

LA MUSICA DEL OESTE AFRICANO *)

MUSICA EUROPEA Y EXTRAEUROPEA

MIECZYSLAW KOLINSKI

BRUSELAS

PODRAN ser reconducidos a bases comunes los rasgos principales de la música europea y de la música de los negros africanos o trátase de fenómenos que se han desarrollado de hechos enteramente distintos y que no nos muestran, consiguientemente, puntos de contacto de especie alguna? El examen de esta pregunta en sí, ya es del mayor interés, pero se constituye en condición previa indispensable, si deseamos juzgar la relación de la música del negro americano con la música europea por un lado, y con la música del negro africano por otro.

Es lógico que existan entre la música europea y la música negra de África enormes diferencias de estilo, pero es cuestión de preguntarse si es exacto el punto de vista representado por la musicología comparativa moderna, de que la música extraeuropea y con ello la música negra africana están basadas en principios musicales enteramente diferentes a los que caracterizan a la música de Europa.

La primera pregunta que debemos poner en claro se refiere a las bases tonales de la primitiva música vocal. ¿Cuáles son los factores decisivos en la selección del material tonal en la música vocal de los primitivos? Es cierto que existen influencias en el modo de cantar, dados por ejemplos musicales. Así, sin ir más lejos, dedujo Hornbostel que los cantos a manera de *jodler*, de los melanesios, pro-

(*) El Dr. Mieczyslaw Kolinski es una autoridad indiscutida en musicología comparativa. Su análisis de la recopilación musical hecha por el Dr. Melville J. Herskovits en la obra *Suriname Folklore*, marcó época por un nuevo concepto aplicado en la sistematización de la investigación de música negra. El presente estudio representa el capítulo que a manera de introducción precede a su excepcional obra *La música del Oeste africano*, a la que está dando los últimos toques y que el Departamento de Musicología está ansioso de publicar íntegramente. El Dr. Kolinski es también un excelente pianista, de actuación pública en Europa, y compositor de un número apreciable de obras. (Nota de la Dirección).

vienen de la técnica de *sobresoplar*⁽¹⁾ sus flautas de pan durante la ejecución. Sin embargo, tales influencias instrumentales en pueblos primitivos son bastante raras y de significado relativo. Si tenemos en cuenta que dentro de un determinado ámbito tonal una voz humana puede reproducir todas las alturas de tono con idéntica facilidad, es justo suponer que la formación de un sistema tonal vocal, independiente de ejemplos instrumentales, en principio es imposible de imaginar. Así escribe Curt Sachs en su *Musicología comparativa*⁽²⁾: "El que canta no necesita de un sistema tonal. No tiene interés en la fijación de los grados tonales por leyes... Sólo donde comienza el trabajo manual... para cortar las flautas, aparece la pregunta, ¿qué medida?".

Sin embargo, el análisis de la música vocal de los pueblos más diferentes nos muestra con toda claridad la existencia de sistemas tonales vocales. Pero este hecho se explica de una manera muy simple. La voz humana, en su función de instrumento melódico, si bien no conoce dentro de su registro puntos descollantes, no nos debe hacer olvidar un factor mucho más importante, que es preferido al cantarse determinadas relaciones tonales y que actúa de esta manera como creador de un sistema: el oído humano. El concepto de la "altura tonal", por cierto, tiene físicamente una sola concordancia, o sea, la frecuencia; pero la altura tonal es para el oído humano una manifestación compleja y contiene dos factores que deben ser separados uno del otro en forma terminante. Estos dos factores podrían ser definidos de la manera más adecuada con las palabras "claridad" y "coloración"⁽³⁾. Claridad es aquella particularidad que se modifica paralelamente con la frecuencia y que corre lentamente desde el más

(1) HORNBOSTEL, E. M. v. en: THURNWALD, R.: *Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel* (Investigaciones en las Islas Salomón y en el Archipiélago Bismarck), Vol. I, Berlín 1912.

(2) SACHS, C.: *Vergleichende Musikwissenschaft* (Musicología comparativa), Leipzig, 1930, pág. 26.

(3) Ha sido difícil hallar en el idioma español equivalencias para las definiciones que el Profesor Kolinski estableció en alemán. *Helligkeit* significa claridad o luminosidad; *Tönung* en traducción literal *tonulación*, quiere decir, *coloración*. En carta del 20-VI-1949, nuestro colaborador, con el fin de anticiparnos su interpretación en francés de las dos definiciones, las llama, por *Helligkeit* "nuance tonale" y por *Tönung* "teinte tonale". Nosotros hemos creído necesario mantener en la traducción al español los términos *claridad* en vez de *matiz*, y de *coloración* en vez de *tinte tonal*. Siendo el idioma alemán de una tectónica notable para las palabras compuestas, se debe evitar en español su separación y el empleo excesivo de preposiciones que hacen que las frases sean con frecuencia complejas y poco claras. El lector debe leer, consiguientemente, por luminosidad o *Helligkeit* claridad y por *Tönung*, coloración, términos que en correspondencia más reciente aceptó el autor. (Nota de la Dirección).

oscuro bajo hasta el más luminoso agudo. Cuanto mayor sea la distancia tonal tanto más grande será la diferencia en claridad. Para citar un ejemplo podemos decir que en nuestro sistema tonal, dos tonos que se hallan a distancia de un semitono son los que se asemejan más en su claridad. Así es la claridad del *do*¹ particularmente parecida a la claridad del *do sostenido*¹. Pero al *do*¹ también se parece mucho el *do*². Si bien es aquí muy grande la diferencia en claridad, en otro aspecto el *do*¹ y el *do*² no sólo son muy similares sino en realidad iguales. Se trata, como decimos, "del mismo tono", mientras que el *do*¹ y el *do sostenido*¹ son "tonos diferentes".

Llegamos aquí al segundo elemento que está involucrado en el concepto de la altura tonal, o sea, al factor "coloración". Podemos decir, consiguientemente, que el *do*¹ y el *do sostenido*¹ tienen una claridad muy parecida pero una coloración diferente, y que el *do*¹ y el *do*² tienen una gran diferencia en claridad pero una coloración idéntica. Quiere decir, pues, que la coloración es aquella particularidad que se encuentra basada en los fenómenos de la relación tonal y de la consonancia. Muy parecida es la situación en lo óptico: a la serie de claridades acústicas corresponde la serie del gris que se desplaza lentamente del negro al blanco, mientras que a las "coloraciones" corresponden los "tonos de color" rojo, azul, etc. Podríamos comparar dos tonos a distancia de octava con dos colores de igual coloración pero de diferente claridad, es decir, con un azul más oscuro y otro más claro; y dos tonos a distancia de semitono, en cambio, serían comparados con dos tonos de color de una claridad aproximadamente igual⁽⁴⁾.

De las dos manifestaciones, "claridad" y "coloración", la primera debe ser considerada sin duda la que más tempranamente se hace presente en la evolución de la humanidad. Es cierto, no se han realizado hasta hoy día ensayos sistematizados para investigar en pueblos de diferentes razas y grados de evolución su sensibilidad para diferenciar claridades tonales. Sin embargo, no deben existir dudas de que en todos los pueblos está presente en alto grado esta sensibilidad de diferenciación. La encontramos inclusive en el reino animal, en ejemplos de una capacidad muy sutil para diferenciar claridades tonales.

(4) KOLINSKI, M.: *Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre* (La consonancia como base para una nueva teoría de los acordes), Brünn 1936, pág. 10.

Solamente en pueblos de un desarrollo de nivel muy bajo, como en el caso de los Wedda en Ceilán, los pigmeos del Africa Central o los indios de Tierra del Fuego, cuyos cantos se agotan en la constante repetición de un motivo breve y cuyo ámbito tonal no alcanza generalmente a una cuarta, el principio de la distancia tonal reclama la estructura tonal en forma predominante, aunque no exclusiva. Es decir, que para la selección del material tonal se imponen en este caso principalmente las diferencias de claridad mayores o menores. Como no existen puntos descollantes en la serie de claridad de los tonos, no se ha fijado en este caso la extensión de los pasos tonales que cambia de canto a canto e inclusive con frecuencia durante la repetición de un solo canto. Semejante "tipo distancial", que seguramente debe haber representado en forma absolutamente común un grado de evolución musical muy primitivo, sólo se podrá encontrar en pocos lugares del mundo, a juzgar por el material fonográfico de que disponemos hasta ahora. Pero también aquí, el factor de la relación tonal ya ha influenciado hasta un cierto grado la estructura tonal.

¿Tendrán las leyes de la relación tonal el mismo significado para el oído de un primitivo que para el de un europeo? La octava es el intervalo que representa para nosotros la relación tonal más fuerte; la coloración de tonos de octava nos parece hasta idéntica. Esta ley de la igualdad de las coloraciones en octavas no se circunscribe a una sola raza o cultura. Esto surge claramente del hecho de que cuando en cualquier parte del mundo entonan hombres y mujeres una canción en común, creyendo cantarla al unísono, lo hacen casi siempre en octavas. En relación con lo antedicho son muy significativos los antiquísimos y solemnes cantos funerarios de los isleños Murray del Estrecho Torres. Todos los cantos tienen un movimiento melódico descendente, pero lo interesante en todo esto es que el cantor, apenas ha llegado al límite del registro bajo, hace un salto de octava hacia arriba para poder seguir el movimiento descendente. De la estructura de estos cantos se deduce con precisión que el salto de octava no es considerado un verdadero paso melódico sino, por decir así, sólo como el cambio de un tono por "otro idéntico, en una posición más alta" (5). La octava, si bien es el más consonante de los intervalos, esto es, el de mayor unidad en lo que respecta a su coloración, no tiene una importancia fundamental en la formación

(5) HORNOSTEL, E. M. v.: *Melodie und Skala* (Melodía y escala), en "Jahrbuch Peters", Leipzig 1913.

de estructuras tonales concebidas por el oído, ya que no le es dado al cantor en forma directa, debido a su considerable extensión como paso tonal. A pesar de esto encontramos en la música vocal primitiva, tanto entre negros como indios o tribus de la Oceanía, suficientes ejemplos en los que la octava sirve, dentro de un canto, no sólo como marco motivico sino hasta como base de transposición.

Es evidente que existe un severo paralelismo entre la relación tonal y la simplicidad de las relaciones de frecuencias. Así se basa, por ejemplo, la ley universal de la identidad de las coloraciones de octavas en la particularmente sencilla relación de 1:2. Para el oído del europeo disminuye la relación tonal con la complicación de las relaciones numéricas. Así se nos manifiestan particularmente emparentados dos tonos en las relaciones sencillas más próximas, o sea, en la de quinta (2:3) o de cuarta (3:4), si bien no son idénticas en su coloración. En vista de que la ley de la identidad de la coloración tiene en su más sencilla relación (1:2) el mismo significado, tanto para el primitivo como para el europeo, no sería de extrañar que también la ley de la relación colorativa tenga para ambos idéntico valor. En realidad, quinta y cuarta son para la construcción de estructuras tonales primitivas de una importancia tan decisiva como para la del sistema tonal europeo.

Cuando hablamos en la música vocal de intervalos con relaciones numéricas sencillas, en la realización práctica no se trata, naturalmente, de intervalos que tienen por base relaciones matemáticas exactas. Sabemos que si bien puede el oído identificar intervalos físicamente exactos, la voz humana en cambio, por razones técnicas sólo podrá aproximarse a ellos de manera más o menos precisa. Con frecuencia, las desviaciones llegan a ser considerables. Pero estas libertades en la entonación se encuentran no sólo en la música primitiva; investigaciones tonométricas en grabaciones fonográficas de la música vocal europea (6) dieron por resultado que inclusive en cantantes experimentados aparecen con sorprendente frecuencia desviaciones de los pasos tonales fijados en la notación.

Estos hechos no pueden ser calificados simplemente como impurezas de la entonación; más bien están condicionados por la es-

(6) ABRAHAM, O.: *Psychologische Forschung* (Investigación psicológica), 4-I-1923.

estructura musical. Citamos como caso cuando el cantante, en su paso a la tónica, fuerza la sensible considerablemente, algunas veces hasta en un cuarto tono.

En su opúsculo, *Música de los negros africanos* (7), Hornbostel supone que en la música vocal extraeuropea, la octava, quinta y cuarta representan los únicos intervalos en los cuales se manifiesta la relación tonal. Partiendo de esta suposición, Hornbostel intenta explicarse la muy difundida manifestación, también muy frecuente en la música negra, del llamado pentatonismo, carente de semitonos. Según Hornbostel, dos cuartas superpuestas (por ejemplo *re-sol-do*), forman el andamiaje de las estructuras pentatónicas. No prestándose la cuarta como paso melódico, debido a su extensión, ambas cuartas son divididas mediante un tono intermedio por cada cuarta. De esta manera se obtienen, según el lugar en que se coloque el tono intermedio, escalas pentatónicas sin semitono, como, por ejemplo, *Re-mi-Sol-la-Do* o *Re-fa-Sol-si bemol-Do*. Por convincente que aparezca esta hipótesis al principio, ella se encuentra en contradicción con un número considerable de estructuras pentatónicas. Con gran frecuencia, el centro de gravedad melódica se halla justamente en un tono que según la teoría debería ser sólo un tono intermedio insignificante.

Sin duda alguna no es una coincidencia de que en el pentatonismo se encuentren encadenados todos los tonos por relaciones de cuartas y quintas. Así, por ejemplo, contiene la escala *re-mi-sol-la-do* las relaciones de cuarta y quinta *do-sol-re-la-mi*. Pero asimismo ni este hecho es suficiente para explicarnos el pentatonismo así como otras estructuras tonales de la música vocal primitiva; más bien en ella, el uso frecuente del tono y de la tercera menor como intervalos de estructura nos obligan a suponer que por lo menos ambos han sido también formados de "coloraciones" emparentadas.

Sin duda existe en lo melódico una manifestación que corresponde a la consonancia en lo armónico. El carácter específico de la tercera menor se encuentra, por ejemplo, tanto en la prosecución del paso tonal como en la enunciación simultánea de dos tonos. Como no existe una expresión para definir la correspondencia melódica de la consonancia "armónica", sería aconsejable llenar este vacío con la definición "consonancia melódica", esto es, de aplicar el concepto de la consonancia también en lo melódico. Con esto, naturalmente,

(7) HORNBOSTEL, E. M. v.: *African Negro Music* (La música de los negros africanos), Oxford University Press, 1928.

no pretendemos decir que un paso tonal debe ser considerado como la enunciación quebrada de dos tonos simultáneos. Nada más erróneo que esto. Más bien dependen tanto la consonancia melódica como la armónica de un factor común, que es el parentesco, o la relación de las coloraciones. Consiguientemente, si hablamos de un "paso tonal consonante" nos referimos solamente a un paso tonal que es formado de dos coloraciones emparentadas o relativas, siempre que no contenga, como en la octava, una sola coloración.

COMO ya hemos explicado con detalles en otra oportunidad (8), no pueden ser sostenidos los conceptos habituales sobre las bases tonales de la música europea. Se ha comprobado que nuestra armonía del tritono no se basa en las relaciones numéricas de la serie de los armónicos. Más bien es posible reconducir a una ley fundamental común las manifestaciones tonales de la melódica y armónica medioeval, clásica y contemporánea. Es la ley de la relación de coloraciones y ésta consta de lo siguiente:

Dos coloraciones están directamente relacionadas cuando no están separadas en el círculo de quintas por más de cuatro pasos de quinta. Dos coloraciones están tanto más relacionadas cuanto más cerca se encuentran la una de la otra en el círculo de quintas. Para los intervalos formados de dos coloraciones relacionadas se obtienen así los cuatro grados de consonancia siguientes:

Grado de consonancia	Intervalos	Relaciones de las cifras de oscilación
II	Cuarta Quinta	$2^n : 3 \cdot 2^n$
III	Tono Séptima menor	$2^n : 3^2 \cdot 2^n$
V	Tercera menor Sexta mayor	$2^n : 3^3 \cdot 2^n$
IV	Tercera mayor Sexta menor	$2^n : 3^4 \cdot 2^n$

(Como ya se dijo, la octava tiene solamente una coloración y es por esto, como es natural, el intervalo más consonante). Esta ordenación se encuentra en una doble contradicción con el punto de vista predominante: en primer término no sólo pertenecen el tono entero

(8) KOLINSKI, M.: *Obra cit.*

y la séptima menor a los intervalos consonantes sino que son más consonantes que las terceras y sextas; en segundo lugar corresponde a la tercera menor un grado de consonancia mayor que al de la tercera mayor ⁽⁹⁾.

La estructura tonal general de la música vocal primitiva nos comprueba que la ley de la relatividad de las coloraciones que explicamos más arriba tiene para el hombre primitivo el mismo valor que para el europeo. Si bien es cierto que una comparación de la música de los diferentes pueblos primitivos deja ver considerables diferencias en lo referente a la sutileza del oído musical, en lo que respecta a los negros, que más nos interesan en este trabajo, debemos reconocer que su oído musical en nada es inferior, en término medio, al de un europeo.

El ya mencionado significado estructural del tono y de la tercera menor (inmediatos a cuarta y quinta) en la música vocal primitiva se explica simplemente por el hecho de que ambos, como lo muestra más arriba el cuadro, son, después de cuarta y quinta, los intervalos cantables más consonantes. El pentatonismo, difundido en todo el mundo, no sólo se caracteriza por el encadenamiento de todos sus grados mediante relaciones de cuarta y quinta. Podemos decir que es por lo menos igualmente significativo el hecho de que por un lado todos los grados que contiene están directamente emparentados y que por otra parte reúne en sí a todos los intervalos consonantes.

La existencia de muchos sistemas tonales extraeuropeos que suenan extraños al oído del europeo, podría conducir a la aceptación de que existe una diferencia fundamental entre el oído europeo y el exótico, pero esto sería una conclusión equívoca, porque debemos tener presente ante todo que escalas extraeuropeas que nos parecen tan extrañas como, por ejemplo, la escala siamesa, que se compone exclusivamente de 6/7 tonos o la escala javanesa de 6/5 tonos, deben su existencia en gran parte a representaciones extramusicales-cosmológicas, a reflexiones especulativas en cifras y a fenómenos físicos y que están muy lejos de haber sido dictadas por el oído del hombre. Cuán profundamente está arraigado también en esa música el sentido de las relaciones tonales nos lo muestra, para citar

(9) Debemos renunciar aquí a explicar nuevamente las causas que nos condujeron a estos resultados. Nos remitimos a nuestra publicación arriba mencionada.

un ejemplo, la forma de colaboración entre la voz y la orquesta *gamelan* de Java: si bien los instrumentos del *gamelan* están afinados en 6/5 tonos para formar una escala de cinco tonos de grados idénticos, el cantor tuerce a esta disposición de grados iguales en dirección a una escala de grados desiguales, pentatónica, y basada en el fenómeno de las relaciones tonales ⁽¹⁰⁾.

En lo que se refiere al sistema tonal europeo, procederíamos con superficialidad si lo interpretáramos como una sucesión de octavas, de las cuales cada una está dividida en doce partes iguales. Las células de las que germinó nuestro sistema tonal tienen, por el contrario, los mismos parentescos tonales que han conducido al pentatonismo. El sistema medioeval hexacordal (p. ej.: *sol-la-si-do-re-mi*), debe ser considerado como una ampliación del pentatonismo (p. ej.: *sol-la-do-re-mi*), por medio de un paso de quinta (cuarta), (p. ej.: *mi-si*). Mediante una nueva relación de quinta (cuarta) se forma entonces el sistema de las tonalidades eclesiásticas medioevales, y subsiguientemente, la diatónica mayor y menor moderna. Así, para ser precisos, la escala en la mayor, *la-si-do sostenido-re-mi-fa sostenido-sol sostenido-la*, tiene por base la cadena de quintas-cuartas, *re-la-mi-si-fa sostenido-do sostenido-sol sostenido*. Pasos siguientes de quinta-cuarta conducen luego a los grados cromáticos de nuestro sistema tonal, a cuyo número la naturaleza le ha puesto un límite, debido al fenómeno del círculo de quintas. Consiguientemente, nuestro sistema tonal no es otra cosa que un círculo de quintas organizado según el principio de la claridad.

No es exacta la suposición de que nuestro sistema tonal de los 12 grados, con su llamado *temperamento*, representa apenas una solución de emergencia y un compromiso con el cual habría que conformarse a pesar nuestro. Cuando un violinista o un cantante entona el intervalo *do-re bemol* de una manera diferente al intervalo *do-do sostenido*, entonces, tal diferenciación nada tiene que ver con los ámbitos de grados que existen en la llamada afinación exacta entre *do-re bemol* y *do-do sostenido*; más bien están condicionados exclusivamente por la figura melódica. Es por esta razón que resultan para el mismo intervalo *do-re bemol*, según su función melódica, diferentes valores de entonación. Además se desvía la llamada quinta temperada, —de la cual pueden ser derivados todos los intervalos de nuestro sistema—, frente a la quinta físicamente perfecta sólo en 1/50

(10) SACHS, C.: *Obra cit.*, pág. 34.

de semitono, pero hasta sobre la base de la quinta perfecta es posible construir nuestro sistema tonal en grados severamente idénticos, siempre que la octava sea aumentada, como lo exige nuestro oído, en algunas oscilaciones ⁽¹¹⁾.

Como vemos, el sistema tonal europeo no está construido según principios predominantemente extramusicales como sucede con muchos sistemas tonales-instrumentales extraeuropeos, sino que concuerda con las leyes básicas generales de la fisiología y acústica, válidos para el oído de todos los pueblos y que abarca las relaciones tonales esenciales fijadas por el oído.

PARA fortalecer la tesis de la diferencia fundamental entre la música extraeuropea y la europea, se suele señalar principalmente el hecho de que la música extraeuropea, no obstante muchas de las formas a varias voces que hallamos en ella, en el fondo es puramente melódica, mientras que la música europea está sujeta a un sistema armónico bien construido. Sobre esto debemos manifestar lo siguiente: sin duda es la armónica de la tríada un rasgo estilístico innegable y sumamente característico de la música europea que no se encuentra en ninguna otra parte del mundo. Pero, como ya hemos señalado, tanto la melódica como la armónica pueden ser reconducidas a raíces comunes que no son otras que las relaciones de las coloraciones. El abismo que separa a la música melódica de la armónica no puede ser, por tanto, tan infranqueable como se está inclinado a creer al principio. ¿Cómo se podría explicar entonces el hecho de que la música armónica de los últimos siglos se haya desarrollado sin dificultad alguna de la melódica medioeval?

Pero tampoco la música contemporánea europea como la de los últimos siglos puede ser calificada, en su totalidad, como puramente armónica. Pensemos primero en la música de los niños. Si analizamos la estructura tonal de legítimas canciones infantiles, llegamos a la conclusión de que en gran parte se trata de estructuras que han sido formadas desde una concepción puramente melódica. Por tanto se nota en la evolución del individuo en sí idéntica transición natural de la melódica a la armónica que en la evolución histórica general de la música europea. Es además muy importante que en la canción

(11) KOLINSKI, M.: *Zum Problem der musikalischen Temperatur* (Contribución al problema del temperamento musical) en "Die Musik", Berlin, Año XXI, Número 5.

infantil europea al tono y a la tercera menor corresponda un significado estructural idéntico al de la música vocal primitiva. Compararemos, por ejemplo, esta canción infantil francesa ⁽¹²⁾:



con el siguiente canto de los Papuas del Norte de la Nueva Guinea ⁽¹³⁾:



o la siguiente canción de un juego infantil de Moravia (que se canta para que cese la lluvia) ⁽¹⁴⁾:



con el siguiente canto de los Pigmeos Kenta de Malaca ⁽¹⁵⁾:



Sin embargo, los ejemplos de una melódica pura en la música europea contemporánea no están solamente circunscritos a la canción infantil. Encontramos también en el tesoro de la canción popular europea numerosas pruebas para una melódica que de manera alguna ha nacido de un sentido armónico. Al analizar este género se obtienen algunas veces analogías muy extensas con cantos primitivos, en

(12) LAMBERT, L.: *Chansons populaires de Languedoc* (Canciones populares de Languedoc), París 1906, pág. 68.

(13) KUNST, J.: *Songs of North New Guinea* (Canciones del Norte de la Nueva Guinea), Batavia 1931, Canto VI.

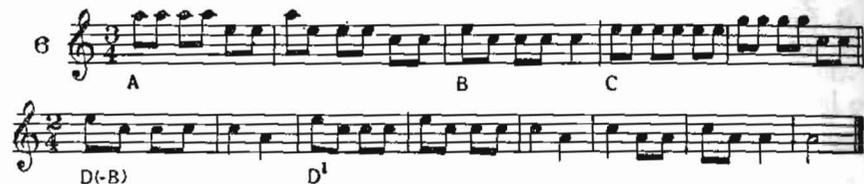
(14) SUSIL, FR.: *Moravské Narodní Písne* (Canciones Populares de Moravia), Brünn 1860, pág. 723.

(15) KOLINSKI, M.: *Die Musik der Primitivstämme auf Malakka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik* (La música de las tribus primitivas en Malaca y sus relaciones con la música de Samoa), en "Anthropos", Vol. XXV, 1930.

lo que a tonalidad y melos respecta. Como demostración sirva aquí la comparación de algunas canciones populares europeas con cantos de indios. Enfrentemos el siguiente canto rumano ⁽¹⁶⁾:



al Canto del ganso de los indios Mandan ⁽¹⁷⁾:



y la siguiente melodía francesa (ritornelo de un limpiador de chimeneas) ⁽¹⁸⁾:



al canto de la Danza del Espíritu de los indios Teton-Dakota ⁽¹⁹⁾:



Y comparemos esta canción serbia ⁽²⁰⁾:



(16) BARTÓK, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Música popular de los rumanos de Maramures), München, 1923, Ges. 177^a.

(17) DENSMORE, F.: *Mandan and Hidatsa Music* (Música de los indios Mandan e Hidatsa), Bureau of American Ethnology, Washington, D. C., Bulletin 80, canción 87.

(18) GROSPIERRE, H.: *Vieilles Chansons Populaires du Jura* (Viejas canciones populares del Jura), Lons-le-Saunier 1924, pág. 64.

(19) CURTIS, N.: *The Indians Book* (El libro del Indio), New York 1907, pág. 67.

(20) GEORGEVITCH, VL.: *Melodies populaires serbes (Serbie du Sud)* (Melodías populares serbias [de la Serbia del Sur]), Skoplje 1928, canción 87.

con el Canto de Danza de los indios Salish ⁽²¹⁾:



y finalmente esta canción finlandesa, interpretada alternadamente por el cantor solista y el coro ⁽²²⁾:



con el Canto de Danza del Oso de los indios Ute ⁽²³⁾:



Vemos en consecuencia que podemos reconducir a bases comunes las características tonales de la música vocal extraeuropea y las de la música europea, no obstante las diferencias estilísticas, en general muy grandes, que las distinguen entre sí.

SE considera un signo extraordinariamente característico para la música extraeuropea y particularmente para la música primitiva vocal que su movimiento melódico muestra casi siempre, aparte de unas pocas excepciones ⁽²⁴⁾, una pronunciada tendencia de descenso, mientras que en la melódica europea, la tendencia básica es

(21) ABRAHAM, O. & HORNBOSTEL, E. M. v.: *Phonographierte Indianermelodien aus British Columbia* (Grabaciones fonográficas de melodías de indios de la Columbia británica), canción 43, en "Boas Memorial Volume", New York 1906.

(22) JAKSO, N.: *Runosävelmiä* (Extractos líricos), Helsinki 1910, canción 256.

(23) DENSMORE, F.: *Northern Ute Music* (Música de los indios Ute del Norte), Bureau of American Ethnology, Washington, D. C., Bulletin 75, canción 2.

(24) HERZOG, G.: *The Yuman Musical Style* (El estilo musical de los indios Yuman), *Journal of American Folk-Lore*, Vol. 41.

de ascenso. Sin embargo, sería conveniente analizar esta admisión para confirmar su exactitud. Para llegar a un resultado preciso se hace necesario, primero que nada, encontrar una fórmula que exprese la tendencia básica del movimiento melódico propio entre los diversos pueblos. Tal fórmula es la relación entre el "nivel inicial" y el "nivel final". Comprendemos por nivel inicial la posición del tono inicial en relación con la extensión tonal, y por nivel final la posición del tono final en relación con la extensión tonal. La extensión, es decir, la distancia entre el tono más agudo y el más bajo se fijará siempre en 100 grados, y dentro de esta unidad de medida, lo serán los valores para los niveles inicial y final, o sea, en centésimos de la extensión. Si decimos, para dar un ejemplo, que el nivel inicial se encuentra en una relación de $40^\circ : 30^\circ$ con el nivel final, queremos decir lo siguiente:

1º — El tono inicial se encuentra a un nivel de 40/100 de la extensión por encima del tono más bajo, o, para expresarnos en otra forma: "la máxima de descenso inicial", esto es, el descenso del tono inicial hasta el tono más bajo representa el 40/100 de la extensión;

2º — El tono inicial se encuentra en un 60/100 de la extensión por debajo del tono más alto. Expresado en otras palabras: "la máxima de ascenso inicial", es decir, el ascenso del tono inicial hasta el tono más alto comprende el 60/100 de la extensión;

3º — El tono final se encuentra a un nivel de un 30/100 de la extensión sobre el tono más bajo. Expresado de otra manera: "la máxima de ascenso final", esto es, el ascenso del tono más bajo hasta el tono final comprende el 30/100 de la extensión;

4º — El tono final se encuentra en un 70/100 de la extensión por debajo del tono más alto. Expresado en otra forma: "la máxima de descenso final", es decir, el descenso del tono más alto hasta el tono final comprende el 70/100 de la extensión;

5º — La diferencia de nivel es de -10° , es decir, que el nivel final se encuentra en un 10/100 de la extensión más bajo que el nivel inicial.

Con ayuda de estas "fórmulas de nivel" que expresan la relación entre el nivel inicial y el final, se podrá contestar primero que nada la pregunta por la tendencia general del movimiento melódico en la canción popular europea. La tabla que insertamos a continuación contiene fórmulas de nivel para las canciones populares de diversos pueblos europeos. Los valores fueron calculados sobre la base de varios miles de canciones populares⁽²⁵⁾.

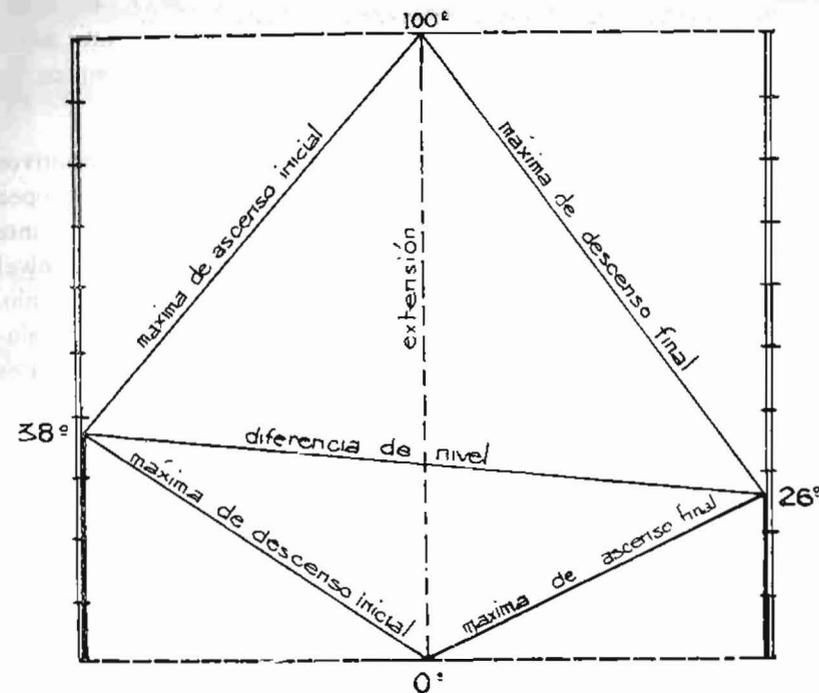
(25) Las siguientes colecciones de canciones populares han servido de base a nuestros cálculos:

- BARTÓK, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Música popular de los rumanos de Maramures), München 1923.
- JAKSO, N.: *Runosävelmiä* (Extractos líricos), Helsinki 1910.
- GALLOP, R.: *Cantares do Povo Português* (Cantares del pueblo portugués), Lisboa 1937.
- STANFORD, CH. V. & PETRIE, G.: *Collection of Irish Music* (Colección de música popular irlandesa), Parte III, Londres 1905.
- KUHAC, F.: *Juzno-Slovenske Narodne Pevke III* (Canciones populares sudeslovenas, III), Zagreb 1880.
- LOPATIN, N. & PROKUNIN, W.: *Sbornik Russkich Narodnich Liriceskich Pjesen* (Manual de canciones populares rusas), Moscú 1928.
- JUSZKIEWICZ, A.: *Melodje Ludowe Litewskie* (Melodías populares lituanas), Cracovia 1900.
- ERK, L. & BÖHME, F.: *Deutscher Liederhort* (Tesoro de la canción alemana), Leipzig 1893).
- KOLBERG, O.: *Piesni Ludu Polskiego* (Canciones populares polacas), Varsovia 1857.
- GIALDINI, G. & RICORDI, G.: *Canti Popolari Lombardi* (Canciones populares de la Lombardia), s./f.
- MEGLIO, V. DE: *Canzoni Popolari Napolitani* (Canciones populares napolitanas), s./f.
- FRONTINI, F. P.: *Canti Popolari Siciliani* (Canciones populares sicilianas), s./f.
- TOSTI, F. P.: *Canti Popolari Abruzzesi* (Canciones populares de los Abruzzos), Milán, s./f.
- KENNEDY-FRASER, M.: *Songs of the Hebrides* (Canciones de las Hébridas), Londres 1921.
- TIERSOT, J.: *Mémoires populaires des Provinces de France* (Melodías populares de las Provincias de Francia, París 1887-1928).
- FARQUHAR GRAHAM, G.: *Popular Songs and Melodies of Scotland* (Canciones y melodías populares de Escocia), Glasgow 1893.
- BRIZ: *Cansons Catalanas* (Canciones catalanas), Barcelona 1866-1877.
- BROADWOOD & FULLER MAITLAND: *English County Songs* (Canciones aldeanas inglesas), Londres 1893.
- GAGNON, E.: *Chansons Populaires du Canada* (Canciones populares del Canadá), Quebec 1880.
- WILLEMS, J. F.: *Oude Vlaemsche Liederen* (Viejas canciones flamencas), Gante 1848.

Pueblo	Relación entre nivel inicial y nivel final	Diferencia de nivel
Rumano	61° : 13°	-48°
Finlandés	56° : 20°	-36°
Portugués	42° : 16°	-26°
Irlandés	37° : 16°	-21°
Eslavos del Sur	46° : 26°	-20°
Ruso	39° : 19°	-20°
Lituano	42° : 26°	-16°
Alemán (siglos XV-XVII)	37° : 23°	-14°
Polaco	35° : 22°	-13°
Italiano	41° : 37°	-4°
Galés (Hébridas)	32° : 30°	-2°
Francés	30° : 30°	0°
Escocés	29° : 29°	0°
Catalán	25° : 25°	0°
Canadiense (francés)	33° : 34°	+1°
Inglés	31° : 33°	+2°
Flamenco	29° : 31°	+2°
Alemán (siglos XVIII-XIX)	18° : 34°	+16°
Promedio general europeo	38° : 26°	-12°

La tabla nos muestra con toda claridad que no se puede hablar de una tendencia predominante de ascenso en la canción popular europea. Por el contrario, y dejando de lado canciones populares alemanas más recientes, fuertemente influenciadas por la música artística, los niveles inicial y final están aproximadamente equilibrados en su promedio, o el nivel final se encuentra claramente debajo del nivel inicial. En contraste con el punto de vista final, la tendencia del movimiento melódico en la canción popular europea, en general, es más bien descendente que ascendente. Debemos considerar como

otra característica del movimiento melódico europeo el hecho de que el "arco melódico superior", esto es, la máxima de ascenso inicial + máxima de descenso final es en el promedio más que dos veces mayor que el "arco melódico inferior", esto es, la máxima de descenso inicial + máxima de ascenso final, como puede verse en el esquema.



DEMOSTRACIÓN ESQUEMÁTICA DEL PROMEDIO DEL MOVIMIENTO MELÓDICO EN LA CANCIÓN POPULAR EUROPEA

COMO se encuentran ahora las correspondientes relaciones en la música vocal primitiva? Lo que se refiere en el presente trabajo⁽²⁶⁾ al material africano analizado, las fórmulas de nivel para los Dahomey y Ashanti son las siguientes:

$$\text{Dahomey } 59^\circ : 26^\circ \quad \text{Ashanti } 58^\circ : 28^\circ$$

Al igual que entre los diferentes pueblos europeos, también aquí el movimiento melódico es en mayor grado descendente que ascendente. El descenso de nivel (Dahomey -33° , Ashanti -30°) es por cierto más considerable que en el promedio general europeo (-12°),

(26) El lector debe tener presente siempre que este estudio es el capítulo inicial de la obra ya mencionada del Dr. Kolinski, *La música del Oeste africano*, (Nota de la Dirección).

pero de cualquier manera no alcanza los más altos valores promediales europeos (rumano -48° , finlandés -36°). Los dos valores para el nivel inicial (58° y 59°), corresponden al más alto valor promedial que contiene la tabla incluida más arriba (rumano 61°), mientras que los dos valores para el nivel final (26° y 28°) hasta llegan a coincidir con el valor promedial total de Europa (26°). En resumen podemos decir que la tendencia general del movimiento melódico en el Oeste africano se mantiene enteramente en el marco de los resultados europeos.

Pero también fuera de Africa encontramos pueblos primitivos en cuya música vocal es muy parecida a la canción popular europea la relación del movimiento melódico ascendente y descendente, ante todo entre los indios Yuman. El promedio de la fórmula de nivel para sus canciones es este: $44^\circ : 28^\circ$ ⁽²⁷⁾ y corresponde, por ejemplo, casi exactamente a la fórmula de nivel para la canción popular eslava del Sur ($46^\circ : 26^\circ$). Por otra parte existen, por cierto, bastantes tribus de indios con un movimiento melódico descendente extremadamente característico, como por ejemplo los Menominee (promedio de la fórmula de nivel $89^\circ : 4^\circ$), Pawnee ($90^\circ : 6^\circ$), Mandan e Hidatsa ($84^\circ : 2^\circ$) y Ute ($88^\circ : 9^\circ$) ⁽²⁸⁾. Pero en este caso se trata de manifestaciones que no son extrañas a la canción popular europea. Como lo manifiestan los ejemplos siguientes, también en Europa, si bien en casos poco frecuentes, se puede encontrar un movimiento melódico descendente extremadamente pronunciado, con un descenso de nivel de un 100° :

ANTIGUO HIMNO IRLANDÉS ⁽²⁹⁾



(27) Calculado sobre la base del material que contienen las obras de DENSMORE, F.: *Yuman and Yaqui Music* (Música de los indios Yuman y Yaqui), Bureau of American Ethnology, Bulletin 110 y HERZOG, G.: *The Yuman Musical Style* (El estilo musical de los indios Yuman), *Journal of American Folk-Lore*, Vol. 41.

(28) Calculado sobre la base del material que contienen las obras de DENSMORE, F., publicados en los Boletines 75, 80, 93 y 102 del Bureau of American Ethnology, Washington, D. C.

(29) STANFORD, CH. V. & PETRIE, G.: *Collection of Irish Music* (Colección de música popular irlandesa), Londres 1905, canción 1205.

CANCIÓN POPULAR INGLESA, "LITTLE SIR WILLIAM" ⁽³⁰⁾



ANTIGUA CANCIÓN ALEMANA, "DER BAUER INS HOLZ" ⁽³¹⁾



CANCIÓN POPULAR LITUANA ⁽³²⁾



CANCIÓN RUSA DE SOLDADOS ⁽³³⁾



(30) BROADWOOD & FULLER MAITLAND: *English County Songs* (Canciones aldeanas inglesas), Londres 1893.

(31) ERK, L. & BÖHME, F.: *Deutscher Liederhort* (Tesoro de la canción alemana), Leipzig 1893, canción 149.

(32) JUSZKIEWICZ, A.: *Melodje Ludowe Litewskie* (Melodías populares lituanas), Cracovia 1900, canción 156.

(33) LOPATIN, N. & PROKUNIN, W.: *Sbornik Russkich Narodnich Liriceskich, Pjessen II* (Manual de Canciones populares rusas, volumen II), Moscú 1928, canción 101.

Resumiendo lo antedicho podemos decir que no es posible, de manera alguna, hablar de un contraste diametral entre la tendencia tonal general del movimiento melódico del canto primitivo y el europeo.

EN su trabajo, *La música de los negros africanos* ⁽³⁴⁾, Hornbostel intentó demostrar que la música negra africana y la música europea "están construídas sobre principios enteramente diferentes", en lo que respecta a sus características tonales, melódicas, rítmico-métricas y formales.

Ya hemos explicado que los contrastes en tonalidad y melos, entre la música vocal africana y la europea no son de naturaleza fundamental, sino que pueden ser reconducidas a raíces comunes.

En lo que respecta al ritmo de la música negra africana, Hornbostel estableció la siguiente hipótesis: el ritmo significa algo completamente diferente para el negro que para el europeo. Nuestra posición respecto al ritmo es de índole acústica, la del negro es motora. "Con el fin de comprender los ritmos africanos como lo son en realidad, nosotros tendremos que cambiar íntegramente nuestra posición", nos dice Hornbostel. El ritmo en la música negra se basa, en última instancia, en los toques de tambor, los que pueden ser sustituidos por palmas de las manos o por el xilófono. A cada toque de tambor precede necesariamente una tensión muscular, mientras que el contacto con el tambor en sí está relacionado con una distensión y un dejar caer la mano. Para el negro, la tensión muscular tiene sólo un significado rítmico, mientras que al mismo tiempo, el sonido del golpe de tambor asociado a la caída de la mano representa para él apenas una manifestación pasajera, de muy poca importancia, de la distensión muscular. Así, por ejemplo, la figura rítmica binaria:



no tiene para el negro el carácter sincopado como lo es para nosotros, desde que los silencios coinciden con la tensión muscular y

(34) HORNBOSTEL, E. M. v.: *African Negro Music* (La música de los negros africanos), Oxford University Press, 1928.

representan para él la misma función rítmica que para nosotros los golpes acústicos. Consiguientemente, la figura:  es para

el negro tan natural como para nosotros la figura:  o



De una manera idéntica se mueven estos aspectos en

el compás de $\frac{3}{4}$. La forma elemental del compás africano de $\frac{3}{4}$ no

debe considerarse así:  o así:  sino de esta

manera:  o así:  Consiguientemente, y para dar

un ejemplo, esta figura europea:  "traducida al africano"

sonaría en esta forma: 

La hipótesis de Hornbostel que acabamos de bosquejar y que se refiere al ritmo del negro africano, se constituye, básicamente, en dos partes. Si bien Hornbostel no las ha diferenciado claramente entre sí, nosotros debemos hacer frente a ellas por separado: la primera parte tiene que ver exclusivamente con los ritmos golpeados, mientras que en la segunda parte se transportan al ritmo del canto las experiencias adquiridas del ritmo golpeado. En lo referente al ritmo del golpe o de la batida, debemos distinguir en la hipótesis de Hornbostel dos suposiciones, una general y la otra especial. La suposición general nos dice que los ritmos de batida tienen para el negro un significado puramente motor y de manera alguna acústico; y la suposición especial indica que los acentos rítmicos graves no coinciden con los golpes acústicos sino con los silencios, por el hecho de corresponder siempre a una pausa, una tensión muscular. Debemos comentar lo que antecede de la siguiente manera: la música y

el movimiento rítmico, es decir, la danza, están estrechísimamente ligados tanto en el negro como en el hombre primitivo en general, siendo por demás natural que un negro exprese un ritmo de tambor también en forma motora, (si bien no debemos menospreciar la participación de la acción motora en el músico europeo encargado de la percusión). Pero por justificado que sea subrayar el papel extraordinario que lo motor juega en el tamborileo africano, no será posible sostener la suposición de que los golpes acústicos sean para el tamborilero apenas una manifestación secundaria y accidental de sus movimientos. Mientras coincidan en la formación rítmica los acentos fuertes, motores y acústicos, — lo cual sucede por lo menos en el percusionista europeo —, resulta indiferente para la comprensión del ritmo musical que la manifestación primaria sea representada por el movimiento o por el sonido.

Pero lo peculiar en la hipótesis de Hornbostel está precisamente en la aceptación de una severa antítesis entre movimiento y sonido, en la que al cuadro sonoro corresponde apenas, por decir así, el papel de un negativo que el ritmo expresa a través del movimiento. Para sustentar una hipótesis tan sorprendente se necesitaría de argumentos de mucho peso, pero Hornbostel se conforma con hacerla comprensible, describiendo los movimientos durante el tamborileo, e intentando después interpretar, de acuerdo con su hipótesis, los ritmos batidos del acompañamiento de dos canciones de negros. Según Hornbostel, al batido acústico del tambor precede siempre una distensión muscular y la caída pasiva de la mano; sin embargo, el movimiento natural durante el tamborileo no es de manera alguna una distensión pasiva, sino, por el contrario, un golpetear activo. Consiguientemente es por demás natural que coincidan entre sí los acentos motores y acústicos, cubriendo uno al otro. En lo referente a los dos ejemplos analizados, éstos pueden ser interpretados muy bien sin ayuda de la hipótesis y tampoco los ritmos de batida que hemos analizado en el presente trabajo nos proporcionan puntos de apoyo alguno para dar validez a la hipótesis de Hornbostel⁽³⁵⁾.

(35) En uno de los próximos números de la *Revista de Estudios Musicales* se publicará la traducción íntegra del trabajo del Dr. Hornbostel, aquí analizado y criticado por el Dr. Kolinski. Por otra parte, contamos con la colaboración del Dr. George Herzog, quien, como amigo y colaborador de Hornbostel, nos facilitará la casi totalidad de sus opúsculos con comentarios y notas críticas, los cuales serán vertidos al español y publicados en esta Revista. De difícil obtención para la mayoría de los interesados, prestarán así un servicio de inestimable valor a estudiantes y profesores dedicados a la musicología comparativa. (Nota de la Dirección).

Si es insostenible la parte de la hipótesis que se refiere al ritmo de batida, tanto más imposible será todo motivo de aplicar a los ritmos cantados las deducciones tomadas de los ritmos batidos. Pero aun cuando fuese cierta la interpretación de Hornbostel de los ritmos batidos, para la explicación de los ritmos cantados sería muy atrevido recurrir a un acontecimiento que está basado en la técnica del toque de tambor. Efectivamente, no se encuentra síntoma alguno en la rítmica del canto africano que pudiera hablar en favor de la interpretación de la tesis de Hornbostel. El único argumento que emplea él en favor de sus ideas es el aparente predominio, en la música vocal africana, de figuras rítmicas de la fórmula *breve-larga*, (como

p. ej. esta: ) , frente a figuras de la fórmula *larga-breve*

(como esta: ). Hornbostel, para ilustrar mejor su asevera-

ción, señala ante todo a algunos tresillos de la fórmula 

y:  que aparecen en los ejemplos por él citados. Pero el

análisis de los cánticos del oeste africano aquí publicados dió por resultado, —en oposición a la tesis de Hornbostel—, que son mucho más frecuentes las figuras rítmicas de la fórmula *larga-breve* que las de la fórmula *breve-larga*. Encontramos, p. ej. la figura:

 en un 14% de los cánticos Dahomey y en un 30% de los cánticos Ashanti. En cambio, la figura:  aparece sólo

con un 7% en los cánticos Dahomey y en un 15% en los cánticos Ashanti. En consecuencia, no puede ser sostenida la idea de Hornbostel de que el ritmo de los negros africanos se encuentra construido sobre una base enteramente diferente al del ritmo de los europeos. Por el contrario, como lo demostrará el análisis del material aquí presentado, los más frecuentes de los ritmos básicos que contienen los cánticos del oeste africano, en absoluto son elementos extraños en la música europea, si bien tiene el cuadro total de lo rítmico-métrico en la música del oeste africano un sello propio muy característico.

FINALMENTE hacemos un momento frente a la tesis de Hornbostel de que también los aspectos formales de la música de los negros africanos y de la música europea están basados en principios enteramente diferentes. Hornbostel fundamenta estas ideas en la suposición de que los cánticos de los negros africanos tienen por base formal el tan preferido canto alternado entre el cantor solista y el coro, propiamente, encargado del refrán. Frente a esta aseveración debemos hacer recordar al lector que el canto alternado no es, de manera alguna, una manifestación desconocida en la música popular europea. Por otra parte, el mayor número de la estructura de los cánticos aquí analizados se aleja considerablemente de la forma de un cántico alternado. Pero aún en los cánticos alternados puros (perfectos) no podrá ser sobreestimada la fuerza formativa del cambio entre solo y coro. Es cierto que del alternar entre solo y coro resulta una forma bipartita sencilla, pero la bipartibilidad como principio de forma jamás puede ser deducida del cántico alternado. Este último es más bien una de las muchas formas de expresión de la bipartibilidad, ya que el tema, entonado por el solista o por el coro, con frecuencia está ya previamente en sí mismo dividido en dos partes. Sería un error establecer para la bipartibilidad formal y para la rítmico-métrica diferentes causas de origen, porque al parecer, el agrupamiento de miembros en una forma no es otra cosa que un orden superior al agrupamiento rítmico-métrico. En lo que respecta a nuestro material de cánticos procedente del oeste africano, en él, la divisibilidad en dos (cuatro) junto a la divisibilidad en tres (seis), juega un papel tan descollante como en la música europea, ya sea en el sentido rítmico-métrico como en el formal. La causa de esto se encuentra fácilmente: tanto para la conciencia musical europea como para la africana se trata sin duda de los principios de agrupamiento más sencillos y más naturales. Se puede demostrar, pues, que la música de los negros del oeste africano y la música europea tienen también en sus aspectos formales una raíz común.

De estas reflexiones, ¿qué consecuencias resultan para el problema de la música negra estadounidense? ⁽³⁶⁾. La música europea,

(36) En vista de que la obra del Dr. Kolinski, *La Música del Oeste africano*, fué auspiciada moral y económicamente por el Departamento de Antropología de la Northwestern University, Evanston (Illinois), dirigido por el doctor Melville J. Herskovits y no existiendo hasta poco tiempo atrás información sobre música afro-latinoamericana (por lo menos en sus aspectos científicos), el doctor Kolinski alude en este trabajo necesariamente al negro estadounidense, aunque en apariencia, la palabra *american*, derivada de *United States of America*, involucra por la amplitud de su sentido, todo lo concerniente a este hemisferio. (Nota de la Dirección).

con la que los negros entraron por vez primera en contacto después de su traslado al Nuevo Mundo, no fué de manera alguna una música artística exigente; por el contrario, se trataba de canciones sencillas del pueblo que al negro deberían aparecer más bien primitivas en vez de supercomplicadas, al compararlas con los cánticos de su tierra nativa, por lo menos cuando eran entonadas a una voz y sin acompañamiento. Pero la simplicidad relativa de la canción popular europea todavía no explica la sorprendente disposición con la que se apropió el negro del tesoro de la canción europea, y su notable capacidad de actuar muy pronto como creador de un estilo más o menos europeizante. Sólo cuando se tienen en cuenta las similitudes arriba indicadas en la estructura musical básica del cancionero africano y de la música popular europea, se comprenderá la adaptación, sin dificultad alguna, del estilo europeo por el negro.

Las conocidas canciones populares de los negros, como las que son entonadas por los famosos coros de negros, y especialmente los *spirituals*, aparte de muchos detalles, podrían ser considerados en su carácter total, sin duda, como un derivado de la música europea. Por otra parte, como lo muestra esta investigación y como se demostrará con mayores detalles al correr de este trabajo, podrán ser establecidos paralelos, algunos muy extensos, entre los *spirituals* y los cánticos del oeste africano. Y a pesar de este paralelismo de rasgos africanos y europeos, el estilo del *spiritual* se manifiesta totalmente homogéneo. La explicación sencilla para esta aparente paradoja no está sino en la similitud de las bases tonales, melódicas, rítmico-métricas y formales de la música africana y de la europea.

Bruselas, Julio de 1949

Mieczyslaw Kolinski

(Traducción de Francisco Curt Lange)



Entrega al Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Cruz, del primer instrumento, una viola, construida en los talleres de Lutheria, departamento de Artesanías Musicales de la Escuela Superior de Música. De derecha a izquierda: Dr. I. Fernando Cruz, Rector de la Universidad Nacional de Cuyo; señor Federico Loechner, Jefe de la Escuela-Taller de Lutheria; Maestro Julio Perceval, Director de la Escuela Superior de Música; Dr. Francisco Curt Lange, Jefe del Departamento de Musicología y señor Julio César Bazán, Jefe de Protocolo y Prensa. Rectorado, Mendoza, 3 de diciembre de 1949.



Almuerzo de camaradería organizado por los componentes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Cabecera de la mesa, de espaldas: derecha, Dr. I. Fernando Cruz, Rector; izquierda, Jean Constantinesco, Director establece a partir de 1950. Fila izquierda, segundo: Maestro Julio Perceval. Quinta Agronómica, Facultad de Ciencias Agrarias, Mendoza, 22 - XII - 1949.

INFORMACIONES