

LA MUSICA DE LOS NEGROS AFRICANOS (*)

P O R

E. M. von Hornbostel

ASI como podemos conocer bien nuestra propia música, nos es también comparativamente fácil enumerar las características que la distinguen de las de otras razas extrañas. Pero es mucho más difícil especificar las idiosincrasias de cualquier arte extranjero y en especial aquel amplísimo grupo que incluye todas las manifestaciones del arte sonoro de los africanos. Esto no quiere decir que sea imposible enumerar algunas peculiaridades en las respectivas músicas de los indios americanos o de los melanesios o de los africanos en el momento de escucharlas. Sin llegar a efectuar un estudio riguroso de todas ellas, podemos distinguirlas y reconocerlas en una superficial impresión. De más está decir que ésta no puede ser descrita con palabras, pues el más elemental análisis se encarga de destruir todo discurso o disertación al respecto. Aún anotadas en el pentagrama, y aunque este trabajo haya sido hecho concienzudamente, muchas características esenciales permanecen impenetrables y en especial el timbre, a causa de que la anotación, para hacerse abordable y llegar a descifrarse, tiene que reducir hechos a fórmulas.

Al proceder a caracterizar la música nativa de los africanos mediante algunos ejemplos ilustrativos, deben de hacerse de antemano algunas reservas. Desde luego todo el arte islámico del norte de aquel continente, aunque muestra influencia de los negros africanos, pertenece de hecho a la civilización árabe-persa. Al mismo tiempo la música de los pigmeos, en el occidente del Congo también debe de excluirse, porque carecemos de verdaderos antecedentes para juzgarla. Por último, nos urge convenir que aún no hemos conseguido extraer distinciones entre las reducidas tribus, ni menos todavía entre grandes agrupaciones como las de las estirpes bantús, sudanesas y hamitas. Estas diferencias existen y se conservan aunque aquellas colectividades estén obligadas a vivir en común (como sucede en Ruanda).

Falta, por lo demás, un amplio contingente de rebuscas individuales para establecer los rasgos particulares de la dicción musical, los que podrían llamarse dialectos musicales, o las coinciden-

(*) Traducción de Carlos Lavín.

cias y afinidades que hayan sido impuestas por ciertos lenguajes o culturas.

De este modo la musicología comparada y por razones externas, debe proceder con precauciones, valiéndose de concretas diferencias y particularidades y, en ciertos respectos, de algunos procedimientos lingüísticos o etnográficos.

En lo que a música africana se refiere tres aspectos se imponen como peculiares, y ellos han sido determinados en común por los observadores: la antifonía (entendiéndose por tal la expresión alternada de solos y coros), el canto de las partes («part singing») y un sentido altamente desarrollado del ritmo. Ninguna de estas especialidades queda confinada en el Africa, pues la antifonía la usan los indios norteamericanos, el canto de partes las tribus del Mar del Sur y la riqueza de ritmos también es peculiar de los indonesios; pero, en todo caso los negros logran imponerse por la variedad y plenitud de las formas de su música nativa, casi siempre regidas y asociadas a los cantos de trabajo o a las ceremonias.

Festival "Rugindiri"
de la tribu Bahutu

Anotado por el
explorador Czekanowski

♩ = 152.

The musical score is handwritten and features three staves. The top staff begins with a 'Solo' section followed by a 'Coro' section. The middle staff starts with 'Palmoteo. Solo' and then transitions to 'Coro'. The bottom staff is a 'Solo' section. The notation uses a five-line staff with notes and rests, and a tempo marking of $\text{♩} = 152$. The title 'Festival "Rugindiri" de la tribu Bahutu' is centered above the staves, and the note 'Anotado por el explorador Czekanowski' is on the right. The tempo marking is on the left.

Estorba y frustra entre ellos la longevidad de los cantos individuales su misma facilidad de creación, pero la alianza del repertorio tradicional y el poder creativo forjan una variedad formal tal vez no superada por otra raza. En una misma tribu coexisten las formas simples y las complicadas, derivándose estas últimas posiblemente de las primeras; por lo general se nos hace difícil sorprender las hipotéticas etapas del desarrollo.

De todos modos, podemos confirmar claramente que las típicas formas africanas provienen de la antifonía. En la mayoría de los casos el solista comienza una nueva estancia, mientras el coro de la

anterior está en vías de terminarse; y, así el cruzamiento se produce naturalmente, y sin que haya sido premeditado. Cada cantante sostiene la nota final de un aire, sin preocuparse ni de la métrica ni de la uniformidad de los compases; y, sin que él mismo perciba los resultados. Los casos más simples indican simultaneidad de la nota final con la inicial de otro pie, dando por resultado un «dichord»; pero, como esto ha acontecido por vía melódica y no armónica, puede resultar un intervalo cualquiera. A veces es una disonancia, aunque varía en cada caso, a causa de las alteraciones que a su parte imprime el solista. Frecuentemente resulta una cuarta o una quinta en virtud de la misma importancia de estos intervallos como elementos constructivos de melodía. La riqueza de los sonidos simultáneos, en contraste con el unísono de cualquiera de ellos, debe haber sorprendido a los cantantes, aún como un caso accidental; y así se comprende también que este curioso efecto lo hayan reservado para las terminaciones.

Canto y danza femeninos **Anotado por el**
de la tribu Makwa **explorador Weule**

d = 100

Solo y coros, acompañados por instrumentos de viento

Esta estructura musical se equipara al «organum» de la Alta Edad Media, o sea a aquel tramo inicial de la polifonía en que las partes se mueven paralelamente. En Africa misma se ha visto—entre los Wasukuma del lado oriental—aparecer formas más libres, en las cuales las voces salen de su paralelismo y abordan los intervallos de octava, quinta y cuarta, entendiéndose estas combinaciones como contactos furtivos de puras melodías, que en nada tienen que ser relacionadas con los cursos de la armonía. Persiguiendo una verdadera consumación de la polifonía, estas relaciones preparan el oído para el intervalo de tercera, el mismo que se hace notar en forma continuada en más de un aire africano y sin que se sepa si esa práctica ha tenido su origen en el Continente Negro.

Ninguna raza está mejor preparada que ésta para absorber las influencias europeas y se debe citar el caso de los zulúes que tan bien han preservado sus melodías. Hay que mencionar en cambio un ejemplo musical procedente de Luwemba y anotado por el mi-

Canto de un bardo de Jao. *Anotado por el explorador Weule*

♩ = 152 *parlando (Solista)*

acompañamiento instrumental

sionero Bachmann, en cuya estructura se sorprenden aplicaciones armónicas que resultan una caricatura de la música sagrada de Europa. De desear sería que aquellos balbuceos melódicos, despreciando las tentaciones armónicas, pudieran seguir su lenta iniciación en la auténtica polifonía y en el preciso y sincero proceso de su desarrollo natural.

Un recurso de orden material y que mucho ha influido en el desarrollo de la inventiva, produciendo además cruces de las partes, es la aproximación y concurso de la música instrumental. El fraseo y la técnica peculiar de los instrumentos son irremisiblemente imitados, por las voces, y ha sido el «balafo» —en América conocido como marimba— el más activo interventor. Ponderando con calabazas resonadoras la sonoridad de cada tablilla del xilófono, este instrumento ha llegado a conseguir mayor categoría y afinidad con la voz. Esta situación, en que las partes vocales o bien las instrumentales se adaptan entre sí y gradualmente, ha sido motejada de «heterofonía» y como arte negro ha sentado precedentes y modulado tendencias inesperadas en el repertorio.

En la música africana puede marcarse el ritmo golpeando las manos entre sí (palmoteo) o por medio del xilófono (marimba), aunque la faz decisiva es la acción misma del «batimiento», como único punto de referencia. Cada movimiento singular de percusión

debe considerarse doble: primero se contraen los músculos y después se aflojan: la mano se alza y luego se baja. Es solamente esta segunda faz la que nosotros consideramos, acústicamente hablando; siendo la primera «inaudible» acarrea, sin embargo, un franco acento motor motivado por la contracción de los músculos. Es esta circunstancia la que implica un esencial contraste entre nuestra concepción del ritmo y la de los africanos. Partimos nosotros de una fase auditiva y ellos parten de una motriz. Separamos las dos fases y comenzamos nosotros el compás o sea la unidad métrica con la faz sonora o *tesis*; en oposición a los africanos que parten del movi-

Canto Fúnebre de los Mashona. *Recitado por el explorador Schwelims*

♩ = 88.

mujeres

hombres

miento, o *arsis*, en verdadero «tiempo al aire»; el cual es a su vez un verdadero comienzo de una figura rítmica. Es por ello que para nosotros aparecen como sincopados los sucesivos golpes aislados del tambor desde el momento en que no atendemos más que al aspecto acústico; todo lo cual debe conducirnos a moderar nuestra actitud al considerar los ritmos de los negros