

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-

vestigaciones recientes han logrado fijar con sonidos, en cilindros de cera o en discos fonográficos, invocaciones al Sol, a la Luna y a las estrellas, y a los diversos númenes de su panteón ancestral, especialmente a los ligados con la agricultura; se han consignado asimismo cantos y bailes dedicados a animales totémicos o que forman parte de su mitología: el oso, el venado, el coyote, el tigre, la serpiente, los pájaros, el águila, el gavián y el colibrí. Del mismo modo, cantos a la lluvia, al sagrado jiculi (dios del fuego) o a los tamales. Son igualmente frecuentes cantos amorios o de carácter erótico, herencia del culto prehispánico a los dioses de la fecundidad. Esto último es el rasgo preponderante en los grupos de la Altiplanicie, y es de notar que los primitivos cantos míticos y de carácter guerrero han desaparecido; mas no todo se lo ha llevado el tiempo, sino más bien se está reintegrando: Konrado Theodoro Presuss recogió el siguiente himno intitulado "El camino del Sol", cuya traducción es la siguiente: <sup>1</sup>

Nuestro Padre desaparece por el Poniente entre ligeras brumas.  
 Nuestro Padre desaparece por el Poniente entre las penumbras  
 del crepúsculo.  
 Nuestro Padre desaparece por el Poniente y sobreviene la noche.  
 Nuestro Padre ha descendido a su reino inferior.  
 Nuestro Padre aparece entonces en sus dominios, luminoso.  
 Han brotado ya las estrellas como frescos botones.  
 Tal parece que nuestro Padre al irse ha florecido.  
 Tal parece que nuestro Padre al irse ha fructificado.  
 Tal parece que nuestro Padre al irse ha cumplido su sino llegando a su fin.

### *Elementos técnicos y características.*

Entre los elementos técnicos que dan forma a esta música encontramos: melodías de una extrema pobreza de sonidos que martillean dentro de unas pocas fórmulas rítmicas; son propiamente líneas melódicas horizontales, con muy ligeras inflexiones, subordinadas a la prosodia del idioma. (Ejemplo 1.)

En algunos casos se acopla una segunda voz a la distancia de tercera menor, combinando diversas fórmulas rítmicas que dan al canto animación e interés; interrumpida la línea con exclamaciones que se desenvuelven de lo agudo a lo grave o en rasgo ascendente-descendente, y que producen verdaderas sorpresas en medio de la monotonía del canto. (Ejemplo 2.)

Existen melodías de mayor amplitud formadas de tres o cuatro sonidos que se mueven sobre los armónicos primarios formando ondas

<sup>1</sup> Brunhilda von Kitlitz.