

Sánchez, Nancy Marcela

El carnavalito jujeño : análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca

Octava Semana de la Música y la Musicología, 2011
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
“La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”
Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sánchez, Nancy M. El carnavalito jujeño : análisis y transcripción musical de los ejemplos documentados por Carlos Vega en la Puna y Quebrada de Humahuaca [en línea]. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega”, 2, 3 y 4 de noviembre 2011. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina. [Fecha de consulta:]

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-jujeno-vega-puna-humahuaca.pdf>>

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EL CARNAVALITO JUJEÑO: ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL DE LOS EJEMPLOS DOCUMENTADOS POR CARLOS VEGA EN LA PUNA Y QUEBRADA DE HUMAHUACA

NANCY MARCELA SÁNCHEZ (*Informe de Investigación*)

Resumen

Esta comunicación forma parte de una investigación sobre el carnavalito jujeño. Se trata especialmente el aspecto rítmico y las configuraciones fraseológicas en busca de constantes en las estructuras formales que, sumadas a otros componentes sonoros y contextuales, permitirían reconocer el género de la Puna y Quebrada de Humahuaca en sus versiones tradicionales. Se trabaja con fuentes primarias correspondientes a los viajes de Carlos Vega a Jujuy entre 1931 y 1945. Además de las transcripciones musicales realizadas por Vega se incluyen las propias, por eso se tratan cuestiones concernientes a los modelos analíticos que se consideran más adecuados para la escritura y análisis de este repertorio popular y se examina críticamente la metodología propuesta por Vega. Esta investigación tiene como finalidad la revisión de las técnicas de análisis aplicadas a la música folklórica de tradición oral.

Palabras claves: Carnavalito tradicional-Análisis y transcripción musical- Configuraciones rítmicas y fraseológicas.

Abstract

This report forms part of some musicological research about the Carnavalito Jujeño. It will deal particularly with its rhythmical aspects and phrase configurations in search of constant patterns in the formal structures which, together with other sound and contextual elements, would help to recognize the Puna and Humahuaca ravine genres in their traditional versions. The work is based on primary sources corresponding to the trips number 1, 2 and 41 (between 1931 and 1945) made by Carlos Vega to the province of Jujuy. In addition to Vega's musical transcriptions, my own material is included. Therefore, the questions related to those analytical models considered most adequate for the writing and analysis of the popular repertoire are discussed. The "Phraseology" of Vega is carefully examined. The purpose of this work is the reflection on the models of analysis applied to the folkloric music of oral tradition.

Key words: Traditional Carnavalito- Analysis and musical transcription-Rhythmical and phrase configurations.

Las siguientes reflexiones en torno a las técnicas analíticas y la transcripción del carnavalito de la Puna y Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina), forman parte de un proyecto de investigación radicado en el Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

El repertorio que estudiamos fue documentado por el musicólogo en sus trabajos de campo, en los viajes número 1, 2 y 4, realizados en 1931, 1932 y 1945 respectivamente. La documentación que presentamos pertenece a los archivos del Instituto mencionado.

En la primera etapa del proyecto examinamos los cuadernos de pautaciones, informes y registros sonoros realizados por Vega. Al revisar las pautaciones notamos que desde 1931, el musicólogo había comenzado a aplicar su propio método de escritura y análisis para la música popular, que más tarde se conocería como la *Fraseología*¹.

Las características musicales del carnavalito jujeño y su análisis.

Recordemos que este repertorio de tradición oral es el resultado de distintos procesos de mestizaje cultural y musical producidos en la zona de la puna y Quebrada jujeña. Un área fronteriza que ha recibido influencias de Bolivia y Perú incesantemente.

Hemos seleccionado veinticinco carnavalitos de los cuales presentaremos dos ejemplos. Observamos que la mayoría de las piezas son breves y presentan configuraciones rítmicas y melódicas particulares. Asimismo, mediante la audición y análisis de la pautación musical del conjunto, notamos que todas las melodías están en un contexto modal y que la armonía no es exclusivamente tonal.

Con el propósito de buscar constantes que permitirían identificar el género en el estilo tradicional, inicialmente examinamos las configuraciones rítmicas, métricas y fraseológicas. También tenemos en cuenta las escalas o modos que surgen de la melodía para establecer relaciones entre los órdenes rítmico y tonal² de las piezas.

El problema de la investigación consiste en que para la transcripción y análisis de este repertorio requerimos técnicas y metodologías apropiadas, porque en algunos casos, la teoría y el sistema de escritura europeo no resultan adecuados.

¿Por qué aplicamos la *Fraseología*?

Porque esta obra es, básicamente, un tratado teórico de rítmica y métrica que expone criterios de jerarquización de los elementos del sistema rítmico y nos permite comprender ciertas estructuras formales. Además, fue concebida a raíz de la preocupación de Carlos Vega por hallar ‘unidades’ que, a manera de patrones estables, le dieran la clave para comprender las estructuras formales mayores y de algún modo, le permitan ordenar el vasto y variado repertorio recopilado. Vega jerarquizó dos elementos, el ‘pie rítmico’ y la ‘frase rítmica’, dos nociones centrales para nuestro trabajo.

El pie rítmico es la unidad. Puede ser binario  o ternario . La frase rítmica es la expresión de una breve idea o pensamiento musical, que se estructura sumando pies del mismo tipo. La frase rítmica es definida como la relación entre los ‘puntos capital y caudal’, percibidos como puntos grávidos   situados en la nota inicial de cada pie o dipodia. Vega también los llama ‘puntos de comprensión’ porque en ellos hay una descarga de intención, una relación entre tensión y reposo que hace comprensible el breve pensamiento musical llamado frase rítmica.

¹ VEGA, Carlos, 1941.

² VEGA, Carlos, 1944.

“De ahí que toda idea musical sea, esencialmente un conflicto rítmico: un pie [el punto *capital* de la frase] plantea este conflicto y al mismo tiempo uno de altitudes; y el otro pie [el punto *caudal*] da soluciones al conflicto rítmico. Más adelante nos ocuparemos del conflicto de altitudes...” (Vega, 1941:43-44).

Según Vega, las frases pueden ser perfectas e imperfectas y se diferencian porque las primeras tienen la misma cantidad de tiempos a un lado y otro de la línea divisoria de los compases, mientras que las frases imperfectas tienen distinta cantidad de tiempos en alguno de los compases.

Por otra parte, queremos señalar que dentro del repertorio que Vega³ clasificó como ‘cancionero pentatónico’, incluyó al carnavalito y tuvo especialmente en cuenta las relaciones entre los órdenes rítmico y tonal.

“La casi totalidad de las melodías pentatónicas puras que presentan todas las características del cancionero aborigen, excluyen el pie ternario. Cuando este pie aparece en colecciones de diversos autores debe entenderse que hubo error de comprensión o influencia europea (dos aspectos de lo mismo). Se trata de préstamos rítmicos recibidos por el cancionero aborigen, aun cuando las melodías sean pentatónicas puras. La característica fundamental del sistema rítmico de los Incas, es -repetimos- el uso exclusivo del pie binario. La asociación de pies no pasa de la dipodia (dos pies por compás)” (Vega, 1944:133).

Las unidades de análisis.

Se trata de carnavalitos recolectados en ámbitos rurales en las localidades de Humahuaca y Yavi, registrados con el n° 58 (viaje 2 de 1932) y n° 2842 (viaje 41 de 1945). Uno es instrumental, interpretado en acordeón y el otro es cantado, interpretado por un dúo de voces masculinas con acompañamiento de guitarras.

Para la transcripción y análisis, inicialmente aplicamos la técnica de la fraseología porque nos resulta útil en cuanto a la comprensión de las variantes fraseológicas que nos plantean interrogantes. Luego aplicamos la disposición del modelo paradigmático de Ruwet⁴ con el único propósito de detectar motivos y frases rítmicamente idénticas o diferentes.

De acuerdo a las reglas de este modelo, se tiene en cuenta una dimensión, en este caso el ritmo. La jerarquía entre las estructuras se expresa por medio de letras y niveles. Las unidades de niveles superiores llevan letras mayúsculas y las de niveles inferiores, minúsculas. Las configuraciones idénticas o ‘paramétricas’ son consideradas prioritarias, designándose con las primeras letras del alfabeto. Si presentan variantes se designan a’, por ejemplo. Aquellos motivos ‘no paramétricos’ (que Ruwet llama restos) llevan las últimas letras, como x o y.

En la transcripción del carnavalito n° 2842 (fig.1 I), encontramos el cifrado 4/8 que en términos de Vega, representa la segunda forma de frase (2=2, dos dipodias por compás). El período tiene frases perfectas y fraseo regular. Las fórmulas rítmicas se construyen sobre el pie binario, como subdivisión, variación y contracción del mismo. Aquí predominan una agrupación conocida comúnmente como grupo carnavalero o

³ VEGA, 1944. *Op cit.*

⁴ RUWET, Nicolas, 1987.

‘ritmo de carnavalito’ , que también se presenta invertido, con síncopas entre esas agrupaciones  y con puntillo .

En cuanto a la escritura del canto en forma vertical y la articulación formal, seguimos la lógica de Vega. Según la cual cada frase rítmica equivale al verso o línea de una estrofa. Así quedan cuatro frases pero observamos que en la primera y tercera frase, el punto caudal no se percibe de modo conclusivo. Es decir que allí, no se resuelve el conflicto planteado en el punto capital, por el contrario, la idea de movimiento se prolonga como una sucesión difícil de segmentar. Además, al finalizar cada frase, las palabras quedan interrumpidas y las frases rítmicas no coinciden con los versos de la estrofa.

Siguiendo la observación esencial de Ruwet, según la cual no puede un único esquema dar cuenta de una pieza, aplicamos la disposición paradigmática (fig.1 II). De esta manera obtuvimos dos frases rítmicamente idénticas con dos semiperíodos de cuatro compases cada uno, que al repetirse suman ocho. En un nivel inferior de análisis, al interior del semiperíodo, los motivos rítmicos a y a' pueden entenderse como una estructura intermedia. Esas configuraciones podrían interpretarse como a y b debido a las diferencias entre las células rítmicas que los componen. Sin embargo, como oyentes las percibimos como agrupaciones rítmicas similares, como una unidad dinámica que reposa en la última duración.

Posiblemente, la síncopa interna que se repite en los compases 2 y 3, en la escucha adquiere un peso tal, que influye para que percibamos lo semejante por encima de lo diferente. Interpretamos a las células del segundo compás como variación del primero y las del tercero como variación del segundo.

En el modelo de Ruwet se tienen en cuenta las pausas musicales y del texto para la segmentación y eso nos permite revisar las relaciones entre frase musical y literaria. Con la disposición paradigmática, las frases rítmicas y los versos adquieren sentido completo.

En lo referente al orden tonal, Vega se limita a la descripción de modos y escalas y algunas características de los giros melódicos de la pentatonía, pero no contempla la armonización. En nuestra transcripción, en la introducción, incluimos el cifrado armónico del acompañamiento y el ritmo del rasgueo y punteo de las guitarras, ya que consideramos que forman parte de la pieza y presentan patrones rítmicos similares. En este carnavalito la configuración melódica se corresponde con una escala mestiza de seis sonidos.

En el carnaval n° 58, pautado por Vega (fig. 2. I), encontramos que el ritmo se organiza combinando ocho frases perfectas, forma primera (2/8) y una frase imperfecta $\frac{2+4}{8}$, cuya expresión numérica es 2=1 (dipodia y pie binario simple). Si reemplazáramos esa configuración de frase por un compás de $\frac{3}{4}$, no podríamos percibirla como realmente es, porque al eliminar la idea del punto capital y caudal, se pierde el sentido de frase y los apoyos (acentos) internos. El fraseo es irregular.

Con la disposición paradigmática (fig.2 II) quedan tres estructuras intermedias idénticas (A) y otras dos similares (A' y A''). Hemos juntado las dos frases primeras como motivos a y a' (subordinados a A) y agrupamos x y a' (subordinados a A').

La tercera variante (A'') está formada por un solo motivo b que reúne elementos de a y a'. Consideramos que esta última idea es diferente por la relación entre los puntos capital y caudal.

Por otra parte, advertimos que nuestra transcripción (fig. 2.III) difiere de la de Vega en la rítmica, métrica y el fraseo, en las dos últimas frases. Asimismo encontramos que la melodía se corresponde con una ‘escala mestiza’ de seis sonidos. En la pauta original, en cambio, coincide con el modo pentatónico.

No sabemos si estas diferencias se deben a que él anoto la primera parte de la ejecución grabada (que se escucha dañada), y nosotros pautamos las siguientes repeticiones. Lo cierto es que nuestra pautaación exige cambiar el análisis presentado pero por cuestiones de espacio no podemos tratarlas aquí, al igual que la función de las cadencias armónicas y cuestiones de ejecución del acompañamiento, como la acentuación y el timbre. Para ello deberíamos seleccionar signos diacríticos que indiquen cómo se ejecuta cada patrón rítmico, por ejemplo, o si el movimiento de la mano va hacia arriba o abajo.

fig. 1

Carnavalito N° 2842. CV viaje N° 41 (Humahuaca)

Dúo Lerma - Rossi (Dur. 1' 47")

Escala mestiza Modo pentatónico B

Guitarra

Intro. e Interl.

B^b E^b G Cm

Cm B^b Cm G Cm G Cm

I. Transcripción

Canto

Qué les pa-re-ce se-ño-res ya ha lle-ga-do el car-na-va-al.

A-ho-ra no hay que sen-tar-se to-do es can-tar y bai-la-ar.

G Cm

II. Análisis paradigmático

Qué les pa-re-ce se-ño-res ya ha lle-ga-do el car-na-va-al.

A-ho-ra no hay que sen-tar-se to-do es can-tar y bai-la-ar.

Qué les parece señores
ya ha llegado el carnaval. } Bis
Ahora no hay que sentarse
todo es cantar y bailar } Bis

Interludio

Unos ojos estoy viendo } Bis
por esos ojos me muero,
me han dicho que tienen dueño } Bis
y así con dueño los quiero.

Interludio

Arribita nomás bailen } Bis
que se pasa el Carnaval
Domingo, lunes y martes } Bis
miércoles se ha de acabar.

En busca de las estrategias metodológicas apropiadas.

Creemos que ambas técnicas se complementan adecuadamente para el análisis. A favor de la técnica paradigmática diremos que nos permitió identificar las variantes del pie binario simple y las configuraciones rítmicas predominantes. Además visualizamos con mayor claridad los niveles intermedios de construcción. Subiendo o bajando entre los niveles de análisis, descubrimos relaciones entre motivos que revelan una estructura jerárquica. No obstante, coincidimos con quienes lo critican porque no considera otros componentes como las proporciones entre unidades, la textura y funciones cadenciales.

Además, consideramos que el modelo de Ruwet es más adecuado para el análisis melódico porque prioriza el criterio de recurrencia de alturas aislando mínimos elementos formales. Pensamos que podríamos identificar pequeños diseños que nos daría indicios acerca del funcionamiento de la pentatonía en el carnavalito, en tanto que código o subcódigo del orden tono-modal. Pero al aplicar la segmentación al análisis rítmico de las microformas con las que trabajamos, creemos innecesario seguir dividiendo las unidades en células rítmicas menores.

Tal como afirma Nattiez⁵, Ruwet no provee una teoría armónica o métrica (porque concibió su modelo para monodías vocales de los siglos XII al XIV) y el procedimiento es inaplicable en estructuras polifónicas. Lo hemos estudiado porque pone el acento en las estructuras inmanentes de la obra. Este modelo y el de Vega son de naturaleza taxonómica y comparten la perspectiva del análisis musical inscrito en el formalismo.

Con respecto a los aportes de Vega, comprobamos que la pentatonía y la 'escala mestiza' se asocian únicamente al pie binario. Las frases no pasan de la dipodia y pueden ser perfectas e imperfectas, con fraseos regulares e irregulares.

En busca de las estrategias metodológicas apropiadas, consideramos que debemos superar el enfoque limitado del análisis de la música como texto, por eso presentamos una aproximación desde la semiótica para la interpretación del contexto en el que se produjeron los fenómenos estudiados.

Los informes de Vega describen someramente el ámbito sociocultural en el que fueron recopilados estos carnavalitos, refiriéndose a una práctica en la que participaban mestizos e indígenas en ámbitos rurales, en época de carnaval. La música del carnavalito tradicionalmente se corresponde con una danza colectiva de carácter festivo y ritual, aunque también se lo bailaba en clubes y reuniones sociales en ámbitos urbanos. Sin embargo, no realiza sus grabaciones en esos contextos sino que los registra fuera del ámbito popular.

Aplicando el modelo peirciano podemos decir que el problema puede ser abordado desde varios ángulos. Proponemos uno en el que consideramos tres elementos, por un lado, la manifestación musical original, espontánea, producida en la festividad del carnaval, que es de carácter eminentemente *simbólico* en su esencia significativa. Por otro lado, la interpretación que ciertos músicos hicieron en relación a esa manifestación original, y que fue documentada por Vega. En su aspecto *sígnico*, correspondería a una manifestación *icónica indicial*, que apunta a la manifestación original. En tercer lugar, la transcripción en la partitura efectuada por Vega, en su aspecto puramente *sígnico* textual, correspondería a una representación *icónica simbólica* de la interpretación efectuada por los instrumentistas citados.

Finalmente, desde el enfoque propuesto por Magariños de Morentin⁶, podemos decir que la manifestación original se constituye en Objeto Semiótico. La interpretación de los instrumentistas, sería una Semiosis Sustituyente construida en referencia a ese

⁵ NATTIEZ, Jean, 1998.

⁶ MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan, 2008.

Objeto Semiótico original. A la vez, la transcripción efectuada por Carlos Vega, correspondería a una Semiosis Sustituyente de la interpretación de los instrumentistas.

Avances y hallazgos.

Hemos comprobado que ritmo, texto y melodía funcionan como una unidad de sentido y que aplicando la teoría métrica de Vega, no siempre la frase rítmica coincide con el verso, tal como el lo planteaba.

Las técnicas analíticas nos permitieron caracterizar elementos (rítmicos, métricos, fraseológicos) y descubrir relaciones entre los distintos niveles estructurales. Más allá de lo que ya explicamos con respecto a los problemas del análisis y la transcripción, consideramos necesario integrar el análisis melódico y armónico. Encontramos que al concluir las piezas, el diseño melódico desciende siempre hacia el centro modal, reforzando significativamente el sentido conclusivo del ritmo. Profundizaremos el análisis del acompañamiento instrumental abordándolo como textura rítmica-armónica.

Igualmente, creemos que es importante estudiar el enlace de acordes de la introducción que puede considerarse como una fórmula rítmica, armónica y melódica típica del carnavalito.

Entendemos que estos componentes temáticos son constantes que permiten reconocer el carnavalito porque, para la atención de un oyente familiarizado con el género, ellos representan estructuras gramaticales o ‘marcas’ que permiten distinguir y asociar piezas del mismo tipo y estilo tradicional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan

2008 *La semiótica de los bordes: Apuntes de metodología semiótica.* Comunicarte: Córdoba. [Consulta: julio de 2011] En: http://www.magarinos.com.ar/Impresion.html#SEMIÓTICA_INDICIAL

NATTIEZ, Jean

1998 “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico(a propósito del tema de la sinfonía en Sol menor K550 de Mozart)”, 17-54, en *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología*. Instituto Nacional de Musicología: Buenos Aires.

RUWET, Nicholas – EVERIST, Mark

1987 *Methods of Analysis in Musicology*. [Título original: *Methodes d'analyse en musicologie* (1972) Du Seuil: Paris] Source: Music Analysis, Vol. 6, No. 1/2 (Mar. - Jul., 1987), pp. 3-9, 11-36. Published by: Blackwell Publishing Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/854214> [Consulta: 19/07/2011]

VEGA, Carlos

- 1941 *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular. Volumen primero, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires.*
- 1944 *Panorama de la Música Popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del Folklore. Buenos Aires: Losada*

Nancy Marcela Sánchez cursa el Doctorado en Música (Musicología) en la Universidad Católica Argentina. Desarrolla investigaciones en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Es Profesora de Folklore Musical en el Dpto "Artes Musicales y Sonoras" del IUNA. Magister en "*Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales*" (UNTREF) Fue premiada 2002 y 2009 por la Tribuna de Música Argentina y el *Conseil International de la Musique* (UNESCO) como instrumentista de música folklórica y compositora de música contemporánea. Escribió artículos sobre musicología para publicaciones nacionales e internacionales. Participó como expositora en congresos internacionales de Musicología y dictó conferencias invitada por la *Colorado State University* (U.S.A. 2007) y el Conservatorio Nacional de Música de Puerto Rico (2009).