

MUSICA INCAICA

José Castro
Cusco, Perú.

Estimo, en todo cuanto vale de autoridad, el concepto expresado por el docto maestro Alberto Villalba Muñoz en la muy honrosa afirmación que vuelvo a transcribir: “El señor Robles y los señores Castro y Alviña *son los únicos* que nos han dado la clave verdadera para conocer, primero la naturaleza del sistema incaico y su diferencia de nuestro diapason, y para poder coleccionar después, con orden cronológico y diferencial, las canciones populares del Perú”.

En nota última de mi artículo anterior ¹, hice salvedad de que el ilustre conferenciante no había conocido mis preimeros estudios, iniciados en 1897, sobre el sistema pentafónico. No insistiré en tal atingencia: el párrafo transcrito, por venir de quien viene, es bastante como presea de gran significación, que –pese a filfas de modestia– me colma de legítimo orgullo.

Sin embargo, voy a fijar posiciones exactas.

En mayo de 1892 se representó, por primera vez, el melodrama “*Ollantay*”, versión del literato cuzqueño Gabino Pacheco Zegarra. Hasta entonces la música precolonial permanecía punto menos que ignorada por los *viracochas* y *mestizos* que se precian de tener pintas de sangre española. Las canciones de tal rprocedencia, conservadas mnemómicamente por simple tradición, apenas si perduraban entre los indígenas de pueblos muy mediterráneos. Respecto a danzas, sólo se veía, en esporádicas ocasiones, la novedosa irrupción de pintorescas comparsas, especialmente con motivo de ciertas festividades religiosas: *huifalas*, *sikuris*, *kachampas*, etc. Y en cuanto a instrumental, todo lo más alguno que otro espécimen: *pincuyllus de caña*, *antaras*, *quenas* y *pututus*. Ya menos conocidos –y eso únicamente en museos particulares–, *pincuyllus de huesos*, *ayarachis*, *phuñas*, etc.

“*Curiosidades*”, que decía un renombrado coleccionista, sin dar a tales piezas ningún valor artístico ni histórico.

Vuelvo al folk–lore musical.

Los dos *yarahuis* del melodrama “*Ollantay*”, captados y reconstruídos por los señores Rafael Paredes y Marcelino Ponce de León, así como la *ccashua* que encierra el último acto, figuran como primicias puestas en pentagrama por Manuel Moned. En seguida éste, igualmente que Luis Flores y Pío Olivera, dedicáronse a escribir otras melodías, que a su vez almacenaban mnemómicamente. Tales fueron las primeras manifestaciones, los primeros pasos, aún vacilantes, en el camino de restaurar la música precolonial.

Monótona y más o menos sombría, acentuadamente uniforme y tal cual desprovista de colorido –dijérese mejor sui géneris–, todos se daban cuenta cabal de su exotismo e inconfundible simplicidad. Impresión superficial de efectos, sin vislumbre de causas. Porque a nadie se le ocurrió analizar la estructura y ver el esqueleto de esos trozos reconstruídos. ¿Quién podía haberse imaginado la posibilidad de un registro diferente de la escala diatónica?

¹ 20 de marzo, 1910.

Ya cinco años más tarde, merced a incidencia fortuita, vino a descubrirse el secreto: no ciertamente como resultado de estudios, sino como brote espontáneo e imprevisto de simple casualidad.²



Ayarachis en la “Danza de Reyes”. © Alberdi

Vale también anotar que en el descubrimiento de aquel problema, son tres peruanos los factores principales. Titulación perfectamente bien deslindada por el maestro Villalba Muñoz.

“Al César lo que es del César”.

Veamos ahora el proceso evolutivo de la cuestión, en todas sus líneas diferenciales. A tal efecto va en seguida una recopilación sintética de antecedentes.

CASTRO

Punto de partida a orientar sus investigaciones, en 1897, los tres citados trozos de “*Ollantay*”, escritos en armadura de *un diesi*. Necesidad momentánea de regularizar la tesitura de aquéllos, precisáronle a recurrir expeditivamente al transporte mental en descenso de un semitono, o sea sobre seis bemoles; y entonces constató la sugestiva triple coincidencia del desenvolvimiento melódico exclusivamente en *teclas negras*, o sea la serie pentacordal que sigue:

sól b, lá b, sí b, ré b, mí b

Transportada a su vez a posición primaria, con objeto de facilitar el respectivo examen acústico, sobrevino este registro:

dó, ré, mí, sól, lá

² Ahí está la monografía presentada por el autor en el Certamen Regional de 1897.

Serie que a primera vista parecía inconexa, pero que en análisis científico resultó perfectamente fundamental en progresión natural de duodécimas o dobles quintas:

dó, sól, ré, lá, mí

Se ve, pues, que la escla de referencia está constituída por las cinco primeras unidades de la gran cadena armónica que desprende la Naturaleza de un solo sonido, como desdobra un solo rayo de luz la hermosa cinta espectral.

Respecto a dicha serie, puntualizó las características siguientes:

1ª. Intervención básica del acorde perfecto *dó, mí, sól*; así como de su relativo menor *lá, dó, mí*.

2ª. A confronta con el registro diatónico natural, vienen suprimidas las notas del 4º y 7º grados.

3ª. Ausencia de semitonos y sustitución de éstos con *terceras menores*.

4ª. La emisión vocal o instrumental de esa escala incompleta, desprovista de simetría y sin concepto definido, resulta como vacilante y desvertebrada.

5ª. El salto de tercera menor *lá-dó* , por eliminación de la nota sensible, para finalizar el registro, imprime ruptura de continuidad y deforma completamente el sentido melódico de la escala.

En relieve estas dificultades, surgía grave incertidumbre a fundamentar todo un sistema sobre plano tan restringido. Pero, por otra parte, según opinión adelantada del R. P. Fray Bernardino González, en 1897, incluyéndose en la misma progresión el acorde fundamental *dó, mí, sól* y su relativo menor *lá, dó, mí*; y siendo también factibles otras combinaciones armónicas secundarias, no era procedente remitir *a priori* aquellos obstáculos a términos de imposibilidad.

Así, pues, en ostensible contraposición los tanteos preliminares, el asunto fue conducido a otro plano central netamente científico: la resonancia del cuerpo sonoro. Sobrevino entonces esta concatenación de quintas:

dó, sól, ré, lá, mí, sí... etc.

El primer grupo quinario –por simple transposición de sus términos, paralelamente a la gama natural– resuélvase, completándola con la octava diatónica, como ya está dicho, en esta serie:

dó, ré, mí, sól, lá, dó³

³ Idéntico resultado, por supuesto, si se toma en recorrido gradual los pentacordos sucesivos a partir de *sól, ré, lá, mí, etc.*

que constituye cristalizándola científicamente, la pentafonía descubierta en primitivos temas indígenas.

Pero... como todo de ser inmovible la fórmula preinserta, similar a los milenarios pentacordos de Asia, no resolvía la incógnita de su relativa impracticabilidad.

Una línea más de avances, y esa incógnita sería fácilmente eliminada.

Tal conquista obtúvola otro cuzqueño.

ALVIÑA

Comenzó sus estudios musicales más o menos en 1900, dedicándose especialmente al violín. Pero cuando ingresó a la Sociedad Filarmónica –fundada por Castro en abril de 1903–, ya era todo un pichón de artista, e incluso con alifafes científicos.

De ahí el vivo interés que despertaran en su ánimo las conferencias de Vega Enríquez y Castro, en el círculo de aquel centro social, así como los artículos contemporáneos del segundo, suscritos por el pseudónimo de J. César Soto ⁴, referentes a música precolombina. Extendió el radio de investigaciones: primero en paciente labor reconstructiva de toda clase de molodías indígenas: después en confrontación de registros instrumentales referibles a la misma procedencia; y más tarde en otras orientaciones. *Pero, invariablemente, sólo a criterio de Arte.*

Fruto razonado de este esfuerzo intensivo fue su tesis para optar, *en noviembre de 1908*, al grado de bachiller en la Facultad de Letras. Ya desde octubre me dió a conocer sus éxitos alcanzados.

Antes de él nadie había clasificado con tal amplitud los géneros musicales e instrumentos de primitiva usanza; y además fue también él quien vino a precisar, *por primera vez*, el orden exacto –así sea simplemente artificial– de las notas integrantes del registro pentafónico.

Esta presea le corresponde con legitimidad positiva e indiscutible.

Sobre la misma serie físicamente establecida –*dó, ré, mí, sól, lá*– planeó el asunto por conversión a modalidad menor, o *sea por simple cambio posicional de la quinta nota a primer término*, resultándole así este nuevo registro:

lá, dó, ré, mí, sól;

encadenamiento que por sí sólo insinúa grácil concepto melódico, relieve que no se desperfila ni aun por falta de nota sensible en caso de completar ese registro con la octava diatónica; y ello, probablemente, por efecto de proporcionalidad bilateral, como sucede con los dos tetracordos de la gama establecida por la Naturaleza. ⁵

⁴ Anagrama de José Castro.

⁵ Así como el diapason natural consta de dos tetracordos simétricos:

<i>dó</i>	<i>ré</i>	<i>mí</i>	<i>fá</i>	—————	<i>sól</i>	<i>lá</i>	<i>sí</i>	<i>dó</i>
<i>2 st.</i>	<i>2 st</i>	<i>1 st.</i>		—————	<i>2 st.</i>	<i>2 st.</i>	<i>1 st.</i>	

ROBLES

La figura de este intelectual, la valía de sus esfuerzos y la significación de su labor multifacetada, cristalizan nítidamente en las frases de elogio –por cierto muy merecidas– que le discierne el maestro Villalba Muñoz.

Por conceptos de mayor extensión en obra realizada, radiaciones más acentuadamente definidas y otros nuevos detalles de gran importancia, vale afirmar que Robles es ahora el más alto representativo entre los folkloristas de la América Latina.

Título que no interfiere ni intercepta méritos preadquiridos; supuesto que es cosa muy distinta el derecho de prioridad y que éste corresponde incuestionablemente a dos *pioneers* cuzqueños. Cada cual en su sitio, que para todos hay mercedes.

No conozco en qué año empezaría el señor Robles sus estudios de investigación; pero no faltan referencias fidedignas a determinar, con visos de relativa exactitud, que dicha labor fue iniciada no antes de 1905 a 1906.

Muy probable que su primera intención, enraizada en profundo concepto nacionalista, dirigiérase sólo a coleccionar indistintamente toda clase de melodías indígenas y hacer con ellas un álbum exótico, novedoso e interesante, a efecto de parafrasearlas o a constituir fuente ilustrativa para composiciones originales de más alto vuelo, incluso la posibilidad de elevar el Arte nativo a nivel de *drama musica*.⁶

Por asociación de conceptos y por consecuencia lógica, desprendíase otra labor gemela, no menos importante: obtener un muestrario de instrumentos primitivos, especímenes arqueológicos, que a su vez encierran secretos por descubrir.

Explorador hábil e inquieto, Robles no habría de limitar sus actividades a las de simple coleccionista. De ahí que sometiese el folklore reconstruído a procedimiento de clasificación analítica y que ésta rindiérale sorprendente resultado: la estructura de todas las melodías referibles a época precolonial, en registro *sui generis*, fragmentario de la escala diatónica.

Revelación insospechada, que a la par devenía otra incógnita para el señor Robles: ¿Serie natural o artificial? ¡Qué importaba! Lo interesante era el hecho mismo: la realidad objetiva, plena y tangible. Sin flexibilizar el asunto, para definirlo en plano de Ciencia o Arte, procedió a establecer dicha serie en modalidad menor, como sigue:

lá, dó, ré, mí, sól.

O sea en forma idéntica a la que nuestro Alviña barruntaba en esos mismos días. Coincidencia sencillamente admirable, si las hay.⁷

La citada pentafónica –y en esta preciosa característica parece que nadie ha fijado atención, ni aún Alviña– consta a su vez de dos *tricordos* en iguales condiciones de simetría:

lá dó ré mí fá ————— mí sól lá
3 st. 2 st. 2 st 1 st. 3 st. 2 st.

⁶ Aún incipiente la ópera peruviana, su repertorio luce ya joyas de gran valor: “*Ollanta*” de José María Valle Riestra; y “*El cóndor pasa*” e “*Illa-Ccori*” (esta última inédita) de Daniel Alomía Robles.

⁷ Un ejemplo comparativo:

Viene ahora un asunto nuevo y de positivo interés, iniciado por Robles. Precisar registros instrumentales, que diz que constan en álbum especial: dibujos referentes a todos los especímenes recogidos, con ilustraciones gráficas y descriptivas, incluso las correspondientes tesituras confrontadas sobre el índice del diapasón francés.⁸

No sé si tales registros rinden a su vez pentafónicas; pero aun en caso afirmativo, continuaría en pie la incógnita que encierran algunos instrumentos muy primitivos – probablemente de época preincaica– que producen series distintas en su formación, más o menos caprichosas cuando no incoherentes.^{9, 10}

Resta, pues, todavía, mucho por explorar.

Entre tanto, conste que son peruanos quienes ocupan los puestos de avanzada: en orden a estos títulos, no hay cuestión.

Breves líneas más, antes de cerrar este artículo.

En confrontación gemelizada de Ciencia y Arte está ya resuelto el régimen de pentafonía en la música precolonial. Mas no por ello es permisible suponer que los indígenas del Perú, ni de los otros pueblos de América, hayan sido conscientes en la posesión de aquel sistema. A este respecto, su embrionaria cultura artística impedíales conocer y utilizar el complicado mecanismo de esa brújula: no sospechaban, ni remotamente, los secretos que encierra el mundo de los sonidos: eran incapaces de discernir sobre las maravillas de la concatenación armónica por *dobles quintas*, que a su vez establecen –con referencia a los números relativos de vibraciones– la interesante progresión geométrica a doce términos: 1, 3, 9, 27, 81, 243 ... etc.

Qué más: no hay ni vestigios –como ya manifesté en otra vez– de que siquiera tuviesen escritura musical; y ahí están, por último, sus propios instrumentos, tan rústicos y de tan grotesca construcción. Sería, pues, insensato saltar por encima de esos exponentes negativos y remontarse a la creencia absurda de que los indígenas del incanato o los aztecas o sus predecesores, los mayas, estuvieran en posibilidad de atenerse a ningún régimen, a ningún

– ¿Quién fue inventor del pararrayos? – Franklin, según afirma todo el mundo. Pero tal aserción no es absolutamente cierta. Dalibard, en Francia, el 10 de mayo de 1752, realizó el primer experimento de arrancar a una nube tempestuosa fuertes chispas eléctricas, por medio de una barra de hierro de 13 metros de altura. Días más tarde, en junio del mismo año, Franklin –“que no podía haber conocido los estudios y experiencias de Dalibard”, porque entonces no existía comunicación cablegráfica– obtenía los mismos resultados por medio de una cometa lanzada al aire en circunstancias de producirse un temporal atmosférico.

⁸ En el Perú no existe diapasón oficial; siendo sí de uso corriente el de 870 vibraciones simples por segundo, que corresponde –acústicamente– al sonido *Lá3*.

⁹ Con motivo de comentar la tesis sustentada por Alviña en noviembre de 1908, hice ya mención de que en el museo del Dr. Caparó Muñiz existía un *pincuyllu* con este extraño registro pentacordal de novena menor: *lá, dó, mí, sól, sí bemol*.

¹⁰ *Nota de la dirección del “Boletín Latino Americano de Música” de 1938*: Durante mi estada en Lima y posteriormente, he intentado ininidad de veces convencer al señor Robles para que publique sus recopilaciones e ideas en el Boletín Latino–Americano de Música. Todo fue inútil. Considero un deber que sea difundida la labor del señor Robles, ya que ha sido muy comentada, sin que se pueda, hasta la fecha, abrir un juicio sereno sobre la misma. Por esta razón, todo cuanto se diga alrededor de ese cancionero que ambula por el mundo en forma inédita desde hace cerca de treinta años, tiene que adquirir forma de hipótesis. Lo más lamentable del asunto está en que el mutismo del señor Robles impide que sus melodías puedan ser cotejadas con los cancioneros ya publicados. Todo ello urge tanto más cuanto que la Sección está realizando una revisión crítica y una clasificación rítmica, melódica y modal del cancionero incaico y de las resultantes mestizas (F. C. L.)

plan de reglas musicales. Su Arte se desplazaba en órbita pentacordal –quizá también en otras distintas– sólo de manera espontánea y subconsciente, por simple intuición.

Pero entonces, ¿cuál el origen de la pentafonía en América? ¿Cómo se explica la similitud entre ese mismo sistema y los orientales de más remota alcornia? ¿No fraternizan en estilo y formas rítmicas, nuestras melodías andinas y los cantos populares de Rusia y de otros países del norte de Europa?

Una muy expeditiva respuesta resuelve todas esas interrogaciones: la raza de América no es autóctona.

Si tal hecho no se afianza primordialmente en el postulado relativo a “*unidad de la especie*”, bastaría este razonamiento lógico: comprobado como está que en época más o menos lejana, no existía solución de continuidad entre América del Norte y Asia septentrional, zonas que estuvieron eslabonadas por el *itsmo* de Behring, brota a plena sertidumbre –no sólo a simple verosimilitud– que las primeras colonias neo– continentales, establecidas a merced de incursiones asiáticas y aisladas después por efecto de la ruptura de aquella línea de empalme, aportaron el régimen pentafónico en melodías tal cual rústicas e informes y en instrumentos de primitiva factura; siendo de presumir, por otra parte, que ni aun los mismos importadores conocían la procedencia *natural* de ese sistema, y que también a su vez lo practicaban sólo de manera inconsciente e intuitiva.

Cuzco, 28 de marzo de 1910.

NOTAS AL VUELO [A MANERA DE ÍNDICE ONOMÁSTICO]:

1. LUÍS FLORES y MANUEL MONED, profesores guitarristas cuzqueños, los primeros que en el Perú comenzaron a captar –más o menos desde 1890– motivos musicales indígenas; labor simplemente mnemónica.
2. RAFAEL PAREDES y MARCELINO PONCE DE LEÓN, dilettantes flautistas, quienes reconstruyeron y mandaron escribir con Moned los dos yarahuis y la ccashua final del melodrama “Ollantay”, 1892.
3. PÍO WENCESLAO OLIVERA.– Notable profesor de guitarra, a la vez que pianista, enriqueció aquel folklore en un álbum con más de medio centenar de trozos precoloniales. Formó también otra colección de música ya amestizada. Más o menos en el periodo de 1896 a 1900, en que falleció.
4. JOSÉ CASTRO.– Fue el primero en descubrir –casualmente– la estructura PENTAFÓNICA en la música indígena precolonial; y fue también el primero en demostrar científicamente que ese sistema deviene de la progresión natural de QUINTAS, deducida del

fenómeno físico de “resonancia del cuerpo sonoro”, comprobando igualmente que aquella estructura es similar a los milenarios sistemas asiáticos. Tales descubrimientos sirviéronle de tema para una MONOGRAFÍA presentada en el gran Certamen Regional realizado en el Cuzco en 1897, monografía que obtuvo premio de un diploma y medalla, correspondientes a la Sección de Ciencias y Bellas Artes.

Después de varios años de ausencia, amplió sus investigaciones; y en otro Certamen organizado por el Concejo Provincial, con motivo de la llegada del ferrocarril en septiembre de 1908, obtuvo otro premio de diploma y medalla, incluso por composiciones de música concertista.

Multitud de artículos científicos y artísticos, inclusive con innovaciones propias en materia de arte, han sido publicados en diversos periódicos y revistas locales, así como de Lima. Con referencia al Cuzco, vale citar los siguientes: “La Centella”, “La Libertad”, “La Gaceta Popular”, “El Porvenir”, “El Comercio”, “El Ferrocarril”, “El Nacional”, “Kcoscco”, “Más Allá”, “Revista Universitaria”, etc., etc. Actualmente se ocupa en desempolvar su archivo de impresos, para coleccionar en dos o tres volúmenes dichos artículos.

El eminente musicólogo señor Carlos Vega, que vino a esta ciudad en febrero último, ha llevado buena cantidad de apuntes, personalmente comprobados, respecto a los estudios de investigaciones de Castro; y sobre todo en orden a la prelación de éste en el descubrimiento del sistema PENTAFÓNICO en la música indígena precolonial. Acerca de dicha prelación, ya la conocía, desde mucho antes, entre otros, el Padre Alvarez (agustino), que fue catedrático de la Universidad del Cuzco; el maestro Alberto Villalba Muñoz (Lima); el doctor Luis Velasco Aragón; el doctor Miguel Angel Nieto, el profesor Policarpo Caballero, etc., etc. *

Lleva más de cuarenta años de ejercicio profesional y de constante estudio. Los mejores artistas músicos del Cuzco han sido sus discípulos. Entre éstos: Francisco González Gamarra, Víctor Guzmán, César A. Muñoz y René Castro; Carmen y María Josefa Pacheco Gamboa, Edelmira Alcázar de Ugarte, Blanca Villalonga Eckerman, Estela Ibérico Nadal, Julia Mercedes Camprubí, Julia Grimanesa Ugarte, Mary Lisbeth Castro, Enriqueta Willis, etc., etc.

5. LEANDRO ALVIÑA.– Comenzó sus estudios de violín, más o menos en 1900, perfeccionándolos en la “Sociedad Filarmónica”, fundada por Castro. Fue a su vez otro investigador. Contemporáneamente con los trabajos de Alomía Robles en el Norte y Centro de la República, estableció por primera vez –en su tesis para el bachillerato, *Noviembre del año 1908*– el verdadero orden de la escala pentafónica. En efecto: Castro se atuvo solamente a la sucesión *científica*; en tanto que Alviña y Robles, ONCE AÑOS DESPUÉS DE AQUEL; fueron los primeros en fijar la sucesión *artística*. Así:

Pentafónica descubierta por Castro, en 1897: *dó – ré – mí – sól – lá*.

Pentafónica de arte: Alviña–Robles: *lá – dó – ré – mí – sól*.

6. Ya muy posteriormente –más o menos a partir de 1914 ó 1915– otros señores vienen dedicándose a su vez a captaciones folklóricas, pero sólo en plano de arte.

* Carlos Vega ha publicado un artículo sobre José Castro, en el Suplemento dominical de “La Prensa” de Buenos Aires, “La escala pentafónica en Sudamérica. Cómo fue descubierta”. (1° de enero de 1938).

Boletín Latin –Americano de Música IV/4, oct. 1938, Bogotá, Colombia.

1. YARAVI

LARGO

2. YARAVÍ

3. KASHUA

The image displays three musical pieces from a score. The first piece, '1. YARAVI', is marked 'LARGO' and consists of four staves of music. The second piece, '2. YARAVÍ', also consists of four staves and includes markings for 'rall.' and 'Fin'. The third piece, '3. KASHUA', consists of five staves and includes dynamic markings for 'pp', 'ff', and 'D.C.'.

Tres melodías quechuas –de notación deficiente– que figuraba en el drama “Ollantay”