

LA MUSICA POPULAR DE MEXICO *)

RUBÉN M. CAMPOS

MÉXICO, D. F.

INTENTAREMOS exponer los lineamientos que ha tenido hasta hoy nuestra música, es decir, la música típicamente mexicana, no la docta música universal que tiene en cada nación panegiristas encargados de hacernos conocer a tantos músicos geniales que son los maestros de la humanidad. Indudablemente les debemos todo a ellos, a los grandes maestros que nos han presentado las diversas evoluciones del arte musical a través de los tiempos. Las denominaciones de clásicos y románticos han pasado a la arqueología. Cien años han bastado siempre para que el espíritu humano busque otras formas de expresión. No le satisfacen al hombre de hoy las modulativas formas que tuvieron los artistas de otros tiempos para interpretar los sentimientos delicados; lo cual era la finalidad de los intérpretes de la sentimentalidad de otras épocas en el idioma universal de la música, hasta la aparición de los fuertes intelectuales de hoy que quieren expresar en notas musicales no el sentir, sino el pensar de la humanidad.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esos intelectuales integran hoy, como antaño, las minorías que pugnan por imponer su manera de interpretar el pensamiento a las mayorías que no están preparadas para entender el nuevo idioma musical. De aquí surge un conflicto, pues los músicos anteriores a la nueva modalidad prepararon acuciosamente a las multitudes con audiciones constantes de una música elaborada sobre antiguos cánones, respetados y transmitidos como una herencia sagrada a las juventudes que estudiaban en escuelas de música. Y por tanto los músicos de hoy, antes de asumir la

(*) Este artículo del profesor Rubén M. Campos, además de inédito tiene carácter de póstumo. El gran precursor del Folklore sistematizado del México de hoy falleció en la capital de su patria en 1948. Recopiló con abnegación y un inmenso amor las tradiciones de su pueblo y ha sido un luminoso ejemplo, con su modestia y su sabiduría, para quienes tuvieron la fortuna de hallarse cerca de él, como amigos o como alumnos. (Nota de la Dirección).

actitud de iconoclastas, han tenido que estudiar toda la sabiduría acumulada durante cuatrocientos años por los innovadores de cada siglo, para fundar todavía con esa cimentación indestructible, un arte nuevo que aparentemente ha violado todos los preceptos legados en herencia, y al que desdeñan al tratar de imponer las modalidades nuevas en que fundan su originalidad, ya que tienen una sola tendencia: no parecerse a nadie.

Para conjurar este peligro anárquico de que todo se disuelva en el crisol del arte musical; para obtener cristalizada una nueva forma, puesto que hasta hoy no hay una que sea proclamada definitiva porque cada compositor quiere que sea la suya, y a tal supremacía tiende cada genial esfuerzo personal; varios músicos eminentes descubrieron una fuente de inspiración en la música popular de su país, y se han transformado en rápsodas de esos cantos populares, revistiéndolos de los suntuosos trajes de la polifonía, enjoyándolos con las piedras preciosas de la armonía y realizándolos con la suntuosidad de la orquestación, para mostrar las ingenuas melodías populares que se ocultaban ruborosas mientras anduvieron desnudas, pero que hoy se ostentan en todo su esplendor, magníficamente ataviadas.

Esta revelación ha aquilatado el valor primitivo de la música popular. ¿Quién podría decir que algunos "tiempos" en las composiciones orquestales de Bach que llevan los nombres de las danzas antiguas, no son bailes populares de su época, que la percepción del gran músico escogió para pulirlas y embellecerlas con los medios de que disponía su genialidad incomparable? Más tarde, Haydn y Mozart escogieron también aires populares para embellecerlos en composiciones que han pasado a la posteridad; y nadie podrá decir que esta predilección obedecía a su falta de númen, de inspiración para inventar composiciones musicales propias suyas, dada la potencialidad de Haydn para crear obras de aliento y la facilidad melódica de Mozart, cuya fantasía era inagotable. Esta vena melódica, más fecunda todavía en el cancionero de Schubert, quien compuso en su vida breve seiscientos treinta y cuatro *lieder* con una facilidad prodigiosa por la variedad que dió a sus concepciones, que son el sentir del alma universal, no necesitaba ciertamente de la inspiración popular para comentar musicalmente una idea poética; y sin embargo quiso inmortalizar algunos cantos populares de su tiempo, y nos dejó páginas bellísimas que eran lindas canciones, espigadas al acaso en la musa popular vienesa por su gusto exquisito. ¿Quién podría negar la faci-

lidad maravillosa de Chopin para crear melodías propias suyas, y que no obstante engarzó esos preciosos joyeles que son sus mazurkas, muchas de ellas pescadas como perlas en el arte popular de su país? Más tarde, Borodin y Rimsky-Korsakow ennoblecieron la música popular rusa con el esplendor de sus orquestaciones que le infundieron una juventud inmortal. El escandinavo Grieg asombró con la exquisitez de su música arrancada al alma popular de Noruega para hacer la delicia de los espíritus dilectos. Y Brahms, en su sabiduría austera, no desdeñó revestir la música popular alemana con los soplos diáfanos de su arte polifónico. Y Smetana, y Dvorak, y Dohnanyi, nos han revelado primores en sus cantos eslavos, estilizados en bellezas de una personalidad imponderable; y tantos otros estilistas del ritmo y de la belleza melódica, que dan a sus cantos vernáculos un séquito de melodías a cual más bella para seguir a la melodía reina como una corte de amor, nos dieron a conocer las bellezas de la música popular.

PERO volviendo retrospectivamente a las edades primitivas de nuestra historia, podemos alegrarnos de que un arte que no tuvo contacto con ningún arte similar, hasta la venida de los españoles, hubiera llegado al rango de constituir una recreación en los actos ceremoniales de la vida pública de los aztecas. Ya no era solamente el ritmo sonoro y bien marcado para guiar las danzas guerreras con un són marcial, ni el clamor gutural y discordante para acompañar la danza fúnebre de los sacrificios humanos, en los que era inmolada la flor de los jóvenes hechos prisioneros en las "guerras floridas", sino un canto homófono entonado por voces masculinas, femeninas e infantiles, que "decían las alabanzas con que engrandecían a sus reyes y personas dignas de memoria, para lo cual se esmeraban en que el verso y el lenguaje fuese muy limado y grave", según dice textualmente el historiador Torquemada.

De las entonaciones de la música azteca no quedó vestigio alguno, puesto que los historiadores que vinieron con los conquistadores nos dejaron apreciaciones contradictorias, sea porque no sabían música, o porque realmente no eran satisfactorias para ellos las melodías que entonaban los indígenas. Pero el hecho de que esos historiadores fueran frailes, con excepción del soldado Bernal Díaz del Castillo, nos permite dudar del buen gusto de aquellos hombres educados en el canto llano eclesiástico de los tiempos medioevales, que era el que dominaba todavía al surgir el Renacimiento, especialmente en España, donde insignes maestros en el canto eclesiástico

habían propagado las salmodias monótonas y tristes en todas las iglesias, desde las catedrales hasta las capillas de los villorrios. Para fundar esta apreciación nuestra, es necesario transcribir algunas líneas dispersas de Fray Juan de Torquemada, en que se refiere a la música indígena:

“Asistían a la comida seis señores ancianos, a los cuales daba algunos platos del manjar que le sabía bien, y allí lo comían con gran respeto y veneración. Servíase siempre con mucha música de flautas, zampoñas, caracoles, huesos, atabales y otros instrumentos de poco deleite a los oídos de los españoles, y no alcanzaban otros mejores, ni tenían música de canto (como la que oíamos en voces concertadas) porque no sabían el arte, hasta que de los castellanos lo aprendieron (en especial fué maestro de él, en esta nueva Iglesia, el apostólico varón fray Pedro de Gante, fraile lego de la esclarecida orden de mi glorioso padre San Francisco) aunque en sus bailes y fiestas cantaban en voces iguales al són de su teponaztli, como en otra parte decimos”. (*Monarquía Indiana*, por Fray Juan de Torquemada, Libro II, capítulo 88.)

“Acabada la audiencia entraban señores y otros muchos cortesanos, y gustaban de oír en sus cantares las grandezas de sus antepasados, cantadas con los instrumentos músicos que ellos usaban”. (*Ibid.*)

“Hizo (Nezahualcóyotl) una sala de Congregación donde se juntaban todos los poetas, y hombres músicos (que lo eran mucho los de esta tierra (Tezcoco), Astrólogos y Historiadores, y de otras artes, donde conferían estas cosas, con grande eminencia; y para más autorizar esta sala hizo Presidente de ella a un hijo suyo llamado Xoquiquetzalzin”. (*Ibid.*, Cap. 41.)

“Puso escuelas de su arte adivinatorio, y manera falsa de astrología, que usaban. Puso también de poesía, a que muchos eran muy dados, porque en ella y en los cantares que hacían, referían todas las cosas memorables y casos sucedidos en las edades pasadas y presentes; y se cantaban en los areytos y bailes públicos, y en ellos también decían las alabanzas con que engrandecían a sus reyes y personas dignas de memoria; para lo cual se esmeraban mucho en que el verso y el lenguaje fuese muy limado y grave”. (*Ibid.*)

El historiador Mendieta describe acuciosamente las fiestas de los aztecas en el siguiente fragmento que hemos copiado de su libro

Historia Eclesiástica Indiana y en el que pinta con mano maestra tanto las evoluciones del baile como los instrumentos que acompañaban los cantos. ¡Lástima que la descripción no nos pueda dar la clave de las entonaciones musicales!

“Una de las cosas principales que en toda esta tierra había, eran los cantos y bailes, así para solemnizar las fiestas de sus dioses como para regocijo y solaz propio. Y por esta causa, y por ser cosa de que hacían mucha cuenta, en cada pueblo y cada señor en su casa tenían capilla con sus cantores, componedores de danzas y cantares, y éstos buscaban que fuesen de buen ingenio para saber componer los cantares en su modo de metro o coplas que ellos tenían. Y cuando éstos eran buenos contrabajos teníanlos en mucho, porque los señores en sus casas hacían cantar muchos de ellos en voz baja. Ordinariamente cantaban y bailaban en las principales fiestas, que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. Los bailes más principales eran en las plazas, otras veces en casa del mayor señor en su patio. . . Proveían los cantores algunos días antes de la fiesta, lo que habían de cantar. En los grandes públicos eran muchos los cantores, y si había cantos o danzas nuevas, ayuntábanse otros con ellos. El día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza donde habían de poner los atabales, y todos se ataviaban y ayuntaban en casa del señor, y de allí salían cantando y bailando. Los atabales eran dos, el uno alto y redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos de alto, de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado de fuera y pintado: en la boca ponían su cuero de venado, curtido y bien estirado, desde el borde hasta el medio; hace su diapente y táñenle por sus puntos y tonos que suben y bajan, concertando y entonando el atabal con los cantores. El otro atabal es de arte que sin pintura no se podría dar bien a entender. Este sirve de contrabajo, y ambos suenan bien y se oyen lejos. Llegados los bailadores al sitio, pónense en orden a tañer los atabales, y dos cantores, los mejores, como sochantres comienzan dando allí los cantos. El atabal grande encorado se tañe con las manos y se llama huéhuatl. El otro se tañe como los atabales de España, con palos, aunque es de otra hechura, y llámanle teponaztli. El señor con los otros principales y viejos andan delante de los atabales bailando, y hinchen tres o cuatro brazos alderredor de los atabales, y con estos otra multitud que va ensanchando y hinchiendo el corro. Los que andan en este medio de los grandes pueblos solían ser más de mil, y a las veces más de dos mil, y demás de

estos, a la redonda anda una procesión de dos órdenes, mancebos grandes bailarores. Los delanteros son dos hombres sueltos de los mayores bailarores, que van guiando el baile. En estas dos ruedas, en cortas vueltas y continencias que hacen, a las veces miran y tienen por compañero al de enfrente, y en otros bailes al que va junto tras él. No eran tan pocos los que iban en estas dos órdenes, que no allegaran a ser cerca de mil, y otras veces más, según los pueblos y las fiestas. En su antigüedad, antes de las guerras, cuando celebraban sus fiestas con libertad, estos grandes pueblos se ayuntaban tres o cuatro mil y más a bailar, mas agora como se ha disminuido y opacado tanta multitud, son pocos los que se juntan a bailar. Queriendo comenzar a bailar, tres o cuatro indios levantan unos silbos muy vivos, luego tocan los atabales en tono bajo, y poco a poco van sonando más. Y oyendo la gente bailadora que los atabales comienzan, por el tono de ellos entienden el cantar y el baile, y luego lo comienzan. Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados y despacio, y el primero es conforme a la fiesta, y siempre lo comienzan aquellos dos maestros, y luego todo el coro lo prosigue juntamente con el baile. Toda esta multitud trae los pies tan concertados como unos muy diestros danzadores de España. Y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y manos, trae tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás; mas lo que uno hace con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mismo hacen todos, y en un mismo tiempo y compás. Y cuando uno abaja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos. De manera que los atabales y el canto y bailarores, todos llevan su compás concertado, y todos son conformes que no discrepa uno de otro una jota: de lo cual los buenos danzadores de España que los ven se espantan y tienen en mucho las danzas y bailes de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellos tienen. Los que andan más apartados en aquella rueda de fuera, podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y andan más vivos, y meten más obra en el baile, y estos de la rueda todos son conformes unos a otros.

Los que andan en medio del corro hacen su compás entero, y los movimientos así de los pies como del cuerpo, van con más gravedad: y cierto levantan y abajan los brazos con mucha gracia. Cada verso o copla repiten tres o cuatro veces, y van prendiendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en los atabales, ni en el baile, sale uno de otro. Acabado un cantar (dado caso que los pri-

meros parecen más largos por ir más despacio, aunque todos no duran más de una hora), apenas el atabal muda el tono, cuando todos dejan de cantar, y hechos ciertos compases de intervalo (en el canto mas no en el baile), luego los maestros comienzan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas, como quien de una baja muda y pasa a una alta, y de una danza en un contrapás. Andan bailando algunos muchachos y niños hijos de principales, de siete y de ocho años, y algunos de cuatro y cinco, que cantan y bailan con los padres, y como los muchachos cantan en prima voz o tiple, agracian mucho el canto. A tiempos tañen sus trompetas y unas flautillas no muy entonadas, otros dan silbos con unos hueseuelos que suenan mucho, otros andan disfrazados en traje y en voz, contrahaciendo a otras naciones, y mudando el lenguaje. Estos que digo, son truhanes, y andan sobresalientes haciendo mil visajes, y diciendo mil gracias y donaires con que hacen reír a cuantos los ven y oyen. Unos andan como viejas, otros como bobos. A tiempo les traen bebida, y de ellos salen a descansar y a comer, y aquellos vueltos, salen otros, y así descansan todos sin cesar el baile. A tiempo les traen allí piñas de rosas y de otras flores, o ramilletes para traer en las manos, y guirnaldas que les ponen en las cabezas, demás de sus atavíos que tienen para bailar de mantas ricas y plumajes pequeños hermosos. En estos bailes sacan muchas divisas y señales con que se conocen los que han sido valientes en la guerra. Desde hora de visperas hasta la noche, los cantos y bailes se van más avivando, y alzando los tonos, y la sonada es más graciosa que parece que llevan un aire de los himnos que tienen el canto alegre. Los atabales también van subiendo más; y como la gente que baila es mucha, óyese gran trecho, en especial adonde el aire lleva la voz, y más de noche cuando todo está sosegado, que para bailar en este tiempo proveían de muchas y grandes lumbres, y cierto ello todo era cosa de ver".

YA que no nos es posible reconstruir, ni siquiera adivinar las entonaciones de los cantos aztecas, ni tampoco nos es posible medir la duración ni la alternación de los ritmos aztecas, nos contentaremos con recordar que sus instrumentos musicales eran tan símbolos que podemos clasificarlos en siete ejemplares: *chililihtli*, flauta de barro cocido en forma de churumbela que producía sonidos agudos; *tlapitzalli*, flauta de barro cocido en forma de ocarina, que producía sonidos suaves; *teponaztli*, madero hueco en forma de marimba

que producía dos sonidos alternados, golpeado con palillos; *atecocolli*, caracol marino horadado en el vértice; *tzicahuaztli*, güiro hecho en un fémur con ranuras para raspar; *ayacachtli*, sonaja hecha de un hule relleno de bayas para sacudirlo rítmicamente; *huéhuatl*, tambor hecho de un tronco hueco, tapado en un extremo con una piel de venado pulida y estirada.

Ahora bien, en cuanto los misioneros que vinieron con los conquistadores se percataron de la facilidad que tenían los aztecas para reproducir las entonaciones escuchadas a los españoles y de la retención de su memoria, emprendieron la conquista espiritual por medio de lecciones orales y de entonaciones musicales para fijar mejor las nociones de la catequización; y a los instrumentos musicales aztecas unieron los instrumentos musicales que trajeron, ya hecha la conquista, los primeros sonadores de violines, violas, guitarras de arco, trompetas, pífanos, atambores, vihuelas, arpas, salterios, orlos, dulzainas, bajones, cornetas, rabeles, laúdes y monocordios. Como los órganos tubulares no podían ser traídos por su tamaño, ya hemos dicho en otro libro, que Fray Pedro de Gante, al fundar la primera escuela politécnica, tuvo cuidado de hacer traer de España constructores y sonadores de órganos para que procedieran a construir los órganos destinados a las numerosas iglesias que surgían por donde quiera. El año de 1527 las tiendas de los tañedores de algunos de los instrumentos musicales enumerados estaban abiertas en el solar del Empedradillo, al costado oriental de la Catedral que después se construyó, y los trompeteros, pífanos y atambores servían para las fiestas después de la conquista. Las primeras escuelas de danza se fundaron también en el centro de la ciudad, en los alrededores de los palacios de los antiguos emperadores aztecas, y a ellas concurrían las jóvenes españolas y los donceles venidos a la Nueva España. Pero aunque no llegaba aún la fusión de las dos razas por medio de alianzas matrimoniales, que solamente se habían efectuado entre algunos conquistadores con princesas de origen noble de las casas de los señores vencidos, las alianzas plebeyas entre españoles y mexicanas iban creciendo de día en día, ya que las mujeres españolas residentes en la colonia eran pocas y el ejemplo del Conquistador y la Malinche quitaba los escrúpulos a los pecheros y gentes aventureras.

Como todavía no se habían habituado los indígenas a llamar a los instrumentos musicales españoles por los nombres propios con que eran llamados en idioma español, les daban nombres según su apariencia que los asemejaba con sus instrumentos náhoas, y así a la

flauta y al clarinete les llamaban *huilacapitzli* (de *acatl*, caña y del verbo *pitzoa*, tañer) y también *zozolotli* (del verbo *zozoloa*, soplar); a la vihuela, que era un violín de mayor tamaño que el violín actual, así como al arpa pequeña, les decían *mecahuéhuatl*. (de *mécatl*, cuerda y *huéhuatl*, tambor; a la trompeta o sacabuche como le decían los españoles, le llamaban *tepuzquiquiztli* (de *tepuztli*, metal y *quiquizoa*, sonar); al monocordio le decían *peticalmecahuéhuatl* (de *petlacalli*, cofre); al órgano *ehecatlpitzalhuéhuatl* (de *ehecatl*, aire, y las otras raíces náhoas).

Estas adaptaciones tardaron años y lustros para generalizarse; no se crea que toda esa fusión se verificó como por encanto, en un día, aunque sí se efectuó con más facilidad que otras adaptaciones de usos y costumbres, por la naturaleza musical del pueblo conquistado. En el primer siglo de la conquista indudablemente todo el movimiento de sonadores de instrumentos, cantadores y bailarores populares, era español. Los indígenas no se aventuraban a competir con los que introducían la nueva música en las ciudades, aunque ésta no hubiera alcanzado la expansión que tuvo después. Las nuevas tonalidades exclusivas de la música profana, pues la música eclesiástica quedó estancada en las tonalidades de la Edad Media prescritas para el canto llano, fueron horadando el oído de los mexicanos e introduciendo en su espíritu la alegría de sus ritmos en el batir de las castañuelas, que tanto se parecía al repiqueteo de sus teponaztlis anunciantes de las fiestas de los antiguos mexicanos.

El primer contacto con los mexicanos jóvenes fué el de los misioneros encargados de impartir la enseñanza de las artes y oficios, aunque esto les sirvió de medio para difundir la doctrina cristiana, que era lo que les importaba más a los cristianizadores para adueñarse de la voluntad de los conquistados y tenerlos a su servicio, infundiéndoles la renunciación de todos los bienes de esta vida y la conformidad con su triste condición de esclavos, para que no desearan nada, ni riquezas ni honores, y fueran fácilmente manejables como bestias de carga. Claro está que en ese estado de abyección no tenían derecho los conquistados a ninguna expansión, a ninguna diversión, a ningún placer. Si acaso se les permitía ver de lejos las fiestas de los colonos, sus banquetes, sus bailes; pero el eco de sus músicas llegaba hasta ellos; los cantos con que celebraban un feliz suceso iban a solazar sus oídos; los bailes peninsulares de la época, zambras moriscas, jotas aragonesas, boleros españoles, música jubilosa que caía como lluvia fresca en su vida calenturienta de domados, hacíalos soñar en

otra vida mejor, pero no aquí, en la tierra, donde sus amos comían y bebían regaladamente hasta la hartura, como lo veían en aquellos festines pantagruélicos.

Los primeros cantos de la raza vencida debían ser tristes. Hoy mismo, que ha desaparecido la diferencia de razas, que han llegado hasta nosotros los cantos populares de hace un siglo, de recién hecha la libertad, sentimos esa tristeza en la música compuesta por músicos populares, por músicos plebeyos que traen en la sangre el resquemor de aquellas fiestas picantes que dejaron en el paladar de sus antepasados una sed inextinguible de placeres jamás saciados, que venturosamente se han resuelto en esa música triste, y que, aún estando escrita en aires alegres es siempre triste, incurablemente triste.

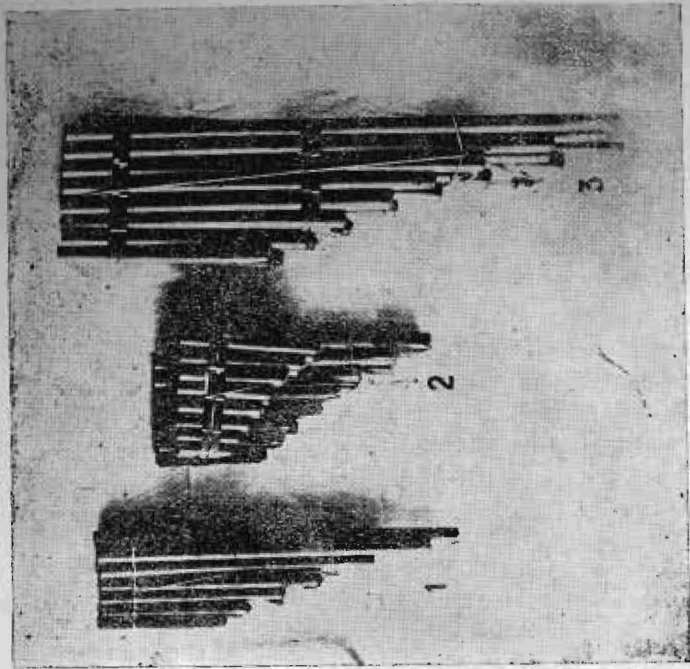
SERÍA una tarea impracticable e inútil pretender seguir paso a paso el desenvolvimiento del arte musical, que se efectuó lentamente en la Colonia durante los trescientos años de la dominación española. Puede decirse, por las causas ligeramente esbozadas, que todo lo que se adelantó musicalmente en esa etapa fué simplemente una copia de lo que los músicos que venían de la metrópoli con la finalidad, no ya de propagar, sino de explotar la música española en todos sus aspectos, hacían oír a los mexicanos, los cuales procedían por imitación, como se procede en todo arte popular; y por consiguiente la música ejecutada en las fiestas sagradas y profanas no era sino una reproducción de la música que oían ejecutar, una vez que con su sentido auditivo, ágil y afinado, y con su habilidad para manejar los instrumentos musicales de más fácil manejo, pudieron integrar las pequeñas orquestas puestas al servicio de las fiestas religiosas. Los maestros españoles sonadores de los instrumentos musicales de la época no hacían sino enseñarles prácticamente el diapason de los cobres, menos complicado que el de las maderas, que también les era transmitido como la clave de las dificultades que iban a tratar de vencer; y los novatos aprendices seguían por su cuenta estudiando las entonaciones escritas en el pentagrama, que les habían transmitido los solfistas de las escuelas corales, entonces llamadas capillas, que tenía cada catedral o cada parroquia principal en las diversas ciudades. La expansión del aprendizaje de esos instrumentos permitió la formación de bandas, "músicas de viento", en las que predominaban esos instrumentos, pues se recordará que hasta mucho tiempo después del Renacimiento se dió preferencia a los instrumentos de arco, lo que dió lugar a la formación y preponderancia de las

orquestas para las fiestas íntimas, en las que no había necesidad de instrumentos sonoros de gran potencia para deleitar a una pequeña concurrencia.

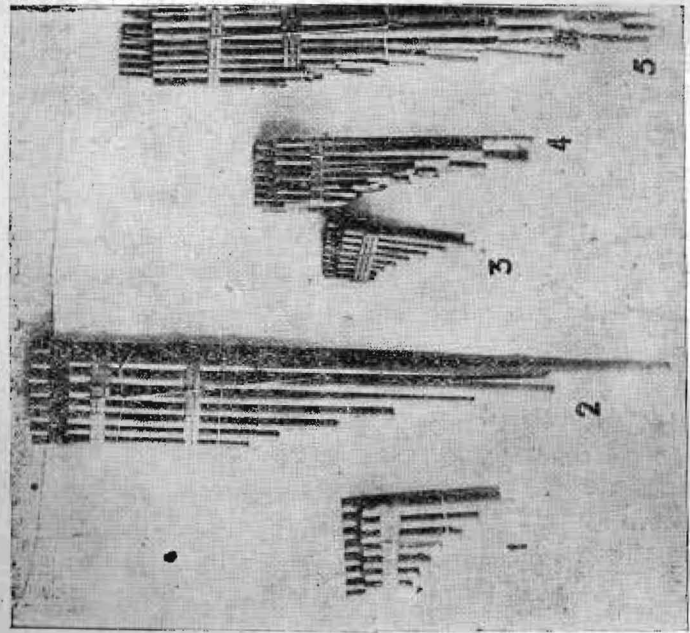
Todavía no era tiempo de que surgieran los primeros cantos ni los primeros sonos, los primeros brotes del alma vernácula de los habitantes de las tierras conquistadas; y en los grandes centros de la población no se hacía por tanto sino reproducir constantemente la música ejecutada por las pequeñas agrupaciones de músicos españoles, de las cuales no era raro encontrar siquiera una en cada ciudad. Pero la continua reproducción de coplas que expresaban pensamientos distintos del sentir de la raza nueva, y entonaciones que aunque agradables al oído eran también diversas al presentimiento de otras cadencias que los mexicanos deseaban instintivamente para expresar a sus anchas lo que sentían, les hicieron ir modificando instintivamente las entonaciones y las inflexiones de los cantos españoles; y la interpretación de los motivos dados por los poetas populares en la intimidad de sus improvisaciones fáciles, conocidas solamente por los rapsodas y por sus familiares, hizo que fuera naciendo poco a poco otra música, como de una simiente que sembrada en ajenas tierras da otros frutos que adquieren casi imperceptiblemente otro sabor y otro aroma que no puede negarse que sean procedentes de una misma especie, pero que tampoco puede afirmarse que tengan exactamente el mismo sabor y el mismo aroma. Así en la formación de un estilo nuevo, musicalmente hablando, puede definirse la música que se iba formando en la Colonia como la resultante de una simiente caída en otra sensibilidad, en otra modalidad a la que fecundaba con su poder creador, infundiendo nuevas interpretaciones de sentimientos en distinto temperamento y en diversa intelectualidad, reproductora de un arte extraño a su manera de sentir; y surgió nuestra música folklórica de estos elementos acoplados que encarnaron una nueva forma de sentir y de pensar, en esas indefinibles matizaciones que da la fusión de dos razas y la producción de una modalidad nueva que corriendo los años se transformará y cristalizará en un ser pensante, el sabidor, el interpretador del sentir unánime que le circunda y que será el artista compositor de música. Tal es la génesis de la música mexicana que ha empezado ya a ser presentada con el ropaje artístico de los cantos privilegiados que merecen ser revestidos con los velos transparentes de la sabiduría contrapuntística y del arte de la armonización.

México, D. F., 1940

RUBÉN M. CAMPOS



1. Sicus de Misti Sicuri
2 y 3. Sicus Licu, Malta y Talca de Chichisca



1 y 2. Sicus Licu y Talca de Laquitas
3, 4 y 5. Sicus Chchuli, Malta y Talca de Sicuris de Italaque