

# EL FOLKLORE Y LA MUSICOLOGIA POR

VICENTE T. MENDOZA

**L**A Musicología es ciencia especulativa que se ocupa de toda clase de música: antigua y moderna, primitiva y civilizada, religiosa y secular, impresa o manuscrita. El Folklore se ocupa de la música tradicional de todos los pueblos, desde sus orígenes, principalmente de la transmitida en forma oral, de los cantos, danzas e instrumentos; todo ello pasando de una cultura a otra, de un país a otro, hasta llegar a los grupos humanos que actualmente los practican. También enfoca su atención en los cantos y música religiosa y profana; pero como derivación que ha llegado a ser patrimonio del pueblo, de la masa anónima.

Cada una de estas ciencias sigue su curso y alcanza sus metas utilizando sus propios métodos, el que sigue el Folklore se apoya en el suceder histórico y en la difusión geográfica.

El Folklore no desconoce los valores que la música tiene como factor cultural, ni el que ha tenido siempre en el proceso histórico de los pueblos, tampoco desconoce que el campo de la Musicología ofrece numerosos puntos de contacto con el Folklore y aun en muchos casos se superpone existiendo interdependencia y ayudas mutuas y, como el Folklore maneja materiales evolucionados aprovecha la técnica que la erudición musical ha elaborado a través de varios siglos.

La Musicología maneja documentos individuales únicos existentes en archivos e investiga en ellos antigüedad, autor, elementos e influencias; el Folklore se enfrenta a problemas históricos y geográficos de documentos de transmisión oral; para resolverlos recoge multitud de variantes de un solo tema en un cuadro coherente que muestra el re-

corrido al través del tiempo y sobre la superficie de la tierra, persiguiendo la forma primitiva que le dio origen.

El Folklore utiliza para sus fines analíticos y comparativos todos los elementos técnicos que ha elaborado la ciencia musical europea: *escalas — intervalos — modos — tonalidad — sistemas — ritmos — formas* (aunque estas sean rudimentarias) — *estilos — cadencias, fraseo, etcétera*, transformados por el genio popular. Por lo tanto el investigador folklorista está obligado a conocer los elementos característicos de la música de los cinco Continentes, distinguiendo siempre los rasgos clásicos y eruditos de los empíricos y populares; la música nacional, la regional y aun la local de los diversos países, así por ejemplo distinguirá la música africana de la asiática, la europea de la americana; la música japonesa de la china, la hindú de la finlandesa, la música italiana de la alemana, inglesa o española; la música de Irlanda de la de Escocia, la piamontesa de la siciliana, la andaluza de la aragonesa, la del levante español de la gallega y así sucesivamente.

Para América se hace preciso conocer, analizar y diferenciar la música de ambos continentes: Norte y Sur, la del Canadá, de la de Estados Unidos; la de México, de la de Cuba; la de Colombia, de la de Venezuela, o Perú, o Argentina, o Chile; la del Ecuador, de la de Bolivia. Y si a la musicología le interesa distinguir las manifestaciones musicales de las diversas tribus de los países mencionados, el Folklore aprovecha estas distinciones enfrentándose a la música clásica europea traída por los grupos de conquistadores o colonizadores, ya sean ingleses, franceses, españoles o portugueses. En este caso se hace indispensable el conocimiento de la música europea del Renacimiento, de los siglos XIII y XIV, XV y XVI, XVII y XVIII para valorar convenientemente como la música de estas etapas influyó en la formación de la anglo-sajona o de la latino-americana.

Al mencionar estas etapas tengo en mente los elementos literarios y musicales unidos, influyendo en nuestra cultura musical por medio del villancico galaico-portugués, por medio del romance, por medio de los bailes teatrales y de la Tonadilla Escénica; dejando un margen de siglo y medio como período razonable para la adaptación y transformación de todos ellos en nuestras manifestaciones actuales.

A la Musicología le interesa conocer y valorar, pero con más razón al Folklore musical de los países de origen hispánico, la influencia de la música visigótica, mozárabe, gregoriana o de la escuela toledana en nuestros cantos religiosos-populares; la presencia del discante o falso bordón,

los diversos procedimientos y estilos, formas y ritmos procedentes de las regiones españolas, dentro de nuestras canciones, jarabes, sones, fandangos, guabinas, pasillos, merengues, guajiras, habaneras, puntos, tangos, tonadas, milongas, etcétera, etcétera.

### *El instrumental.*

Tanto el musicógrafo como el folklorista necesitan estudiar y conocer en sus elementos y posibilidades el instrumental indígena de las diversas tribus y países: el europeo, el asiático, el oriental, chino, japonés, hindú, polinesio, africano y en general el de aquellos países que están relacionados por migraciones.

Entre los elementos específicos que el folklorista está obligado a conocer y estudiar están los instrumentos populares de todos los pueblos, tribus o países; lo mismo en sus peculiaridades de uso que en su distribución geográfica. Así estudiará la gaita y la cornamusa, la familia de las coblas catalanas, la chístula, dulzaina, flageolet, pífano y chirimía, la guitarra, vihuela, jarana y bandurria, la familia de las balalaikas, la mandolina y mandola, el pandero, pandereta y adufe, todas las especies de tambores, tamboriles, atabales y bombos; arpas pequeñas y grandes, violines, violas y rabeles; los distintos acordeones, acordinas y concertinas, aún los órganos de boca o harmónicas, la zambomba española, el tamburín vasco, las castañuelas y aún las claves cubanas; en fin toda una organografía que por el uso que de ella hace el pueblo se separa de la empleada en las orquestas clásicas europeas.

No sólo, sino también debe tener en cuenta los grupos instrumentales, grandes o chicos, en México, el arpa grande de la costa, los grupos llamados "Mariachis", la pequeña orquesta yucateca, las bandas a base de instrumentos de aliento-metal de nuestras regiones apartadas y así con los demás pueblos y países; pongamos por caso los grupos de rondadores o de quenas peruanas, y volviendo a México, le es preciso al folklorista investigar sobre las formas vivas todavía del teponaztle, el huéhuetl, la bocina de caracol, la concha de tortuga, la sonaja y sonajero (Chicahuaztli). En muchos de estos casos de instrumentos indígenas, va el Folklore de la mano con la Musicografía.

### *Escalas e intervalos. Sistemas musicales.*

Por ser estos elementos básicos para la existencia de cualquier música, tanto la Musicología como el Folklore caminan paralelamente,

sólo que éste persigue las rutas de dispersión, no de los pueblos, sino de los cantos, las melodías, los ritmos de danza; por lo tanto le preocupa observar en qué medida aparecen las escalas ancestrales indígenas en las manifestaciones de los pueblos actuales, aunque éstos estén muy mestizados y existan en las ciudades. Podría señalarse un caso concreto: la música yaqui de Sonora hace uso de cantos concebidos con sólo dos o tres sonidos, la de los indígenas cunas de Panamá se halla en igual caso, al folklorista le interesa relacionar los dos pueblos para comprobar las migraciones de ambas tribus. En iguales circunstancias están las escalas usadas en Java: *slendro* de 5 partes iguales en la dupla y *pélog*, de siete, en el sentido de que hubieran pasado posiblemente a las costas americanas y existieran dentro de las posibilidades de algunas flautas prehispanicas de México, del mismo modo que la Musicología estudia la música hindú en sus escalas de tercios y cuartos de tono para ponerlas a la disposición de los compositores eruditos. (De esto existen ya ensayos bien logrados.)

Por lo que toca a los sistemas musicales griegos sobre todo, que pasaran a España por intermedio de los músicos árabes; diatónico, cromático y henarmónico, que interesan a la Musicología, al folklorista le ofrecen una serie de enigmas que tiene que resolver estudiando la música modal española y andaluza hasta aclarar en qué grado pudieran existir diluidos en los diversos cantos que pasaron a América desde los siglos xv y xvi. Al efecto estudia no solamente las escalas, sino también el empleo de los tetracordos, y si de música religiosa cristiana se trata, cómo han influido los modos auténticos y plagales, con sus tetracordos, pentacordos y exacordos en el desarrollo de las melodías populares.

En el caso de las melodías de canciones, sones y corridos en las que hay repeticiones de sonidos, al folklorista le interesa comprobar si estas circunstancias parten de las melodías indígenas desarrolladas por planos sucesivos a manera de cuerpos de pirámide, ya en movimiento ascendente, ya descendente.

*El ritmo y el acento, las barras de compás: la poliritmia.*

Estos elementos interesan por igual a ambas disciplinas sólo que con distinto enfoque, pues si al musicógrafo le importa la caracterización de la música de determinada tribu o pueblo, al folklorista le preocupa saber cómo han llegado hasta lugares remotos combinaciones de

dosillos, tresillos y cuatrillos; ciertas fórmulas rítmicas con valores de punto o ligadura de indudable procedencia europea y cómo han sido asimiladas por los nativos de México o de América. Por lo que toca al acento precedido de anacrusa y seguido de terminación masculina o femenina es asunto que pertenece por igual al musicógrafo y al folklorista, máxime si se tiene en cuenta que los cantos, ya sean indígenas o mestizos modifican la prosodia de las palabras, subordinando el idioma a la melodía. (*Ejemplo 1. a, b y c.*)

**Ejemplo 1**

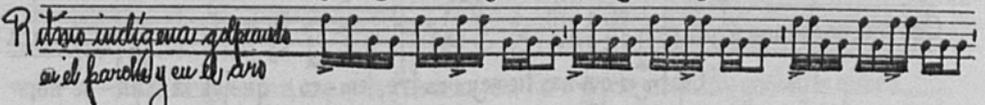
a) Danza del Oso 

b) Danza del Diablo 

*Buffalo Dance 3ª Sección-Record # 1-A. Música de Santo Domingo. Nuevo México.*  
*Obténese la formación rítmica en 7 tiempos.*

Drum 

c) 

*Ritmo indígena que se canta al parolito y en el arca* 

En lo que se refiere al compás, se halla en iguales condiciones, pues vemos que los cantos indígenas lo mismo que el canto gregoriano rehuyen las barras de compás; que existe una gran libertad rítmica en ambos casos y si, por una parte he encontrado cantos indígenas concebidos en *compases de cinco y siete tiempos*, muchas canciones folklóricas quiebran constantemente las simetrías rítmicas cambiando los acentos dentro de una fluidez extraordinaria. Es curioso observar que los compases ternarios y de división ternaria no aparecen en la música indígena, siendo importados de Europa desde los días de la Conquista española, sobre todo el de 6/8.

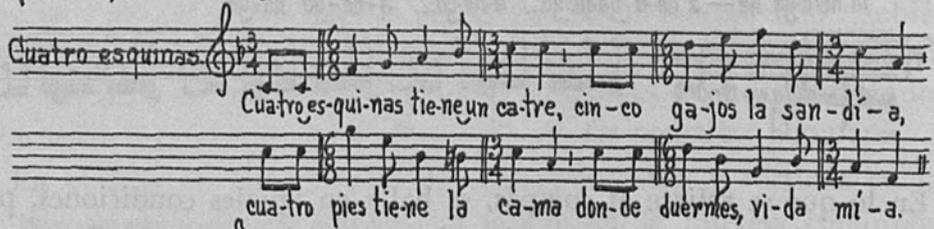
Las barras de compás son en muchos casos completamente convencionales aún en obras clásicas, en la música indígena son efectivas sola-

mente cuando se trata de música isócrona de baile. El folklorista, en este caso, al estudiar cuidadosamente la estructura rítmica de los cantos populares, tiene que ser verdaderamente escrupuloso, pues de ahí depende muchas veces la forma musical y el estilo.

El folklorista comprueba casos de polirritmia lo mismo en cantos indígenas (superposición de dosillos, tresillos y cuatrillos) que en cantos y bailes de importación europea, española, en caso como en los llamados huapangos y sones de Veracruz y otras regiones mestizas de México en que los instrumentos acompañantes se mueven en compases de dos o tres tiempos, las arpas ejecutan sucesiones de tresillos que siguen fielmente la voz humana, los violines marcan grupos de cuatro dieciseisavos por tiempo, mientras que las jaranitas destacan en rasgueos acordes en percusiones de octavos y compás de 6/8, por encima de todo esto la voz camina libremente y en conflicto con los instrumentos determinando en realidad una verdadera polirritmia que no corresponde con el mismo concepto clásico. El folklorista confronta casos que no existen en la música erudita: compases de ocho tiempos o percusiones divididos en grupos de tres y cinco, o bien alternancia de compases de tres tiempos con otros de seis percusiones (compás de 6/8: ritmo sesquiáltero de guajira andaluza.) *Ejemplo 2. a) Ritmo de tango*

*Ejemplo 2. a.) Ritmo de Guajira andaluza en México.*

*Cuatro esquinas*



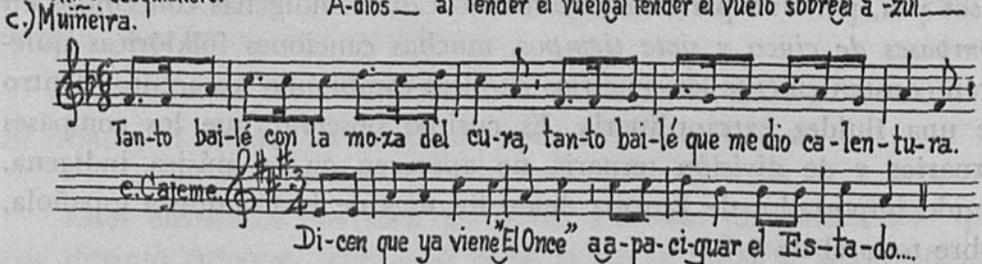
Cua-tros-qui-nas tie-ne un ca-tre, cin-co ga-jos la san-dí-a,  
cua-tro pies tie-ne la ca-ma don-de duermes, vi-da mí-a.

*b.) Habanera tango*  
Adios al tender el vuelo...  
ritmo sesquiáltero.



Á-dios al tender el vuelo al tender el vuelo sobre el a-zul

*c.) Muñeira.*



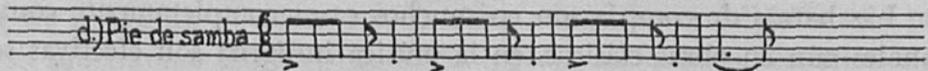
Tan-to bai-lé con la mo-za del cu-ra, tan-to bai-lé que me dio ca-len-tu-ra.

*e.) Cajeme.*



Di-cen que ya viene "El Once" a pa-ci-guar el Es-ta-do...

*d.) Pie de samba*



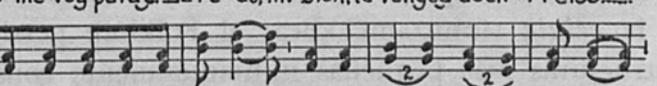
en compás de 2/4 con combinación sesquiáltera también; b) el empleo del pie céltico o sea el dáctilo griego en cantos de origen céltico: las muñeiras; c) el llamado “pie de samba”; d) 4 breves y 4 largas; e) “Cajeme”.

Al lado de esto aparecen los ritmos árabes: taquil, jafif o muk-kadam, y al mismo tiempo los ritmos y compases de piezas bailables de origen europeo Waltz, Polka, Mazurka, Gavota, Pavana, Redowa, Varsoviana o Krakoviana, etcétera, etcétera. (Ejemplo 3: “Ya me voy para el Laredo”. “Casamiento del Huiltacoche” “La Sandía” “Belén Galindo”).

### Ejemplo 3.

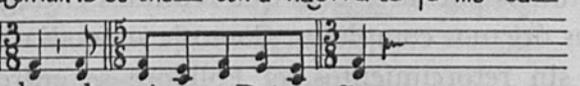
a) Corrido de Laredo. 

Ya me voy para el La-re-do, mi bien, te vengo a decir: A-dios:....

b) Casamiento del Huiltacoche. 

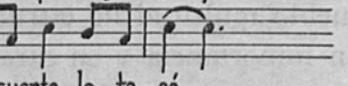
-Hoy se casa el Huil-ta-co-che con u-na Urra-ca fa-mo-sa—

le di-jo al Madru-ga-dor el pá-ja-ro Rui-se-ñor.....

c) La Sandía 

La sandía que es colorada tiene lo verde por fuera; si quieres ser esti—ma-da

no te ro-ces con cualquiera que la fru-ta ma-llu-ga-da se pudre y no hay la quiera—

d) Belén Galindo 

¡Pobreci-ta de Be-lén! ¡Ah, qué suerte le to-có—

que por lengua de su suegra su ma-ri-do la ma-tó—

Continuando con el ritmo, aunque se reduce a un fenómeno uniforme, el musicógrafo analiza los ritmos sincrónicos del clasicismo o aquellos de la música llamada exótica, llevando su afán hasta valorar la fracción rítmica indivisible, o bien, observa la manera que va apareciendo en el transcurso de la composición en total algún elemento característico, como si dijéramos un leit-motiv; el folklorista procede a la inversa: parte de fragmentos no como palabras, sino más bien como

versos rítmicamente estructurados, susceptibles de aumento o de disminución mediante agregados o supresiones, duplicaciones o mutilaciones; teniendo en cuenta como existen verdaderas cuñas que se insertan inesperadamente o bien partículas aglutinantes que se adhieren al final de los miembros de frase como apéndices. Estas partículas no sólo modifican el ritmo sino también la forma.

### *La estructura musical. La forma.*

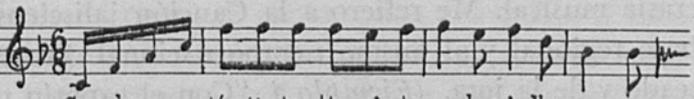
La Musicología y el Folklore fijan su atención por igual en la estructura de los cantos y de la música en general. La Musicología analiza las grandes obras clásicas o la música de los pueblos, primero en trozos considerables que por sí solos se determinan, luego en fracciones coherentes susceptibles de división y subdivisión hasta llegar al *motivo* o la *célula* rítmico-melódica; el Folklore persigue la forma desde las estructuras más pequeñas individualmente consideradas, es decir constituidas por miembros que reunidos entregan individuos vivos con todos sus órganos completos. Como la monodia popular es en sí misma simple y sin retorcimientos, el Folklore se enfrenta más frecuentemente con períodos musicales de división binaria o sea partidas en dos semiperíodos y éstos, a su vez, en dos hemistiquios o miembros de frase. Es cierto que también el pueblo concibe en sus expresiones líricas formas ternarias y aún mayores; pero el folklorista procede a la inversa del musicógrafo, pues va de lo pequeño a lo mayor y en este sentido comprueba que existen como manifestaciones musicales de uso constante en el pueblo multitud de estructuras que pueden parecer, a las veces formas sin importancia y en otras ocasiones seres monstruosos a la manera de las concepciones hindúes: con varias cabezas y caras, y multitud de brazos. Procedimientos que vienen siendo usados desde remotas épocas, pero que han descendido hasta nuestros días y perduran vivos y en función estética-popular.

El estudio de las formas musicales en México parte desde el Villancico, una de las producciones más arcaicas de España, tanto religioso como profano, sigue con el zéjel y la moaxaha, todos tres caracterizados por el *estribillo*, concepción árabe que dio a la música española, a la europea y más tarde a la latino-americana una riqueza insospechada de formas pasando por el romance, la copla, la tonada, la canción, la décima y todas las derivaciones de la Tonadilla Escénica. La sola enu-

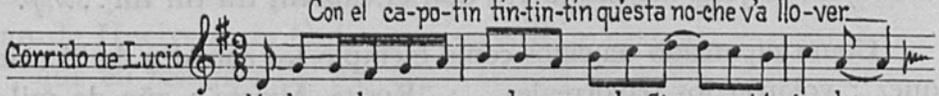
meración es fatigosa, y no se crea que sólo en México aparece este fenómeno de multiplicidad, sino en todos los países las formas populares y folklóricas son innumerables. Examínese, por ejemplo, la nómina de cantos y bailes andaluces, el *cante jondo* y el *cante flamenco* dan la pauta, puede imaginarse la riqueza musical de España si se considerasen todas las formas regionales.

Por otra parte, existen las *melodías viajeras* que importan tanto a la Musicología como al Folklore. Véase el trabajo de Walter Salmen: "Towards the Exploration of National Idiosyncrasies in Wandering

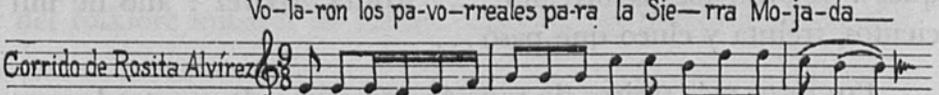
## Ejemplo 4.

Zapateado de Jota 

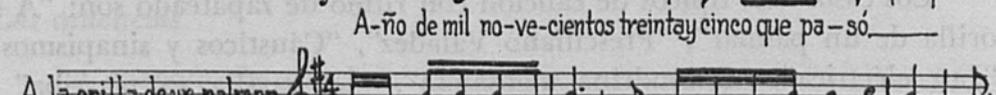
Con el ca-po-tín tin-tin-tin quèsta no-che v'a llo-ver

Corrido de Lucio 

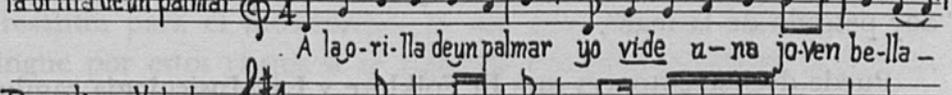
Vo-la-ron los pa-vo-rreales pa-ra la Sie-rra Mo-ja-da

Corrido de Rosita Alvérez 

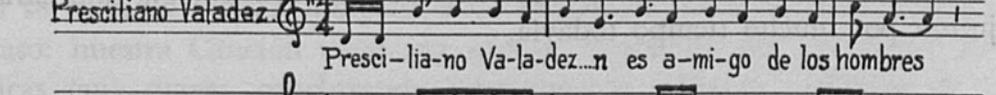
A-ño de mil no-ve-cientos treintay cinco que pa-só

A la orilla de un palmar 

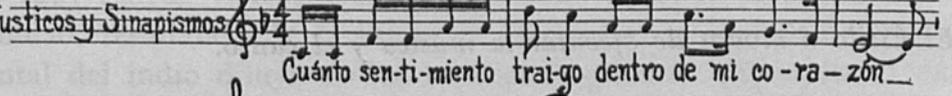
A la o-ri-lla de un palmar yo vi-de u-na jo-ven be-lla

Presciliano Valadez 

Presci-lia-no Va-la-dez...n es a-mi-go de los hombres

Cáusticos y Sinapismos 

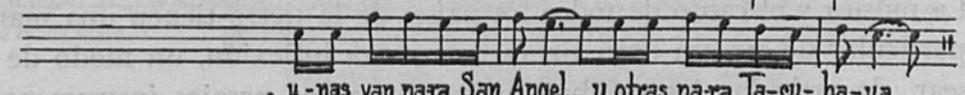
Cuánto sen-ti-miento traí-go dentro de mi co-ra-zón

Luz eléctrica 

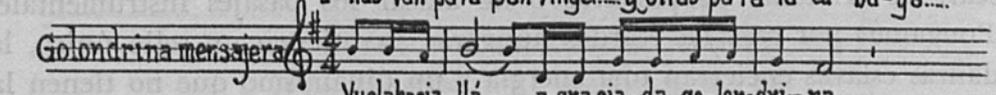
a las dos de la ma-ña-na... cuando las má-qui-nas pa-san....



u-nas van para San Angel...y otras pa-ra Tá-cu-ba-ya...

Golondrina mensajera 

Vuela hacia-llá a-gra-cia-da go-lon-dri-na

La gavilla va p'arriba 

La ga-vi-lla va p'a-rri-ba porque aquí tiene de-li-to

Soy pescado de la mar 

Soy pes-ca-do de la mar... compa-ñe-ro de la lu-na

Song-tunes" publicado en el *International Folk Music Journal*. En él se comparan y superponen, como ejemplo típico de esta clase de melodías, nueve versiones procedentes del Norte y Sur de Alemania, Norte y Sur de Francia, Bohemia, Hungría, Eslovaquia, Inglaterra y Suecia. Es aquí donde puede decirse que el interés de las dos disciplinas se confunde, pues por medio de estos cantos el Folklore logra sus metas o sea la tradicionalidad al través del tiempo y del espacio geográfico.

Como ilustración a estas cuestiones quiero hacer notar que en el Folklore de México estoy logrando fijar la más clara y precisa familia de melodías que entregan los rasgos característicos de nuestra idiosincrasia musical. Me refiero a la Canción jalisciense, que siendo local, se hace regional y al mismo tiempo nacional. Procede del ritmo del zapateado y de la jota. (*Ejemplo 4. "Con el capotín tin tin tin..."*).

Como zapateado tenemos como ejemplo los corridos de "Lucio Vázquez": volaron los pavorrales...; "Rosita Alvérez": año de mil novecientos, treinta y cinco que pasó...

Los casos más típicos de canción con ritmo de zapateado son: "A la orilla de un palmar", "Presiliano Valadez", "Cáusticos y sinapismos", "Luz eléctrica", "Golondrina mensajera", "La gavilla va p'arriba" y "Soy pescado de la mar".

Puede decirse entonces que El Folklore y La Musicología caminarán juntas por mucho tiempo todavía.

### *El Estilo o modos de ejecutar la música y el canto.*

Es posible que para el musicólogo el estudio del estilo musical sea un motivo interesante de estudio, para el Folklore es algo indispensable. La música y el canto de todos los países de la tierra tienen una manera particular de ser, un dejo, un carácter, una inflexión, un modo de frasear, de articular las palabras o de atacar los pasajes instrumentales. Pongamos por caso las czardas húngaras, mantienen un sello único, las danzas eslavas encierran una energía y un dinamismo que no tienen las de otras latitudes.

Para el folklorista es algo esencial conocer y distinguir los diversos estilos propios de ciertos países y regiones del mundo. No es posible para él confundir o pasar por alto cómo se desarrollan los *spirituals* negros de otros cantos religiosos, los cantos armenios no pueden confundirse

con las canciones judías o los himnos de las sinagogas; se impone la diferencia entre la música y los cantos cubanos de los argentinos, por ejemplo, con especialidad si se trata de tangos, aquellos con estribillos y repeticiones que contrastan con la declamación romántica de los segundos.

Pero sobre todo, es imprescindible para el folklorista distinguir, pongamos por caso, dentro de la música española, separando la andaluza con sus dos estilos inconfundibles: el del *Cante jondo* y el del *Cante flamenco*. Cuántas veces en las zambras gitanas, durante una noche entera el cantador ha estado estilizando sobre un sólo tema cambiando el acompañamiento, el ritmo, el carácter o la armonía y el modo de rasguear y atacar en la guitarra, diciendo: “ahora por bulerías, ahora por tangos, por soleás, por peteneras, malagueñas o por fandanguillos, ya sean de Huelva o de Cádiz, por seguidillas gitanas, serranas o caracoles”, que en resumen no son sino cambios de estilo. Todo ello revelador del folklore musical de Latino-América, en multitud de facetas.

### *Las cadencias.*

La manera de concluir los cantos o los trozos musicales si son interesantes para el musicólogo, lo son más para el folklorista, quien distingue por estos rasgos si se trata de herencias asiáticas, o europeas, si se trata de música indígena o de elementos mestizos, pongamos por caso: nuestra Canción mexicana que se caracteriza por curvas parabólicas muy suaves, concluyendo generalmente sobre la mediante de la tonalidad, resultando de la fusión de dos razas: la suavidad y finura oriental del indio diluyendo los tresillos hispánicos. (*Ejemplo 5. “Me abandonas . . .”*)

Ejemplo 5. (Cadencia) #

Me abandonas.....

Me aban-do-nas, me des-pre-cias por-que quie-res.....

pe-ro nun-ca me ve-rás llo-rar.....,

por-que al ca-bo en el mun-do hay más muje-res,

co-mo te qui-se tam-bién te se-ol-vi-dar.....