

MESOMUSICA. UN ENSAYO SOBRE LA MUSICA DE TODOS (*) por Carlos Vega

A Lauro Ayestarán,
musicólogo eminente

I. CARACTERIZACION

La música está aquí todos los días, entre nosotros, pero tardamos en abarcarla y comprenderla. No hablemos de la historia tradicional, que hasta hoy es una historia fragmentaria de la música superior; no hablemos de una filosofía de la música, ni de realizar especulaciones acústicas, ni de métodos pedagógicos, ni de la sociología de la interrelación, ni de las técnicas... Conviene que demos otras vueltas a la música; muchas vueltas, a ver si mirando bien hallamos algo que merezca consideración en la música misma.

1. Nombres

Hay muchas clases de música y pocas palabras de valor general para distinguirlas con la precisión que requiere el estudio ilimitado.

El concepto "música superior" se refiere a la altura del pensamiento, a la hondura del sentimiento y a la maestría de la técnica; alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación las altas clases sociales. La expresión "música culta" se relaciona con el esfuerzo de los estudios e indica también una jerarquía elevada con el énfasis en la técnica. Comúnmente la música culta generalizada suele llamarse "música clásica", en un sentido general que incluye un nexo con la idea de "modelo perdurable", digno de la historia.

Las expresiones "música moderna", "música actual", "música del porvenir" y "nueva música", son cronológicas; se asocian en su momento con las concepciones más recientes y es clara su alusión a los grupos técnica y sensorialmente más avanzados. En resumen, las ideas "superior-culta-clásica-moderna-actual-nueva" conciernen directamente a la música conceptual y técnicamente más avanzada y aluden al grupo de realizadores y aficionados de *élite* y al

grupo social adinerado (entendido o no) que apoya y costea los últimos movimientos superiores y otros movimientos culminantes de la historia. En todo caso, *alto nivel*.

A estas especificaciones de nivel elevado se opone la expresión "música popular"

La voz "popular" es múltiple, pero en casi todas sus acepciones se relaciona con las clases sociales medias e inferiores y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Desde que se contraponen a las clases cultas, alude a los grupos semiletrados e iletrados comunes, llanos, no cultivados. En castellano, "popular", es, además, sinónimo de "plebeyo" (opuesto a hidalgo o noble), y tanto "pueblo" como "plebe" equivalen ocasionalmente a "populacho", que sería "lo ínfimo de la plebe" (R.A.E.). Parece que las raíces de "vulgo" y de "folk" son una misma.

Con frecuencia "popular" es voz despectiva, en el sentido de inferior. En el orden musical indica ideas y técnicas mediocres y, si la intención es peyorativa, sugiere medios o elementos de mínima calidad. "Música popular", en castellano (no en francés), significa también "música difundida", y es en este caso donde interviene esa desusada acepción de "pueblo" que incluye a todos los habitantes de una región o país. Es la acepción política, extraña a nuestros problemas.

La expresión "música popular" en el sentido de "música difundida" no determina jerarquías. Cierta "música clásica" puede ser "popular", es decir, "difundida". *La donna è mobile* es clásica y es popular, pero no es mesomúsica; tampoco es mesomúsica la música folklórica, aun cuando suele llamarse "música popular", música del pueblo. Repetimos que la voz "popular" carece de nitidez para los estudios musicológicos.

"Música vulgar", si se refiere a la del "vulgo" define una música todavía inferior a las otras:

* El nombre de "mesomúsica", con el que Carlos Vega designa a la habitualmente denominada "música popular", fue propuesto en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología celebrada en Bloomington, Indiana, en abril de 1965. Este trabajo, sumariamente anticipado en esa oportunidad, se publica aquí

por primera vez completo en su versión original. Una traducción al inglés —realizada por Gilbert Chase y John Chappell— apareció en la revista *Ethnomusicology*, Vol. X, No 1, Middletown, Conn. enero 1966, y un extracto del original fue incluido en *Polifonía*, año XXI, No 131-132, Buenos Aires segundo trimestre 1966.

ordinaria, plebeya, baja, de técnica rudimentaria, con el énfasis puesto en el mal gusto. En cambio "música ligera" señala un carácter melódico agradable, una técnica media y géneros o especies simples. "Música melódica" (desacertada expresión) se refiere a la "música ligera" en un orden vocal menor, el del "cantante melódico".

De todo lo antedicho se desprende que esta generalizada discriminación empírica y tradicional distingue con más o menos vaguedad lo siguiente:

- a) Música superior. Las creaciones que se manifiestan en los niveles artísticos más elevados: las experimentales, las de vanguardia y las escuelas pasadas vigentes (modernas, centrales, clásicas o históricas) todas en relación con la *élite* sensorial y con las clases superiores (adineradas).
- b) Música popular. Las creaciones menores fuertemente asociadas con la vaga idea de "pueblo": clases medias, clases bajas, clases menos ilustradas y, por extensión de la voz "pueblo", clases rurales, esto es, grupos folklóricos.
- c) Música ligera. No define con precisión, un grado jerárquico sino una selección de creaciones breves, entre superiores y populares, expresivas, amenas, alegres, sin profundidad, sentimentales.

Aunque las acepciones de las voces precedentes son las del idioma castellano, entendemos que, por lo menos en lo sustancial, coinciden con las de las principales lenguas occidentales. En cualquier caso, no pretendemos abarcar los matices de los demás idiomas, ni es fundamental aquí el ahondamiento del aspecto lingüístico.

Ese pobre vocabulario, entre cultural y social, no es suficiente ni para los especialistas, ni para los profesionales, ni para el público culto. A falta de precisión en las palabras todos se entienden mediante el auxilio del contexto. Falta una buena discriminación general de las clases de música en sí y en sus relaciones con los grupos profesionales, las clases sociales, las clases

culturales, etc., y la ordenación de la correspondiente nomenclatura.

2. Mesomúsica

El autor de este trabajo cree que ha logrado distinguir con cierta precisión una clase de música cuya constante creación y general consumo a lo largo de siglos y por todas partes, permite observar, ya en perspectiva, su función social y cultural, la sucesiva dispersión de sus especies, sus caracteres estéticos y técnicos, su relación con los grupos de creadores, ejecutantes y oyentes, su nexa con las empresas comerciales, industriales, difusoras y docentes, y penetrar en su historia milenaria. No es un hallazgo absoluto. En cuanto nos envuelve a cada paso, todos la conocemos, la sentimos y la nombramos, pero, en general, no nos hemos detenido a pensar en ella, a determinar sus límites, a examinar sus valores, a medir su importancia, a desentrañar sus implicaciones, a conocer su historia. Nos referimos a una clase de expresiones que hemos denominado *mesomúsica*, y que es ahora objeto de la presente comunicación.

La mesomúsica es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas. Durante los últimos siglos el mejoramiento de las comunicaciones ha favorecido la dispersión de la mesomúsica de tal manera, que hoy sólo se exceptúan de su influjo los aborígenes más o menos primitivos y los grupos nacionalizados que aún no han completado su ingreso a las comunidades modernizadas. Pero como la mesomúsica no es una música definitivamente occidental sino una "música común" pueden existir focos excéntricos con dispersión por extensas áreas.

La mesomúsica, entonces, convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la "música culta" y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica. Así:



Tal como la música superior (ópera, sinfonía, cantata, oratorio, suite, ballet, etc.), la mesomúsica se manifiesta en *especies*. En rigor, la música sólo se expresa en sus especies. Las especies para la danza se distinguen con el mismo nombre de la danza total (coreografía-música): contradanza, minué, vals, polca, fox trot. Las especies de canciones suelen carecer de un nombre particular característico de su floración o, mejor, se llaman simplemente "canción", y los interesados se entienden. En muchos casos reciben denominación propia. *Tonadilla* se llamó la especie española breve de hacia 1900 que dejó varias obritas maestras, como "Mimosa"; *canzonetta* fue la canción napolitana de la misma época que pervive en joyas como "Catari". En todos los casos la unidad —la pieza suelta— tiene su nombre particular, como es sabido, por exigencias de ejecución y consumo primero, y después, por rigores de identificación.

Antaño hubo muchas melodías de danza que, dotadas de un texto, se desprendieron de su coreografía y circularon como canciones con el nombre de la danza total: vals, alemanda, bolero, etc. También las hay en nuestros días. En Sudamérica hubo especies líricas puras de dispersión continental, como el *yaraví* y el *triste*.

3. Dinámica

Estas especies se constituyen sobre las bases de las disponibilidades circundantes —a menudo son la continuación de otras o su modificación—, se lanzan por el mundo y, al cabo de medio siglo o de uno entero o de poco más, ceden el éxito a especies nuevas que reemprenden sus triunfales andanzas, requeridas por necesarias funciones de esparcimiento o evasión.

La mesomúsica obedece al régimen de la moda —en el grado de la duración media—. Diversos focos de irradiación *sucesivos*, en algunos casos temporalmente coetáneos, se constituyen en algunas grandes ciudades: Florencia, Madrid, Versalles, París, Nueva York. Estos focos recogen elementos propios o ajenos y, una vez cumplidos los requisitos indispensables, bautizan, adoptan y lanzan nuevas especies líricas y coreográficas (gallarda, corriente, canario, zarabanda, fandango; minué, gavota; contradanza, cuadrilla, lanceros; vals, polca, mazurca, chotis; fox trot, tango, etc.) en que resplandecen matices musicales (y coreográficos) de muchos países occidentales. París ha regido el mundo mesomusical y mesocoreográfico durante los últimos cuatrocientos años.

Un sistema de subfocos de radiación —generalmente las capitales nacionales— adopta los envíos de la capital universal y distribuye las novedades a través de las capitales provinciales, por todas las villas o aldeas del país. Muchas

veces los subfocos más activos transforman los envíos alógenos y producen promociones nuevas de las mismas canciones y danzas, o elaboran especies lo suficientemente alejadas del modelo como para llamarse distintas.

4. Teoría

La mesomúsica, en conjunto, es técnica y estéticamente conservadora. Reproduce en sus repertorios hasta hoy giros melódicos y armonías de hace por lo menos siete siglos, recoge influencias posteriores y acepta elementos primitivos y modernos.

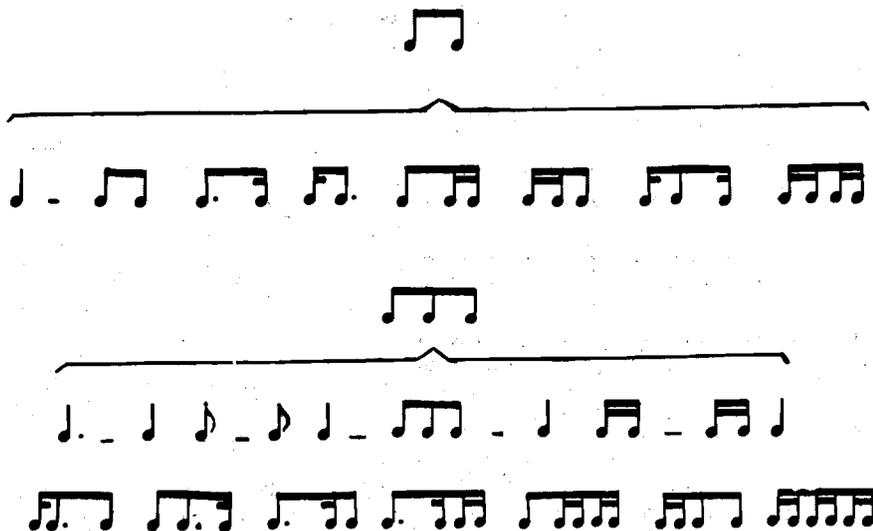
El medio instrumental de la mesomúsica es, principalmente, la orquesta pequeña con o sin voces, o el cantante que produce su propio acompañamiento, pero el compositor crea por lo común para instrumentos armónicos solistas y para toda clase de conjuntos menores. Sus expresiones son melodías acompañadas mediante recursos armónicos no experimentales o avanzados, sino modernos vigentes o, más generalmente, por sencilla armonía elemental, muchas veces empírica. En la producción de Occidente suele haber modulación.

La tonalidad de la mesomúsica abarca todos los modos mayores y menores occidentales, incluso los ex orientales y los que no prosperaron en la música superior durante el período llamado clásico (1600-1900). En los continentes donde se han producido floraciones mesomusicales extraeuropeas por metástasis, el desarrollo local suele adoptar diversas escalas regionales.

La base rítmica de la mesomúsica es el pie occidental (no los modos rítmicos), en sus dos formas (pie binario, pie ternario) y en todas sus fórmulas, tal como se ve en nuestro cuadro de las fórmulas de pie. (Ejemplo 2)

Pero la yuxtaposición de estas fórmulas de pie en la elaboración mental de las ideas, obedece en el caso de la mesomúsica, a un riguroso sistema de estructuras simétricas. La música superior, en cambio, yuxtapone los pies con libertad y sólo por influencia de ese antiguo sistema, presenta ocasionalmente melodías simétricas. Es decir que, en la música superior la simetría es optativa u ocasional. Por eso decimos con frecuencia que la mesomúsica se manifiesta "en verso" y que la música superior se concibe cada vez más "en prosa".

El sistema de yuxtaposiciones de la mesomúsica se funda en una clase especial de ideas. Cada idea consiste en la asociación de dos opuestos estados emocionales de ánimo: uno es anhelo, tensión, conflicto, y tiene generalmente su manifestación rítmica en el "movimiento" producido por sonidos breves; otro



Ejemplo 2

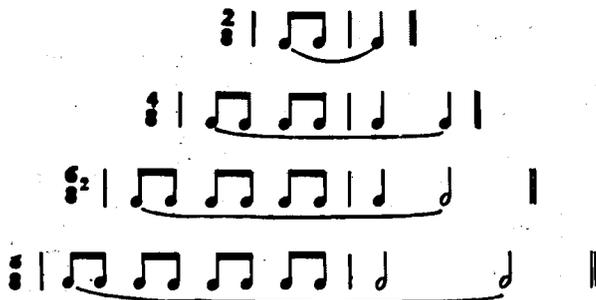
es satisfacción, relajamiento, solución, y se expresa generalmente en el "reposo" que aparenta la moción pausada, los sonidos largos:

en un espacio semejante al compás tradicional. También nosotros llamamos "compás" a ese espacio, siempre en esta nueva acepción: nuestro compás contiene elementos expresivos. Los dos compases opuestos y complementarios casi siempre yuxtapuestos en el orden "movimiento-reposo", constituyen la idea musical mínima, el pensamiento musical, la frase o cláusula. Y esta idea se nos presenta en ocho formas primarias y en algunas combinaciones de sus elementos, como se ve en cuadro de las frases primarias.



Si las notas que traducen cada estado se colocan entre dos líneas divisorias, las veremos aisladas

Formas de compases binarios



Formas de compases ternarios



De estas ocho formas sólo se usan con más o menos frecuencia las tres primeras binarias y las dos primeras ternarias: 2/4, 4/8, 6/8 (binaria), 3/8 y 6/8 (ternaria). Las principales

combinaciones de sus elementos son las que reproducimos en nuestro cuadro de las frases secundarias (por combinación).



Es decir, que se unen el primer compás de una forma con el segundo compás de otra.

Debe entenderse que cada uno de los pies de todos estos modelos de frase puede ser sustituido por cualquiera de las fórmulas de pie que presentamos en el primer cuadro; pero, en to-

do caso, binarios con binarios y ternarios con ternarios. La mezcla no existe. Mediante la yuxtaposición de cuatro u ocho de esas frases o cláusulas la mesomúsica construye sus períodos. A veces los hace también impares, de 3, 5, 7 y 9. Véase nuestro cuadro de períodos mesomusicales comunes.

Anón. Contradanza S. XVIII. Allegro

Lully. Minuet. 1670. Moderato



Lully. Rigaudon. 1669. Allegro



Anón. Paso de baile S.XVII. Allegretto moderato



Todas estas formas se han escrito, no sólo en base al 8 (corchea) como denominador o unidad, sino también en base al 4 (negra), de manera que siempre encontraremos en las notaciones estas dos series de cifras de compás que, a la misma velocidad, se leen de idéntico modo:

2/8, 3/8, 4/8, 6/8 binario, 6/8 ternario, 8/8, 9/8, 12/8.

2/4, 3/4, 4/4, 6/4 binario, 6/4 ternario, 8/4, 9/4, 12/4.

Compositores del siglo pasado escribieron ocasionalmente obras con algunas cifras de la unidad 16 (semicorchea), y los antiguos usaron la unidad 2 (blanca).

Estas son las comprobaciones a que llegamos mediante el análisis musical —“musical”, no gráfico— de muchos miles de melodías mesomusicales. Casi la totalidad —el porcentaje se encontraría en la década 90/99— obedece a estas normas tradicionales prehistóricas. En nuestra obra *Fraseología*¹ dedicamos específica atención a los fenómenos de morfología.

La mesomúsica no comparte sus formas con la moderna música de vanguardia, ni con la arcaica música de los primitivos; en cambio, casi todas sus estructuras son las mismas de la música folklórica, sencillamente porque la mesomúsica las conduce al lugar y a la situación folklórica cuando sus especies realizan el descenso ciudad-campaña. De esto hablaremos aquí, en el capítulo II.

5. Educación

La mesomúsica es el medio civilizador por excelencia, no porque sea artísticamente el mejor —que no lo es—, sino porque sus funciones lo distribuyen pródiga y gratuitamente cuándo y dónde es más necesario y eficaz. Por otra parte, es el mejor para eso, para la formación sensorial, porque la mesomúsica es, genealógicamente, un grado inferior apto para el sujeto desde los dos o tres años de edad, y es absorbido del ambiente por espontánea selección del oyente. Además, hay una pedagogía doméstica empírica.

Aunque creemos que la mesomúsica supera las posibilidades del lactante, el arrullo en su cuna —todavía incomprensible e inexpresivo para él— lo introduce en el mundo de los sonidos, despierta, ejercita y desarrolla su equipo psicofisiológico y deposita gérmenes en sus reservorios no concientes. Después el niño empieza a participar, como cantante y oyente, de los repertorios mesomusicales del jardín de infantes y de los grados inferiores. Durante el período puberal el joven siente la mesomúsica con la intensidad del adulto y, entre los catorce y los dieciséis años, por lo común, los dotados aspiran a ejecutar personalmente la mesomúsica en instrumentos y a crearla, ahora con intervención de impulsos extramusicales característicos de la edad. Sin desconocer los muchos casos de precocidad, es por entonces cuando el adolescente medio se inicia en la apreciación conciente de la “música clásica” y cuando los elegidos se consagran a ella.

¹ Carlos Vega, *La música popular argentina. Fraseología*, Buenos Aires, 1941, 2 vols.

Durante toda su vida el hombre común siente la influencia civilizadora de la mesomúsica, pues, por mucho que los aficionados superiores intolerantes desdeñen esta expresión media, su nivel debe considerarse extraordinariamente adecuado para esa misión y, además, ambientalmente obligatorio y socialmente inevitable.

Debemos insistir en que, genealógicamente, la mesomúsica es un grado elemental que armoniza con las posibilidades sensoriales del hombre común. La tentativa de emprender el desarrollo solamente en base a música superior (aun históricamente graduada) fracasaría por superación del nivel de recepción del espíritu común. La mesomúsica es —entre todos los de todas clases— el instrumento civilizador por excelencia.

6. Economía

La mesomúsica es la música más importante del mundo; no la mejor, desde el punto de vista occidental, sino la más importante. Es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80% sobre toda la música que se ejecuta. Nuestros estudios paleográficos han revelado y clasificado el enorme repertorio trovadoresco (siglos XII y XIII). Cierta número de las canciones líricas pertenecen a la música superior o están sobre el límite; las demás, incluso las de gesta y las danzas, son mesomúsica. Aunque no nos ha llegado en notación sino un probable 5% del repertorio total calculable, bastan las cinco mil versiones que se escribieron y conservaron para inferir la extraordinaria magnitud de la corriente musical media en estos últimos mil años.

Cualquiera sea la idea que nos formemos de ese volumen, es muy probable que haya sido mayor que el de hoy, proporcionalmente, porque cada ciudad, cada capital, cada aldea, debía crear antaño —y transmitir sin notación— buena parte de lo que consumía. Las ediciones, los discos, la radiofonía, difunden gran parte de la creación urbana y sustituyen hoy al creador de las ciudades y pueblos menores.

Tratemos de representarnos la suma y la trascendencia de la mesomúsica actual.

La mesomúsica alimenta innumerables editoriales impresoras que atienden el consumo de millones de estudiantes y aficionados, y cantidad de solistas y ejecutantes de orquestas profesio-

nales; la mesomúsica sostiene grandes industrias del disco y las fábricas de aparatos grabadores y reproductores; la mesomúsica mantiene la mayor parte de los programas de radiofonía y televisión y la correlativa producción de los fabricantes de aparatos receptores para el público; la mesomúsica sostiene la profesión de ejecutante, y son muchos los ejecutantes que integran, además, las orquestas superiores; vitaliza la profesión de pedagogos formadores de futuros concertistas que terminan en las pequeñas orquestas; sustenta las fábricas de instrumentos musicales y las editoriales de métodos de solfeo e instrumentales; requiere secciones de comentarios en diarios y periódicos; suministra el repertorio para espectáculos, cines, teatros y, como música para la danza de salón, nutre las academias de enseñanza, los bailes públicos y toda la producción auxiliar de los más diversos órdenes (incluso los reproductores monederos, las impresiones de propaganda y catálogos, los programas, los avisos, etc.) y los servicios oficiales a que obliga el consumo público. En fin, la mesomúsica aloja en grandes edificios modernos las instituciones del derecho de autor y del derecho de intérprete, que en la Argentina recauda cerca de 300.000.000 de pesos anuales, incluido algo así como el 3% que correspondería a la música superior. El caso de la Argentina no es común, porque su teatro Colón es una de las salas líricas más grandes del mundo y mantiene temporadas regulares. Consagrado enteramente a la música superior recauda en boletería unos 50.000.000 de pesos anuales de los cuales corresponden a los creadores por derecho de autor unos 5.000.000 de pesos argentinos. Si a estos se añaden unos 3.000.000 por conciertos en todo el país, podemos calcular unos 8.000.000 de pesos por derechos de autor de la música superior para comparar con los 300.000.000 de la mesomúsica por igual concepto (en ambos casos incluida una parte indeterminable por el texto)². Estas cifras, tan vagas como se quiera, referidas solamente al derecho de autor, respaldan en cierta medida las afirmaciones anteriores sobre la importancia general de la mesomúsica. Pero no olvidemos considerar lo incalculable: la música personal o mecánica que se ejecuta en privado; la del canto doméstico y el silbo callejero, que no nos pagan derecho.

Pero una de las consecuencias más significativas de todo este mundo musical que anima la mesomúsica es el beneficio que su potencialidad extiende a la música superior; y es tan grande ese beneficio, que nos alarma pensar en lo que

² Se han mantenido las cifras que constan en el artículo original.

ocurriría si le faltara. Por otra parte, hay que valorar como corresponde el gran prestigio que la música superior confiere a toda la música, nada más que por la jerarquía que supo conquistar en el mundo como solo y puro altísimo producto de la cultura. La cantidad de creadores geniales que atrajo la música superior elevó el nivel de la grandeza humana.

II. HISTORIA

La mesomúsica está constituida por grandes corrientes de creaciones menores que vienen de la prehistoria. En música la prehistoria es general hasta el siglo XII. Fue entonces, durante el período de la lírica trovadoresca, cuando, por orden de los príncipes, se escribieron por vez primera miles de cantos y algunas danzas que pertenecen en buena parte al nivel de la mesomúsica, como hemos dicho, e ilustran el paso torrencial de la gran corriente remota. Además del género supremo que, según Grocheo, "se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador"³, existía ya entonces una música polifónica y, por lo tanto, superior, a base de creaciones profanas polifónicas y de melodías trovadorescas extraídas de su contexto prearmónico y membranofónico tradicional y sometidas al tratamiento polifónico de la época. La polifonía superior, en razón de sus funciones eclesiásticas, demandó una notación y una historia ambas casi enteramente excluyentes de la mesomúsica

1. Prehistoria

Hay una historia general de la música que ha merecido desde hace siglos la atención de brillantes y esforzados intelectuales y el aporte de innumerables monografías; hay numerosos diccionarios musicales que han contribuido al conocimiento de nuestro arte, sus hombres y sus elementos; pero esta admirable labor se refiere sola y únicamente a la música superior (supramúsica o altamúsica). Hay miles de teorías occidentales que se consagran únicamente a las cuestiones tonales y rítmicas de la música superior, con la sola excepción de la de Johannes de Grocheo (h. 1300)⁴. Sólo con otros propósitos, de manera colateral y ocasional, se encuentran algunas anotaciones sobre la mesomúsica, y hay que llegar a fechas recientes para contar con los repertorios que se imprimieron para la ejecución.

Durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la historia.

Después de la Edad Media la mesomúsica sigue su gruesa vida oral —sin notación— y continúa en sus funciones líricas y coreográficas siempre ensanchando su cauce, cada vez mejor definida como una clase de música secundaria artística y técnicamente. No desconocemos las viejas colecciones —los nutridos *recueils*— henchidas de materiales muertos; pero cualesquiera sean las excepciones y su índole, el hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación.

Como las danzas necesitan música, resulta que las historias generales de la danza han dedicado a la mesodanza capítulos que, indirectamente, nos permiten imaginar la vida sorda de la música que la acompaña. Hay varias Historias; pero es necesario llegar a este siglo para encontrar en un gran libro del doctor Curt Sachs (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlín, 1933)⁵ severa, sistemática y valiosa documentación e interpretación de la mesodanza. Y aún es posterior la novedosa obra del doctor Paul Nettl, *Die Musikgeschichte des Tanzes*⁶, en que dedica nutridas páginas a la música en la función coreográfica. Aunque no se circunscriben a nuestro tema, estos dos ilustres autores alemanes agotan la documentación histórica disponible especialmente con respecto a Europa central.

Nosotros pretendemos crear una conciencia histórica y actual de la mesomúsica en su trascendencia espacial y temporal y en sus diversas funciones, y para dar claridad y precisión al propósito en su aspecto histórico, vamos a tomar dos ejemplos: el primero se refiere a una danza universal; el segundo, a una canción lírica del continente sudamericano. De estos dos casos —y de algunas decenas más— nos hemos ocupado antes en varios libros. Ahora se trata de resumir las páginas y los documentos que escribimos sobre la danza y sobre la canción.

2. La Contradanza

Los historiadores europeos nos enseñan que la *contradanza* aparece en Inglaterra poco antes de 1600 y que, al parecer, sus elementos vienen de lejanos tiempos prehistóricos. Maestros de danzar la llevan a los salones franceses y la primera difusión se inicia desde París con anterior-

³ Cfr. Johannes Wolf, ("Die Musiklehre des Johannes de Grocheo" *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, I, p. 85, 1899).

⁴ *Ibid.*

⁵ Hay traducción al inglés: *World history of the dance*, New York, 1963. La traducción al castellano,

publicada por Centurión en 1944, bajo el título *Historia universal de la danza* se encuentra actualmente agotada.

⁶ Hay traducción al castellano: *La música en la danza*, Buenos Aires, 1945.

ridad a 1700. La penetración de la *contradanza* hacia el oriente alcanza, por lo menos, hasta Rusia; hacia occidente, llega hasta España. Este rápido traslado espacial coincide con un desplazamiento gradual a todas las clases sociales: "durante el reinado de Isabel, fue danzada juntamente por maestros y criados"⁷. Los historiadores europeos refieren andanzas por países inmediatos y cambios de forma y, en cuanto a la *contradanza* misma, debemos suponer que muere hacia 1800-1830 como tal y con ese nombre. Sin embargo, es aquí donde empieza o donde prosigue su historia universal secreta, la historia no escrita de la mesomúsica coreográfica.

La *contradanza* pasó a España con los borbones en 1701 y los documentos establecen concretamente que muchos países de América conocieron el nuevo baile. Con esta seguridad e invocando la correspondiente constante sociológica, podemos afirmar que dentro de la primera o segunda década del siglo XVIII, los altos salones de todas las ciudades de América bailaron la *contradanza*.

José Martí nos dice que en los EE. UU. de Norteamérica se atribuyó el más alto rango social a quienes intervinieron en cierto sarao histórico, pues los conductores no querían "dar puesto en el cotillón de honor a quien no venga en línea recta"... "de las familias que bailaron en casa del francés Moustier la contradanza célebre de la primera inauguración, cuando salió Washington de traje de terciopelo y sin espada, a hacer paso y cadena, al son de los violines"⁸.

Cercana la mitad del siglo, el caballero-chileno Vicente Pérez Rosales llegó a California con todas sus esperanzas puestas en el oro. Cuenta que en Monterrey, "la señora que no fuma tolera el humo con agrado. Las convidadas, después de la contradanza, tocada en piano por el sacristán de la inmediata capilla, salían de dos en dos a pasearse por los corredores"... y fumaban un cigarro⁹.

Un detalle sobre la vitalidad de la *contradanza* en México nos dejó Rubén M. Campos: "Los salones de baile público de San Agustín de las Cuevas el año 1841, rebosaban a su turno en gentes que se deleitaban admirando los talles

elegantes, los ojos seductores, el breve pie de las jóvenes más distinguidas y bellas, entregadas a las varias cuadrillas, la animada contradanza"... —como dice un cronista de la época—¹⁰

Numerosos datos han quedado de la antigua Cuba, donde este baile engendró una importante floración musical pura, y hasta se cuenta con una descripción de la *contradanza* "larga", el *longways*, que escribió la memorialista Dolores María de Ximeno¹¹. Y el inglés W. Walton apuntó en 1810 que en Haití se bailaba en los salones una variante de la *contradanza*: "they have adopted the waltz, besides the Spanish country dance, which is extremely graceful, and more complicated, but not so monotonous as our own, though the time is slower"¹². Pues no será extraño para nadie que las danzas van creando variantes coreográficas y musicales por todas partes y que tales variantes suelen fundar la creación de nuevas especies. Y otro inglés que viajó de Venezuela a Colombia en 1823 nos dice que "The Spanish country dance and waltzing are most in favour with them"...¹³

Hay muchos datos sobre la *contradanza* en el Perú. Nos limitaremos a dar dos notas periodísticas de *El Comercio* de Lima. Una, de julio 30 de 1829, dice así: "Pocas veces se habrá presentado en Lima una concurrencia más brillante y escogida que la que se vio el sábado en el salón de la Sociedad Filarmónica. Se reunirán en él como 300 personas"... "Terminado el concierto se bailaron valzes y contradanzas hasta las doce y media de la noche". La segunda nota revela que la *contradanza* no era pasivamente aceptada, sino que engendró nuevas composiciones. Esto fue lo general en todas partes con casi todas las danzas importantes y en el doble aspecto coreográfico y musical. Dice *El Mercurio* de mayo 8 de 1832: "... el compositor peruano Manuel Bañón ha compuesto estas obras [y entre otras menciona]: La contradanza peruana, la contradanza de los caminantes, una contradanza con aire del país".

De paso por Chile en 1795, el marino inglés Jorge Vancouver escribió: "Habríamos querido ceder a las instancias del Sr. Cotapos reuniéndonos con las damas para danzar; pero sus contradanzas nos parecieron muy difíciles y como ninguno de nosotros reconoció las figuras a

⁷ Curt Sachs, *Historia universal*. . . , op. cit., p. 420; *World history*. . . , op. cit., p. 420.

⁸ José Martí, "El centenario de Washington" (*Obras completas*, La Habana, t. XIII, p. 504, 1964).

⁹ Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado, 1814-1860*, Santiago, 1822, p. 226.

¹⁰ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, México, 1930, p. 29.

¹¹ Dolores María de Ximeno, "Aquellos tiempos" (*Revista Bimestre cubana*, s. f.).

¹² W. Walton, *Present state of the Spanish colonies*. . . London, 1810, t. I, p. 160.

¹³ Anón., *Letters written from Colombia, during a journal from Caracas to Bogotá*. . . , London, 1824, p. 127.

que estábamos acostumbrados en Inglaterra, fue preciso confesar nuestra ignorancia i negarnos a la invitación del dueño de casa."¹⁴

Como en todos los países, la *contradanza* se bailó en la Argentina, pero aquí tuvo más importantes consecuencias, como veremos. Vamos a recordar solamente un documento referente a las fiestas de la coronación de Fernando VI en 1747: "... en las dos noches el Gov^o y Capitan Gral. propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de parentesis para las Contradanzas, Minuetes y Areas"¹⁵

En 1752 ya está funcionando la *contradanza* en el Uruguay, y la bailan españoles del Uruguay y portugueses del Brasil cuando se encuentran cerca de la frontera por cuestión de límites. El diario de la misión española dice: "Se sirvió la mesa con grandeza y cerca de la noche fueron los portugueses a dar un sarao al marques y bailar contradanza". Además "danzaron ocho contradanzas y muchos minuets hasta cerca de media noche" y participaron los jefes de las misiones, un marqués y un general¹⁶

Estas pocas notas bastan para introducirnos a las desconocidas peripecias de la familia de la *contradanza* (inglesa, francesa, española, etc.) con varia música por todo un enorme continente durante ciento cincuenta años. Se podría pensar que con estos informes hemos abarcado toda su expansión y consecuencias, pero es el caso que, en rigor, apenas hemos comenzado. Casi todos los datos precedentes se refieren a la *contradanza* en las ciudades capitales de América; es necesario recordar que, por ley de dispersión, todos los grandes bailes han penetrado hasta en las más lejanas y modestas poblaciones de origen europeo. Para no extender ahora otro muestrario continental vamos a reproducir sólo algunos testimonios expresivos.

Santa Cruz de la Sierra era en 1845 una insignificante población situada en el corazón de Sudamérica. Francis de Castelnau nos cuenta que ese año "... El perfecto [sic] del departamento, gran bailarín, había importado de la

capital algunas contradanzas llamadas francesas, y su principal ocupación consistía después de su arribo en repartir entre sus administrados ese singular beneficio"¹⁷

En fin, hacia 1876-1878, Giovanni Pelleschi vio la cuadrilla francesa en aldea paraguaya de Humaitá¹⁸

Sin la menor duda, todas las villas menores, todas las aldehuelas del continente —de todos los continentes— conocieron las grandes danzas que lanzó París, como hemos visto en el caso de la *contradanza*. Pero hay algo más, en definitiva: los negros y los indios también bailaron la *contradanza* y las demás especies coreográficas.

Emile Carrey nos describe la notable escena de africanos limeños que presenció en 1875. Cada negro ocupa un lugar para la *contradanza* "Durante los primeros momentos danzan como jóvenes primerizos que tienen miedo de arrugarse y escanden sus pasos y sus movimientos como acompañados autómatas. Es de buen tono bailar así"... "Pero la música, cada vez más viva, y sus propios movimientos, los embriaga. Sus miembros se agitan hasta dar la impresión de que ellos no pueden contenerlos. Una alegría sensual ilumina sus facciones. Sus dientes brillan; los ojos se les saltan. El sudor del placer apasionado baña sus caras relucientes. La orquesta apresura sus sonoros relucidos; hombres y mujeres, todos saltan; después, casi enseguida, todos cantan y aúllan trastornados por la dicha". Y exclama el francés: "Ce n'est pas une contredance, c'est le galop de l'Opera. Ce n'est plus un bal d'hommes, c'est un sabbat de possédés"¹⁹

La adopción de la mesodanza europea por los negros en América fue general, y su práctica degeneró, o no, en las formas africanas, que también cultivaron. En plena fecha de negros, en 1790, los de Lima recurrieron al gobierno porque los empresarios del teatro quisieron impedirles "repasar el Minuet y Piezas consiguientes" porque "el uso de estos Bayles es impropio de su Baxa Calidad"...²⁰

¹⁴ Jorge Vancouver, *Viajes a Valparaíso y Santiago* tomado de sus "Viajes alrededor del Mundo en 1790-95" traducido del francés por Nicolás Peña M., Santiago de Chile, 1902, p. 61.

¹⁵ "De cómo se celebraba en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII la coronación de un rey católico..." (*Revista del Río de la Plata*, Buenos Aires, t. I, 1871; ed. facsim.: Buenos Aires, Biblioteca Americana, 1944, pp. 93-94).

¹⁶ "Extracto del diario de la expedición [sic] y demarcación de la América Meridional...", en Horacio Arredondo (hijo), "Maldonado y sus fortificaciones" (*Revista de la Sociedad amigos de la arqueología*, t. III, pp. 369-379, Montevideo, 1929).

¹⁷ Francis de Castelnau, *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud... pendant les années 1843 à 1847*, Paris, 1850, t. III, pp. 242-243.

¹⁸ Giovanni Pelleschi, *República Argentina. Otto mesi nel Gran Ciacco. Viaggio lungo il fiume Vermiglio*, Firenze, 1881, p. 22.

¹⁹ Emile Carrey, *Le Perou. Tableau descriptif, historique et analytique des êtres et des choses de ce pays*, Paris, 1875, p. 278.

²⁰ Manuscrito, Biblioteca Nacional de Lima, N° 0 166.

En cuanto a los indígenas, todos los grupos de "alta cultura" más o menos próximos a las ciudades y los primitivos de las reducciones bailaron la *contradanza* y las demás danzas europeas. Fray Pedro José de Parras visitó en 1750 las misiones jesuíticas de Corrientes, a mil quinientos kilómetros de Buenos Aires, y observó que... "Hay escuela de música en que con gran facilidad se instruyen los indios: son muy fáciles para danzar y bailar y lo hacen con primor; y he visto entre ellos bailar algunos minuets y contradanzas con tanto garbo como pueda verse en Madrid"²¹

La *contradanza*, entonces, pasó de París a todas las capitales, a todas las ciudades, pueblecitos y lugares de Europa y de los otros continentes; fue adoptada por la clase media y por las clases bajas, en fin, llegó hasta los ambientes afroamericanos y hasta las poblaciones aborígenes. Todo esto en su carácter de mesodanza y de mesomúsica. Pero desde un punto de vista histórico general falta todavía lo más importante: la mesodanza es *folklorígena*; engendra danzas folklóricas. La *contradanza* siguió viviendo como baile folklórico más de un siglo después de su deceso múltiple en los salones, y engendró en América numerosas danzas diferentes fundadas en sus principios. Muchas conservaron su nombre europeo; las demás recibieron nuevos nombres.

En Coatetelco, aldea de México, Elfego Adán estudió los bailes de un millar de sobrevivientes aztecas y mestizos. Un capítulo suyo se titula "Las Contradanzas", y describe figuras que conservan los nombres europeos más o menos íntegros: cruz, cadena, son de arco, etc.²² Entre los bailes folklóricos de los negros de Haití, Michel Lamartinière Honorat encuentra varios que son europeos un tanto modificados: "Le Menuert", "La Contredanse", "Les Lanciers", "Polka", etc. En Santo Domingo la *Contradanza* engendró "Le Carabinier"²³.

En el Brasil se baila hasta hoy el "Mandado" y Alceu Maynard Araujo dice que "eumã dança mui parecida com a quadrilha"²⁴. Víctor Navarro del Aguila hizo una encuesta en poblaciones indias del departamento del Cuzco y halló sesenta bailes. La "Contradanza"

—así, con su propio nombre— se ejecuta en doce pueblos. Otra danza se llama "Cuadrillas" y se ejecuta en varias localidades²⁵. En la Argentina tuvieron gran dispersión y larga vida el *cielito*, el *pericón* y la *media caña*.

Son tres *contradanzas* rurales del gaucho, y el gaucho mismo llamaba a sus figuras con los nombres europeos: rueda, cadena, molinete. Aquí vamos a insertar un hecho común mediante el solo ejemplo que estamos tratandó: el nuevo ascenso de las danzas folklóricas a la condición de mesodanza de salón. Las tres danzas argentinas que hemos nombrado vegetaban en las pampas de Buenos Aires hacia 1800. Fueron atraídas por la Revolución emancipadora (1810); la aristocracia las acogió en sus saraos y se difundieron por los altos salones de medio continente. En todos los países descendieron otra vez a la campaña y merecieron renovado culto por más de medio siglo.

Después de esta brevísima selección de testimonios es fácil admitir que la *contradanza* no murió hacia 1800, y que la historia oficial de la mesomúsica y la mesodanza tiene una enorme segunda parte absolutamente inimaginada y casi enteramente desconocida. Curt Sachs escribe: "... el cambio radical operado en las condiciones sociales y en los ideales dominantes a fines del siglo XVIII, terminó con el *minué*"²⁶. Y sin embargo continentes enteros lo conservaron cerca de un siglo más, y hasta hoy es danza folklórica. Este hecho particular representa la suerte común de todos los grandes bailes —como la *contradanza*, que hemos visto—

3. El Triste

Pero nadie habrá olvidado el propósito de nuestra expedición por los fondos sombríos de la mesodanza: es el reconocimiento de los cursos de mesomúsica que circulan sin rumor por todas partes, más allá de las historias oficiales. Y hemos elegido, como segundo ejemplo, la vida de una gran canción lírica sudamericana, el *triste*, porque ella nos permite, por una parte, el estudio directo de la mesomúsica, y por la otra, porque nos revela la existencia de

²¹ Fray Pedro José de Parras, "Diario y derrotero de los viajes que ha hecho el..." (*Revista de la Biblioteca pública de Buenos Aires*, t. IV, p. 284, 1882)

²² Elfego Adán, "Las danzas de Coatetelco" (*Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, t. II, Nº 3-5, México, agosto-octubre 1910).

²³ Michel Lamartinière Honorat, "Les danses folkloriques haitiennes" (*Bureau d'Ethnologie de la République d'Haiti*, Serie II, Nº 11, p. 40, 1955).

²⁴ Alceu Maynard Araujo, "Cururu rural" (*II Semana Nacional de Folclore*, Comisao nacional de Folclore do I.B.E.C.C., Rio de Janeiro, 1950, p. 37).

²⁵ Víctor Navarro del Aguila, "Calendario de fiestas populares del Departamento del Cuzco" (*Revista del Instituto Americano de arte*, año 3, Nº 3, vol. I, p. 37, Cuzco, primer semestre de 1944).

²⁶ Curt Sachs, *World history*, op. cit., p. 407; *Historia universal*, ..., op. cit., p. 408.

fioraciones extraeuropeas que se producen en continentes más grandes que toda Europa e interesan a todas las clases sociales por largo tiempo.

El *triste* aparece en el Perú en la segunda mitad del siglo XVIII. El Obispo de Trujillo Baltasar Jaime Martínez Compañón (1735-1797) proyectó una historia de su obispado y dejó más de mil trescientas láminas en nueve tomos que se conservan en la Biblioteca de Palacio de Madrid. El segundo tomo incluye veinte páginas musicales. Una de ellas, que el prelado recogió en 1782, se titula "tonada" y es un *triste* típico, letra y música²⁷. Es el *lied* preromántico sudamericano. Técnicamente, combina un modo mayor —que tiene la cuarta aumentada— con uno menor; su forma es con frecuencia audaz, debido a las exigencias del sistema poético andino que adopta.

El renombrado naturalista Félix de Azara anota a fines del siglo XVIII que los campesinos del Río de la Plata y Paraguay "cantan *yarabís* o *tristes*, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando de ingratinidades de amor, y de gentes que lloran desdichas por los desiertos"²⁸.

Hacia 1800 el *triste* se encontraba en la Argentina conquistada. El ingeniero español José María Cabrer, por entonces vecino de Buenos Aires, recuerda la afición de las mujeres de la ciudad y añade que ejecutaban canciones de la península y americanas, todas de amor, "con algunos tristes (nativos del Alto Perú) que a más de lo dulce, patético y suave de su música, la letra que componen suele ser algún paso de la historia"²⁹. No es necesario decir que también llegó el *triste* a Chile desde el primer momento. La escritora inglesa María Graham lo oyó en una hacienda próxima a Santiago en 1822: "Después del baile sentóse don Lucas en un rincón de la sala sobre un escaño bajo y acompañó con su guitarra algunas baladas y *tristes*"³⁰. Por obra de la misma expansión inicial se encuentra en el Ecuador. En Quito, co-

rriente el año 1810, ponderó su belleza W.B. Stewenson: "Los mestizos aman apasionadamente la música"... "Nada puede sobrepasar la dulzura melodiosa de algunos de sus *tristes* o aires melancólicos"³¹. Con o sin testimonios directos de aquella fecha, es muy fácil admitir que el *triste* se extendió por toda Sudamérica, por América Central y aún que llegó hasta las poblaciones de habla española de Norteamérica. El gran naturalista francés Alcide d'Orbigny observa hacia 1830, cuando oyó el *triste* en Potosí (Bolivia): "Yo había oído muchas veces esos *tristes* o cantos peruanos, tan difundidos en toda América"³².

Y no se trataba de una dispersión realizada por la simple dinámica del prestigio limeño, no; los americanos acogieron el *triste* con devoción apasionada y sus acentos los conmovían profundamente. "Nada tan seductor [comentaba el viajero francés Arsène Isabelle hacia 1830-1833] como una porteña diciendo a otra, en confidencia: *¡este triste me lleva el alma!*"³³. Y no interesó durante un solo momento superficial de los espíritus. En 1853 el escritor argentino Vicente G. Quesada, oyó en la provincia de Santiago del Estero a un gaucho que ejecutó "un *triste*, canto profundamente sentimental", y añade que los impresionó mucho por la "manera sentida y la expresión tristísima del cantor"³⁴. Una noche de 1875 el escritor Carlos Walker Martínez pasó por el río de las Piedras y oyó "uno de los *tristes* más bellos y románticos". Agrega lo siguiente: "He oído magníficos conciertos en Europa y en nuestras capitales; pero nada como el *triste* de esta noche de viaje en los campos argentinos"³⁵.

El *triste* conservó su capacidad de penetración durante el siglo entero. Ernesto Quesada, ensayista argentino, anotaba en 1902: "Hay tristes que hacen vibrar dolorosamente el alma"³⁶. En las últimas décadas el autor de estas líneas ha grabado en Argentina, Bolivia y Perú varias decenas de *tristes*. No se cultivan más en los

²⁷ Cfr. p. 36 de esta Revista.

²⁸ Félix de Azara, *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1943, p. 202.

²⁹ José Torre Revello, "Buenos Aires en 1801, según José María Cabrer" (*La Prensa*, Buenos Aires, 16 de julio de 1939).

³⁰ María Graham, *Journal of a residence in Chile, during the year 1822. And a voyage from Chile to Brazil in 1823*, London, 1824, p. 243.

³¹ W.B. Stewenson, *Voyage en Aracauniae, au Chili, au Pérou et dans la Colombie ou relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud*, Paris, 1828, t. II, p. 369.

³² Alcide d'Orbigny, *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*, Paris, 1836, p. 355.

³³ Arsène Isabelle, *Voyage à Buénos-Ayres et Porto-Alégre par la Banda-Oriental, les missions d'Uruguay et la province de Rio-Grande-do-Sul*, Le Havre, 1835, p. 257.

³⁴ Vicente G. Quesada, "El harpa en Santiago del Estero" (*Revista del Pacífico*, t. V, pp. 106-107, Valparaíso, 1861).

³⁵ Carlos Walker Martínez, *Páginas de un viaje a través de la América del Sud*, Santiago, 1876, p. 97.

³⁶ Ernesto Quesada, *El "criollismo" en la literatura argentina*, Buenos Aires, 1902, p. 106.

altos salones de las grandes ciudades; son todavía recordados en las poblaciones menores y en la campaña plena. Su belleza es penetrante aún en el estado actual de los espíritus. Quiere decir que el *triste*, eminente expresión de la primera conmoción del Romanticismo sudamericano, clamor concebido en el nivel de las fibras más profundas, cumplió altísima constelación de funciones espirituales y sociales e interesó a más de cien millones de personas a lo largo de todo un continente en que cabe dos veces Europa durante cerca de un siglo y medio, y la historia de la música ignora su existencia.

III. CONCLUSIONES

La mesomúsica no sirvió a una o más clases determinadas; no a sectas; no en tal o cual época o región; ni fue exclusiva de ciudadanos o campesinos. Fue y es la música de todos, única en las urbes, invasora de las aldeas folklóricas —donde convive con la música local—, extraña a los primitivos.

Lo significativo de la mesomúsica, lo que determina su posición y su actividad, no es un grado jerárquico, aunque forzosamente deba tener uno; esta música media no figura en una escala de valores estéticos puros bajo la música superior y sobre otras más primitivas. Las composiciones mesomusicales para la danza conviven y alternan con las superiores en los planos sensoriales más elevados sin que se confundan sus niveles. Mozart, por ejemplo, las oyó y utilizó, sin duda, cuando bailó minués y contradanzas, y hasta las compuso con independencia de sus altas creaciones. Las canciones mesomusicales conviven también con las creaciones cul-

tas, toleradas o admitidas, ya en funciones complementarias diversas, ya para la satisfacción específica de una necesidad de goce menor que excluye la alta concentración sensorial e intelectual.

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etc., con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. Hay en esta valoración doble acento sociológico y económico; y así se comprende mejor cómo la mesomúsica es el instrumento de todos los grupos del mundo que absorben la irrigación cultural de occidente o tienen semejantes necesidades y análoga apetencia por este tipo de giros y estructuras. Y porque satisface necesidades permanentes, subsiste conservando, renovando o adecuando los muchos estilos históricos y actuales que en muy variable medida integran sus repertorios.

Parece evidente la analogía de la mesomúsica con varias otras clases de productos culturales: la poesía didáctica, la prosa periodística. Las artes plásticas intervienen en la creación de las artesanías. Las piezas de artesanía son objetos de arte, elaborados, conformados o decorados artísticamente; en su plano inmaterial, la mesomúsica —en parte funcional, en parte artística— se asemeja a estas creaciones serviciales.