canto y aparecen principalmente en los poemas atabólicos, o sea que corresponden a sonidos de dos teponaxtles, que pudieron tener sus lengüetas afinadas en intervalo de cuarta justa o de tercera menor.

Entonando estas sílabas combinadas como las entrega el manuscrito y con los valores métrico-rítmicos que hemos supuesto, se llega al convencimiento de que los sonidos que acabamos de señalar como probables fueron los verdaderos. La escala completa no aparece porque, como vimos, eran sonidos ejecutados por teponaxtles y no por los cantores; no obstante, la combinación *Tocón*, en su segunda sílaba, como que se desliza hacia un sonido más grave, produciendo un intervalo de cuarta justa entre los sonidos *Sol* y *Re* o sea una segunda mayor más grave que el *Mi* correspondiente a la sílaba *co*.

Es posible que nada de esto sea una verdad incontrovertible, también lo es que haya diversas opiniones e interpretaciones, lo mismo acerca de la acentuación de los pies rítmicos que de la entonación de las sílabas, pues por las razones apuntadas esta materia es de por sí frágil y deleznable; mas como hasta la fecha no existe ningún ensayo que haya intentado ahondar en las fórmulas que el manuscrito de los Cantares Mexicanos encierra, aunque parezca un tanto atrevido, arriesgo la posibilidad de que las fórmulas consignadas por Sahagún —interpretadas musicalmente: ritmo y melodía, en este esbozo que servía como recordación ruda y simple a los músicos del *Cuicacalco* de la Gran Tenochtitlán para acompañar los cantos y las danzas en las ceremonias y fiestas de sus númenes— hayan operado en la forma aquí expuesta, y los conceptos vertidos en este ensayo sean los más apegados a la realidad histórica de la música indígena.

### *Cantos indígenas actuales.*

Por lo que respecta a los cantos indígenas actuales, todos los grupos mencionados en la lista preinserta aportan producciones de índole varia, mas con fuertes caracteres locales. Los grupos del Noroeste y de la costa hasta Nayarit, son quizá de los más puros por sus elementos musicales e idiomáticos, pero también practican cantos mestizos indudablemente aprendidos a peninsulares desde el siglo xvi. Las in-