

Aretz, Isabel

*Cantos de La Rioja remanentes de culturas
prehispánicas. Una nueva tesis a discutir*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XVI, N° 16, 2000

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:

Aretz, Isabel. “Cantos de La Rioja remanentes de culturas prehispanicas : una nueva tesis a discutir” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 16.16 (2000). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cantos-la-rioja-remanentes.pdf> [Fecha de consulta:.....]

ISABEL ARETZ*

**CANTOS DE LA RIOJA REMANENTES DE CULTURAS
PREHISPÁNICAS.
UNA NUEVA TESIS A DISCUTIR.**

INTRODUCCION

Es por invitación de mi querida amiga, la profesora licenciada Ana María Locatelli de Pérgamo, que he vuelto a desandar caminos transitados hace más de medio siglo, cuando completé investigaciones etnomusicológicas en éste, mi país, recorriendo sobre todo las provincias del Noroeste Argentino. Me llevaba entonces la misión encomendada por la Universidad Nacional de Tucumán, de recopilar la música correspondiente a la poesía anotada por el insigne maestro Juan Alfonso Carrizo. La idea había partido de él mismo y de dos ilustres tucumanos, el Dr. Ernesto Padilla, ex gobernador de la provincia de Tucumán, y el Dr. Alberto Rougés, rector de la Universidad.

Cumplida la misión en Tucumán y publicado el libro, decidimos continuar los trabajos en La Rioja. Yo había realizado un breve viaje en 1941 y continué investigaciones intensivas durante los años 1946, 1948 y 1952.

Al tener que ausentarme de Argentina a fines del '52, dediqué posteriormente en Venezuela todo el tiempo posible a continuar con la transcripción y estudio de la música recopilada en La Rioja. Finalmente plasmé ese estudio en un libro que constituiría mi tesis doctoral, defendida en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.¹ Mi tesis mereció ser publicada en Venezuela,

1. La Tesis fue defendida frente a un jurado integrado por el Dr. Guillermo Furlong S.J., el Dr. Juan Francisco Giacobbe y el Prof. Bruno C. Jacovella. Fue la primera Tesis en Musicología que se otorgó en la U.C.A. (y creemos que asimismo en nuestro país). Obtuvo la calificación de Summa cum laude.. N.D. Nota de la Dirección.

en 1978, con los auspicios de la OEA, el Consejo Nacional de la Cultura de ese país y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, que me cabía la honra de dirigir. El libro había merecido el premio Fondo Nacional de las Artes en 1967.

Mi tesis incluyó la transcripción musical de casi toda la música recopilada en grabaciones y apuntes –635 piezas– con un estudio de las necesarias *Noticias Históricas*. Una primera parte, referida a la Investigación Folklórica, se centró en la música y las costumbres, los instrumentos musicales, los textos cantados y las danzas. La segunda parte contiene la *Música Recopilada*, clasificada en *Especies líricas* –se incluyen canciones profanas de ejecución colectiva, canciones profanas de ejecución individual, canciones religiosas populares, cantos y rondas infantiles y marchas– y se completa con un estudio de *Especies coreográficas*, que incluye danzas criollas vivaces en uso, danzas criollas vivaces en desuso, danzas graves vivas, danzas de parejas sueltas en conjunto y danzas de parejas tomadas.

Al final, en el *Post Scriptum*, me referí a la posible planificación de una resiembra del folklore. Y no dije sólo de la música, porque ya desde 1947 Ramón Rivera y yo habíamos iniciado el estudio de *la música en la cultura*, dejando de circunscribirnos exclusivamente a la música. Y en razón de que lo tradicional en los pueblos no es sólo pasatiempo o diversión como toda música popular ciudadana, sino que tiene una función que debe estudiarse (con independencia del aceptado o discutido funcionalismo antropológico). Y dije al final del libro:

Esta publicación debe representar el primer paso para poner a andar nuevamente un valioso aspecto de la cultura tradicional: el de la música de La Rioja.

(ARETZ, 1978:603)

Mi libro –publicado en Venezuela– tuvo desde luego poca difusión en Argentina. Hace cuatro años, a mi regreso al país, la Dirección de Cultura de dicha provincia me propuso dictar un curso para profesores y maestros, el cual se llevó a efecto durante el año 1998. En La Rioja pude desarrollar el trabajo tal como lo concebíamos mi esposo y yo en Venezuela. Abordé así el estudio integral del folklore, que fue realizado en el campo por veinte equipos formados por los asistentes al curso (debo decir que al mismo asistieron 200 inscriptos, en tanto no

hubo cupo para 100 más que estaban interesados). Esto prueba que el pueblo de tierra adentro está consustanciado con su cultura.

Con las monografías entregadas sobre diferentes tópicos pude estructurar un libro que envié a las autoridades culturales provinciales para una revisión final de los jefes de grupo según indicaciones mías. Además antes de mi regreso del último viaje a La Rioja, dejé inclusive apalabrada su publicación.

Este libro consta de tres capítulos dedicados a los estudios de la cultura material, social y espiritual de los lugares investigados. La música tiene en el mismo poca cabida, porque el pueblo redujo la ejecución de su música tradicional a las ocasiones más íntimas y al carnaval. En las oficiales priva la música popular comercial, en tanto lo tradicional suele reducirse a un remedo de lo que ofrecen los CD comerciales o la radio y la televisión, donde se ejecuta un pseudo folklore, palabra que también perdió su hondo sentido y ortografía tradicionales, si nos ajustamos a lo decidido por la Academia de la Lengua Española.

Terminado mi compromiso con La Rioja, me propuse profundizar el estudio de la música prehispánica de Argentina y de América Latina, la gran ausente en todas las historias de la música, porque desde la llamada Conquista, y a pesar de haberse logrado la independencia política, seguimos siendo —al menos musicalmente— dependientes de España y de Europa. Nuestros musicólogos han puesto en Argentina mayor énfasis en el estudio de la música de las misiones posthispánicas y los etnomusicólogos en el folklore musical, olvidándose que las plantas nacen de sus raíces.

Y es que los estudiosos nos hemos formado dentro de la tradición musicológica europea, propia de nuestros maestros que en su gran parte se formaron en escuelas europeas (italianas, generalmente). A los musicólogos nos tocó abrir caminos. Y Carlos Vega fue el primero cuando viajó al Perú. Por mi parte, en Venezuela emprendí el estudio de las culturas prehispánicas vivientes: las aborígenes selváticas a través de los trabajos antropológicos y de las investigaciones *in situ* realizadas por nosotros y por nuestros discípulos en el INIDEF. Este trabajo lo proyecté en un libro publicado en 1991.² Luego, desde mi regreso a la

2. Ver Bibliografía: Aretz, 1991

Argentina dediqué parte de mi tiempo al estudio de las altas culturas mesoamericanas y andinas, y muy especialmente a su música, a través de los análisis de instrumentos arqueológicos, y finalmente, estudié lo que pervive en la tradición oral.

La investigación de las fuentes tradicionales reviste fundamental importancia para el estudio etnomusicológico de los países andinos y especialmente del NOA, donde logré formar colecciones musicales en años muy anteriores, cuando aún me afanaba por visitar lugares de difícil acceso.

La falta de carreteras, puentes para cruzar los ríos, el no disponer de un vehículo adecuado ni de la electricidad que requería el equipo de grabación, sumado al uso de equipos pesados y a malos discos de cartón –los únicos que estaban a nuestra disposición en los tiempos de la guerra europea– todo ello hizo muy difícil la investigación.

Los informantes de 70 años o más eran para mí los preferidos pues de ellos obtenía las mejores piezas musicales tradicionales, que ahora con mi experiencia acumulada en tantos años, se han constituido en documentos invaluable para desentrañar raíces. Es a esos documentos a los que quiero referirme, como breve anticipo a un libro que preparo.

En el caso de La Rioja, lo mismo que de las restantes provincias del NOA, he podido aislar cantos y toques que fueron conservados por la tradición oral desde tiempos prehispánicos.

Estoy haciendo así el estudio de las grandes culturas que poblaron nuestro NOA en tiempos anteriores, inclusive antes de Cristo, llegando luego hasta la época de la expansión incaica, que precedió a la invasión española

A continuación ofrezco ejemplos de la música y secuencias breves de esas culturas. Tentativamente les adjudico los cantos de acuerdo con sus características esenciales, tomando en cuenta los datos históricos que poseemos.

Todo esto me abrió un mundo para mí desconocido, que pienso puede constituir un aporte a nuestras historias de la música y muy especialmente al conocimiento de las altas culturas de Argentina.

INTRODUCCIÓN A LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DEL NOA

De acuerdo con el arqueólogo antropólogo Dick Edgar Ibarra Grasso,³ desde el 3000 a.C. pueblos originarios de Indonesia, que trajeron una primera edad del bronce, arribaron a Ecuador y expandieron su cultura por Perú, Bolivia, Chile y el NOA. Se desarrolló entonces una fina escultura en piedra, una cerámica zoo y antropomorfa y trabajos en cobre y bronce de alta calidad, aparte de las joyas de oro e instrumentos musicales, algunos forrados en oro, como se aprecia en los Museos de oro de Bogotá y de Quito.

Sucesivas migraciones de profesionales (arquitectos, escultores, pintores, y ceramistas entre otros) emprendieron la edificación, dotación y desarrollo de grandes centros culturales, tanto en Mesoamérica como en el Perú (mucho de los cuales están siendo reconstruidos en nuestros días para una próxima atracción turística), así desde tiempos anteriores a Cristo se sucedieron reinos y culturas tan avanzadas como las europeas de entonces, pero diferentes. Estas fueron en su mayor parte destruidas por los llamados descubridores, para apropiarse del oro, perlas y otras riquezas. Y a los más comprensivos misioneros les preocupaba la implantación de la religión de Cristo.

Para nosotros, la música entonces existente, muertos los músicos, ha sido considerada gracias a la exhumación de instrumentos musicales que han sido muy bien estudiados en México y en Perú. Falta ahora profundizar trabajos en Bolivia y Argentina, donde las culturas han sido hasta ahora establecidas sobre todo a través de la cerámica, los tejidos y la metalurgia. A nosotros nos toca ahora penetrar en la música en relación con las culturas reconocidas. Pero faltan aún investigaciones arqueológicas exhaustivas en Bolivia y Argentina. La tradición oral viene en nuestro auxilio cuando existen recopilaciones grabadas, transcritas y analizadas, como es el caso que nos ocupa.

Para penetrar en la historia de la música prehispánica del NOA —y en este caso de la provincia de La Rioja en particular— hay que considerar los

3. Para esta exposición he recurrido a las obras de nuestro tesorero arqueólogo-investigador Dr. Edgar Dick Ibarra Grasso, quien ha dedicado su vida a la profundización de estos estudios que dan fundamento al conocimiento de nuestra primera historia como americanos. Y me he servido también del libro de Delia Etchegoinberry, *Presencias del Pasado* en el que ofrece documentos para nuestro trabajo.

diferentes ciclos culturales que hicieron sus aportes al desarrollo de la cultura. Estos son:

- 1) La cultura Sauces-Condorhuasi que se sitúa del 500 a.C. al 900 d.C.;
- 2) La cultura Draconiana (o Jaguariana) o de la Aguada, que va del 200 al 900 d.C.;
- 3) La cultura Diaguita-Calchaquí que se conoce desde el 1000 d.C. y que sufrió la dominación Incaica hacia el año 1470 y
- 4) La cultura Inca, cuyo comienzo el Prof. Ibarra Grasso sitúa posiblemente en 1386. Esta combatió a las culturas existentes, pero muy pronto sufrió la invasión española.

La Cultura Sauces – Condorhuasi

Esta es la cultura más importante del período temprano de lo que sería el noroeste de nuestro país. Estuvo asimilada primero al Reino de Tucma en Bolivia y luego penetró a nuestro territorio por los Andes bolivianos a través de la región pedemontañosa de Jujuy y Salta.

Esta cultura introdujo una cerámica zooantropomorfa de artistas –en la que se destacan piezas policromas de fondo rojo– a la que se le dio el nombre de Condorhuasi. También realizó una fina escultura en piedra, así como trabajos en bronce. En su cerámica se destacan figuras humanas que se asemejan a las encontradas en Tlatilco, México. Allí, a su vez, se encontraron vasos escultóricos tipo condorhuasi y también algunas máscaras.

Es interesante destacar que esta cultura se vincula con el complejo chacosantiagueño, con el valle de Humahuaca y con el atacameño del Norte de Chile, y que, además, recibió influencias de Tiahuanaco.

En lo que es hoy nuestra Argentina, los hallazgos antes mencionados aparecieron junto a restos de camélidos que se sitúan a 225 años a.C. En las excavaciones realizadas se hallaron campanas de metal, silbatos de piedra excelentes y máscaras de oro.

Por nuestra parte, pensamos que los cantos tritónicos propios de los aborígenes anteriores a esta cultura pudieron haber tenido un principio de desarrollo en esta cultura; y que más tarde los diaguitas-calchaquíes deben haberlos llevado a su máxima expresión con las bagualas que perviven hasta hoy.

A continuación vamos a observar la melódica de una baguala que grabé en 1948. El canto sube por las notas de la tríada y vuelve a descender, luego ataca a la octava y agrega una nota más a la tríada. Pero el canto todavía no está estructurado. El texto –casi incomprensible para nosotros– debió reemplazar a otro expresado, en su propia lengua.

Ejemplo N° 1. Baguala⁴

Informante: Vicente Cano, 68 años.

Lugar: La Rioja (Mazán, Arauco)

Recolector: Isabel Aretz



Lo que interesa es ver el paso de la tritonía libre aborígen a una tritonía más desarrollada, que pudo ser establecida por la cultura Condorhuasi. Luego los diaguitas desarrollaron la especie que ellos practicaron con exclusividad y que pervive.

Esta cultura Condorhuasi también pudo traer la pentatonía de Bolivia, pues la tradición conservó toques y cantos de factura simple que no se corresponden con la posterior música incaica.

La cultura Draconiana (Jaguariana) o de la Aguada.

La cultura draconiana, desarrollada entre los años 150 y el 1000 d.C., heredó rasgos condorhuasi, superpuestos a rasgos paracas, nazcas y recuay, del Perú, tanto en su cerámica pintada como en sus tejidos bordados. Muestra máscaras felínicas derivadas del culto al jaguar, que llegó del Asia junto con los caballeros Tigre. Esta fue una cultura agraria, que tenía sus caballeros acorazados con sus chalecos *escaupil* y máscaras felínicas que les dieron superioridad militar para dominar a las culturas anteriores.

Los jaguarianos levantaron pequeñas pirámides, templos, poblados y cementerios, y edificaron viviendas hechas de piedra o de adobes, algunas conservadas hasta hoy. La cultura draconiana fue la más adelantada de la época, y la más original, como dijera Ibarra Grasso.

En materia musical han permanecido en la tradición oral –sobre todo de La Rioja y Catamarca– unos cantos que se acompañan con caja y a veces se entonan solos, los cuales me atrevo a asignar a esa cultura. El hecho de que cada melodía se desarrolle sobre notas exclusivas, me recordó que en las culturas peruanas, con las cuales ésta muestra rasgos semejantes, aparece la misma variedad de sonidos en las notas que se obtienen en los instrumentos que han sido desenterrados. Tal es el caso de los instrumentos nazca. No se trata de que las notas de las anatas se correspondan una por una con las de nuestros cantos, sino de que cada flauta posee una afinación particular, que no se corresponde con escalas europeas.

Aquí debo agregar que Carlos Vega incluyó en su libro de 1944 dos

melodías recogidas por él en La Rioja, las que dio como posibles integrantes de un “Cancionero Riojano” en tanto dijo

producen un efecto muy particular, sin analogía con nada de lo conocido⁵

y ofreció un mapa extendiendo el cancionero a San Juan y Catamarca, de acuerdo con cantos recogidos por mi en mi primer visita –1939/40.

Por entonces, yo no tenía conocimientos sobre las culturas prehispánicas del área y solamente distinguí la música por sus características intrínsecas: tritonía, tetratonía, pentatonía, hibridación etc. Hoy puedo decir que algunos cantos que grabé o anoté en San Juan, La Rioja, Catamarca y también en Tucumán, que calificué como “bagualas con elementos extraños” pertenecen también a este cancionero, el cual, atendiendo a su amplia difusión, prefiero llamar andino en lugar de riojano (el mismo se extiende hasta Bolivia).

En la página siguiente incluyo un cuadro con los sonidos que abarcan los cantos recopilados en La Rioja, y algunas transcripciones de piezas grabadas en la provincia. Para mi, lo más importante, hoy, es haber podido ubicar este cancionero temporal y culturalmente; en tanto el mismo no fue reconocido, y por lo tanto no fue explotado, por ejecutantes comerciales... A mi juicio es el más importante del noroeste por su gran variedad melódica.

Vemos en este cuadro los distintos grados que corresponden a diferentes cantos que he recopilado en La Rioja –poseo otro complementario de Catamarca. Como se ve, esta es la única especie musical argentina que no se ajusta a una escala determinada.

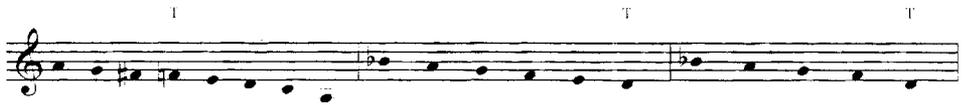
La primera Vidalita que transcribo se exhiba sobre una escala pentatónica. Como se puede apreciar, las frases musicales se ajustan a los versos de la copla y del estribillo que los corta uno por uno.

Los versos octosilábicos de la copla insumen cuatro pies binarios para el compás capital y dos o uno para el caudal; mientras que el estribillo, que es pentasilábico, lleva tres pies en el compás capital y en el caudal, de

5. Vega, 1944:211

VIDALITA ANDINA

LA RIOJA



acuerdo con el sistema de frases de Carlos Vega que yo sigo para los análisis musicales (aunque no su uso cifrado de compás). Su sistema permite ver las estructuras.

Ejemplo N° 2. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Chilecito, Damián)

Recolector: Isabel Aretz

♩ = 72

Pa san do un río con - a gua

Mazo

Palo

(640)

Yo ya me voy d'ir

ex po nien do la vi da

va mos si ti has d'ir etc

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal line and two accompaniment lines labeled 'Mazo' and 'Palo'. The second system is marked '(640)' and contains a vocal line and two accompaniment lines. The lyrics are written below the vocal lines. The score is in a 2/4 time signature with a tempo of 72 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Pa san do un río con - a gua', 'Yo ya me voy d'ir', 'ex po nien do la vi da', 'va mos si ti has d'ir etc'. There are asterisks on the second and fourth systems, possibly indicating specific rhythmic or melodic features.

Pasando un río con agua

Yo ya me voy d'ir

exponiendo la vida

Vamos si ti has d'ir



La copla es cortada en cada verso por un estribillo

Otra vidalita andina del mismo ejecutante se explaya sobre una escala hexatónica. Sería una escala mayor europea si tuviese la sensible; pero ésta falta siempre en la música prehispánica. Hace poco tiempo que descubrí que la sensible con su función conclusiva, yendo a la tónica, nunca aparece tampoco en las melodías tradicionales posthispánicas: ni en las canciones, ni en las danzas argentinas. Revisando transcripciones de mis libros, creo que encontré solamente dos excepciones. En cambio, el giro sensible-tónica es común en las canciones religiosas.

El mismo ejecutante de la Vidalita anterior, Andrés Flores nos dijo:

“Yo soy rama de los troncos
de los troncos que se acabaron”

y luego agregó:

“yo tengo setenta carnavales”⁶

En la Vidalita del ejemplo N° 3, como en las siguientes se puede observar el uso de la “e” paragógica. El ejemplo N° 4, del mismo ejecutante, se desarrolla sobre grados diferentes de los ejemplos anteriores. Es decir, lo mismo que ocurría con los toques de las anatas nazca, cada melodía se ejecuta sobre grados exclusivos.

La grabación de esta vidalita para esta Lectura musicológica requirió casi una reconstrucción; la nueva transcripción muestra diferencias mínimas con la antigua.

6. Por carnavales cuentan los años muchos campesinos.

Ejemplo N° 3. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito)

Recolector: Isabel Aretz

♩ = 63

The musical score consists of seven staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a tempo marking of a quarter note equal to 63. The second staff contains a melodic line with the instruction 'id.' below it. The third staff is marked with '(642)' and a star symbol, indicating a specific measure or section. The fourth staff continues the melodic line. The fifth and sixth staves show a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. The seventh staff concludes the piece with a star symbol and a final melodic phrase.

**Bienhaiga mi compañero
tan de poca caridade**

*Ya soy tuyo
que hi d'hacer*

**y oyéndome estar cantando
mozo venga ayudarme**

*Ya soy tuyo
que hi d'hacer*

**Echen coplas compañeros
no se atengan al cajero**

*Ya soy tuyo
q'hi d'hacer*

etc.

A small musical notation fragment on a single staff, showing a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A 'T' is written above the final G4 note.

La copla es cortada, cada dos versos, por dos de estribillo.

Ejemplo N° 4. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz



De buena gana hí llegado

sí, ay vidita

fui llamado de Torrez

y ay, vidalita

llorando y palomita

Yo no pensabe llegare

sí, ay vidita

buena voluntad yo he llegado

y ay vidalita.

llorando y palomita.



Cada verso de la copla está cortado por uno de estribillo y luego por dos.

Un cuarto ejemplo (sin grabación) permite apreciar la variedad de las melodías que entonaba Andrés Flores. La tónica es el “la”, transcrita la melodía a nuestro tono de Fa. Vega proponía transcribir todas las melodías a esta tonalidad para facilitar las comparaciones.

Ejemplo N° 5. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

80

(646)

le cae un bañito de agua y se va a dormir
 (646) se me cae el pelo y se me cae el pelo
 yo soy de la Rioja de la Rioja
 yo soy de la Rioja de la Rioja
 Me cae de la mano de la mano de la mano
 se me cae el pelo y se me cae el pelo
 yo soy de la Rioja de la Rioja
 yo soy de la Rioja de la Rioja

**Todos los que cantan bien
 cantan de puertas adentro**

*Yo no la 'hi de hallare
 Solito he'i de andar*

A single line of musical notation in treble clef, showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

**Yo como canto male
 canto serenos afuera.**

*Yo no la 'hi de hallare
 Solito he'i de andar.*

La copla es cortada cada dos versos
 por dos de estribillo.

En este canto se aprecia el uso de la
 “e” paragógica en bien, hallare, male.

Ya cuando se iba, Flores cantó “la despedida”, “como la echan los marineros”, dijo.

Ejemplo N° 6. Vidalita Andina

Informante: Andrés Flores

Lugar: La Rioja (Damián, Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

The image shows a musical score for a song. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The tempo is marked as '60 aprox'. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of lyrics. The second system contains the remaining four lines of lyrics. There are some musical notations like '(644)' and a key signature change to one sharp (F#) in the second system.

Se ñe ños due ños de ca sa
vay a e char la der pe di da
(644)
si no me que reri me
que reri no más
vay a e char la der pe di da
co mo e chan los ma ri ne ros
que no no que ri inchu
que reri no más

Señores dueños de casa

Voy a echar la despedida

sino me quieren me

quieren no más

Voy a echar la despedida

Como echan los marineros

quiera o no quiera me hai

querer nomás

Con el sombrero en la

mano

diciendo adiós caballero

Quiera o no quiera

me hai queré nomás.

La tónica del canto se quedó en el centro de las notas utilizadas. La tesitura es más amplia que en los cantos anteriores. Como se ve, esta melodía se desarrolla sobre una escala más amplia, con cromatismos.

Ahora conviene apreciar a otros cantores. A continuación, se trata del canto de una mujer de Chilecito. Aquí aparece nuestra sensible como nota de paso, pero no se usa para concluir la composición. En la vieja grabación el texto no se percibe bien.

Ejemplo N° 7. Vidalita Andina

Informante: Sabina Herrera

Lugar: La Rioja (Chilecito).

Recolector: Isabel Aretz

The musical score for 'Vidalita Andina' is presented on six staves. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second and third staves show a two-part setting with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some measures marked with 'etc.' and repeat signs. The fourth and fifth staves continue the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns, including accents and repeat signs. The sixth staff is a single melodic line in treble clef, likely a continuation of the first staff.

La cultura diaguita-calchaquí

Esta cultura se conoce a partir del 1000 d.C. o poco antes. La misma fue decadente en algunos aspectos con respecto a la draconiana, especialmente en su cerámica.

Los diaguitas fabricaron urnas llamadas belén, que son cántaros para agua y chicha. Tuvieron una agricultura con irrigación bien desarrollada. Levantaron fortalezas para su defensa y armaron ranchos cuadrangulares de piedra y de quincha. Los hombres usaban túnica andina. Desarrollaron la cestería y la metalurgia. Desarrollaron la cestería y la metalurgia. Las mujeres usaban prendedores, aros y placas.

Criaban llamas. Viajaban en literas. El jefe era guaca sagrada. Eran polígamos. Tenían ídolos y el jaguar o felino y la serpiente seguían siendo animales míticos, como en las culturas anteriores.



Jóvenes cantores de Vidalita - Carnavales en Aimogasta. Arauco. La Rioja.
Foto. Isabel Aretz.

Poseían variados instrumentos musicales, como flautas, ocarinas, silbatos, cornetas, pincullos, campanas ovals y cascabeles que fueron desenterrados en distintos lugares.

Vocalmente desarrollaron la Baguala, cuyo antecedente ubicamos en la cultura Condorhuasi, en tanto una música tritónica de factura más primitiva, aparece entre los cantos aborígenes en toda Sudamérica.

Actualmente, la Baguala se canta especialmente durante el carnaval. Con ellas perviven muchas costumbres, como la marcación del ganado y el floreo, el encuentro de comadres y compadres con la colocación de coronas de quesillo, y los festejos en general, en todo diferentes de los carnavales acostumbrados en las ciudades. Originalmente se trataba del culto al Mallku, espíritu de la montaña, que forma parte de la fiesta.

El pase a la Baguala

Ejemplo N° 8. Vidalita Andina

Informante: Héctor Quinteros

Lugar: La Rioja (Anjullón)

Recolector: Isabel Aretz

Musical notation for 'Vidalita Andina' in 2/4 time. The score consists of four staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The third staff is a continuation of the piano accompaniment, marked with '(225)'. The fourth staff is the final line of the piano accompaniment, marked with 'D.C.'. The music features a simple, rhythmic melody with a mix of eighth and quarter notes.

Yo recién vengo llegando

Se ha d'entrado el sol

Pregunto y quiero saber

De noche vengo

Y al alba me voy.

Del amor ya se ha privado

Se ha d'entrado el sol

Para dejar de querer

De noche vengo

Y al alba me voy.

Yo no se como otros hallan

Se ha d'entrado el sol

Remedio para el desvelo

De noche vengo

Y al alba me voy.

Yo para curar los míos

Se ha d'entrado el sol

Preciso tus ojos negros

De noche vengo

Y al alba me voy.

El pase de la Vidalita andina a la tritonía de la Baguala –o viceversa– se siente en algunas melodías tetratónicas. En la Vidalita del ejemplo N° 8, vemos que la tercera y la cuarta frases son típicas de una baguala. En cambio, la primera, segunda y última frases, son típicas de la música andina que hemos venido presentando.

En la vidalita que sigue se agrega un si bemol a la triada fa-la-do. Las frases 1ª, 2ª y 4ª son típicas de Baguala. La 3ª frase es de Vidalita por el agregado del Sib.

Ejemplo N° 9. Vidalita Andina

Informante: Rosa Aguillar de Alama

Lugar: La Rioja (Sanagasta)

Recolector: Isabel Aretz

Lento

El árbol para el invierno

Yo - - - ya me voy

(53) También las hojas de - - - rra may

vamos si se ha d'ir

El árbol para el invierno

Yo ya me voy

También las hojas derrama

Y vamos si se ha d'ir

Así se acaban los gustos

Yo ya me voy

De la noche a la mañana

Y a vamos si se ha d'ir



La Baguala

La baguala diaguítica, siempre tritónica, y generalmente en pies binarios (al menos en La Rioja) suele agregar abundantes adornos entre algunas notas, a las que denominan *kenko*. Estos consisten en arrastres de la voz, apoyaturas, agregados, glisados y uso de notas en falsete, además de una manera de expresión particular, algo llorisqueada.

La tritonía, como ya dijimos, existe entre infinitos pueblos aborígenes que llegan a nuestros días en el “corazón de los aborígenes de América”, lo mismo que la bitonía y la insistencia del recitativo sobre un sonido, pero la forma de cantar la Baguala, acompañada por la caja o *huancara*, como la llaman en La Rioja (cuyo parche inferior lleva una chirlera o *huastana*) había de constituirse en una expresión musical distintiva de diferentes pueblos norteños de alta cultura.

Las grabaciones realizadas por diferentes estudiosos en todo el NOA, nos permiten hoy comenzar a diferenciar estilos de cantos tritónicos, seguramente desarrollados por culturas afines.

Estoy intentando una clasificación de la Baguala de diferentes provincias sobre la base de pautaciones de colegas y mías, que ya nos permiten distinguir algunos grupos de cantos que pudieron corresponder a otros tantos ayllus calchaquíes, hoy bien diferenciados a través de sus rasgos culturales.

A continuación dos Bagualas típicas grabadas en La Rioja. La primera de Alpasinche transcurre en pies rítmicos binarios, lo cual es característico en los cantos de esta provincia.

Ejemplo N° 10. Baguala "Anteanoche Soñé un Sueño..."

Informante: Pelagio B. Luna y Eduvigez Díaz

Lugar: La Rioja (Alpasinche)

Recolector: Isabel Aretz

Unidad

The musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "An tea no che so ñeun sue ño". The second staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics: "ca si mi réi do ja já". The third staff is a piano accompaniment line in bass clef with a key signature change to one sharp (F#) and lyrics: "(281) can to y no pue do llo rar". The fourth staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "To das las". The fifth staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics: "di cien do que no se na da". The sixth staff is a piano accompaniment line in bass clef with lyrics: "sien to soy l'ay de de - jar". The seventh staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "Pa ra qué sa brán de cir - - -". The eighth staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics: "de es taa gua nohei be ber". The ninth staff is a piano accompaniment line in bass clef with lyrics: "Sien toy no va a llo rar".

An tea no che so ñeun sue ño

ca si mi réi do ja já

(281)
can to y no pue do llo rar

To das las

di cien do que no se na da

sien to soy l'ay de de - jar

Pa ra qué sa brán de cir - - -

de es taa gua nohei be ber

Sien toy no va a llo rar

La segunda la entonó Hector Quinteros, en Castro Barros. El primer verso dice: *Yo no sé porqué señores...* Cada verso de la copla está cortado por el estribillo. El primero y el tercero, por un verso; el segundo y el cuarto por dos. Y al final se agrega un mote de dos frases.

Ejemplo N° 11. Baguala

Informante: Héctor C. Quinteros (26 años)

Lugar: La Rioja (Anjullón, Castro Barros)

Recolector: Isabel Aretz

♩ - 96

(228)

Yo no sé porqué señores
Mi negra no es de aquí
Yo no puedo cantar fuerte
De aquellos pagos
Y Chauispiguari.
Yo mismo me desconozco
Mi negra no es de aquí
Ya se acerca mi muerte
De aquellos pagos
Y Chauispiguari
 Amuschina
 La tonada

Ahora estoy realizando un estudio comparativo de las melodías recopiladas, que quizás nos lleve a reconocer los modelos originales de donde surgieron otros cantos.

No he considerado aquí los textos que ahora son siempre en español. En lo que se refiere a los estribillos, como digo en otro lugar, ellos forman parte también de la versificación quichua prehispánica, como pude constatarlo, hace muchos años, durante mi trabajo en el Perú, ocasión en la que recogí también poesías con su correspondiente traducción.

En un libro que Rodolfo Holzmann dedicó al estudio de los indios q'ero del Perú (indios quechua que viven en un área totalmente apartada y que han conservado sus tradiciones autóctonas), muchos de los textos muestran estribillos, como los nuestros en español. También Juan Alfonso Carrizo anotó en su cancionero de Jujuy, numerosas coplas en quechua que llevan estribillos.

En lo que se refiere al contenido de los textos, estos suelen relacionarse con la vida diaria. *Llaman mamachay pama* a la mujer y a ella dirigen muchas coplas –los jóvenes buscan compañera durante el carnaval.

Durante la época expansiva del incanato en el NOA, los diaguitas fueron dominados por los Incas, pero estos no tuvieron tiempo de cambiar su cultura, y sus cantos perviven hasta hoy.

Toda la música que presentamos hasta ahora suele designarse actualmente en La Rioja con el nombre de vidala, nombre que unifica las diferentes especies musicales que estamos viendo, en tanto llevan textos comunes de copla y estribillo. La más difundida vidala también ocupa un lugar importante en el folklore de La Rioja.

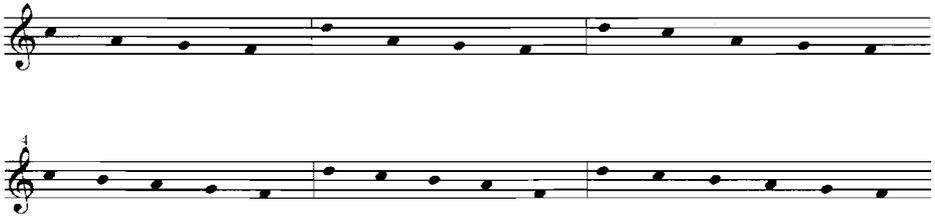
LA VIDALA

Tal como lo hiciera Carlos Vega, reservo este nombre para la especie criollizada probablemente en Santiago del Estero, pero que en La Rioja nos muestra claramente sus antecedentes prehispánicos.

En el siguiente cuadro que vemos ahora, he anotado las notas sobre las

que se explayan las vidalas riojanas. Como se ve, varían de entonación lo mismo que las vidalitas andinas. Es decir, que tienen evidentemente, los mismos antecedentes.

Vidalas riojanas



La vidala pudo tener su origen en el Perú, que, como vimos, estaba ligado con la Argentina. Luego se mestizó y criollizó al ser acompañada con la guitarra.

Las dos vidalas pautadas muestran la antigua afinación y diferente forma correspondiendo al texto. Como se ve, ambas incluyen una cuarta aumentada, que aparece en afinaciones del Perú prehispánico y que llegó del Asia.

Ejemplo N° 12. Vidala

Informante: Julián Cáceres Freyre

Lugar: La Rioja (Aimogasta,
Arauco)

Recolector: Isabel Aretz

Alleg^{ro}

(389)

Para llegar a tu casa

*Todos todos
y hablaron de mí
en varias partes
y también aquí.*

Puse una estrella de guía

*Todos todos
y hablaron de mí
en varias partes
y también aquí*

...

Los versos de la copla son
cortados por un estribillo de
cuatro versos.

Ejemplo N° 13. Vidala

Informante: Corro callejero

Lugar: La Rioja (Aminga, Castro Barros)

Recolector: Isabel Aretz

Alleg^{ro} ^{to}

Caja etc.

(75)

T T

D.C.

Yo de arriba m'hi venido

La flor la flor

Porque allá no soy querido

Me voy me voy

PALABRAS FINALES

Como hemos podido apreciar en mi tesis de La Rioja, y también en mi libro sobre Tucumán, aparecen en ellas documentos valiosos que constituyen remanentes de culturas prehispánicas, pero por entonces yo no los podía ubicar cronológicamente. Sin embargo, en mi libro "Folklore Musical Argentino", publicado en 1952, poco antes de viajar a Venezuela, anticipé que las bagualas y las vidalitas que había grabado en La Rioja, eran restos de melodías prehispánicas. Después descubrí numerosas Vidalitas en Catamarca pero no pude ubicarlas culturalmente.

Hoy, los investigadores profesionales estamos frente a la necesidad de descubrir nuestras auténticas raíces, para avanzar desde ellas en la resiembra de

nuestras tradiciones, opacadas por los medios comerciales de difusión, y por la nueva tendencia de aceptar una globalización que nos viene también impuesta. Esta tiende a descaracterizarnos cada vez más como argentinos y dueños que somos de una Nación grande, que tiene suficientes antecedentes culturales como para brillar con luz propia.

Creo que es urgente que ampliemos el horizonte de los estudios etnomusicológicos a nuestra América, y sobre todo a la América precolombina, porque no somos una isla. Necesitamos conocer nuestras raíces y nuestras conexiones con el resto de América. A mi regreso a Argentina, veo que no se ha avanzado sobre la gran plataforma que nos ha dejado Carlos Vega, y que seguimos pendientes de Europa y de la América posthispánicas. Por mi parte, pongo a disposición de jóvenes etnomusicólogos mis colecciones de América, mis apuntes y mis libros, para que continúen con los estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- Aretz, Isabel, 1946, *Música Tradicional Argentina*, Tucumán, Argentina, Univ. Nac. de Tucumán, p. 743, Il. Ej. Mus.
- , 1952, *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 271 p. Il. Ej. Mus.
- , 1978, *Música Tradicional de La Rioja*, Venezuela, Biblioteca INIDEF-OEA-CONAC, 1978, 612 p. Il. Ej. Mus.
- , 1991, *Música de los Aborígenes de Venezuela*, Caracas, Fundef-Conac, 370 p., Il. Ej. Mus. Contiene un Cassette.
- , 2000, “Panorama musical del Noroeste argentino”, en Armando R. Bazán, *La Cultura del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Ed. pag. Il.
- Etchegoyen, Delia, 1999, *Presencias del Pasado*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 134 p.
- Ibarra Grasso, Dick Edgar, 1994, *Sudamérica Indígena*, Buenos Aires, Ed. Tipográfica Editora Argentina, 715 p. Il.

Vega, Carlos, 1944, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, 361 p. Il. Ej. Mus.



* La Dra. Isabel Aretz obtuvo su Doctorado en Música en nuestra Facultad en 1967 con una Tesis sobre La Música de la Rioja que obtuvo la mención “Summa Cum Laude”. En 1971 fundó en Caracas el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, de vasta proyección continental. En 1996 se radica nuevamente en nuestro país donde recibirá el Premio a la Personalidad Emérita de la República Argentina y muchas otras distinciones que se añaden a las múltiples que ya había recibido en nuestro país y en el extranjero. Su labor como etnomusicóloga se explaya en cientos de publicaciones y 10 libros fundamentales para la disciplina en América y Argentina. Como compositora su obra no alcanzó todavía la proyección debida.