

3.4 Para el libro del
Noroeste
III, 4.

Panorama Musical del Noroeste Argentino

Isabel Aretz

Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/Colección *ARETZ*
Caja/cajón No. *ESTANTE*
Módulo de *1*
Inventario No. *00412*

Panorama musical del Noroeste argentino

Isabel Aretz

Introducción

Como es sabido, la música se inició como expresión oral del hombre, y continuó en esa condición acompañando todas sus etapas evolutivas. Fue recién en épocas del Renacimiento, en Europa, que se creó el sistema de grafía musical que aún utilizamos. Es con el mismo que se pudo desarrollar la música académica, en tanto la popular siguió su curso oral tradicional.

Ya en nuestro siglo, el gran invento de la grabación posibilitó la captación de las músicas aborígenes y folklóricas, llamadas estas últimas así desde que el disco facilitara la comercialización de las músicas populares anteriores y la creación de un tipo de música para las masas, que hoy encuentra en el Rock su máximo exponente. (¡Por suerte los argentinos contamos con el Tango como expresión popular nuestra!)

Desde que el disco, la radio y la televisión se adueñaron de los hogares, terminaron con el "hacer música", privando a los jóvenes que se levantan hoy, del beneficio espiritual que ofrece el practicar y escuchar buena música, sea tradicional o de inspirados compositores profesionales.

La música del noroeste argentino que nos ocupa aquí, ha sido pautada primero de oído por diferentes maestros y músicos que integraron Cuadernos publicados a partir de 1910, como los de Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo, ambos de Santiago del Estero, uno de Ana S. de Cabrera, de Tucumán, y otro menos conocido y muy anterior, debido a Luis Bomfiglio sobre música de Catamarca. Este fue editado para el Año Nuevo de 1889 y lleva danzas bien arregladas para piano y para canto y piano.

Luego, a partir de 1930 la música tradicional del noroeste argentino, así como la de todo el país y de América en general, la hemos recopilado los etnomusicólogos que transitamos por caminos difíciles para poder captarla en contexto, llevando equipos de grabación y al principio hasta un grupo electrógeno. Luego debimos transcribir, estudiar y analizar la música grabada, porque sin escritura no hay trabajo científico posible.

La música por sus características denota sus orígenes, sea indígena, misionera, criolla o europea, y especialmente si es española.

Después de la Independencia, la música adquirió patria -junto con los músicos-. Me refiero a la música que no la tenía por su raíz y que se nacionalizó, al punto que hoy se distinguen los folklores de los diferentes países y se pueden reconocer similitudes y diferencias.

Las culturas prehispánicas y su música

Antes de avanzar en el tema, debemos señalar que los pueblos aborígenes en general no poseen en sus lenguas un equivalente para el término música. Hablan de cantar, tocar y bailar. Los quechuas por ejemplo; llaman *taki* al cantar y *tusuy* al danzar. Pero para ellos el canto y la danza son inseparables de todo rito y los mitos se transmiten cantando, lo cual ocurre hoy todavía entre los grupos selváticos. Esto explica también que los indígenas en América hayan sido convertidos con ayuda de la música.

Cuando llegaron los españoles a nuestro noroeste; venían apoyados por misioneros que instauraron cofradías para servir a la religión.

Santiago del Estero y Tucumán estaban habitados por los *juríes* y *tonocotés*, pueblos agrícolas con avanzada cerámica y que poseían objetos de bronce. Pero los más desarrollados eran los *diaguitas* o *calchaquies*, de habla *kakana*.

Estos habitaban el sur de Jujuy, el centro de Salta, la mitad oeste de Tucumán, casi todo Catamarca y La Rioja así como el norte de San Juan. Eran agricultores, cazadores y recolectores y estaban distribuidos en una serie de *ayllus*.

Tenían numerosos instrumentos musicales: campanillas de bronce, cascabeles, tambores de madera, flautas pánicas de piedra y de madera con cuatro o cinco tubos, trompetas naturales de tubos, ocarinas para atraer pájaros (las había de seis agujeros), flautas de piedra, madera y de barro cocido. También se descubrió una piedra sonadora en el Valle de Tafi.

Los *diaguitas* o *calchaquies* fueron dominados por los Incas que les impusieron la lengua quechua, pero también aprendieron el aymara que era la lengua de los soldados del ejército de los Incas. Y a ese dominio le siguió el dominio español.

Sus descendientes rinden todavía el culto a la Pachamama o Madre de la tierra, y por influencia incaica rendían antes culto también al sol.

Una "divinidad de la mala suerte" recibe el nombre de *chiqui* en lengua quechua y en Catamarca se trataba de aplacar su cólera con fiestas. *Pucllay*, de igual origen quechua, es la personificación del carnaval. Recibe la forma de un muñeco, y en La Rioja se hace estallar al final de la fiesta.

En todos estos valles hasta Jujuy, se llama *chaya* a la ofrenda de un poco de vino que se vuelca a la tierra antes de beber.

En Jujuy, los *humahuacas* habitaban la quebrada que lleva su nombre así como los valles vecinos, llegando casi al sur de la actual provincia. De acuerdo con Ibarra Grasso, de quien tomamos estos datos, por el norte entraban en Bolivia y tenían semejanza con pueblos pre-incaicos de Potosí, Oruro y norte de Chile. Era un pueblo agricultor, con terrazas de cultivo e irrigación artificial. La arqueología conserva sus cascabeles, que los tenían hasta de oro y también instrumentos de la familia de los aerófonos, como cornetas y

flautas pánicas: estas últimas reemplazadas hoy por las aymaras que tienen más posibilidades sonoras. Su lengua fue también sustituida por el aymara y el quechua, y luego por el español.

Los *atacamas*, de lengua *kunza*, habitaban la región puneña argentina, el ex territorio de los Andes hasta Catamarca, además de los territorios vecinos de Chile y Bolivia. Eran agricultores y tenían una metalurgia muy desarrollada en cobre, bronce, plata y oro. Abundan las campanas y campanitas. Las campanas tenían función mágica: acompañaban las imploraciones para la lluvia.

En lo que se refiere al dominio incaico, y aparte de los caminos y tambos construidos por los Incas, se asegura que fue el Inca Tupac Yupanqui quien conquistó el noroeste, pero su dominio no duró sino unos sesenta años. Sin embargo, al estudiar la música se pone en evidencia que hubo una inmigración incaica y también aymara, porque aún perviven sus músicas, así como una especie de mestizaje musical prehispánico.

Los instrumentos musicales en los hallazgos arqueológicos

Existen instrumentos arqueológicos del área andina que datan del siglo XIII a C., algunos de los cuales se corresponden con otros todavía en uso en las áreas humahuaqueña y diaguita-calchaqui.

Los sonajeros más antiguos fueron hechos con cápsulas de fruta, dientes y pezuñas de animales. En el área que nos ocupa, se hallaron sonajeros de cápsula de fruta de nogal silvestre. Como remanente de culturas más avanzadas aparecieron sonajeros de cobre y de bronce y también campanitas, como la que reproducimos, hallada en Cafayate, Salta. De acuerdo con Ambrosetti, estas debieron estar destinadas a implorar lluvia durante las grandes ceremonias y fiestas del chiqui. En la actualidad han sido reemplazadas por tarros de lata con los que se mete ruido.

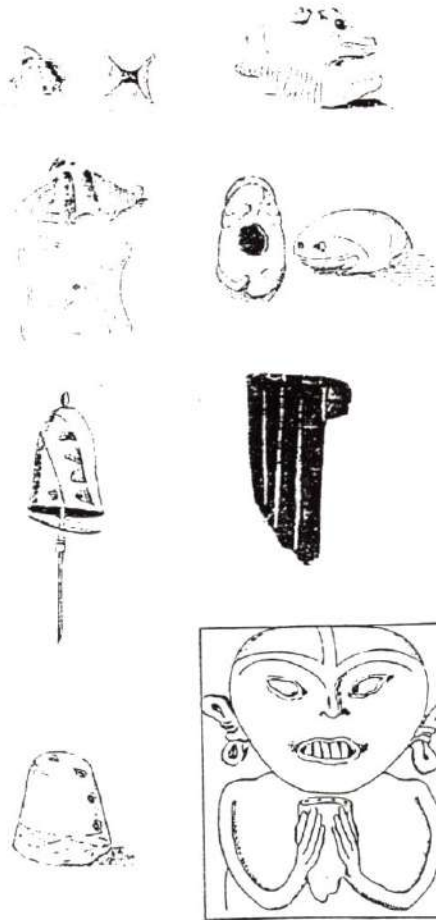
Los sonajeros de calabaza siempre estuvieron relacionados con el chamanismo. El que presentamos lleva dibujos pirograbados y adentro debió contener piedras.

Los silbatos aparecen con profusión, sean de piedra o de barro cocido. También se dan flautas de piedra, de hueso, de madera y de barro. Las de hueso aparecieron sobre todo en el Chaco santiagueño. Algunas tienen cuatro agujeros para modificar el sonido. En Salta, Catamarca y Tucumán se encontraron algunas que permiten ejecutar verdaderas melodías.

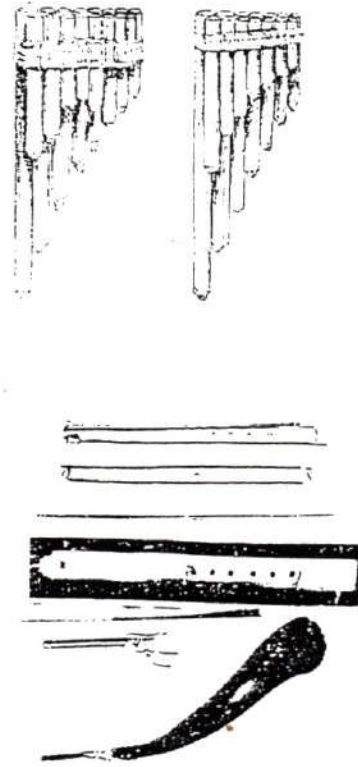
Las flautas pánicas son propias de todo el noroeste. En las llanuras de Santiago del Estero los hermanos Wagner las hallaron de tierra cocida.

Los instrumentos musicales

Instrumentos arqueológicos



Instrumentos aborígenes



Instrumentos folklóricos



En cambio, en La Paya aparecieron hechas en madera. Todas tienen cuatro tubos, lo mismo que las que decoran tinajas del área calchaqui. Se cree que estas debieron tener gran importancia religiosa.

Las trompetas de madera, al lado de hachas, aparecen en el área. También las de tubos de hueso, formadas por dos piezas unidas con resina o mastic, y con boquilla. Algunas llevaban pabellón de calabaza.

Los hallazgos de instrumentos musicales se complementan con los de máscaras, que son de piedra unas y otras de madera; e inclusive de cuero y oro. Estas últimas demostrarían el principio de un arte dramático, tal como escribiera José Imbelloni. Pero en todo caso, los cronistas y misioneros se refirieron a las ceremonias que los indios realizaban "a su usanza y modo", tal como escribiera Levillier. Estas ceremonias no deben haber sido muy diferentes de las que aún realizan etnias que sobreviven en el corazón de América.

La música durante la Colonia

Cuando llegaron los españoles a nuestro noroeste, venían apoyados por misioneros que instauraron cofradías para servir a la religión, y se dieron a su tarea de catequizar a los aborígenes, que creó un indudable fervor religioso.

El Padre Alonso de Barzana que arribó en 1585, descubrió la gran musicalidad de los *Iules*, que aprovechó la Compañía para catequizarlos dándoles "nuevos cantares a graciosos tonos".

Junto con Barzana llegó el Padre Francisco Angulo, quien siguió al Perú en 1594. Cuatro años antes había llegado el jesuita Francisco de Solano, quien aprendió la lengua tonocoté y cultivó la música con su violín.

Hacia el 1600 se sumaron los Padres Juan Romero y Gaspar de Monroy quienes enseñaron "cantos espirituales", y pocos años después se inició la enseñanza oficial del canto y de los instrumentos musicales importados. Los Padres introdujeron elementos del canto gregoriano y cantos melismáticos, como se aprecia todavía hoy en cantos que pervivieron en la tradición oral y que pude grabar en Tucumán. Pero la región de Tucumán recibió a pocos músicos europeos de formación escolástica.

En cambio, se documentó la existencia de instrumentos musicales traídos de Europa, como clavicordios, arpas, bigüelas, discantes, guitarras y flautas; instrumentos que también se ejecutaban en las iglesias. Además, se integraron tempranamente las bandas militares con trompetas, cajas y tambores.

En lo que se refiere a la música que se ejecutaba, consta que en una misa celebrada en Londres del Tucumán, en 1567, "se cantaron chanzonetas con harpa, bigüelas y citara". Asimismo en una fiesta realizada en Valle Viejo, en 1664, doce indiecitos entonaron "cantos en quechua".

Entramos ya entonces a la reseña de las expresiones musicales populares, inauguradas casi un siglo antes con los cantares que enseñara el Padre Barzana a los *lules* y que Juan Alfonso Carrizo sospechó que se tratara de las glosas de Fray Ambrosio de Montesinos, cuyo Cancionero se publicó en 1508. Este traía "la noticia del tono" con que debían cantarse, que correspondía a cantares profanos que repetía todo el mundo en España.

Ya en el siglo XVIII, en 1756 llegó a la Reducción de Miraflores el Padre Juan Fecha. Gracias al "Arte y vocabulario de la lengua lule y tonocoté", sabemos que los indígenas ejecutaban diferentes instrumentos como el arpa, la guitarra y el rabel, la flauta, la trompeta y el tambor. Es en ese mismo siglo que se menciona la enseñanza musical a través de la lectura.

Con respecto al uso de instrumentos musicales aborígenes, los cronistas citan los mismos que se encuentran entre los hallazgos arqueológicos: bastones de ritmo, tambores, sonajas atadas en racimos sobre un palo, calabacillos huecos con piedras dentro; instrumentos con los que acompañan el canto durante sus ceremonias mágicas.

Los aerófonos, pingollos, pifanos, bocinas y cornetas eran sonados durante los asaltos guerreros y para festejar los triunfos. En las flautas llamadas *meneyupé* en la lengua lule y tonocoté, en los pitos de sonido agudo, así como en las queñas producían melodías. Todo ello junto a los instrumentos ruidosos que percutían durante las fiestas del *chiqui*, personificación del carnaval.

Detrás de estas menciones de instrumentos musicales no nos resulta difícil reconocer a los actuales *erkenchos* y *erkes* o cornetas en uso en Salta y Jujuy, así como a las flautas de los santeros que todavía ejecutan las marchas durante las procesiones.

Los instrumentos musicales hoy en uso

Membranófonos:

La caja o tambor, continuación de la *tinya* arqueológica, es instrumento acompañante en toda la música del carnaval norteño. Excepcionalmente se fabrica en forma cuadrada. Quechua: *tinya*. Aymara: *uancar*. Caja chayera del quechua: *ch'allay*.

El bombo acompaña la música de todos los bailes criollos. El prehispánico ataba sus parches directamente con soga en zigzag. Los europeos introdujeron la caja militar con aros que prensaban los parches y atadura de aro en aro.

Aerófonos:

La kena, flauta sin embocadura, es instrumento prehispánico y fue junto con el pinquillo el instrumento preferido por las culturas peruanas.

La anata, tarka o pinquillo, procede de Bolivia. Es flauta con tapón que facilita el soplo.

El erkencho, un clarinete ideoglótico lleva una boquilla con su lengüeta recortada y un pabellón de cuerno vacuno o cabrio.

El erke o corneta está constituido por una larga caña de dos metros o más de longitud y pabellón de cola de vacuno. Es una trompeta transversa.

Los sicus o flautas pánicas son instrumentos típicos aymaras. Se dividen en macho y hembra y se complementan al ejecutar una melodía. Los artesanos manejan sus propias medidas al construir los instrumentos y los músicos los afinan colocando arena en los tubos.

Cordófonos:

El charango, con caja de quirquincho o de madera, es instrumento posthispanico. Nos llegó desde el Perú. Se ejecuta en Jujuy y norte de Salta (ex-Gobernación de Los Andes).

El arpa sin pedales fue instrumento de los músicos tucumanos para ejecutar las danzas criollas. Los instrumentos se fabricaban localmente. Llevan 35, 34 o 33 cuerdas. Se afinan en do y se levantan o bajan las cuerdas necesarias para ejecutar piezas en otros tonos.

Los cordófonos en uso se completan con el violín y con la guitarrra de más amplia difusión, aunque no aparece entre la población descendiente de aborígenes, en tanto es el instrumento básico para acompañar Vidalas, Estilos y Tonadas, así como las danzas criollas. La guitarra campesina recibe infinitos temples.

Los italianos introdujeron el acordeón que actualmente es el ejecutante obligado de los bailes en el carnaval y en las ferias y fiestas. Va siempre acompañado por el bombo criollo.

Con respecto a los ideófonos, en el noroeste argentino aparece el triángulo, acompañando los bailes ejecutados en violín y bombo. O al "cajoneo" acompañando la Cueca, equivalente al "tamboreo" de Chile practicado en el arpa. En San Antonio de los Cobres, de acuerdo con Pérez Bugallo -a quien le debemos detalladas descripciones de la fabricación de cornetas y erkenchos en Salta-, se ejecuta un palo sonajero, denominado allí "lira china".

Pervivencia de la música prehispánica

Como se sabe, en tiempos de la conquista el noroeste argentino estaba mejor comunicado con Lima que con Buenos Aires. En el aspecto musical, las diferentes culturas aborígenes del Alto Perú, y luego la criolla con su foco en Lima, tuvieron gran injerencia en la formación de nuestros cancioneros, tanto aborígenes como folklóricos, contrarrestados, eso sí, por la gran vitalidad de la música diaguita-calchaqui.

1- Chaya. La Rioja.

Allegretto

Ay mari - ma - ri
maquin - qui
gia - nan - cheí
ay pepa - pa
peyu - te

2- Marcha. Tucumán

$\text{♩} = 120$

Caja | etc.

3- Carnaval. Jujuy.

$\text{♩} = 108$

Tambor *Respierta mi palo - mita*

Respierta mi palo - mita
Cucu - lí
madruga - dorá
Yo tocaré mi charango
ale - gre está
La Pascua vieeny
se acaba - rá

4- Huaino. Jujuy.

$\text{♩} = 108$

5-Kaluyo.Jujuy

Handwritten musical score for '5-Kaluyo.Jujuy'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is clear and legible.

6- Yaravi. Jujuy.

Handwritten musical score for '6- Yaravi. Jujuy.'. The score consists of six staves of music. Above the first staff, there is a tempo marking: $\text{♩} = \text{HS aprox.}$. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, accents, and other musical symbols. The score is well-organized and easy to read.

Actualmente, entre los pobladores del noroeste, descendientes de los aborígenes, perviven músicas vocales e instrumentales pertenecientes a sistemas milenarios que se detectan fácilmente frente a la música posthispánica. La música pentatónica, oficializada por los Incas, aparece en Huainos y Carnavalitos, y además ingresó a otras especies musicales criollas por simple préstamo musical. La "chaya" de La Rioja, con su texto en quechua y la marcha de "misa chico" de Tucumán pueden servir de muy sencillos ejemplos: (Nº1 y Nº2)

El Carnavalito, propio de Jujuy, nos vino del Perú como danza colectiva prehispánica, que luego adquirió figuras de Contradanza y de Cuadrilla. Como música posee todos los rasgos incaicos, y en su texto menciona al charango, guitarrilla de origen europeo que le brindó armonía aciriollando su música (Ej. Nº 3).

La afluencia de la música pentatónica continúa hasta nuestros días por un permanente intercambio boliviano-argentino. El Huaino *Jacujacu* lo grabamos en 1952 a una joven de 15 años, Aurora Sarabia nacida en la localidad de Albaroa, Oruro, Bolivia, que vivía en La Quiaca (Ej. Nº4).

Los ejemplos pentatónicos instrumentales son también ricos, sean ejecutados en quena, flautilla, pinquillo o corneta; y se dan sobre todo en Salta y Jujuy, como música largamente asentada.

La música aymara, introducida por el ejército del Inca, se desarrolla hoy sobre la escala diatónica europea, que reemplazó a una antigua escala de siete sonidos de afinación equivalente, es decir, sin medios tonos. En esta música alternan sicus macho y sicus hembra, complementando una gama que acepta cromatismos, y cada par de ejecutantes toca una o más notas alternativamente para constituir una melodía (Ej. Nº5).

Los conjuntos de sicuris aparecen hoy en Argentina solamente en la provincia de Jujuy. Se acompañan con la percusión de uno o más bombos. Las piezas que ejecutan se pueden denominar Huaino, Kaswa, Carnavalito, Pasacalle, Trotecito, Kaluyo, Cacharpari, Huachitorito.

Los aymaras ejecutan además la anata o tarka, una flauta de madera con tapón, hecha con un grueso cilindro, y el pinquillo de caña, que facilita el soplo con su canal de insuflación. Toda esta música se renueva siempre con la presencia de ejecutantes bolivianos y peruanos que circulan por el noroeste argentino o se aposentan, como ya vimos.

La quena, una antigua flauta sin embocadura, de difícil ejecución, queda solamente en manos de pocos músicos. El toque que grabamos mi esposo y yo, es un Yaravi de ritmo muy libre. Al verlo escrito parece que se asimila a una bimodalidad con la escala menor antigua; pero por su afinación no se corresponde con nuestras escalas temperadas (Ej. Nº6).

7- Tonada de invierno. Jujuy.

M.M. ♩ = 100

Handwritten musical score for 'Tonada de invierno. Jujuy.' The score is written on four staves. The first staff is the vocal line, starting with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *M.M. ♩ = 100*. The lyrics are: "siempre can te en la fronte ra - ma tes un - -". The second staff continues the lyrics: "da - - za - ili - to a - - - - - lito (♩) a si me". The third staff continues: "gus ta can tar - en - cada ba ra un pa qui - - to". The fourth staff ends with "a - - - - - etc". The music is in 2/4 time and features various melodic lines with slurs and ties.

8- Baguala. Catamarca.

M.M. ♩ = 74 aprox.

Caja

Handwritten musical score for 'Baguala. Catamarca.' The score is written on five staves. The first staff is the vocal line, starting with a tempo marking of *M.M. ♩ = 74 aprox.* and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "etc". The second staff is the *Caja* (box) part, starting with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *M.M. ♩ = 74 aprox.*. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many slurs and ties. The third, fourth, and fifth staves continue the *Caja* part with various rhythmic figures and slurs.

9- Baguala. Catamarca.

$\text{♩} = 96$



A mi ne mandan man-



dan que cante



Di- cen que soy de Lourdes



sabiendo que no se nada



Habiendo varios va- rios



canto — res



Dicen que soy de Lourdes



De di- ferente di- fe-



ren- te tomada



Dicen que soy de Lourdes.



10- Toque de erkencho. Jujuy.

$\text{♩} = 86$



11- Toque de erke. Jujuy.

M. M. $\text{♩} = 200$ (suena 8: baja)

M. M. $\text{♩} = 144$

etc

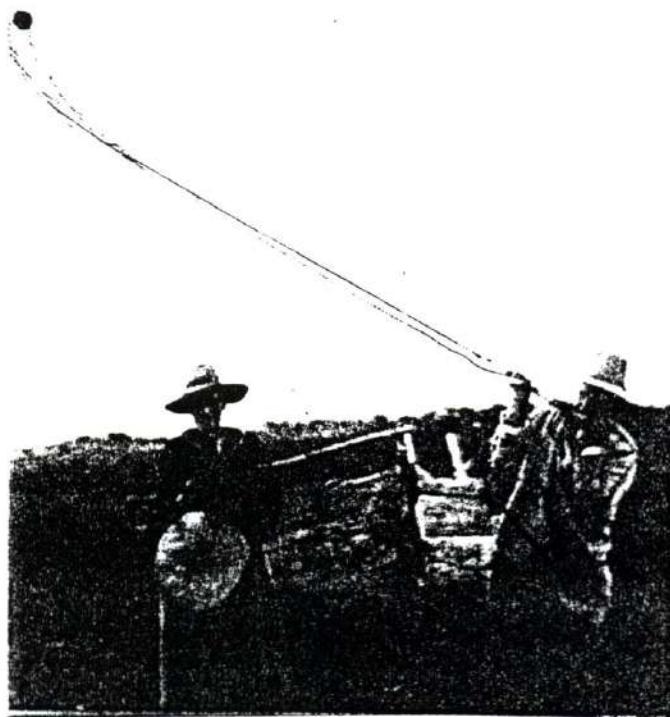


Foto I.A. 1940

En Salta y Jujuy, los cantores distinguen los cantos del carnaval, de la Pascua y de la Cruz, así como las coplas para el verano o el invierno. En el ejemplo que grabamos en 1952 a una joven que había venido desde Santa Ana, Departamento de Valle Grande, a Abrapampa, en Jujuy, se aprecia el paso de la voz al falsete y los glisados propios de la especie. Ella a los pasos de la voz le decía: "cantar alargado". Santa Ana había sido fundada a fines del siglo pasado con los humahuacas emigrados de la Quebrada. Se trataba de un lugar muy apartado, al que se llegaba primero en 16 horas de camino a Caspato, y luego en nueve horas más a Santa Ana -la medida es desde luego a pie- (Ej. N°7).

Durante los carnavales circulan los cantores vallistas que al son de la caja impregnan los aires con las llamadas Bagualas, Joi-Joi, Coplas o Tonadas. Estas se entonan sobre melodías básicamente tritónicas respondiendo a una antiquísima tradición diaguita-calchaqui, que perdió sus textos en lenguas aborígenes, aceptando coplas, a veces interpoladas por estribillos. Se escuchan así cantos amorfos que apenas resisten el coplero criollo, como ocurre con la Baguala catamarqueña de nuestro ejemplo, que fuera entonada por varios cantores. La voz superior canta en falsete, alternando con la voz natural.

Las voces bordan los *kencos* entre las pocas notas, con glisados; portamentos ascendentes o descendentes, y apoyaturas; produciendo quejidos al aflojar la voz en los finales de frase (Ej. N°8).

Estos cantos a veces se reducen también a dos notas, generalmente la quinta. Pérez Bugallo y yo obtuvimos en distinta época ejemplos en el Chaco salteño, pero yo obtuve luego gran cantidad de cantares así en Catamarca, donde suelen finalizarlos en la cuarta inferior. Además se registran baguales tetratónicas como la que transcribimos, y hasta alguna pentatónica (Ejs. N°9 y 10).

En una extensa área de Salta y Jujuy, donde se producen estos cantos, durante el verano se ejecuta un clarinete rústico denominado *erkencho*.

En cambio, durante el invierno se toca una larga corneta, llamada también *erke*, que los nativos no deben tocar en verano porque creen que atrae las heladas (Ej. N°11).

Durante mis viajes por La Rioja y Catamarca he recopilado otros cantos que reciben el nombre de Vidalitas, pero que no guardan ninguna relación con la muy conocida Vidalita sureña. La música a que me refiero ahora tiene su mayor difusión en Catamarca, La Rioja y norte de San Juan. En Tucumán registré algunas también, pero en su tiempo las interpreté como hibridación de las Bagualas, porque no tenía otra referencia. En realidad, parece tratarse de un viejo cancionero que finalmente denominé "andino". Algunas de estas melodías responden a la escala pentatónica, otras responden a una

12- Vidalita andina. Catamarca.

Andante

Si es te tambor floreci que so
 Y estar a reba-na-do
 Ciertay que me ves d'ingañar —
 Si me sentaría a comer —
 Como comian los bu-nos
 Ciertay que me ha d'ingañar —

Detailed description: The score consists of six staves of music. The first staff is a vocal line in treble clef with the tempo marking 'Andante'. The second and fourth staves are vocal lines in bass clef. The third and fifth staves are accompaniment lines in bass clef, marked with an asterisk (*). The lyrics are written in Spanish and are aligned with the notes. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and phrasing slurs.

13- Vidalita andina. La Rioja.

M. M. ♩ = 76

Tambor

13

Detailed description: The score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the tempo marking 'M. M. ♩ = 76'. The second staff is a drum part labeled 'Tambor' with rhythmic notation including 'similto'. The third and fourth staves are accompaniment lines in bass clef, with the number '13' written below the first staff. The fifth staff is a vocal line in bass clef. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests and phrasing slurs.

14- Vidalita andina. La Rioja.

M.M. $J = 80$

De a ri - ba me he ve - ni - do
como ca - ba llo sin fre - no
yo - no - lo hei de hablar
So - li - to hei de andar



escala mayor, con la cuarta aumentada, en coincidencia con la escala lidia, que también aparece en otras melodias del área andina del Perú, donde los descendientes de muy diferentes naciones prehispánicas disponen hasta hoy de las más variadas gamas, aparte la escala pentatónica.

Estas Vidalitas andinas se entonan también para el carnaval, que es la fiesta por antonomasia de los pobladores de ascendencia indígena. Fiesta a la que fueron derivados los festejos anteriores de la señalada de animales y de la Pachamama.

Como puede observarse, esta Vidalita finaliza en la cuarta inferior como muchas Bagualas de la misma provincia y de Salta (Ej. N^o12).

La Vidalita que sigue, también de amplia tesitura, es musicalmente diferente pero evidentemente pertenece a un mismo cancionero (Ej. N^o13).

Este tercer ejemplo, también diferente melódicamente, está sin embargo emparentado con los dos ejemplos anteriores (Ej. N^o14).

El mestizaje musical y la música posthispánica

El mestizaje musical del noroeste comienza también enseñoreado con el carnaval, y se expresa con los ya mencionados Carnavalitos cuando el canto recibe el acompañamiento del charango.

La guitarrilla criolla tradicional del Perú y Bolivia fue introducida allí durante el siglo XVIII y traída a nuestro país por los inmigrantes bolivianos a fines del siglo pasado, de acuerdo con las investigaciones de Carlos Vega. Ello significa que hasta entonces la música peruana y boliviana que se escuchaba en Jujuy era prehispánica; es decir la de los instrumentos autóctonos y la de los huainitos entre los múltiples cantos que por tradición conocemos.

El charango agregó la armonía que caracteriza a cierta música, sobre todo a los bailes.

Fenómeno diferente y también prehispánico es el de la plurifonía, que se da cuando las voces se superponen entonando diferentes notas de las Bagualas, como se aprecia en algunos de los ejemplos que dimos.

La música criolla

Nuevamente en relación con el carnaval, se da en el noroeste una especie musical que refleja muy bien la criollización musical, al recibir la armonía acompañante de la guitarra. Esta es la Vidala, que Vega reconoció con todos sus atributos para presidir el llamado Cancionero occidental dentro de su matiz Ternario colonial, con la cuarta aumentada en el tramo mayor.

15- Vidala. Santiago del Estero.

Lento Cm G7 G7 Cm Cm Cm

Guitarra Fb B Eb B Cm

Cansado es-toy de vi-
 Más bien mo--rir es-pe-
 vir -- A- diós vi-di--ta La vida que estoy vi-viendola-
 -15 rando A- diós vi-di--ta Que no vivir pa-de-cien-do Tal-
 vez no vuelva ja---más.
 vez no vuelva ja---más.

Todos me desean la muerte } Bis
 Adiós vidita
 Pena tienen que ande vivo
 Tal vez no vuelva jamás
 Como si ve los guitara } Bis
 Adiós vidita
 Prendas que de ellos han sido
 Tal vez no vuelva jamás.

16- Vidala. Catamarca.

Andante 6/8

para vivir

La vida cuesta por ella misma

para vi- vir flor de jarrin

La vida cuesta

la vida cuesta para vivir

Esta especie está firmemente constituida por su rica escala básica, su ritmo, su armonía, su fraseo y su forma que recibe del texto. Este entrelaza versos de coplas con estribillos y puede agregar un mote (forma que, como vimos antes, al adoptar la versificación española pasó a las Bagualas y Vidalitas andinas).

Las Vidalas tomaron a su vez de las especies prehispánicas el percutir de la caja o tambor, pero conservaron la exclusividad de su agregado armónico y desde luego de su escala básica. Esta es una escala bimodal, con la cuarta aumentada en el modo mayor y un juego de terceras paralelas que siempre terminan en el modo menor. Pero en muchos casos, cuando la Vidala la ejecuta un único cantor, se escucha solamente el juego escalístico superior, excepto que quien cante esté acostumbrado a llevar sólo la voz inferior.

Problema que nunca ha podido ser dilucidado, es el que se refiere a su origen. La escala mayor con la cuarta aumentada aparece en mucha música andina desde Argentina hasta Ecuador, inclusive en música de características prehispánicas, tanto entre ejecutantes criollos como entre aborígenes. Luego ha sido aceptada para la melodización de numerosas canciones y danzas argentinas, pero siempre por músicos mayores. Aparece así en Tristes del Perú o de Argentina, y en Tonos, Estilos, Zambas y Chilenas, Gatos, Chacareras, Bailecitos y los Aires. Aquí ofrecemos una típica Vidala de Santiago del Estero, con la indicación del acompañamiento de guitarra, al que se superpone la caja. Fue entonada en 1952 por Pedro A. Agüero y sus acompañantes, con el correspondiente paralelo de terceras inferiores (Ej. N°15).

La Vidala que sigue fue grabada por mí en Catamarca y cantada con diferentes coplas. Lleva igualmente acompañamiento de guitarra y caja (Ej. N°16).

En Catamarca recopilé además otras Vidalas que se ajustan a una tritonía y guardan relación con las Bagualas; la de Saujil, con su subida al re se asemeja a una escala pentatónica defectiva. Obtuve otras sobre la escala de cinco notas (Ejs. N°17 y 18).

El Triste que nos brindara el excelente músico de Vinchina, Moisés González Luna, fue entonado con los versos de preguntas y respuestas que recopilara Juan Alfonso Carrizo. Por razones de espacio, doy solamente el primer periodo (Ej. N°19).

Una especie casi desconocida, también de música antigua, se presenta bajo los nombres Tono, Compuestos, Décimas, Décimas atadas y a veces Romance. Esta corresponde al rico venero poético que recopilara pacientemente Juan Alfonso Carrizo durante sus andanzas de muchas decenas de años por las provincias norteñas, y cuya grabación pude realizar hasta que me tuve que ausentar del país. Esta música muestra carácter antiguo y a veces adquiere las características de los Tristes y Yaravies. O se trata de "cantos cruzados" entre dos cantores, como el ejemplo que sigue (N°20), debido a

20- Canto cruzado. Tucumán.

♩. = 72 1a. voz.

478 bis. 2a. voz. acel.

dúo. $\frac{4}{8}$

ay ay ay ay -

ay ay ay -

y miracmoshasvivi - de

1a. voz.

2a. voz. acel.

dúo. $\frac{2}{8}$

ay ay ay ay -

ay ay ay -

Piadoso lector y amigo
Leyendo todo es engaño
Tiende la vista a tus años
Y mira como has vivido

Ay, ay, ay
Ay, ay, ay

Y mira como has vivido.

No sea que estando dormido
En el lecho de tu cama
De la noche a la mañana
Pases del tiempo a lo eterno,
Porque no sólo el enfermo
Tiene la muerte cercana.

Cada uno dígame a sí
Y miren como el cristiano
En aquel tarde o temprano
A la vez ha de venir.

Ay, ay, ay
Ay, ay, ay

A la vez ha de venir.

No había de estar cierto el vivir
Habiendo sido mortal
Pasa lo que es temporal
En ligero movimiento,
Pasa el hombre, pasa el tiempo,
A lo que es eternidad.

No faltará un accidente
Para una contraria y causa,
Y dándome muerte a pausa
Para morir de repente.

Ay, ay, ay
Ay, ay, ay

Para morir de repente.

Que casos tan afligentes
Y adonde seré turbado;
Me veré desamparado
De parientes y de amigos
Que tan sólo de enemigos
Y ahí seré circulado.

etc.

21- Tono. Tucumán.

Andante moderato

Y al pie de un coposo pino llorando me lamentaba de verlo al pi-no tan tierno de verme llorar llorando

22- Zamba. Catamarca.

M.M. $\text{♩} = 84$

Violin

bombo p. d. d. d. tam x. x 1 7 x. x 1 7 x. x 1 7 7 7 7 7 ||

Francisco y Sebastián Peralta, los hermanos que logré reunir en Chicligasta después de descubrir el paradero de Sebastián, ausente del lugar desde hacía veinte años cuya primera décima es como sigue:

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| Piadoso lector y amigo | en el lecho de tu cama |
| leyendo todo es engaño | de la noche a la mañana |
| tiende la vista a los años | pases del tiempo a lo eterno |
| y mira como has vivido | porque no sólo el enfermo |
| no sea que estando dormido | tiene la muerte cercana |

Manuel Querol, en su libro sobre La Música en el Teatro de Calderón, nos dice "tono es la composición típica y representativa de la música profana española del siglo XVII, por cuya razón a veces se le llamó tono humano" (Barcelona, 1980:64). Los Tonos sólo presentan la forma musical del Aire o canción que equivale al de "aria" de la cantata primitiva. Luego agrega, "son melodías sencillas, cortas y expresivas, a veces con estribillo, que se acompañaban generalmente con arpa, guitarra o laúd" (ibidem:67).

Esto en España, pero en Argentina los Tonos también se criollizaron. He grabado algunos con la cuarta aumentada, que aparece en los viejos Tristes y Yaravies. Sus melodías pueden ser cantadas en forma muy libre, casi recitada, y se acompañan con el violín o con el violin o la guitarra, que va rasgueando acompasadamente (Ej. Nº21).

Después que hube descubierto en Tucumán esta vieja especie cantada, pude seguir solicitándola y fueron apareciendo numerosos cantos en otras provincias, que enriquecieron mi cosecha musical de las poesías recopiladas por Carrizo.

Las generaciones de cantores siguientes se atuvieron a las escalas europeas mayor y menor. A esta música Vega la ubica en el Cancionero criollo occidental.

Las danzas argentinas

Nuestras danzas criollas de parejas sueltas independientes siguen ejecutándose en provincias, representadas por la Zamba y la Cueca, la Chacarera, el Gato y el bailecito en Jujuy. Estas son danzas musicalmente desarrolladas después de la Independencia, que constituyen el auténtico folklore musical danzario de nuestro país.

La Zamba fue sobre todo instrumental. Hoy se distinguen dos tipos de melodías: una más antigua sobre escala bimodal, otra que se denomina a veces chilena y otra sobre escala europea mayor y menor. La Zamba solía ejecutarse en el arpa, con la fórmula básica de tres corcheas -corchea -negra para la melodía y el acompañamiento. O se ejecutaba en el violín, acompañada con rasgueos de guitarra y la percusión del bombo. Más modernamente se toca con acordeón y bombo (Ej. Nº22).

23- Cueca. La Rioja.

M.M. ♩. = 78

The musical score consists of seven staves. The first staff is a treble clef with a 2/4 time signature and a tempo marking of M.M. ♩. = 78. The word "guitarra" is written below the first staff. The second and third staves continue the instrumental melody. The fourth staff begins the vocal line with the lyrics "Para qué — Para". The fifth staff continues with "qué quiero la vi — da —". The sixth staff continues with "querida si la vi — si la vi —". The seventh staff concludes with "— daes para qué — etc.".

Texto dictado:

Para qué quiero la vida
si la vida es para qué
si la vida ha de ser causa
que yo padeciendo esté.

Vidita de mi vida
no hallo qué hacerle
que si voy a los campos
siento el perderme.

Veni a mis brazos
verás que son terribles
penas que paso.

Cierto lloré, lloraba
yo la ayudaba.

32. Ejemplo musical 15. Chacarera. Nachi Gomez, canto y guitarra. Santiago del Estero.

M.H. 2 = 112

El producto santia-guero
 ra voy a de-ta-llar -l'alga-
 proba y el mis-tol nunca nos
 pueden fal-tar - etc.

Después viene el piquillín,
 la fruta muy agradable;
 laurel, el pishca d'oro,
 que todo viene variable.

También es linda la tuna
 como el choclo y el zapallo,
 el anco y la batata,
 por eso todo detallo.

Chacarera, chacarera
 chacarera, chacarerita
 ¡Ay que lindos son los mates
 que ceba la paisanita!

-¿Qué le parece, paisano, el producto de Santiago?

-Le diré que todo es lindo, siendo de nuestros pagos!

¡Segunda!
 El... es una fruta
 (tan típica) santiagueña
 es mejor que la banana
 que es la fruta brasileña.

Esto es más lindo que todo,
 es lo más importante:
 la leña y el carbón
 que llevan pa todas partes

¡Que lindo es de mañanita
 cuando va alumbrando el día
 y cortan de la planta
 un melón y una sandía.

Chacarera, chacarera,
 chacarera, chacarerita,
 ¡Ay que linda es la tortilla
 con chicharrón y semita!

25- Gato. La Rioja.

Allegro

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "25- Gato. La Rioja." The tempo is marked "Allegro". The score is written on ten staves. The first three staves are in treble clef, and the remaining seven staves are in bass clef. The music consists of a melody and a bass line. The melody is written in a single line, and the bass line is written in a single line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations, including a "7" in the fourth staff and a "7" in the sixth staff. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

26- Villancico. Tucumán

Lento

En Belén a-ca--ba Je-sús de na--cer. Va-mos pastor-
ci-los va-mos a Be--lén.

Pobrecito el-Niño--
que hambre no tendrá
le ofrezco alimentos
de migas de pan.

Ahí viene la vaca
por el callejón
trayendo la leche
para el Niño Dios.

Adiós mi niñoito
p'al año he'i venir
trayendo una rosa
y un blanco jazmín.

27- Padre Nuestro. Tucumán

M.M. 1 = 69

Pa-dre nues-tro Quees
tais on los cie-los San-
tifi-ca-do se
a tu nom-bre

La Cueca, desprendimiento como la Zamba de la Zamacueca, es baile típico de las provincias andinas y de Chile, lo mismo que de Tucumán. Las melodías son cantadas sobre un fondo armónico mayor, rasgueado en la guitarra, y van acompañadas de un "cajoneo" sobre el cuerpo del instrumento. La Cueca es más veloz y más larga que la Zamba (44 compases), permitiendo un mayor despliegue coreográfico (Ej.Nº23).

La Chacarera constituye una especie rica en motivos melódicos, que pueden ser bimodales, con o sin la cuarta aumentada. Consta de un solo período musical de cuatro frases repetidas en alternancia con seis u ocho compases de interludio instrumental. Como todos los vals criollos, puede ser cantada, como el ejemplo santiaguino que ofrecemos (Ej.Nº24).

El Gato, llamado a veces bailecito tiene gran dispersión. Se conoce también en México. Debió llegar con las tonadillas. Se canta con versos de seguidilla y su cuarto verso se repite con el agregado del adverbio si, que encabeza la segunda estrofa. El fraseo musical en correspondencia con la letra es irregular. La música puede transcurrir en modo mayor a ser bimodal (Ej.Nº25).

Las danzas criollas picarescas constituyeron una larga serie. Entre las que son ejecutadas ocasionalmente en la actualidad mencionaremos la Mariquita, los Aires, el Escondido y el Remedio, entre otras. A ellas se agrega una serie de danzas graves vivas, como el Cuándo y otras derivadas del Minué. Aparte cuentan los bailes de pareja tomada como el viejo Vals o la Polca con sus derivados litoraleños.

La música española y europea

Todo el subcontinente hasta México recibió la música que trajeron los conquistadores y muchas generaciones de españoles y de europeos en general. Entre ellas podemos distinguir varios tipos que sobrevivieron y se siguen ejecutando.

De la música de Arrullos y Villancicos, perfectamente actual, se encuentra un simil en algunas cantigas medievales que nos transmitiera el rey Sabio en el siglo XIII. Esta música se mueve preferentemente por grados conjuntos (Ej. Nº26).

Muchas rondas y juegos infantiles que acompañaron a los niños hasta que el tráfico citadino les hizo imposible salir a las calles, y desde que la televisión las hizo inoperantes, constituyen todavía hoy un repertorio nada desdeñable para nuestros jardines de infantes. Esta música se documenta entre los siglos XVI al XIX.

La música europea y sobre todo la religiosa fue enseñada por los misioneros y bien asimilada por los aborígenes que se hicieron diestros en la ejecución de instrumentos musicales: arpa, guitarra, rabelón o rabel, violín, flauta y trompeta, así como el redoblante; instrumentos todos que recibieron nombres indígenas. Por esa época se fabricaron también instrumentos musicales en Tucumán, actividad que cesó con la expulsión de los jesuitas, aunque las enseñanzas impartidas dejaron sus frutos

La música religiosa que pervivió de las enseñanzas misioneras muestra rasgos variados. Es de destacar la que presenta modos eclesiásticos y giros gregorianos, como creemos descubrir en el Padre Nuestro que pude grabar en Colalao del Valle, Tafi, Tucumán (Ej. N°27).

La música popular religiosa acompaña las Novenas, y diferentes celebraciones, incluyendo procesiones y "misa chicos", con las alabanzas, que son infinitas. Los cantos para la Cruz y de Semana Santa forman un grupo aparte, lo mismo que las Saetas, el Humilde, las Letanías, el Ave María, las Rogativas y Trisagios, las Doce Palabras Tornadas y las Despedidas de los Muertos. Estos cantos fueron obtenidos en La Rioja y Tucumán y aún falta transcribir muchos de los que obtuve en Catamarca.

En lo que respecta a las músicas típicas españolas, es indudable que el Fandango, que causó tantas preocupaciones a los prelados de algunos países, fue el baile popular por mucho tiempo en tierras de América, donde dio origen a danzas nacionales. Además, se llamó Fandango también a las fiestas bulliciosas del pueblo. En nuestro país, de las danzas españolas importadas pervivió la Jota, que registramos en los llanos riojanos y en Chicligasta y Monteros, en Tucumán.

Finalmente, hay que mencionar las danzas de salón en sus diferentes promociones, desde el Minué y las Contradanzas o Danza, que dejaron descendientes en todos los países de América, hasta los bailes ingresados desde el siglo pasado, que en algunos casos también se acriollaron.

Función de la música

Este es un capítulo muy importante de todo estudio musical, en razón de que la etnomúsica o música de tradición oral de los diferentes pueblos cumple una función específica con su ejecución. Esta función cambia según se trate de pueblos aborígenes, de la población criolla del país o de la población ciudadana que no nos corresponde tratar aquí.

Como vimos, en las poblaciones de origen prehispánico, la Pachamama o Madre de la Tierra es la divinidad de la fecundidad y de la producción. A ella se le hacen

ofrecimientos durante las señaladas de animales. En un hoyo o *apacheta* (adoratorio) se depositan las ofrendas: trozos de orejas de los animales, *acullicos* (mascadas de coca) y un poco de vino antes de beber. Todo esto ocurre al son de los cantos tritónicos acompañados con la caja chayera. Si se mata un animal, se le ofrece a la tierra los primeros chorros de sangre de la carnada, tirados con el cuchillo hacia el naciente.

El *llastay* es el dueño y protector de los animales, que cuida también las aves. Los indígenas creen en la pérdida del espíritu y hacen prácticas para alejar todo mal.

Antes de salir a una cacería realizaban la *cacharpaya* para propiciar la obtención de una buena caza. Antes de comenzar una siembra realizaban la fiesta del *chiqui*.

En la Quebrada de Humahuaca, para lograr una buena cosecha, invocaban a la Pachamama mientras desparramaban los marlos con el fin de preservarlos de los loros. Esto lo hacían también cantando. La cosecha o *minga* es una tarea en común que termina con el canto y el baile.

Como vimos antes, antiguamente en tiempos de sequía llamaban a la lluvia golpeando campanas que luego fueron reemplazadas por latas.

La fiesta máxima se realizaba una vez al año en que cada *ayllu* o parcialidad se presentaba entonando un canto específico. Con la conquista, la fiesta pasó al carnaval y está personalizada, como ya vimos, en el *pujllay*. Un muñeco que lo representa y que al final será sacrificado.

Durante el carnaval se realizan además los topamientos con la consabida corona de quesillo para los nuevos compadres y la infaltable rama de albahaca que se lleva siempre como símbolo de la fiesta. Cuando se da de comer y beber a la Pachamama, se dice que están "corpachando el carnaval".

En el mundo criollo la música está diversificada. A un niño al nacer se le cantan Arrullos y poco después se le podrán entonar cantos de entretenimiento. Pero cuando ya el niño se vale por sí mismo, participa de abundantes juegos y rondas tradicionales.

El trabajo puede ir acompañado por cantos o percusiones, según los casos, con el fin de facilitarlos. Pero esto no parece ya ser de uso en Argentina, excepto tal vez entre los mapuches.

En cambio, la devoción -como vimos- cuenta con un amplio repertorio de cantos religiosos, marchas para acompañar a los santos en sus procesiones y "misa chico". En algunas ciudades existen cofradías instituidas desde la conquista para servir a la religión, como la de la Virgen de Andacollo en Catamarca, durante la cual salen los "chinos" danzantes; el Niño Alcalde en La Rioja, con su tradición del Encuentro y el canto de los *ayllis*; Nuestra Señora de la Candelaria en Salta, la Fiesta de Sumamac en Santiago del Estero dedicada a San Esteban y tantas más que es imposible reseñar.

En provincias, la diversión también está centrada en el carnaval, con sus comparsas de "indios" y de "diablos", el *pujllay* y el canto de las Vidalas, con el baile del Carnavalito de Jujuy así como con las Bagualas y Vidalitas andinas que constituyen el fondo musical de todas estas celebraciones.

La Navidad es el máximo festejo con que culmina el año. Este se manifiesta musicalmente con el canto de Villancicos, generalmente de herencia europea, con las "advocaciones" y tal vez el baile de cintas.

Las reuniones de cantores donde se explayaban los cantos de Yaravies o Tristes, y los Estilos y Tonadas, o los Tonos a que hicimos referencia (equivalentes a las cifras, Milongas y payadas del sur), van cediendo por la imposición audiovisual de la época, que reemplaza el hacer música por el ver y oír una música impuesta que no alimenta el espíritu.

Aquí queremos agregar el canto de un Conjuro que conservara en su memoria la señora de Juan Alfonso Carrizo, aprendido en Salicas, Pelagio B. Luna, en La Rioja, que yo le anotara un día. Como se ve, es tritónico como la antigua música diaguita-calchaqui (Ej. Nº28).

28- Conjuro. La Rioja.

Munoi fierros ... pata i gallo Cole

rosca cola rosca cola rosca Bendi-

teyalabado sea el Santisimo Sacra munto.

Antiguamente, cuando moría una persona se hacían llantos cantados, relatando episodios de la vida del muerto. Estos estaban a cargo de plañideras; yo logré todavía una grabación en un pueblo de Catamarca. Los cantos eran desde luego tritónicos.

Conclusiones

Hasta aquí el panorama de la música tradicional del noroeste argentino que nos permitió presentar diferentes expresiones sonoras que alcanzan nuestros días: músicas de raíz aborígen, española, europea y también criolla, que cumple funciones específicas en el pueblo que las practica.

Para nosotros, que no somos sujetos del folklore, sino actores, la recopilación y estudio tiene otro sentido: se trata de rescatar nuestras más auténticas raíces culturales y específicamente las musicales, para conocer el lenguaje sonoro del pueblo de tierra adentro. Lenguaje bastante ignorado en nuestra gran urbe, por cuyo conocimiento se podría lograr que la nación también tenga una personalidad musical. Para ello debe facilitarse la difusión de lo que es genuino, con el fin de formar nuevos ciudadanos con el concurso de nuevos músicos, que logren consustanciarse con sonoridades propias y las expandan.

Solamente así podrá lograrse que Argentina tenga un lenguaje musical propio que la acredite, como lo tiene Buenos Aires con el Tango, y como lo tienen todos los países de Europa, Asia y Africa. Nosotros sentimos orgullo en decir que somos europeos, pero en rigor se trata de un préstamo cultural resultante de la Colonia y la inmigración. Hoy, como estado soberano, debemos incorporar a nuestras vivencias la música que hunde sus raíces en nuestro país y también en las de América, puesto que además de argentinos somos americanos.

Indice de Informantes

- Nº1 Chaya: Patquia, Independencia, La Rioja.
Antenor Urquiza. M.T.R. p.239.(***)
- Nº2 Marcha: Tuscal, Rio Chico, Tucumán.
Ermilio Perea. M.T.A. p. 616. (*)
- Nº3 Carnaval: Jujuy
Ronda carnavalesca (1940).
- Nº4 Huaino: La Quiaca, Yavi, Jujuy.
Voz: Aurora G. Saravia (1952).
- Nº5 Kaluyo: Yavi, Jujuy.
Banda de sicus. Gregorio Torres y acompañantes (1952).
- Nº6 Yaravi: Humahuaca, Jujuy.
Solo de kena (1952).
- Nº7 Tonada de invierno: Santa Ana, Caspato, Jujuy.
Canto y tambor. Polonia Cruz (1952).
- Nº8 Baguala: Fiambalá, Tinogasta, Catamarca.
Corno y tambor. F.M.A. p.116.(**)
- Nº9 Baguala: La Puntilla, Catamarca.
Canto y caja. Hermógenes Avila.
- Nº10 Toque de erkencho: Abrapampa, Jujuy.
Bartolomé Mamani (1952).
- Nº11 Toque de erke: La Quiaca, Jujuy.
Martin Borsati. F.M.A. p.72.(**)
- Nº12 Vidalita andina: Cerro Negro, Tinogasta, Catamarca.
Canto y caja.
- Nº13 Vidalita andina: Chilecito, La Rioja.
Canto y tambor. Sabina Herrera. F.M.A. p.121.(**)
- Nº14 Vidalita andina: Damián, Chilecito, La Rioja.
Canto y tambor. Andrés Flores. M.T.R. p.194.
- Nº15 Vidala: Santiago del Estero.
Dúo y guitarra (1952).
- Nº16 Vidala: Pomán, Catamarca.
Comparsa carnavalesca.
- Nº17 Vidala: La Puntilla, Catamarca.
Hermógenes Avila y Manuel Reales.

Nº18 Vidala: Saujil, Catamarca.
Ventura Amalia de Heredia.

Nº19 Triste: Vinchina, Sarmiento, La Rioja.
Canto y guitarra. Moisés González Luna. M.T.R. pág.257

Nº20 Canto Cruzado: Las Punuitas, Chicligasta, Tucumán
Dos voces y violín. Francisco y Sebastián Peralta. M.T.A.
p.307. (*)

Nº21 Tono: Santa Ana, Río Chico, Tucumán.
Canto. Antonio López. M.T.A. p.293. (*)

Nº22 Zamba: Fiambalá. Catamarca
Violín, bombo y triángulo. Lorenzo Funes y acompañantes

Nº23 Cueca: Valle Fértil, La Rioja.
Canto y guitarra. Juan Cortés (1952).

Nº24 Chacarera: Santiago del Estero
Canto y guitarra. Nachí Gómez (1952).

Nº25 Gato: Solca, Rivadavia, La Rioja.
Acordeón y guitarra. Cándido Flores y Pedro Molina (1952)

Nº26 Villancico: Colalao del Valle, Tafi, Tucumán.
Canto. Teodosia Monasterio de Chico. M.T.A. p. 371. (*)

Nº27 Padre Nuestro: Colalao del Valle, Tafi, Tucumán.
Canto. Juana Colque de Tena. M.T.A. p. 367. (*)

Nº28 Conjuro: Salicas, Pelagio B. Luna, La Rioja.
Informante. Justa Diaz de Valverde. M.T.R. p. 424. (***)

Las melodías recopiladas en 1952 corresponden al viaje realizado a las provincias del noroeste en compañía de mi esposo y colega, Prof. Luis Felipe Ramón y Rivera, quien colaboró en las respectivas transcripciones musicales.

(*) Aretz, Isabel. **Música Tradicional Argentina**. Tucumán.
Universidad Nacional de Tucumán. Rep.
Argentina, 1946.

(**) _____ **El Folklore Musical Argentino**. Ricordi
Americana. Buenos Aires, 1952.

(***) _____ **Música Tradicional de La Rioja** Biblioteca
INIDEF 2- OEA. CONAC. Venezuela, 1978.

Bibliografía

- Aretz, Isabel. **Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y Folklore.** Universidad Nacional de Tucumán. Rep. Argentina, 1946.
-
- El Folklore musical argentino.** Ricordi Americana. Buenos Aires, 1952.
-
- Memoria de un Viaje por el noroeste argentino.** (Con la colaboración de Luis Felipe Ramón y Rivera), 1952. Inédito.
-
- Costumbres tradicionales argentinas.** Editorial Raigal. Buenos Aires, 1953.
-
- Música tradicional de Catamarca.** (En reparación).
- Berrondo, Gumila J. "Fiesta de Nuestra Señora del Valle de Catamarca". En: **El Folklore en la religiosidad popular.** Córdoba, 1981.
- Bonfiglio, Luis **Recuerdos patrios.** Colección escogida de **Bailes populares.** Buenos Aires, Año Nuevo de 1889.
- Cabrera, Ana S. de **Cantos nativos y danzas del norte argentino.** Bs. As. s/f.
- Chazarreta, Andrés **Album musical. Tonadas y Bailes criollos para piano y canto.** Siete Albums. Buenos Aires, s/f.
- Gómez Carrillo, Manuel **Música regional. 2º Album.** Universidad Nacional de Tucumán 2ª serie. Ricordi E.C. Impresores. Buenos Aires, s/f.
- Ibarra Grasso, Dick E. **Argentina Indígena. Prehistoria Americana.** Tipográfica Editora Argentina. Argentina, 1981.
- Jacobella, Bruno C. **Fiestas tradicionales argentinas.** Buenos Aires, 1953.
- Levillier, Roberto **Papeles eclesiásticos del Tucumán.** Documentos originales del Archivo de Indias. Vol. I. Madrid, 1926.
- Pérez Bugallo, Rubén **Folklore musical de Salta.** Buenos Aires, 1988.

- Sánchez Arjona, José El Teatro en Sevilla. Madrid, 1987.
- Vega, Carlos Música Sudamericana. Buenos Aires, 1946
- _____ Los Instrumentos musicales aborígenes y
criollos de la Argentina. Buenos
Aires, 1946.
- _____ Panorama de la Música popular argentina.
Buenos Aires, 1949.
- Vela de Pítari, Yolanda "Los cantos de Carnaval en el
Valle de Santa María". En: Revista del
Instituto de Investigación Musicológica
Carlos Vega. Facultad de Artes y Ciencias
Musicales. Año 2, N°2. Buenos Aires-
Argentina, 1978.