

TRADUCCIÓN DE UN CANTO AL TOQUE DEL TEPONAZTLE DE LOS *CANTARES MEXICANOS*: DESAFÍOS, PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS¹

Sara Lelis de Oliveira²

RESUMEN

Este trabajo expone el proceso traductológico al portugués brasileño de un canto al toque del teponaztle de los *Cantares mexicanos*, cancionero novohispano conservado en la Biblioteca Nacional de México, con énfasis en los desafíos, los problemas y las estrategias que anotamos durante la traducción de un *corpus* poético acompañado de música. La composición se encuentra entre los folios 15 recto y 16 verso del manuscrito, y se titula “Aqui começa um canto antigo, um canto de divertimento entre tlatoanis”. En el primer apartado, presentaremos la traducción que constituye el punto de partida de nuestra exposición. En el segundo, nos enfocaremos en tales desafíos, problemas y estrategias que involucran, principalmente, el rescate de la sonoridad de este cantar con base en los rastros musicales del instrumento de percusión en cuestión, el teponaztle, y en las herramientas disponibles para nuestra hipótesis de recreación musical.

Palabras clave: *Cantares mexicanos*. Teponaztle. Traducción. Recreación musical.

ABSTRACT

This work exposes the translation process into Brazilian Portuguese of a chant with the *teponaztle* from the *Cantares mexicanos*, a New Spanish songbook preserved in the National Library of Mexico, with emphasis on the challenges, problems, and strategies that we noted during the translation of a poetic *corpus* accompanied by music. The composition is located between folios 15 recto and 16 verso of the manuscript, and is titled “Aqui começa um canto antigo, um canto de divertimento entre tlatoanis”. In the first section, will be presented the translation that constitutes the starting point of the exposition. The second will focus on such challenges, problems and strategies that mainly involve the rescue of the sonority of this song based on the musical traces of the percussion instrument in question, the *teponaztle*, and on the tools available for my hypothesis of musical recreation.

Keywords: *Cantares mexicanos*. Teponaztle. Translation. Musical recreation.

Data de submissão: 28.09.2023

Data de aprovação: 01.08.2024

INTRODUCCIÓN

Los *Cantares mexicanos*, manuscrito novohispano en náhuatl clásico conservado en la Biblioteca Nacional de México³, resguardan 25 cantos⁴ que se caracterizan por la presencia de

¹ El presente trabajo fue financiado por el Programa de Becas Posdoctorales (POSDOC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y con la colaboración de la Dra. Pilar Máynez, mi asesora. A ambos expreso mis sinceros agradecimientos.

² Doctora en Literatura por la Universidade de Brasília (UnB), Brasil. Actualmente lleva a cabo estancia posdoctoral en la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán de la UNAM (2022-2024). Correo: saralelis@gmail.com.

³ Primer opúsculo del volumen MS 1628 *bis*, el cual comprende otras 12 obras novohispanas.

⁴ La cantidad corresponde a un 28% de los cantos; el manuscrito contiene un total de 92 composiciones.

las partículas “ti”, “qui”, “to”, “co”, “tin”, “ton” y “con”. Dichas partículas, según una anotación en el propio cancionero (f. 7r), corresponderían a la música del canto. Transcribimos el fragmento sobre el asunto en traducción nuestra al portugués:

E quando tocam o tambor [chamado] huehuetle, a letra do canto vai acabando e outras três palavras caem sobre o “ti”, exatamente quando está começando o primeiro “ti”. E, quando retorna o canto, depois [o “ti”] cai dentro do huehuetle, e a mão continua [tocando]; e, depois, no meio dele. [E] outra vez na borda [a mão] salta do huehuetle. Mas sobre esse assunto deve-se observar as mãos de algum cantor que saiba tocar⁵ (*Cantares mexicanos*, f. 7r, l. 19).

El comentario, como se observa, además de su compleja descripción, ofrece pocas informaciones acerca de cómo interactuaban la música —expresada por los “ti”— y la letra del canto Huexotzinca que lo sucede (f. 7v); para entenderla, pareciera más fácil verle al cantor conforme recomienda el mismo informante.

Efectivamente, algunos investigadores, quienes mencionaremos en el segundo apartado de este trabajo, se empeñaron en explicar tanto la sonoridad de las composiciones como su relación con la letra de los cantos. Por otro lado, el jesuita español Andrés Pérez de Rivas (1576 – 1655) en su crónica *Historia de los triunfos...*, de 1645, nos brinda algunas noticias sobre la ejecución instrumental una vez que él mismo acudió a los llamados mitotes (o tocotines) performados en la Nueva España. Al describir un baile en celebración al tlatoani Moctezuma, indica que las partículas “ti” corresponderían al teponaztle, otro instrumento de percusión nahua (idiófono), el cual siempre acompañaba al huehuetl (membranófono) en los rituales. En palabras de Pérez de Rivas:

Al tiempo de salir el sarao del palacio interior [así era el escenario], lo llama la música y el canto que, al modo español y ya cristiano, suena así: ‘Salid mexicanos, bailad tocotín, que al rey de la gloria tenemos aquí’. Estas tres sílabas de la palabra tocotín son como puntos que guarda el son del tamborcito [teponaztli, según lo dicho antes] y por ello llaman algunos con ese nombre a este baile (PÉREZ DE RIVAS, 1645, p. 640).

Es decir, las partículas o precisamente las onomatopeyas presentes en este género de cantos que podría llamarse “teponazcuicatl” se refieren al toque del teponaztle, y el fragmento de los *Cantares* al parecer explicaría el diálogo que éste establece con el huehuetl y con una pequeña parte de las letras de las composiciones. Los cantos al toque del teponaztle de nuestro cancionero son una muestra parcial de este triángulo musical, pero lamentablemente ya no resulta del todo asequible el conocimiento de la sonoridad que emitían los instrumentos y, menos, las melodías de sus letras.

Dicho lo anterior, el presente trabajo tiene como objetivo exponer el proceso traductológico de un “teponazcuicatl” de los *Cantares* al portugués de Brasil con énfasis en los desafíos, los problemas y las estrategias que anotamos durante la traducción de este *corpus* poético acompañado de música. El canto se dispone entre las fojas 15r y 16v y se titula “Aqui começa um canto antigo, um canto de divertimento entre tlatoanis”. Los desafíos tienen que ver con la pérdida y el empobrecimiento del complejo sonoro que atribuía aún más sentido al canto, el cual se borró con la transliteración de las composiciones al alfabeto latino. Los problemas, a su vez, se relacionan con nuestro intento de recreación de sus rastros musicales, los cuales

⁵ Texto en náhuatl: “*Auh inic motzotzona huehuetl, cencamatl mocauhtiu, auh in oc cencamatl ipan huetzi yetetl ti, auh in huel ic ompehua ca centetl ti. Auh inic mocuepa quin incuac⁵ iticpa huetzi i[n] huehuetl zan mocemana in maitl. Auh quin icuac ye inepantla occeppa itenco hualcholoa in huehuetl. Tel yehuatl itech mottaz in ima in aquin cuicani quimati in iuh motzotzona*”. En este trabajo, la paleografía y la traducción al portugués brasileño son de nuestra autoría.

entrevemos a lo largo de las 20 estrofas del canto. Las estrategias, por lo tanto, se inscriben en dicho esfuerzo de musicalización a partir de los pocos indicios musicales presentes tanto en la composición como en el propio cancionero, los cuales no siempre pueden interpretarse a partir de las descripciones de los cronistas del siglo XVI que presenciaron varias performances. Primeramente, presentaremos la traducción del canto al portugués y, posteriormente, la discusión del proceso traductológico.

1 “AQUI COMEÇA UM CANTO ANTIGO: CANTO DE DIVERTIMENTO ENTRE TLATOANIS”: PALEOGRAFÍA Y TRADUCCIÓN

[15f, l. 22] Nican ompehua Huehuecuicatl in
nepapaquilizcuic tlatoque

Titico titico titico.

Yehuan tlacatl obispon cuica oztocalitic
mimilintoc inteponaz xochihuehuatl
comonticac.

Quen on mach in quehua can tiquittaz tictemoa
xochimecatlica quihuihuicon i cuix nepaniu
yayaticac icuic[a] ic anmococol Moteuczoma.

Xochiithuallin nicpoxahuaconn⁹ amocohcol
xochiithuallin nicpoxahuacon amocohcol
xiuhchicuacoltica ye nitlaczatihuitz tzonco
cahuilti.

[15v] A ca nacohtica xochicozcatlica
nictzetzeloaan tlahuilli xochitl nictzetzeloa
tlahuilli xochitl xiuhchicuacoltica ye
nitlaczatihuitz.

At ticualani in nipa ticac at ticualani in
nehcapa ticac tlacuel tla xictotoma
xochimecatlica nauhcampa ca cenca huel

[15f, l. 22] Aqui começa um canto antigo⁶,
um canto de divertimento entre tlatoanis⁷

Titico titico titico.

Eles, os senhores bispos⁸, cantam dentro da
cova;
o teponaztle deles e o huehuete florido estão
resplandecendo, estão soando.

Como, de que forma, é possível entoá-lo?
Onde você o encontrará?
Você o busca com um cordão florido, vem para
acompanhá-lo.
Por acaso [eles] se juntam,
se movimentam de acordo com o canto dele?
Por isso, vocês são a ira de Moctezuma...

Venho ao pátio florido para abrandar o rancor
de vocês,
venho ao pátio florido para abrandar a raiva de
vocês.
Por fim [eu] venho correndo com o precioso
cajado para diverti-lo...

[15v] Com os brincos,
com as joias floridas,
peneiro aquilo que brilha das flores;
peneiro aquilo que brilha das flores.
Por fim [eu] venho correndo com o precioso
cajado para diverti-lo...

Talvez você se zangue,
[e] por aí se levante;
Talvez você se zangue,
[e] por lá se levante.

⁶ Otra posibilidad de traducción sería “canto ao toque do *huehuete*”.

⁷ “Tlatoani”, literalmente “aquele que fala, que discursa”. Se refiere al cargo político más alto en la sociedad nahua.

⁸ Personajes no identificados.

⁹ Léase “*nicpoxahuacon*”.

xihxittomonilpitica noyollo noyollo quen
anquichihuazque.

Vamos!
Desatem os laços dos quatro lados do meu
coração,
do meu coração.
Como vocês farão isso?

Toco toco toti.

Toco toco toti.

Aquin tlacatl oye'coc oztocaltic xochitl
tztzelihuhtoc tlacazo yehuatl in tlatoani
yayaticacapil
tlanitzayochicahuazcacalacatinemi zan ca
omicicuiltotopochpil icuitlapan
t[z]etzelilacacuico¹⁰ Dios ichan tzontli imapil
canahuacan cuatla'tlalhuayo tetehuilacachpil
mamazohua Moteuczomapil.

Quem é este senhor que chegou de dentro da
cova?
As flores estão chacoalhando...
Oh! É ele, o tlatoani,
movendo-se lindamente de pé;
está tocando a tábua de chocalhos só com a
canela da perna, sim;
com as pequenas costelas tostadas,
com suas costas canta chacoalhando os
cabelos, os dedos [e] as têmeoras no lar de
Deus.
Os nervos [e] o pequeno redemoinho da cabeça
doem;
o pequeno Moctezuma estende os braços.

Annocalihuan an tlacuel xompehuacan tlacuel
xoncuicacan noconcaquiz icuicayo
Moteuczomapil ixonehnecuil xoquechtlan
tzincuahcax[i]pil tzinteponpil can¹¹ iuhquin
tapizmiqui xillancapitz yolloilacatz
omicicuiltecuicuilpil i
yacachicuacolchicopil¹² ah an nellin iuh
toncatcapil¹³ ah anellin iuh tocatcapil¹⁴.

Vocês são meus guerreiros!
Vocês, vamos!
Comecem a cantar, vamos!
Ouvirei a cantoria do pequeno Moctezuma!
Os pés dele, o tornozelo e sua pequena pélvis
estão paralisados;
assim, de barriga vazia, você morre de fome.
O coração fica torto, as pequenas costelas
visíveis, seu narizinho também fica torto.
Ah, verdade que você não era assim de
miserável?
Verdade que você não era assim de miserável?

Zan tlapitzalcpa mitzhualahua in huehuetque
Moteuczomapil in cuatlatlacuacpil
cuaxochimecahuihuicon ticatcapil¹⁵ ah a
nel[li] iuh tocatcapil¹⁶.

Os anciãos te repreendem só com o som da
flauta, pequeno Moctezuma da cabecinha dura,
que vem usando cordões floridos no alto da
cabeça.
Você é um miserável, ah,
verdade que [você] não era assim de
miserável?

¹⁰ Interpretado como “tztzelihuhtoc”.

¹¹ Léase “zan”.

¹² Léase “yacachicolchicopil”.

¹³ Léase “toncatcapol”.

¹⁴ Léase “toncatcapol”.

¹⁵ Léase “ticatcapoll”.

¹⁶ Léase “toncatcapol”.

Coto coto coto.

Nicuicanitl tihuehuetque ac yehuatl ye copoaz itlatol Icelteotl in iamox in itlacuilol in cuicatl huehuetl teponaztl[i] ayacachtli¹⁷ tetzilacatl ayotl ye chichahuaztli cueponqui cozahuic xochitl cahulia xochitl talticpac can toniaz can taciz can tinemiz.

Ximotlalicán noxhuihuane xonmotlalicán noxhuihuane ma iuhquin opisbo¹⁸ can ca centzonxiquipilli cuix huimolintoc momamalintoc xincuemoliuhtimani¹⁹ in intlatol i yehua iyollo.

Ac onmottiz²¹ ac ontlachiaz xochioztocalco amoxtlacuilocaltic can ticac²² tlatlatohquetl ahnechuelitoa chicoteneque chicotlatoque ma nenquittocan ye conpoaz ye conchihuaz noxhuihtzin.

[16f] Can o Dios nech[ch]juhca, can o Dios nechyocoxca xochiquimiliuhticac xochpetlailacatz huimoliuhtoc momamalintoc ye onquetzalpachiuhticac nitic noyollo nicuicanitl.

Coto coto coto.

Eu sou cantor,
nós somos anciãos.
Quem é aquele que zombará da palavra do Deus único, de seu livro, de sua pintura, de seu canto, de seu huehuetle, teponaztle, ayacachtle, tetzilacatl, ayotle e do chichahuaztle?
A flor amarela brota,
a flor dá alegria na terra.
Para onde você irá?
Onde você chegará?
Onde você viverá?

Sentem-se, meus netos!
Sentem-se, meus netos!
Que o bispo faça isso mais de um milhão de vezes²⁰.
Ah! Por acaso eles estão se mexendo,
estão se contorcendo?
Ah! Que a palavra deles, ele e o coração dele permaneçam em movimento.

Quem verá a si mesmo?
Quem observará?
Na cova florida,
dentro da casa dos livros de pintura:
onde aquele que governa se levanta?
Não me falam retamente,
se queixam falsamente,
declaram erradamente.
Vejam isso: ele já vai zombá-lo, ele fará isso,
meu amado neto.

[16f] Onde Deus havia me criado,
onde Deus havia me formado,
tudo era coberto de flores;
o petate era revestido de flores.
Ah! Está eles estão se mexendo,
eles estão se contorcendo.

¹⁷ El sufijo “tl” aparece testado en el manuscrito.

¹⁸ La palabra aparece testada en el manuscrito, seguida de una corrección al margen derecho con el mismo vocablo (“obispo”).

¹⁹ Léase “xincuemoliuhtimani”.

²⁰ El número correcto de veces em el texto en náhuatl es de 3,200,000.

²¹ Léase “onmittiz”.

²² La sílaba “ti” aparece testada en el manuscrito.

San Francisco ontlatoa fray Pedro ye
nechnahuatia nicuicanitl zan can ye oncan
oztocalitic yehuan Dios itlatol niqutoa²³ ca ya
icac zan noca huetzca nechpinahuia
noxhuihtzin ma ye hualmoquetza ma quitto
ichicotlatol ma ye ic cahahuilti noxhuihtzin.

Ac onmatiz no huel quittaz noyollo nicuicanitl
at a iuhquin niquehuaz²⁴ niqittoz²⁵ ca ya icac
zan noca huetzca nechpinahuia noxhuihtzin
ma ye hualmoque[tza]...

toco toco toti.

Nocaltic nohuehue ma mitztlatlani ac ipatiuh
Nezahualpilli el teponazcucueliuh ye
xochihuehuetl ic atlacnecuilpil ceceyaca
netlatlalolo in ixopilhuan cequi aonteaci cequi
aonteaci.

Ach anca yehuatl in tlatoani Nezahualpilli
cua[i]cozpil cua[i]xacaliantecuicuil
ilacatztepil in cuappacemixtlapalnecuilpil²⁶.
No nimitzahua in tlatoani in tAxayaca in
cua[i]mimilpol in cuauhuitzoctepol
ixcocotzohual cacatzactepol tentzonpachpol
mahuehueyacapol ac zo mach iuhquin tlacatl.

Dentro de mim o meu coração está rica e
completamente satisfeito.
Eu sou cantor.

São Francisco discursa,
frei Pedro me dá permissão,
eu sou o cantor.
Onde eles estão?
Lá, sim, eles estão dentro da cova;
eu profiro a palavra de Deus de pé.
Meu querido neto ri de mim,
me afronta.
Que [ele] se levante,
que diga o seu insulto,
que assim o meu querido neto lhe dê alegria!

Quem saberá?
Eu sou cantor, meu coração também
certamente o verá.
Por ventura não é assim, de pé,
que o entoarei, que o proferirei?
Meu querido neto ri de mim,
me afronta.
Que [ele] se levante,
que diga o seu insulto,
que assim o meu querido neto lhe dê alegria!

toco toco toti.

Meu *huehuetle* está dentro da minha casa.
Que te perguntem: qual é o preço de
Neçahualpilli?
O *teponaztle* se contorce,
por isso o *huehuetle* florido se deforma,
se desfigura consideravelmente.
Cada um se retira na ponta dos pés:
alguns não fazem cativos,
alguns não fazem cativos.

Por acaso não é ele, o tlatoani Neçahualpilli?
O da cabecinha amarela,
o da cabeça redonda multicolorida,
o filhinho contorcido,
a carga de lenha vermelha [e] contorcidinha?
Também te insulto,
você é o tlatoani Axayácatl

²³ En el manuscrito, “*nic ihtoa*”.

²⁴ En el manuscrito, “*nic ehua*”.

²⁵ En el manuscrito, “*nic itto*”.

²⁶ Léase “*cuappacemixtlapalnecuilpol*”.

da cabeça redonda,
da cabeça pontuda,
da cara arranhada, toda preta,
da barba grossa, comprida.
Por acaso este homem não é assim?

Za[n] ye tiquineuh in man tocotzotl xiyeni in
ma tlatlachcuitl zan ca yehuatl acacalotl
mitztlatzcilhui²⁷ quechuehueyacapol, ye
tenpitzacpol ipan tetepo[ntli] cecen maapol²⁸
in tocnihuan ye yecho²⁹ xi[c]caquican.

Só você o alça,
que você seja como uma aguarrás.
Que você perpetue, que seja como a relva.
Ele, o jaburu, te aborrece:
pescoço comprido, bico longo,
sobre os joelhos cada uma das mãozonas.
Ouçam: nossos amigos já estão aqui!

Coto Coto coto.

Coto Coto coto.

Nihuelcuica ya ma mitoti Totoquihuaz[tli] in
tennopaltitlac ahmo tlaahua³⁰ pehualpol in
yacatlapitzalteuccizcoyopol³¹ ye iuhqui in
tlan³².

Eu canto bem!
Que Totoquihuaztli, dos lábios da grossura do
nopal, dance!
Esse conquistador não repreende
[ninguém];
narizão de flauta, de caracol, de coiole: ele é
assim.

Xochhuehuetque nichualitta a'mon iuh
Totoquihuazpol el mozoquillacacatzacpol
ixcuatolehexoquimilpol ac zo mach iuhquin
tlacatl.

Velhos floridos;
Não é assim que eu vejo o “grande”
Totoquihuaztli da florzona de mozote preta,
da palpebrona de embrulho de feijão.
Por acaso este homem não é assim?

Ca xoilacaxochicuahuitl neh ceponticac oncan
icac i i yehua xohuicollin Tezozomocton
queztepolocotexoloxomolli quen cahuitica in
Tenochtitlan tzin[tla]capitz
eloizquipa'patzacpil Tezozomocton.

Sim, na árvore florida da raiz embolada:
lá ele brota, para cima,
ele, Teçoçomoczinho do pé de jarro, do quadril
anguloso, de pilão.
Como Tenochtitlan foi consumida?
Com a bunda encolhida,
Pequena,
e destruída como um milho tostado,
Teçoçomoczinho.

²⁷ La consonante “tz” aparece testada en el manuscrito.

²⁸ Léase “maipol”.

²⁹ Léase “yehco”.

³⁰ Léase “tlaahua”.

³¹ Léase “yacatlapitzalteuccizcoyopol”.

³² Léase “tlacatl”.

[16v] Ipan mochiuhtithuitz in Axoquenpil xotle³³ xixilhuazpil³⁴ tlancuaoholmapil quechtepololomititit [h]uitzpil Tezozomocpil. [16v] O pequeno Axoquentl vem para fazer isso: o pé, barrigudãozinho, o joelhinho; o pequeno espinho está no pescocinho, pequeno Teçoçomoc.

2 EL PROCESO TRADUCTOLÓGICO DEL “TEPONAZCUICATL” DE DIVERTIMIENTO

El proyecto misionero de escritura alfabética de los cantos nahuas en aras de catequizar a ese pueblo originario y colonizar su lengua-cultura ocasionó deformaciones intrínsecas a las características y los límites del alfabeto. La escritura alfabética registró solo una pequeña parte de estos aspectos que anteriormente fungían como un “acto vivo de comunicación”, en palabras de Paul Zumthor (2000, p. 39-40), por lo que ahora figuran como elementos extraños y, sobre todo, sin contexto fuera del performance. El registro escrito, al colonizar las representaciones cantadas y bailadas a partir de la transliteración, provocó la pérdida y el empobrecimiento de los elementos estético-semióticos que otorgaban a las letras de los cantos una serie de sentidos durante los rituales.

La entonación de los cantos pertenecía a un complejo cultural en el que vigoraban elementos que, con el traslado al alfabeto, sobrepasaban los límites de lo escrito. Así pues, la alfabetización de los cantos, por así decirlo, tuvo como consecuencia la distorsión de todo un sistema semiótico, el cual constituía un productor de sentido. Sin esas claves de lectura que se borraron en el texto impreso, los versos del cancionero ahora resultan de difícil interpretación sumado a la complejidad de comprensión de las letras *per se*. En este sentido, nuestro intento de recreación musical de los cantos responde a cierta necesidad de devolverles a los cantos un aspecto fundamental. El texto en lengua brasileña, así pues, no solo presentará una interpretación para sus letras, sino también para su música, brindando un nuevo contexto que se perdió con la escritura alfabética. En esta ocasión, por tanto, nos enfocaremos en la música del canto que expusimos en traducción al portugués.

La música del canto “Aqui começa um canto antigo: canto de divertimento entre tlatoanis” se expresa de dos formas. La primera, mediante las partículas referentes al teponaztle que inauguran/o concluyen cada una de las cinco secciones (o actos, por así decirlo) de nuestra composición. Son ellas:

- 1) Titico titico titico.
- 2) Toco toco toti.
- 3) Coto coto coto.
- 4) toco toco toti.
- 5) Coto Coto coto³⁵.

La segunda, según se observa en la letra del canto traducido, por medio de otros instrumentos además del idiófono, a saber: *huehuetl* o tambor de membrana; *ayochicahualiztli* o tabla de sonajas de caparazón de tortuga; *tlapitzalli* o flauta u otro instrumento de viento; *ayacachtli* o sonaja, *tezilacatl* o gong de bronce, *ayotl* o caparazón de tortuga, y *chicahualiztli* o bastón de sonaja. Estos instrumentos probablemente integraron la entonación del canto, pero la inserción de su sonoridad solo es posible por medio de una nueva composición que no trataremos en este trabajo. Enfoquémonos en la música del teponaztle.

³³ Leia-se “xotl”.

³⁴ Léase “xixiahuaazpil”.

³⁵ Las letras mayúsculas y minúsculas respetan el manuscrito.

La recreación de los sonidos del teponaztle, específicamente en el caso de este canto, se divide en dos partes: rítmica y melódica. Respecto al ritmo de manera general, hay algunas teorías, puesto que para ello solo se necesitan las onomatopeyas “ti”, “qui”, “to”... etc.; entre ellas están las de Vicente T. Mendoza (1956), Karl Anton Nowotny (1956), Guillermo Orta (1970), Elsa Ziehm (1976) y Richard Haly (1986). En cuanto a las melodías, sin embargo, solo contamos con la interpretación de Mendoza, quien estudió la organología de diversos teponaztle prehispánicos conservados en los museos de México y Estados Unidos, o en casa de sus dueños.

Las reflexiones y propuestas de estos investigadores aportan mucho para pensar y representar la sonoridad del teponaztle, pero para la recreación de la música del canto de divertimento quisiéramos apartarnos de todas ellas, a medida de lo posible, debido a la perspectiva general y occidentalizante de ellos. Es decir, todas ellas se desarrollan según la teoría musical del Occidente, lo cual es respetable y comprensible si se toma en cuenta la complejidad de todo el proceso. Por otro lado, y paradójicamente, pensamos que el análisis totalmente de acuerdo con esta visión enyesa el proceso de exploración de la música que acompañó los cantos, por lo que nos valdremos de esta perspectiva mucho más con fines de escritura y exposición en este trabajo. Creemos que la articulación de la “partitura” del teponaztle dispuesta en los *Cantares* con el instrumento y su propia sonoridad resulta mucho más proficua para las reflexiones, y más si interpretamos cada canto como un estudio de caso.

De hecho, el fragmento del folio 7r cobra mucho más sentido cuando tenemos la experiencia con el teponaztle, lo que nos revela que este idiófono y el huehuetl probablemente independían casi completamente de las melodías de los cantos. O sea, al parecer ambos instrumentos no fungían como una especie de campo armónico, sino de complemento a los ritmos y melodías proferidos con la voz; ellos, a su vez, se destacaban entre las estrofas, motivo que posiblemente llevó al escriba a anotarlo únicamente en esta localización (solo hay un único caso en donde ellas aparecen entre las letras). En este sentido, el teponaztle y el huehuetl, con relación a las letras, solo indicaban el inicio y/o el término de las estrofas, y marcaban las coincidencias con las palabras de algunos versos. Lo comprobaría la expresión “va terminando/va menguando” (en náhuatl, “ontlantih”) luego de las series de partículas.

Esto dicho, para la musicalización del canto en cuestión nos basamos en un único teponaztle que emite las notas Mib (Eb) y Sol (G).

Imagen 1: Teponaztle



Teponaztle del Grupo *Yodoquinsi*³⁶. Fotografía de Sara Lelis (2023).

³⁶ Madera de mezquite. Baquetas de hule.

Es decir, la melodía queda a cargo de la combinación de notas que contiene este idiófono en cuestión, la cual fue ejecutada por Luis Fernando García³⁷.

La distribución de las dos notas del teponaztle para cada una de las tres sílabas onomatopéyicas que figuran en el canto ocurre de acuerdo con la línea melódica. En la primera, “Titico titico titico”, definimos que la sílaba “ti” correspondería a la nota más aguda del instrumento, el Sol, y la sílaba “co” correspondería a la más grave, Mib. El ritmo, a su vez, podría interpretarse como un tresillo en compás 9/8 donde se acentúan las primeras sílabas “ti”:



Elaborado en MuseScore por Sara Lelis (2023)³⁸.

La segunda línea rítmico-melódica, “Toco toco toti”, establecimos que el “ti” se mantendría como nota más aguda y el “co” como la más grave; el “to”, a su vez, se distingue del “co” por el acento que se le brinda. El ritmo se entiende igualmente en compás compuesto, y los valores de la corchea:



Elaborado en MuseScore por Sara Lelis (2023)³⁹.

La tercera línea referente al teponaztle, “Coto coto coto”, asimismo, mantiene la vocal “o” con la nota grave, Mib, y el acento ahora lo sostiene el “co” que, en esta ocasión, figura en la primera sílaba:



Elaborado en MuseScore por Sara Lelis (2023)⁴⁰.

Las dos últimas líneas de teponaztle repiten las frases dos y tres del *corpus*, respectivamente, por lo que se interpretó y se ejecutó de la misma manera⁴¹. La escritura completa de la música de este “teponazcuicatl” se presenta de la siguiente manera:

³⁷ Músico, compositor especializado en instrumentos prehispánicos de México e integrante del Grupo *Yodoquinsi*. *Tierra de muchos colores* desde 1997.

³⁸ La música se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jHO9eW7dV7I>

³⁹ La música se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MFV6S2EUb30>

⁴⁰ La música se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ngVfvdutz-I>

⁴¹ Los audios se encuentran aquí: <https://www.youtube.com/channel/UCeMYFg9SyDERSyqjtCJGWcQ>



Elaborado en MuseScore por Sara Lelis (2023).

La presente propuesta de musicalización del toque del teponaztle tiene como punto de partida el idiófono de por sí, el cual define tanto la interpretación como la ejecución de las onomatopeyas “ti”, “to” y “co” de este canto de divertimento entre tlatoanis de los *Cantares*. Por lo anterior, comprendemos que nuestra aportación en cuanto al asunto se centra en la exposición de la música con las propias características del instrumento, cuyas líneas rítmico-melódicas tratamos de corresponder con la notación musical del Occidente, y no el camino a la inversa. Reconocemos que el desciframiento sin dicha perspectiva resulta muy complejo, tal vez casi imposible, puesto que la formación de la mayoría de los músicos proviene de ella. Por otro lado, torna posible la recreación de una sonoridad perdida y la exposición en el modelo actual de transmisión de conocimientos musicales.

REFERENCIAS

“Cantares mexicanos” [manuscrito]. In: **MS 1628 bis**. México: Biblioteca Nacional de México, 85f.

CASTAÑEDA, Daniel; MENDOZA, Vicente T. (1933). **Instrumental precortesiano**. Instrumentos de percusión. Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

HALY, Richard. “Poetics of the Aztecs” **New Scholar**. California: University of California Santa Barbara, 10, p. 85-135, 1986.

LEWY, Matthias. “Ti qui to co: The Combinations of Syllables in the Cantares Mexicanos – A Comparison of Sound Reconstructions”. In: **Flower World - Music Archeology of the Americas**. Matthias Stöckli y Mark Howell (editores). Berlin: Ekho Verlag, 2015, p. 99-123.

MENDOZA, Vicente T. **Panorama de la música tradicional de México**. México: Imprenta universitaria, 1956.

NOWOTNY, Karl Antony. “Die Notation des Tono in den aztekischen Cantares”. **Beiträge zur Völkerkunde**, Neue Folge, 4/2, p. 185-189, 1956.

PÉREZ DE RIVAS, Andrés. (1647). **Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre las gentes más bárbaras y fieras del nuevo orbe**. Edición facsimilar, estudio introductorio y notas de Ignacio Guzmán Betancourt, México, Siglo XXI, 1992.

ZIEHM, Elsa. **Gebete und Gesänge der Nahuatl aus San Pedro Jicora in México**. Berlín: Freie Universität, 1976.