UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMAN

MUSICA TRADICIONAL ARGENTINA

TUCUMAN

HISTORIA Y FOLKLORE

ISABEL ARETZ-THIELE

REPUBLICA ARGENTINA

1946

$ 30.00 -
Taupe

4134

ES PROPIEDAD
DE LA
Municipalidad de Buenos Aires

YR

DIRECCION DE BIBLIOTECAS
PUBLICAS MUNICIPALES

Nº ORDEN	5037 (1)
UBICACION	9-F-12
Ficha Materia	

YR

MUSICA TRADICIONAL ARGENTINA

TUCUMAN

398.8(826.5):78(826.5)
78(826.5):398.8(826.5)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMAN

MUSICA TRADICIONAL ARGENTINA

TUCUMAN

HISTORIA Y FOLKLORE

795 Melodías y ejemplos musicales
18 Melodías armonizadas
Fotografías de Elena Hosmann
Dibujos de Aurora de Pietro
Mapa de M. Teresa Grondona

H. C. D
Nº DE INVENTARIO 13966
UBICACION 12-2-7
INGRESO 9-9-85
MATERIA D

H. CONCEJO DELIBERANTE
BIBLIOTECA
Esteban Echeverría
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

H. C. D.
BIBLIOTECA
ESTEBAN ECHEVERRIA
ANULADO
Nº DE INVENTARIO 4064
UBICACION I-424
FICHADO ANALITICO

ISABEL ARETZ - THIELE

REPUBLICA ARGENTINA

1946

PUBLICACIONES DE ISABEL ARETZ-THIELE

PRIMERA SELECCIÓN DE CANCIONES Y DANZAS TRADICIONALES ARGENTINAS PARA ESCOLARES, RECOGIDAS Y ARMONIZADAS

(Aprobadas por el Consejo Nacional de Educación)

Con prefacio de Carlos Vega

Un vol., 64 páginas, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943

En preparación:

LA VIDA MUSICAL EN TUCUMÁN DE 1810 A 1925

Queda hecho el depósito que previene la Ley Nº 11.723. Copyright by Isabel Aretz-Thiele, Buenos Aires, 1945. Todos los derechos de edición, adaptación, traducción y reproducción reservados para todos los países.

A la memoria de mi madre
ISABEL HEUSER DE ARETZ

En reconocimiento a mi maestro
CARLOS VEGA

FOTO E. HOSMANN

UNA ESCENA DE GRABACIÓN EN COLALAO DEL VALLE (TAFÍ).

PREFACIO

Restituir la antigua cultura criolla en el orden espiritual y material para dar base sólida a la educación del pueblo, fué uno de los propósitos que inspiraron la creación de la Universidad de Tucumán (1).

Situada ésta en la provincia que fué corazón de la Colonia, siente latir un cúmulo de tradiciones, verdadero cimiento de la nacionalidad, cuya total destrucción amenaza la corriente inmigratoria — útil por renovadora pero esencialmente descaracterizante — que desde Buenos Aires va ganando todos los ámbitos del país.

Ya en 1893 Paul Groussac escribía que "el país se desnaturaliza, en parte por el viajar frecuente y el contacto de sus hijos con civilizaciones superiores [?] *e impregnantes, pero, sobre todo, por la incorporación intensiva y definitiva de elementos exóticos". En cambio, y refiriéndose ya a Tucumán, decía que durante los dos primeros tercios del siglo* XIX *"la escasísima inmigración europea" se disolvía al poco tiempo "en el ambiente homogéneo". Y agregaba: "Todos los factores naturales o sociológicos tendían, pues, a mantener incólumes los tradicionales hábitos populares"...*

Acorde con esta observación, Groussac proponía poco después la recopilación de "todos los elementos genuinamente argentinos de la antigua vida campestre", tales los hábitos, poesía, música, cuentos, creencias, dichos metafóricos y refranes de la tierra...

La Universidad del norte, por su ubicación dentro del mayor centro de población nativa, está llamada como ninguna a revelar el patrimonio espiritual a que dió vida y cauce la unidad del pasado, y a extraer y proyectar sus mejores valores. El fundador de la Universidad, Dr. Juan B. Terán; el entonces gobernador de Tucumán, Dr. Ernesto E. Padilla; el Dr. Juan Heller y el Dr. Alberto Rougés, orientaron con este fin la investigación histórica y el estudio y aprovechamiento del folklore.

La investigación histórica la impulsan, sobre todo, con el establecimiento del archivo histórico del norte argentino, y con la publicación de los trabajos de Ricardo Jaime Freire sobre la conquista y colonización del Tucumán, investigación que prosiguen después, especialmente, el Dr. Lizondo Borda y Juan Alfonso Carrizo, este último para complementar su tarea primordial de recoger la poesía tradicional.

---

(1) El proyecto de creación de la Universidad de Tucumán fué presentado a la Legislatura provincial por el doctor Juan B. Terán y por don José B. González, en diciembre de 1907 y sancionado en 1912. Al año siguiente el gobernador doctor Ernesto E. Padilla puso en vigor la ley de su creación y el 25 de mayo de 1914 la Universidad fué inaugurada públicamente.

En lo que concierne al folklore musical y literario, ya en 1914 —seguramente a raíz de la publicación de Leopoldo Lugones de once piezas recogidas por el músico popular santiagueño, don Andrés Chazarreta— el Dr. Juan Heller entrega a la buena voluntad de los directores de la Academia de Bellas Artes de Tucumán, la idea de estudiar la "música popular", y al Consejo de Educación de la provincia, la sugestión de incluir en los programas de las escuelas, "trabajos prácticos sobre estilos y tradiciones locales" (1).

Con relación al folklore material, por decreto del Poder Ejecutivo de Tucumán, del 21 de julio de 1915, se realiza un concurso de tejidos y bordados regionales para estimular esta industria que podía ser "susceptible de proporcionar medios de vida honesta con el trabajo de las mujeres, sobre todo a la familia campesina", según reza el decreto. Predomina aquí el pensamiento de reimplantar las antiguas industrias típicas del pueblo.

Consecuentes con la idea de recoger la música, los dirigentes universitarios piensan en la adquisición de un aparato grabador a cilindros. Consultado al efecto don Julio Alberto Castillo — hoy distinguido crítico musical de la provincia — éste propone llamar directamente al músico santiagueño Manuel Gómez Carrillo. Así, en noviembre de 1917 Gómez Carrillo presenta su plan para la recolección "de la música nativa santiagueña" que incluye el propósito de su "popularización", hoy diríamos "repopularización". Aceptado el plan, fué extendido a otras provincias, y durante los años 1919 y 1920 Gómez Carrillo anotó "cerca de doscientas piezas distintas" en una parte de la provincia de Santiago del Estero, en el este de la provincia de Tucumán y en la Quebrada de Humahuaca. Con una selección de estas melodías, armonizadas, auspició la Universidad un concierto, y las publicó después en dos álbumes que alcanzaron gran resonancia.

Con esto se cierra la primera etapa de la colección de música regional promovida por la Universidad de Tucumán. Habrían de transcurrir veinte años hasta que la misma Universidad pudiese auspiciar nuevos trabajos de recopilación sistemática en la provincia.

Entre tanto, muy de tarde en tarde, agitan al ambiente provinciano intentos de recopilación y, más a menudo, audiciones de música regional.

En cuanto a la recopilación, merece ser mencionado el esfuerzo del músico popular tucumano, don Agenor Reinoso, cuya actuación es recordada con simpatía. Reinoso, que falleció hacia 1929, dejó un cuaderno manuscrito con 100 melodías oídas a músicos del pueblo, todas ellas armonizadas.

Aparte los intentos, en 1937 aparece la primera colección musical tucumana realizada exclusivamente con fines de estudio. Forma el apéndice del primer tomo del "Cancionero Popular de Tucumán" de Juan Alfonso Carrizo, y contiene más de cuarenta canciones infantiles y religiosas conservadas por tradición oral. Bruno Jacovella tomó esa música con cuidado a varios niños de diferentes escuelas del departamento de Monteros.

A mediados de 1938 Carlos Vega colecciona una nueva y más amplia serie de

(1) Discurso de apertura del "Ciclo de extensión universitaria" que se llevó a cabo en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno el 29 de junio de 1914. Este "ciclo", nuevo para Tucumán, comprendía varias conferencias sobre la historia del Lied, de la Sonata y del Cuarteto ilustradas por distinguidos artistas de Buenos Aires. Con estos actos, con numerosos conciertos, y con la enseñanza impartida desde varios conservatorios, uno de ellos oficial, se intentaba dar al pueblo también fina cultura musical europea.

melodías tucumanas iniciando prolijas investigaciones musicológicas en la provincia.

Vega, en cumplimiento de un plan general y como técnico del Museo Argentino de Ciencias Naturales y del Instituto de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, venía realizando desde 1931 numerosos viajes de investigación musical por nuestro país y los vecinos. Su labor, encuadrada dentro de modernos criterios etnológicos y folklóricos, abarca la música, la coreografía y los instrumentos musicales de la población aborigen y criolla. Vega comienza por grabar las melodías de los cantores e instrumentistas que viven lejos de los centros modernos; anota las formas y características de sus danzas; adquiere los instrumentos musicales después de adentrarse en los detalles de su fabricación y empleo, y reúne todos los datos y elementos de juicio relacionados con la especialidad. Completa su tarea con el estudio y la comparación de los materiales recogidos y la búsqueda en viejos libros y en documentos de referencias sobre danzas y canciones.

Con tal método, durante su viaje a Tucumán, Carlos Vega hizo importantes observaciones y recogió noventa y cuatro melodías en el departamento de Monteros y los departamentos vecinos, en el de Trancas y en la Capital, proyectando con el doctor Alberto Rougés entregar a un técnico de su escuela la recopilación y el estudio intensivo de la música popular en la provincia, cuyas dificultades preocupaban desde tanto tiempo a los fundadores de la Universidad.

Al promediar el año 1933, mientras finalizaba mis estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música, ingresé a la Sección de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales, para realizar bajo la dirección de Carlos Vega estudios especiales sobre musicología americana. Seis años más tarde, en 1939 y principios de 1940, hice dos viajes de práctica a San Luis y a San Juan, y a mediados del mismo año emprendí un viaje de recopilación por todas las provincias del noroeste argentino. En junio llegué a Tucumán. Por expresa indicación de Carlos Vega visité al doctor Alberto Rougés, quien a su vez me puso en comunicación con el doctor Ernesto E. Padilla. Así, poco tiempo después, el Dr. Padilla y el Dr. Rougés finiquitaron con el rector de la Universidad Nacional de Tucumán, Dr. Adolfo Piossek, los detalles para que coleccionara la música en la provincia (1), *y desde entonces pusieron todo su fervor al servicio de la futura obra. Producida la dolorosa pérdida del Dr. Rougés, el Dr. Padilla — sin cuyo tesón y fe realizadora no habría aparecido este libro — multiplicó su consagración personal para llevar adelante el empeño que identificaba a los dos.*

---

(1) Con fecha de diciembre 21 de 1940, y para ayudar a la realización del primer viaje, fué dictado el siguiente decreto:

VISTO:

El plan de trabajo presentado por Doña Isabel Aretz de Thiele para la búsqueda del Cancionero popular de Tucumán; atento a las sugestiones contenidas en la carta adjunta, dirigida al Dr. Ernesto E. Padilla, y teniendo en cuenta la importancia del trabajo propuesto;

EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN, RESUELVE:

Art. 1° — Asígnase a Doña ISABEL ARETZ DE THIELE, la cantidad de $ 400.— m/n. (CUATROCIENTOS PESOS M/N. DE C/L.), como contribución de la Universidad a los fines expresados en el considerando precedente.
Art. 2° — Impútese el gasto con cargo a la partida de Eventuales y Extraordinarios del presupuesto vigente.
Art. 3° — Hágase saber y archívese en "legajo personal".

Dr. ADOLFO PIOSSEK, Rector. — Dr. CARLOS M. HERRÁN, Secretario General.

Dispuesta a iniciar mi misión, el director de nuestro Museo, profesor Martín Doello Jurado, me ofreció los equipos de grabación y los discos vírgenes necesarios para grabar la música, asegurando el éxito del trabajo.

Realicé de este modo cuatro viajes más a Tucumán (1), *los tres primeros en compañía de la señora Elena Hosmann, especializada en la fotografía de tipos y escenas de costumbres, quien tomó a su cargo la documentación gráfica, y el cuarto con mi compañera de tareas, la señora Margarita Silvano de Régoli, especializada en poesía popular. Durante el primer viaje y después de una estada en Santa Rosa, recorrimos los valles de Tafí y de Yocavil en toda su extensión, regresando por Salta; durante el segundo viaje, parte del departamento de Trancas; durante el tercero, Famaillá, Monteros, Chicligasta, Río Chico y parte de Graneros; y durante el cuarto, Leales, Cruz Alta, Burruyaco y el este de Tafí, tal como puede observarse en el mapa que se incluye a continuación de este prefacio.*

Durante estos viajes obtuve 932 piezas, la mayor parte fonograbadas, y realicé todos los estudios complementarios de práctica: apuntes de las formas coreográficas, del empleo de los instrumentos típicos, de la ocasión e importancia de las manifestaciones musicales; reseñas sobre la vida de los músicos, fotografías, etc.

Mis investigaciones en Tucumán agregan a nuestras colecciones musicales folklóricas, cerca de un millar de piezas (incluyendo variantes) que el pueblo ha trasmitido en forma oral. Sus melodías, que vienen de muy distintas fuentes, llegan en parte exhaustas por falta de ambiente propicio y en parte vigorizadas por la recreación.

En la región llana de la provincia, en la zona de agricultores, donde la música ha sido goce de todos y expresión de los más dotados — los músicos —, la intensa vida económica está borrando todo interés por los bienes del espíritu. Es allí donde la vieja sociedad formó artistas como Francisco Peralta o como Onofre Giménez, que alcancé a conocer y que a pesar de su edad avanzada pudieron todavía cantar acompañándose con su violín o su guitarra y trasportarnos en un viaje ideal a aquellas reuniones en que un cantor de glosas y un buen violinista popular, congregaban un auditorio respetuoso que recogía con avidez las manifestaciones de su cultura musical y poética.

Esta música, formada por ricas especies líricas o coreográficas, muere con sus portadores actuales, y sólo hace excepción la que sirve a especies coreográficas vivas, tales las de la Cueca, Zamba o Chilena, del Gato y de la Chacarera. En cambio, en la región montañosa, donde habitan los "vallistas", como suelen llamar los criollos del llano a los pobladores marcadamente indígenas de la montaña, al igual que entre las culturas menos evolucionadas, todo el mundo canta, con mayor o menor suerte, se entiende.

Mientras los cantos de un Peralta o de un Giménez los hallé después de búsqueda intensa, los cantos de los "vallistas", las Bagualas — para darles desde ya

---

(1) Cooperaron en la realización de estos viajes, la Compañía Azucarera de Tucumán, y en especial el Dr. Alberto Rougés, en cuya casa de Santa Rosa nos hospedamos en dos ocasiones; la dirección del Ingenio Santa Ana, y en particular el Ingeniero José Padilla, de cuya casa también fuimos huéspedes; los señores Cano Vélez, de Amaicha y Taffí del Valle, que nos alojaron y facilitaron la labor en esos lugares; el entonces Gobernador de Tucumán, Dr. Miguel Critto, que puso a nuestra disposición un automóvil en varias oportunidades, al Ingeniero Iván Fontana y numerosos funcionarios y particulares, que se han hecho acreedores a nuestro más profundo agradecimiento. Agradezco además muy especialmente la ayuda prestada por los músicos populares, médula misma de este libro, y la de las personas que de una u otra manera cooperaron en la realización del mismo.

el nombre con que las distinguimos —, llenan quebradas y hondonadas y sorprenden fácilmente el oído agudizado del músico investigador.

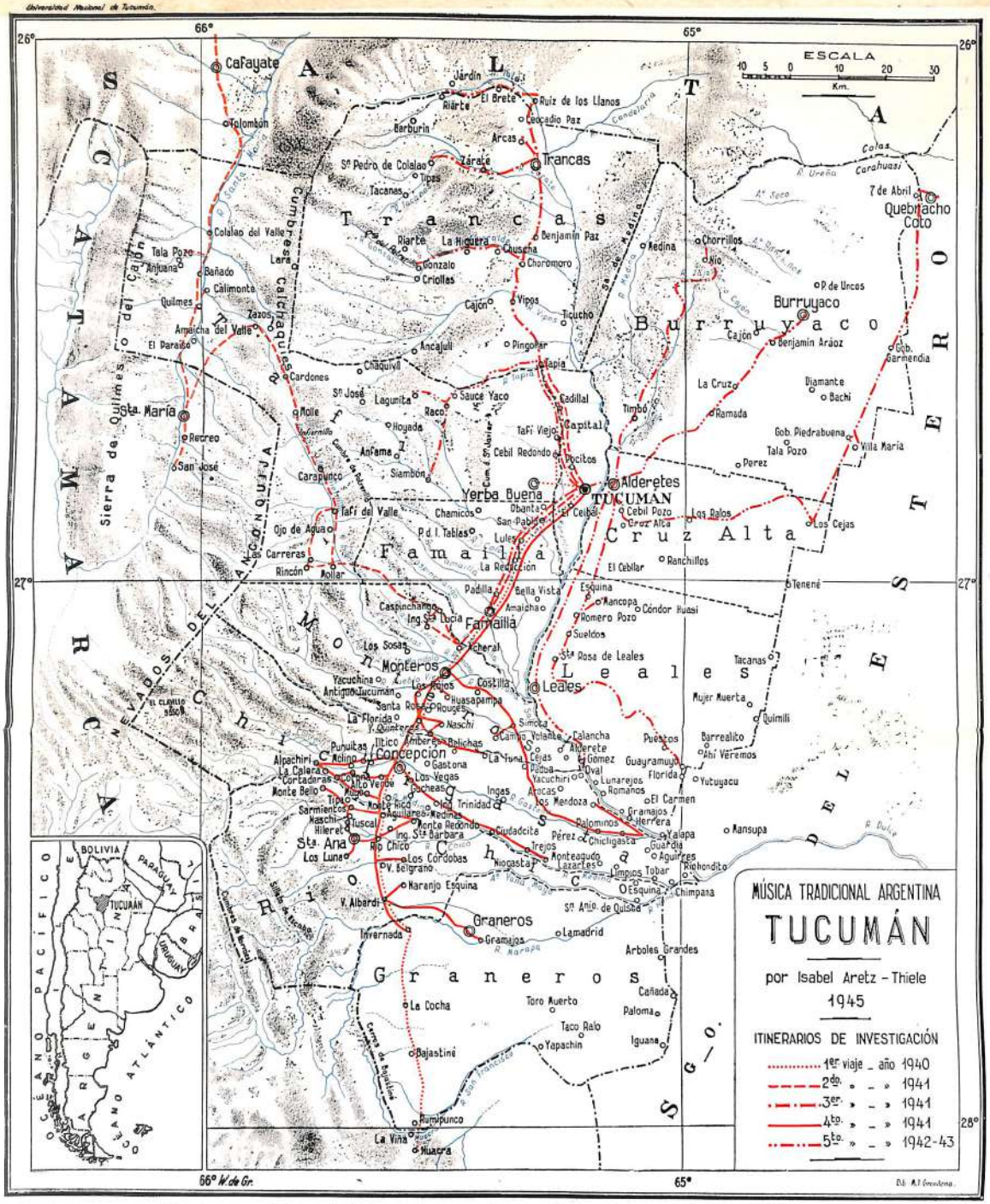
Al margen de toda esta música, recogí en Tucumán las melodías típicas para acompañar las procesiones campesinas, ejecutadas en flautas rústicas, algunas de las cuales recuerdan aires indígenas; los eternos cantos religiosos y las rondas infantiles, que perpetúan a la vieja Europa; y además, tres curiosos "gracejos", cuentos musicados, que ponen una nota de color particular en esta colección.

Finalizados los viajes, debí invertir muchos meses pacientes en la escritura de los discos. Después vino el estudio comparativo de los materiales, y finalmente su ordenamiento con vistas a la publicación. Entre tanto, busqué en archivos y bibliotecas noticias históricas sobre la música en Tucumán; y en colecciones arqueológicas, instrumentos musicales de sus pobladores más remotos, con todo lo cual di cuerpo a esta obra.

La mayoría de las melodías que publico desembocan de corrientes musicales tradicionales, y sólo algunas, de determinadas especies, se han incorporado al acervo popular en fecha más reciente, tales los bailes en boga en los salones de prestigio hace cuarenta años. Las recogí por amplitud de enfoque y las doy para completar el panorama de lo que canta o ejecuta el pueblo tucumano. Debo advertir finalmente, que no me asistió la idea de seleccionar melodías "bonitas", pues bajo el punto de vista puramente musicológico todas las melodías interesan por igual. Los músicos que busquen otra clase de valores podrán pasar por alto las que no reúnan suficientes condiciones estéticas.

Tanto en lo que se refiere a la búsqueda en sí, como en cuanto a la escritura de la música y estudio de los materiales, he seguido fielmente los métodos de Vega — publicados en parte y en parte inéditos — cuya extraordinaria eficacia verifiqué durante la recopilación, y más tarde en la quietud del gabinete. El conocimiento que me proporcionó Vega de las formas musicales, poéticas y coreográficas de las canciones y danzas criollas, su discriminación de los cancioneros o escuelas musicales, su distinción de lo folklórico, su enfoque histórico, en fin, constituyen la base de mi trabajo, cuya publicación inicio con este cancionero que entrego a los estudiosos y al público en general para conocimiento de una de las manifestaciones del arte tradicional de una pequeña parte de nuestra nación criolla.

Universidad Nacional de Tucumán


MÚSICA TRADICIONAL ARGENTINA
TUCUMÁN
por Isabel Aretz - Thiele
1945
ITINERARIOS DE INVESTIGACIÓN
1er viaje _ año 1940
2do. » _ » 1941
3er. » _ » 1941
4to. » _ » 1941
5to. » _ » 1942-43
ESCALA
10 5 0 10 20 30
Km.
Trancas
Burruyaco
Graneros
Famaillá
Monteros
Leales
Concepción
Alderetes
TUCUMÁN
Yerba Buena
Cruz Alta
Río Chico
Sta. Ana
Los Lunes
Simoca
Quebracho Coto
7 de Abril
Sta. María
Cafayate
Aconquija
Sierra de Quilmes
Cumbres Calchaquíes
Sierra del Cajón
Sierra de Medina
Sierra de Nogalito
Sierra de Ancasti
Sierra de Graneros
Sierra de Famaillá
Sierra de Monteros
Sierra de Chicligasta
Sierra de Burruyaco
Sierra de Trancas
Sierra de Cumbres
Sierra de Aconquija
Sierra de Quilmes
Sierra de

PRIMERA PARTE

EL TUCUMAN PRECOLONIAL Y EL TUCUMAN COLONIAL

EL TUCUMAN PRECOLONIAL

NUESTROS hombres de ciencia disponen de tres medios para estudiar las culturas precolombinas. Uno, es el de recurrir a las tribus sobrevivientes; otro, el de realizar excavaciones arqueológicas para extraer de las entrañas de la tierra lo que la tierra haya querido conservar de sus antiguos habitantes; y el tercero, la compulsa de los datos que contienen diversos documentos antiguos.

En el caso particular de Tucumán, el estudio de los aborígenes debe realizarse sobre la base de la arqueología; ya que casi todos los pueblos indígenas fueron exterminados o expatriados y el corto número restante se españolizó antes de comenzar el siglo pasado. En segundo lugar puede emplearse el testimonio de los cronistas que asistieron a las luchas y a la conversión de los indios.

Un pequeño grupo de estudiosos, compenetrados de las ventajas indudables del método histórico-cultural, se ha puesto en la tarea de discriminar los ciclos que se superponen en nuestro suelo. En el área de nuestra provincia de Tucumán, haciendo abstracción de las confusas denominaciones gentilicias, se hallan tres tipos principales de culturas que reciben influencias diversas: la de los *andinos*, pobladores de la zona montañosa occidental, para los que podemos conservar la generalizada designación de *diaguitas;* la de los *chaqueños*, grupo étnico todavía no muy bien definido, pobladores de los llanos y en general de la zona oriental; y un tercer grupo, con suficiente personalidad, que disputaba parte del suelo de Tucumán en el momento de la conquista. Estos dos últimos grupos son generalmente conocidos con los nombres de *tonocoté* y *lule*.

La región diaguita, de acuerdo con el Dr. Fernando Márquez Miranda, ..."puede señalarse, en la actualidad, como la parte sudoeste de Salta, toda Catamarca, los valles occidentales de Tucumán, toda La Rioja excepto su parte más meridional, el oriente de San Juan y la región de Santiago del Estero limítrofe con Catamarca. Toda esta vasta zona era conocida bajo el nombre de gobernación del Tucumán en el momento de la conquista, con excepción de la pequeña parte de la actual San Juan"... (112, p. 286).

La región lule-tonocoté ocuparía, según el profesor Antonio Serrano, ..."un triángulo de nuestro territorio nacional cuya base es el tramo del río Bermejo comprendido entre los meridianos 60° y 63° y cuyo vértice estaría al sur de Monteros, en Tucumán" (155).

Tomando por base el área de dispersión de las principales culturas que poblaron lo que es hoy la provincia de Tucumán, he buscado entre los hallazgos arqueológicos y en las crónicas, testimonios sobre la música de esos pueblos.

LA MUSICA ENTRE LOS INDIOS DEL TUCUMAN SEGUN LOS HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. — IDIÓFONOS. — AERÓFONOS. — CUADRO GENERAL. — LAS MÁSCARAS.

La revisión de las colecciones arqueológicas que se conservan en los principales museos de nuestro país (1), y la lectura de los escritos de nuestros arqueólogos o de los arqueólogos extranjeros que trabajaron en nuestro suelo, me ha permitido clasificar en este capítulo los principales instrumentos musicales que emplearon las tribus aborígenes de Tucumán y las provincias vecinas; y además, mencionar el empleo de máscaras, que, como se sabe, está relacionado con la realización de ciertas pantomimas coreográficas.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

De los cuatro grandes grupos que comprende la clasificación moderna de los instrumentos, idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos, he encontrado solamente representados el primero y el tercero.

IDIOFONOS

Agrupamos bajo este rótulo los instrumentos que producen el sonido a consecuencia de la vibración de sus propios cuerpos.

---

(1) Agradezco muy especialmente a los doctores Eduardo Casanova, Fernando Marquez Miranda y Alberto M. Salas el haberme facilitado el examen de numerosas piezas arqueológicas —muchas de ellas inéditas—, que se conservan en las secciones de arqueología de los museos: Argentino de Ciencias Naturales, de La Plata y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Doy a continuación las abreviaturas que usaré para indicar los Museos en las leyendas de los dibujos y en los cuadros de instrumentos musicales.

M. A. de C. N.....	Museo Argentino de Ciencias Naturales.
M. de La Pl.	Museo de La Plata.
I. de A., U. N. de T. .	Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán.
M. Etn.	Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.
M. A. de S. del E. ...	Museo Arqueológico de la provincia de Santiago del Estero.

En el noroeste argentino aparecieron un par de idiófonos que responden al principio del golpe directo por percusión, y diversos tipos que responden al principio del golpe indirecto por sacudimiento. De los primeros, una *piedra sonadora* y un tambor de madera. De los segundos, pequeñas sonajas de cápsulas de frutas o de metal que — atadas en hileras o racimos — chocan entre sí al ser sacudidas; frutas secas conteniendo granos o piedras que chocan contra las paredes; cápsulas de metal con badajo, cascabeles, y campanas de madera o de metal.

IDIÓFONOS DE GOLPE DIRECTO POR PERCUSIÓN

Piedra sonadora. — En 1892, durante un viaje que realizó el doctor Ernesto E. Padilla al valle de Tafí, el señor Angel M. Esteves le contó que cerca del Rincón había existido una gran piedra que pegándole sonaba como una campana y se oía a considerable distancia. Los pobladores del lugar, creyendo que encerraría un tesoro, la excavaron a su alrededor quitándole su condición de sonora.

No encontré otro antecedente sobre el empleo de piedras sonadoras.

Restos de un tambor de madera. — Conozco sólo los restos de un tambor y su palillo, hallados por el doctor Juan B. Ambrosetti en el sepulcro N° 72 de la ciudad prehistórica de La Paya, en la provincia de Salta. Según este investigador, se trata de "los restos de un tambor o caja cilindro-ovoidal de madera [del] que pudo recogerse más de su mitad."... "Parece ser de madera de algarrobo *(Prosopis)*, y sus bordes, tanto superior como inferior son rectos.

Probablemente su superficie, lo mismo que su interior, fueron lisos y bien trabajados, aunque no se puede apreciar sino por pequeñas zonas". Mide cm. 30½ de alto; su diámetro mayor es de cm. 20 y de 12 ½ el menor; y tiene mm. 4 a 5 de espesor (4, pp. 144/6).

Al lado del tambor aparecen los dos extremos de un palillo cuyo centro fué consumido por la tierra. Según Ambrosetti, éste "parece haber sido cilíndrico", "terminando en sus extremidades por dos partes salientes" (4, p. 146).

Junto al tambor fueron hallados "Seis frutos de nogal silvestre *(Juglans Australis)* recortados en forma de cascabel" (4, p. 148), que Ambrosetti cree pudieron adornar el tambor para aumentar su ruido. Por mi parte, creo que éstos se usarían como sonajeros, para hacer ruido, independientemente, y con tal carácter serán considerados en el parágrafo correspondiente.

En lo que se refiere al tambor, no puede establecerse con precisión si los restos pertenecen a un simple tambor de madera — idiófono de golpe directo, por percusión — o a un membranófono, principio ampliamente conocido por algunos indios del Tucumán, como veremos en el capítulo que sigue.

En cuanto al palillo del tambor, cabe agregar que, según Curt Sachs, no debió ser conocido en América antes de la conquista. Y el uso de uno solo sería aún posterior al de dos, que al principio habría reemplazado simplemente a las dos manos (145, p. 120).

IDIÓFONOS DE GOLPE INDIRECTO POR SACUDIMIENTO

Sonajas de cápsulas de frutas: Nueces. — El citado Dr. Ambrosetti halló "restos de cascabeles hechos con frutos de nogal salvaje *(Juglans Australis)*" en el sepulcro N° 185 de La Paya, Valles Calchaquíes (4, p. 267), y "Seis frutos de nogal silvestre *(Juglans Australis)* recortados en forma de cascabel" en el sepulcro N° 72. Estos últimos, como vimos, aparecieron al lado de un tambor, lo que hizo suponer a Ambrosetti que habrían servido para adornarlo aumentando su ruido (4, p. 148). En la fotografía que da Ambrosetti de estos hallazgos (4, p. 145, fig. 76) se observa que cada fruto está colgado de una especie de cordel a otro cordel único como collar. Ignoro si se trata de ataduras originales, pues el doctor no las menciona.

Los indios agujerean a veces la cápsula de la fruta, e introducen una o varias semillas o piedras que, al sacudir el objeto, pegan contra las paredes produciendo algún sonido. Los cascabeles que halló Ambrosetti en La Paya probablemente hayan contenido alguna semilla. Eric von Rosen encontró cascabeles de este tipo en un enterramiento infantil en Casabindo y en las sepulturas de Morohuasi. El Dr. Eduardo Casanova recogió otros en la Puna de Jujuy. Están fuera del área diaguita, pero muestran la dispersión de esta clase diminuta de idiófonos.

Estas sonajas fueron usadas de la misma manera que las de metal, que veremos más adelante.

Calabazas. — Las calabazas, que los indios aprovecharon para distintos usos, sirvieron también como sonajeros. En La Paya encontró Ambrosetti una pieza curiosa, bastante bien conservada, que pudo tener ese empleo. Está formada ..."por un mate cilindro cónico cortado transversalmente en su tercio inferior. En la parte apical se ha introducido un vástago delgado que sale de un mango más grueso para que el mate no se deslice hacia abajo. El mango tiene en su parte superior un estrechamiento y en la inferior, algo más gruesa, un agujero, que serviría para pasarle un hilo" (4, p. 524). El mate presenta un decorativo dibujo pirograbado.

El Dr. Rodolfo Schreiter halló tres similares en un enterratorio indígena en Villavil, departamento de Belén, Catamarca. El primero (N° 514 al 516), pirograbado, está ..."hecho con la cáscara de una curcubitácea (poronguillo) con tapa del mismo material". Un palito labrado ..."atraviesa según su eje longitudinal el citado objeto y la tapa que para tal fin han sido agujereados. El palito mide 29 cm. de largo y 0,7 cm. de diámetro, y lleva en la punta del extremo que sobrepasa la tapa un ensanchamiento que representa una pequeña cabeza humana tallada [...]. Esta calabaza fué encontrada al lado de la urna N° 551" (153, p. 6). El segundo (N°s 519-520) consta de una "Calabaza pirograbada (Sonajero?) campanuliforme, de cáscara de poronguillo con la tapa del mismo material. Por unos agujeros practicados en el centro de la tapa y en el extremo menor de la campana, pasa un palito cilíndrico que sirve para sostener el sonajero" (153, pp. 6/7). El tercero (N°s 517-518) es también de "Calabaza pirograbada [...] campanuliforme, de poronguillo con la tapa del mismo material y con

su palito correspondiente siguiendo el eje vertical. Difiere del ejemplar anterior (N^{os} 519-520) en las figuras geométricas pirograbadas (153, p. 7, fig. 4). En la figura N° 1 doy copia del dibujo que publicó el Dr. Schreiter (Ob. cit., Lám. X, B).

En el Museo Etnográfico se conserva un mango de madera (N° 566) similar al de estos instrumentos, que procede de Cachi, Salta. Además, otro "Trozo de madera, de 27,3 cm. de longitud cuyo extremo más grueso está perforado. Se ensarta en él un fragmento de calabaza pirograbada" (64).

FIG. 1. Sonajero de calabaza pirograbada. (Copia de un dibujo publicado por el Dr. R. Schreiter).

En Calingasta, San Juan, halló Aguiar un ejemplar completo (N° 393), con características análogas: una calabaza, conteniendo piedras o semillas, atravesada a lo largo por un mango de madera. Mide cm. 30 de alto, de los cuales 18 corresponden a la calabaza y 12 al palo. En el mismo lugar halló también Aguiar una calabaza deteriorada que parece haber formado parte de un sonajero similar (N° 394). Estos dos instrumentos se exhiben en el Museo de La Plata.

Los sonajeros de calabazas requieren *manejo*: un hombre que los sacuda para producir el sonido.

En la actualidad son todavía muy usados por indios del Chaco, los que suelen acompañar sus cantos con un batir continuo del instrumento. En el Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales poseemos varios discos, que grabamos a indios del Chaco argentino y del Paraguay, donde se aprecia su manera de emplearlos.

En el capítulo dedicado a los instrumentos musicales mencionados por los cronistas, veremos como se usaron por razones mágicas.

Sonajas de cápsulas de cobre o bronce de aleación variable. En hileras o racimos. — Es sabido que ciertos indios que poblaron los valles del noroeste argentino elaboraban metales, especialmente el bronce. A. Serrano, que estudió su metalurgia, dice que "Se trata más bien de un cobre endurecido, pero a voluntad, que es esto lo interesante para seguir considerándolo como bronce y no cobre" (154).

Ambrosetti considera que el foco principal de la industria debió estar al ..."sud-este del valle Calchaquí, en la región comprendida entre Cafayate, la sierra del Atajo y el macizo del Aconquija dentro y al este de él, en su falda oriental [...] y que de allí se desparramó al norte, al sur y al oeste.

Un foco secundario estuvo establecido, al parecer, en Luracatao, al este de Molinos"... (6, pp. 150/151). El Dr. S. Debenedetti sospecha que también en Angualasto, San Juan, se habrían fundido objetos de bronce, pues encontró en el lugar "algunos crisoles con incrustaciones metálicas", igual que en Barrealito (53, p. 151). Una campanilla hallada en Angualasto fué analizada por el Dr. Pedro T. Vignau, con el siguiente resultado: Estaño 5,834, Cobre 93,962, Hierro 0,204 (Ob. y p. cit.).

Karl Izikowitz, que realizó el más moderno y completo estudio sobre los

instrumentos de los indios de Sudamérica, distingue tres clases de sonajas de metal, diferentes por su forma. La segunda de ellas, que llama *piramidal*, corresponde a la mayoría de los hallazgos realizados en el noroeste argentino y en el Perú de la costa sud (89, p. 70).

El Dr. Eduardo Casanova encontró algunas en el cementerio indígena de Huiliche (departamento de Belén, Catamarca), y en Sorcuyo (quince kilómetros al sur de Casabindo, Jujuy). Su confección es sencilla. "El indígena ha utilizado una delgada lámina de cobre de forma a veces cuadrada, otras redondeada y a golpes de martillo ha ido pegando los bordes hasta dar a la campanilla la altura deseada. Por último, con un punzón le ha hecho el pequeño agujero que debía servir para suspender la campanilla" (39, p. 113).

Distingue Casanova en su pequeña serie tres tipos:

1° "Campanilla baja, con bordes pequeños y perpendiculares". De este tipo halló una sola. Es la más grande de todas y es asimétrica. Mide mm. 82 entre las puntas más alejadas.

2° "Campanillas de bordes plegados; son más altas que las anteriores". Unas tienen "la forma típica [...], que las hace semejar a estrellas de cuatro puntas, aplastando más el centro de los bordes, que las esquinas". "En otras el plegado ha sido mayor y se ha machacado el borde hasta darle orientación paralela al cuerpo de la campanilla". "La zona central de todas estas piezas ha sido golpeada y se presenta abovedada; en la cúspide se ha hecho el agujero de suspensión". Tiene Casanova ocho ejemplares de este tipo.

3° Comprende campanillas incompletas o fuertemente presionadas (Ob. cit. p. 114/115).

El Dr. Eric Boman halló un par de ejemplares en la Puna de Jujuy. En Queta, uno ..."hecho con una lámina circular plegada en cuatro y con los bordes doblados de manera que forman una especie de pequeña campana de cuatro puntas". Sus bordes ..."presentan huellas muy netas de los golpes por medio de los cuales la lámina de cobre ha sido plegada"... (23, T. II, p. 622). Estos hallazgos muestran la dispersión que tuvieron las campanillas de bronce en el noroeste argentino.

FIG. 2. Campanilla de bronce. ½. N°. 9278, M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

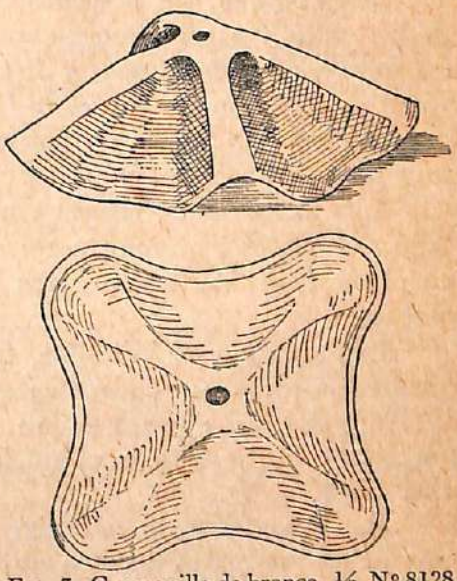


FIG. 3 Campanilla de bronce. ½. N° 8128 M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro)

Su empleo por los indios que poblaron las montañas del oeste de la actual provincia de Tucumán, está corroborado por los descubrimientos hechos por Ambrosetti y Zavaleta en toda la zona diaguita.

En las figuras 2 y 3 hemos reproducido un par de ejemplares, del Museo Argentino de Ciencias Naturales, pertenecientes a la colección Zavaleta. El primero fué hallado en Colalao del Valle (Tucumán); y el segundo, en Cafayate

(Salta). El de Colalao del Valle (N° 9278) mide mm. 29 de alto; el de Cafayate (N° 8128), mm. 45.

En la figura N° 4 presento el dibujo de otro tipo de campanilla que procede del Valle de Yocavil (Catamarca) y pertenece a la colección Salvatierra, del Museo Etnográfico. Es de metal. "La boca es circular y señala la mayor sección del objeto. En el extremo superior presenta una perforación. Mide 3,2 cm. de altura" (64, N° 19.724). Corresponde por su forma a las campanillas *cónicas* que estudia Izikowitz (89, p. 67).

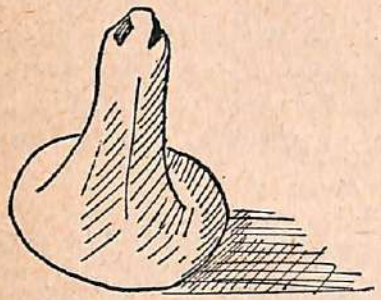


FIG. 4. Campanilla de bronce, t/n. N° 19724, M. Etn. (Dibujo de A. de Pietro).

Según el mismo musicólogo, todas estas sonajas son una reproducción en metal de las de cápsulas de frutas, pezuñas de animales, etc. (89, p. 95).

Las sonajas, atadas en hileras o formando racimos, como collares alrededor del cuello, como pulseras rodeando brazos y piernas, como cinturón, como bincha del cabello o cosidas en las vestimentas, suenan a consecuencia del movimiento total del cuerpo o de movimientos parciales efectuados durante el baile. Los bailarines, verdaderos "hombres sonajas", son ..."los propios músicos de su danza" (151, p. 38, traducción del francés).

En el Perú, de acuerdo con lo que dice el Padre Cobo, los indios, "Fuera de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de sus cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los Incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frísoles grandes y de colores que hay en las provincias de los *Andes*, y llamábanse estos cascabeles *Zacapa*. *Chanrara* son otros que hacían de cobre y plata como campanillas" (41, L. IV, p. 229).

Los indios chaquenses emplean estos cascabeles aún en nuestros días; también sacudidos libremente con las manos o atados a otros objetos, como veremos en el capítulo dedicado a los instrumentos musicales mencionados por los cronistas.

Las sonajas de semillas, cápsulas, dientes o uñas de animales, que usaron nuestros indios — según destaca Curt Sachs — son medios mágicos. Subrayan el ritmo del baile y preservan como amuletos, pero deben al mismo tiempo proporcionar tanto éxtasis como la propia danza y dar en consecuencia fuerza mágica (145, p. 9).

A. Schaeffner, a su vez, considera que un poder purificador o protector emana de los instrumentos que se suspenden de los vestidos o del propio cuerpo (151, p. 112).

Cápsulas con badajo. — En las mismas provincias del noroeste se han encontrado algunas sonajas de forma piramidal que tenían un pequeño badajo.

En el Museo de La Plata se expone el ejemplar N° 3729, de la colección Calchaquí, que posee un badajo de mm. 83 de largo, el cual forma un rústico doblez en uno de sus extremos por donde pasa un tiento que lo sostiene. El instrumento mide cms. 6 de alto por 14 de diámetro mayor y 11 de diámetro menor.

Debenedetti recogió uno parecido en Angualasto, San Juan.

En la colección J. Wolff, de Córdoba, figura otro más evolucionado, que

tiene un badajo colgado de una argollita fijada en el centro de la pieza y además, ..."un mango largo también de bronce que arranca de la cúspide"... (3, p. 230). Este ejemplar es sin duda de factura postcolombina. Eric von Rosen halló otro durante las excavaciones realizadas en Casabindo, Jujuy. Es más simple, sin mango y a su lado yacía un badajo de piedra (142, pp. 29/30).

En lo que se refiere a su empleo, Ambrosetti opina que debieron ser cencerros; en cambio, Boman cree que no pudieron producir bastante sonido para ese fin. Y Debenedetti asevera que la campanilla de Angualasto es de una sonoridad poderosa, y recuerda que la otra similar, guardada en el Museo de La Plata, ..."hacía las veces de cencerro en una tropa de mulas. Es un ejemplar precolombino cuya utilización fué renovada en nuestros días" (53, p. 151). Schaeffner, que admite este uso, dice que ..."debe haber tenido su razón mágica. El ruido de un cascabel indica el lugar donde vaga el animal, pero ha podido servir también para alejar a los demonios y, más inmediatamente, para cazar las bestias de presa" (151, p. 102, traducción del francés).

Cascabeles. — Los cascabeles propiamente dichos, de metal, no son típicos de la zona que nos ocupa. Sin embargo, en Tucumán —según Rivet et Verneau—, H. de la Vaulx halló un cascabel de cobre, provisto de un anillo de suspensión (136, p. 313, N° 47840).

De acuerdo con Izikowitz, la dispersión de esta clase de idiófonos alcanza en Sud América a la costa del norte y centro del Perú y a la sierra del Cuzco; y este ejemplar procedería de aquellos lugares (88, p. 77).

También Debenedetti halló varios cascabeles de cobre, en los sepulcros I y II del Cementerio Rico, en Caspinchango (Catamarca). Pero éstos son cascabeles esféricos, realizados por el procedimiento de vaciado del cobre líquido, que por sí solo pone en evidencia la procedencia extranjera de las piezas (52, p. 34).

Campanas. — Se hallaron numerosos ejemplares en las provincias del noroeste: un par de ellos — en el extremo norte — de madera; los restantes, de cobre o bronce. Todos tienen forma similar y varían sólo por su tamaño.

a) *Campanas de madera.* Han sido encontradas dentro, y más a menudo fuera del área diaguita. Eric von Rosen halló una, muy pequeña, en Morohuasi, que reproducimos en la figura N° 5. Mide mm. 69 de largo y mm. 29 de ancho, y tiene cuatro pequeñas perforaciones en la parte superior (142, p. 71, fig. 118). Max Uhle encontró dos cerca de Casabindo que figuran en el Museo de Berlín (N° V. A. 11305 y V. A. 11346), y M. Sénéchal de la Grange desenterró cuatro más en Calama, distrito de Atacama (142, p. 71). Además, en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires existe un fragmento traído de Payogasta, Cachi (Salta) (N° 677). Todas estas campanas tienen la abertura y la cara superior en forma de elipse. Dos agujeros al fondo deben haber servido para atar la cuerda de suspensión y para fijar uno o varios badajos.

FIG. 5. Campana de madera. ½. (Copia de un dibujo publicado por Eric von Rosen).

El hallazgo de Cachi, en plena zona diaguita, permite suponer que los indios que poblaron la provincia de Tucumán emplearon las campanas de madera.

b) *Campanas de metal.* En el área diaguita se hallaron numerosos ejemplares de cobre o de bronce, con características especiales.

Se trata de pequeñas campanas con la boca en forma de cero, con las paredes chatas, inclinadas hacia el fondo, el que reproduce la forma de la base, con menores dimensiones. Llevan cerca del borde decoraciones geométricas, *suris* (avestruces) y muchas veces caras de un tipo particular. En el fondo del vaso tienen dos aberturas por las cuales se suspendía la campana y se sujetaba el badajo. La altura de estas campanas oscila entre mm. 315 y mm. 56 aproximadamente.

La diferente aleación del material empleado y su distinto tamaño originan variaciones en ..."el tañido que producen al ser golpeadas, habiendo algunas con un sonido muy agradable" (6, p. 215).

La primera de estas campanas fué descubierta por Inocencio Liberani y Rafael Hernández, en Anjuana, Santa María (Catamarca), durante la exploración realizada en 1887. Dice el informe: "Es de cobre y tiene una forma elíptica. Su sección mayor mide 0,25 de largo por 0,04 de ancho. En la parte superior presenta dos orificios que servirían, sin duda, para suspenderla. Los indígenas la emplearían para formar sus reuniones"... (100).

Después del hallazgo de Liberani-Hernández, los arqueólogos que realizaron excavaciones en la región diaguita encontraron numerosos ejemplares.

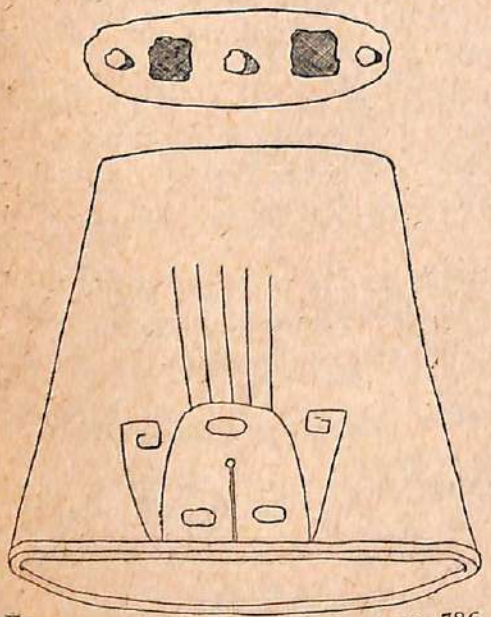


FIG. 6. Campana de bronce. 1/4. N° 786, M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

En el Museo Argentino de Ciencias Naturales se conservan varios muy interesantes, casi todos de la colección Zavaleta. Dos de esas campanas pueden verse en las figuras 6 y 7. La primera proviene de Borbollones, Tala (Tucumán) y la otra de Cafayate (Salta). Quiroga estudió la colección de Zavaleta en 1896, y después Ambrosetti, quien contribuyó con algunas de las "que se adquirió por compra a los vecinos de Pampa Gande" (5, p. 168).

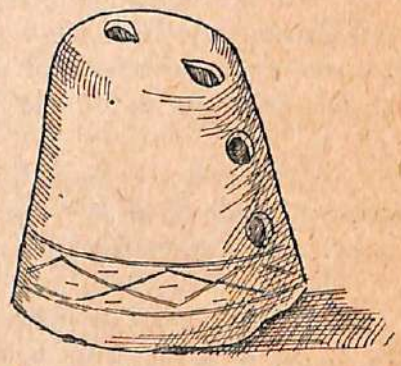


FIG. 7. Campanita de bronce. 4/5. N° 8035, M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

En el Museo de La Plata hay nueve ejemplares en exposición, de los cuales uno figura ya en el *Extracto del informe anual correspondiente a 1890,* del director del Museo, F. P. Moreno, sobre una exploración arqueológica realizada a la provincia de Catamarca (117, p. 220). Otra, que pertenece a la colección Lafone, tiene una especie de argolla que pasa por los dos agujeros del tope. Seis son de

Calchaquí. La más interesante es la N° 3711, que tiene un badajo fragmentado.

En el Museo Etnográfico de Berlín existen tres ejemplares llevados por el Dr. Max Uhle (3, p. 261). Uno procede de Animaná, Salta (N° V. C. 1289) y los otros dos de Curtiembre, Salta, (V. C. 1311 y V. C. 1312). También Erich Boman obtuvo un fragmento de campana en Abrapampa, Jujuy, que procedía de Molinos, Salta, y M. Delgado desenterró otra en La Paya, Valles Calchaquíes.

En el cuadro que sigue doy los números y características de todas las piezas que pude estudiar.

CAMPANAS DE METAL

PROCEDENCIA	Colección	Dimensiones en mm.			N° de la pieza	Museo donde se encuentra
		Alto	Diámetro de boca			
			Base	Tope		
Molinos, Salta	Zavaleta	110	110/40	80/27	791	M. A. de C. N.
Pampa Grande, Salta	Zavaleta	150	135/90	90/39	788	M. A. de C. N.
Cafayate, Salta	Zavaleta	56	56/54	35/25	8035	M. A. de C. N.
Jujuy (traída de los Valles Calchaquíes)	Zavaleta	163	160/62	120/38	4067	M. A. de C. N.
Molinos, Salta	Zavaleta	185	140/130	112/42	9294	M. A. de C. N.
Cafayate, Salta	Zavaleta	284	288/96	200/80	787	M. A. de C. N.
Borbollones, Tala, Tucumán	Zavaleta	230	230/70	150/53	786	M. A. de C. N.
Tinogasta, Catamarca	Moreno N° 1	65	50	30	716	M. de La Pl.
Rincón Perdido	Methfessel	315	335/115	200/70	823	M. de La Pl.
Andalgalá, Catamarca	Lafone Quevedo	205	195/170	140/45	1715	M. de La Pl.
Potrero de Santa Lucía, Catamarca	Calchaquí	105	103/63	65/35	3718	M. de La Pl.
Sin procedencia	Calchaquí	190	180/70	115/40	3710 Molde	M. de La Pl.
Sin procedencia	Calchaquí	96	100/55	120/40	3696	M. de La Pl.
Sin procedencia	Calchaquí	200	200/75	140/50	3711	M. de La Pl.
Sin procedencia	Calchaquí	290	300/80	200/55	3725	M. de La Pl.
Sin procedencia	Calchaquí	220	220/90	165/65	3669	M. de La Pl.

El hallazgo de estas campanas abre un doble interrogante a los estudiosos, respecto a su antigüedad y a su posible uso. Las de madera seguramente son anteriores a las de metal. En cuanto a estas últimas, los arqueólogos no dudan de su fabricación precolombina. Quiroga y Ambrosetti, entre otros, se apoyan en que su fundición responde a una industria regional y en que los motivos decorativos ofrecen absoluta cohesión con otros restos de la civilización llamada calchaquí. Solamente el empleo evidente del badajo resta seguridad a estas afirmaciones. Carlos Vega me expresó que éste debió llegar con posterioridad a la Conquista.

Sobre el empleo de las campanas, E. von Rosen cree que la pequeña de madera, hallada en Morohuasi, debió haber estado atada junto con otras, de manera que habrán sonado al chocar entre sí (142, p. 72). Las de metal, según Ambrosetti, debieron haber servido, junto con muchos discos de cobre, como ..."objetos del culto destinados a implorar la lluvia, con su tañido repetido en las grandes ceremonias y fiestas del Chiquí" (6, p. 156). Quiroga cree también que "se usaban en las bacanales en las cuales se demandaba agua" (132, p. 126) y apoya su idea el hecho de que durante las fiestas del Chiqui se usan "tarros de lata para meter ruido [...] cuando se demanda lluvia" (132, p. 125). Estos tarros habrían reemplazado a las antiguas campanas. Las más pequeñas pudieron ser también utilizadas como cencerros.

AEROFONOS

Se estudian aquí los instrumentos que deben su sonido a la vibración de una columna de aire.

En la zona del antiguo Tucumán se han encontrado aerófonos de soplo, de la familia de las flautas y de la familia de las trompetas. En los primeros, una corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo. Corresponden a este grupo silbatos y flautas aisladas, y flautas en juegos o flautas de Pan. En las trompetas, los labios vibrantes del ejecutante impulsan el viento hacia el interior del tubo, cuyo contenido de aire se pone en vibración. De éstas, apareció una pieza de hueso, sin boquilla, y varias con boquilla de hueso y pabellón enchufado.

AERÓFONOS DE FILO O FLAUTAS

Flautas aisladas. — Se han encontrado ejemplares diversos, en cuanto al material y a la forma. Los separo por su material: piedra, barro cocido o arcilla, hueso y madera.

a) *Flautas de piedra.* Ambrosetti recogió un par de silbatos de este material en la ciudad prehistórica de La Paya. Uno (N° 1.079) es "de piedra calcárea blanda, pero la pátina rosada que ha adquirido, le da un tinte alabastrino. Presenta la forma de un vaso cilíndrico con un asa lateral y casi frente a ella tiene un pequeño agujero circular. La parte superior, como si fuera la boca del vaso, está abierta y tiene 15 milímetros de diámetro y conservando esta dimensión o aún más, está perforado en su interior todo a lo largo en una extensión de 7 centímetros, siendo el largo de la pieza de 1/2 cm. más". Otro (N° 1.389) es "de piedra obscura más dura, no determinada aún", y "presenta algunos grabados de espirales" (4, p. 490).

En las Notas de Arqueología Calchaquí, publica Ambrosetti un ejemplar muy curioso, verdadero fetiche de piedra, que él considera que pudo ser un silbato. Pertenece a la colección Zavaleta y se conserva en el Museo Argentino de Ciencias Naturales. Representa ..."dos monstruosos animales abrazados", uno de ellos un quirquincho (6, p. 225); tal como puede verse en la figura 8.

FIG. 8. Silbato de piedra. ½. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

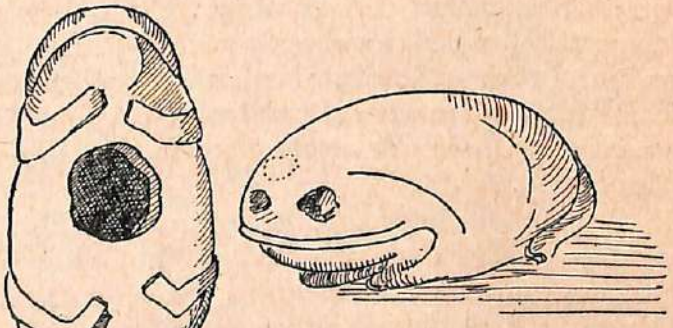


FIG. 9. Silbato de piedra. ¾. N° 24130, M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

El mismo Museo posee otros ejemplares originales como el que representa un sapito (N° 24.130), que reproducimos en la figura N° 9. Procede de San Anto-

nio de Pachín (Catamarca). Es de piedra color siena quemada. Tiene sólo el agujero para soplar.

Otro de piedra, de color ocre, que publicamos en la figura 10, fué traído de Cafayate (Valles Calchaquíes). Mide cm. 12 de largo. El segundo dibujo muestra un corte a lo largo, y el tercero, un corte transversal, donde se ve la forma en que

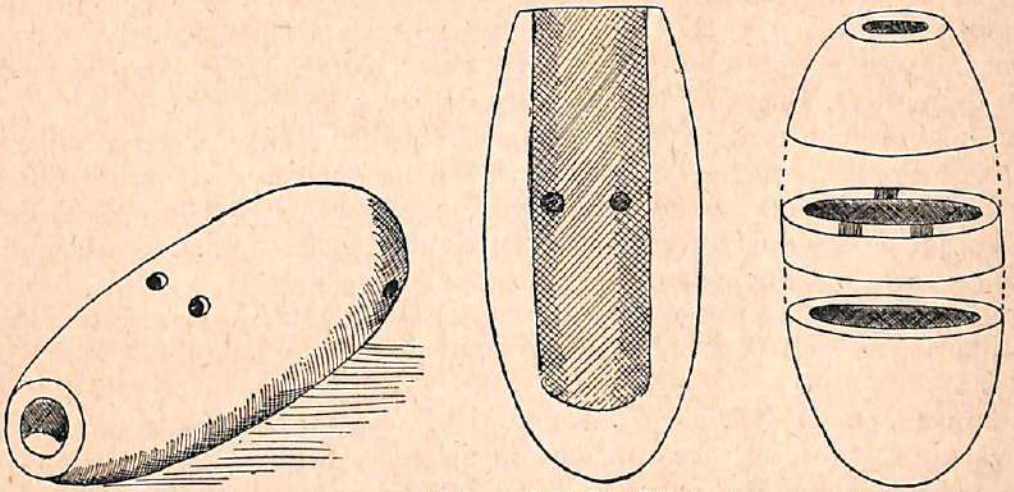


FIG. 10. Silbato de piedra. M. A. de C. N. ½. (Dibujo de A. de Pietro).

se comunican con el interior los tres agujeros. En el extremo inferior tiene el silbato un par de agujeros para colgarlo. Con esta pieza se obtienen cuatro notas: la primera, tapando los tres agujeros; la segunda, a distancia de tono, destapando uno del frente; otro tono más, destapando el otro del frente; y medio tono más, destapando también el agujero posterior.

En el Museo de La Plata pude examinar dos silbatos similares. Uno (N° 25.741) procede de Quebrada San Pedro (Jujuy). Tiene dos agujeros y produce tres notas. En la base presenta dos agujeritos para su suspensión. El otro silbato, de la colección Barreto, tiene dos agujeros a lo largo, y da también tres notas.

En el Museo Etnográfico se conserva un silbato "tallado en un trozo de piedra blanda", procedente de La Toma (Salta); "mide 6 cm. de longitud y es de forma cilíndrica. Presenta dos perforaciones. En la parte inferior tiene un agujero, aparentemente de suspensión. La superficie externa ha sido decorada con líneas quebradas y curvas, incisas" (64).

b) *Flautas de barro cocido o de arcilla.* El Museo Argentino de Ciencias Naturales conserva una (N° 9.142) que, según el señor Santiago Gatto, debió figurar un avestruz, si se compara con otras piezas similares del Museo. Es de barro cocido, hueco por dentro, y tiene dos agujeros a cada lado, además del superior para soplar. Da tres notas: una, con los dos agujeros tapados; otra, una cuarta justa más alta, destapando uno de ellos; y la tercera mayor, si se destapan ambos. (Véase la fig. 11).

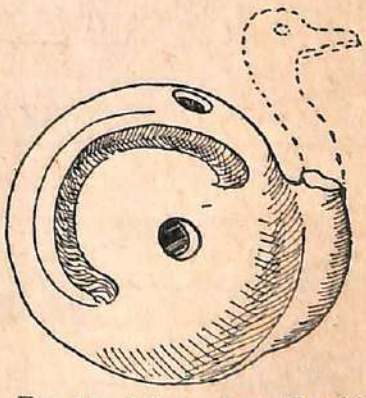


FIG. 11. Silbato de arcilla. ¾. N° 9142, M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

En el Museo Etnográfico de Buenos Aires figura un pequeño silbato de alfarería (N° 18.855), perteneciente a la colección de Debenedetti, hallado en Angualasto, Iglesia (San Juan). Es de factura simple y mide "1,08 cm. de longitud" (64). También en una ruina al norte de Rodeo (San Juan), entre los sedimentos de cenizas de un fogón, halló Debenedetti "cuatro silbatos de barro cocido, piriformes" (53, p. 144). En el mismo museo etnográfico hay otro de la colección Quiroga (N° 17.385), que procede de Catamarca. Es "de forma cilíndrica, largo y estrecho. Mide 9,08 cm. de longitud, y su sección 1,04 cm. de diámetro". Sus paredes son muy delgadas (64).

En las colecciones del Museo de La Plata se hallan numerosos silbatos diminutos de arcilla, con las formas más diversas, inclusive alguna figura antropomorfa. Un par de ellos se parece un poco al silbato de piedra que presentamos en la fig. 10. Todos son huecos y poseen de uno a tres agujeros, además de los necesarios para la suspensión.

En el Museo de Gotemburgo — según Izikowitz — figura un ejemplar de arcilla hallado en Calchaquí; de forma globular, y con dos agujeros (89, p. 291).

Además, con los N°s. 30, 39, 157 y 119 figura un fragmento recogido en la provincia de Catamarca. Según dicho musicólogo se trata del fragmento de un canal de insuflación. Fué encontrado junto con urnas diaguitas típicas, en un área que está fuertemente influenciada por culturas amazónicas (89, p. 360). El musicólogo considera el hallazgo demasiado insignificante para extraer conclusiones.

c) *Flautas de hueso.* En la franja montañosa, desde Salta hasta San Juan, aparecieron numerosos ejemplares, según consta en los inventarios de la doctora Odilia Bregante. El doctor Fernando Márquez Miranda menciona varios procedentes de los Barreales. Yo he observado cuatro que se conservan en el Museo de La Plata, todos sin agujeros.

El presbítero J. Toscano, también habla de una flauta "de tibia humana" hallada en la "región calchaquina" (166, p. 86).

En las llanuras santiagueñas, que, como se sabe, estuvieron pobladas por indios de culturas afines a las de las llanuras de nuestra provincia de Tucumán, los hermanos Wagner han excavado numerosos "caramillos" y silbatos o "pitos"; algunos "de hueso pulido y a veces grabado". En las Represas de los Indios encontraron dos flautas con cuatro agujeros, y en Llajta-Mauca otras flautas de "tipos y tamaños diversos". En la fig. 12 se ve una copia de tres de los instrumentos hallados por los hermanos

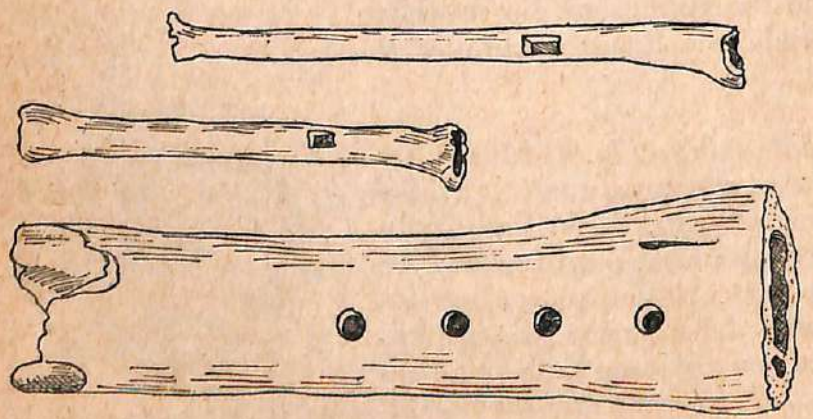


FIG. 12. Flautas de hueso. (Copia de un dibujo publicado por los Hnos. Wagner).

Wagner. Lucas Kraglievich y Carlos Rusconi, que los analizaron, se refieren en los siguientes términos:

"1. Porción distal de un radio del lado derecho de un guanaco, *Lama guanicoe* [...]; su longitud actual es de 140 milímetros [...]. Sobre la superficie posterior del hueso se ven cuatro agujeros redondeados, de cinco milímetros de diámetro cada uno, distanciados uno de otro 15 milímetros; esta serie de perforaciones está situada en la parte inferior del radio. La característica de estos agujeros, y el hueso en que han sido practicados, permite suponer que el instrumento es una quena, semejante a otras halladas en yacimientos indígenas del noroeste argentino. Esta pieza fué exhumada del túmulo Llajta-Mauca".

"2. Cúbito de un ave de una longitud de 105 milímetros [...]. Tanto en la extremidad distal como en la proximal ha sido practicado un corte transversal, de modo que faltan las correspondientes epífisis. En una de sus caras y casi en la mitad de su longitud, aparece un agujero cuadrilátero de 6 x 4 milímetros. Este instrumento responde a las características de un silbato común y fué hallado en el túmulo Las Represas".

"3. Cúbito de ave, de 80 milímetros de longitud [...]. Sobre la superficie cóncava aparece, como en el caso anterior, un agujero de figura cuadrada con una abertura de cuatro milímetros situado más cerca de una de sus extremidades. Este objeto proviene del túmulo Llajta-Mauca" (91, p. 483).

En las colecciones del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán figuran nueve flautas de hueso, provenientes de las mismas regiones del Chaco Santiagueño, de Llajta-Mauca y de Lomitas, y un fragmento de "silbato". Este, y cinco de las flautas anteriores dan cuatro notas. Una de las piezas, incompletas, tiene grabadas unas líneas dobles que forman cuadros alrededor de tres de los agujeros. Finalmente, hay otro ejemplar que da cinco notas.

d) *Flautas de madera*. Debenedetti halló un silbato de madera, junto con los de barro cocido, en la ruina de Rodeo ya mencionada (53, p. 144).

El área de dispersión y las características esenciales de los aerófonos de filo o flautas aisladas que estudiamos, se aprecia mejor en el cuadro que doy en la página que sigue. Figuran en él sólo los instrumentos que tuve a mi alcance.

Las flautas de hueso, sin agujeros o con uno solo, que carecen de canal de insuflación, están colocadas en el mismo plano que las de piedra, barro cocido y arcilla. Son susceptibles de producir ruidos, simples o complejos, de altos y bajos, según se empleen aisladas o de a pares (145, p. 51). Las flautas con varios agujeros entrañan una gran evolución en la cultura musical, porque permiten la ejecución de verdaderas melodías.

Flautas en juegos (flautas de Pan o "sikuris"). — Estamos en presencia de aerófonos de soplo formados por una serie de flautas de distinto largo combinadas en un solo instrumento. Los ejemplares excavados hasta ahora, son todos muy simples; de una sola hilera de flautas, por lo general cuatro. Los hay de piedra, de madera y de barro cocido; otros forman parte de diferentes piezas de alfarería.

AEROFONOS DE FILO O FLAUTAS (AISLADAS)

PROCEDENCIA	Colector	Material	Nº aguj.	Largo en mm.	Forma o característica	Nº de la pieza	Museo donde se encuentra
La Aguada, Belén, Catam.	Barreto	Hueso	0	200	Tubo	12678	M. de La Pl.
» » » »	»	»	0	310	»	12682	M. de La Pl.
» » » »	»	»	0	175	Fr. tubo	11840	M. de La Pl.
» » » »	»	»	0	165	Tubo	12679	M. de La Pl.
San Juan	Aguiar	»	0	213	»	354	M. de La Pl.
Chaco santiagueño	—	»	1	100	»	40-3-28	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	1	95	»	40-3-29	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	1	95	Fr. Silb.	40-3-30	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	1	127	Tubo	40-3-56	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	1	150	Fr. tubo	40-3-58	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	1	190	Tubo	40-3-59	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	4	135	»	40-3-53	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	4	125	»	40-3-54	I. de A., U. N. de T.
» »	—	»	4	145	»	40-3-61	I. de A., U. N. de T.
» »	Hnos. Wagner	»	4	140	Fr. tubo		M. A. de S. del E.
» »	—	»	5	155	Tubo	40-3-52	I. de A., U. N. de T.
San Antonio de Pachín, Cat.	—	Piedra	0	Fig.	Silb.	24130	M. A. de C. N.
Catamarca	Zavaleta	»	0	Fig.	»	s/n.	M. A. de C. N.
La Poma, Salta	—	Piedra blanda	2	60	»	1040	M. Etn.
Quebrada San Pedro	M. Miranda	Piedra	2	35	»	25741	M. de La Pl.
Sin procedencia	Barreto	»	2	45	»	3068	M. de La Pl.
Cafayate	—	»	3	120	»	s/n.	M. A. de C. N.
Calchaquí	Moreno Nº 2	Arcilla	0	40	»	3059	M. de La Pl.
San Juan	Aguiar	»	0	20	»	373	M. de La Pl.
Calchaquí	Moreno Nº 2	»	0	26	»	3052	M. de La Pl.
»	» »	»	0	20	»	3061	M. de La Pl.
San Juan	Aguiar	»	0	30	»	374	M. de La Pl.
Calchaquí	Moreno Nº 2	»	1	30	»	3142	M. de La Pl.
»	» »	»	1	50	»	3143	M. de La Pl.
Tinogasta, Catamarca	Zavaleta	»	2	Fig.	»	9142	M. A. de C. N.
Rincón de Malcasco	Laf. Quevedo	»	2	40	»	255	M. de La Pl.
Condorhuasi, Andalgalá	» »	»	3	45	»	247	M. de La Pl.
Calchaquí	Moreno Nº 2	»	3	30	»	2967	M. de La Pl.
Catamarca	Laf. Quevedo	»	3	30	»	257	M. de La Pl.
Iglesia, San Juan	Debenedetti	Alfarería	—	18	»	18855	M. Etn.
Catamarca	Quiroga	»	—	98	»	17385	M. Etn.

a) *Flautas de Pan de piedra.* Según el Dr. Márquez Miranda, en la región diaguita "el área de distribución de estos instrumentos en piedra es mucho más septentrional que la de los mismos elaborados en caña o arcilla", por cuyo motivo no es extraño que "el único ejemplar que se conoce de este tipo".... "haya sido hallado por Ambrosetti en la localidad de La Paya que es, precisamente, uno de los lugares extremos de difusión norte de esta cultura" (4, pp. 346/8).

Esta flauta de Pan apareció en el sepulcro 183, junto con un bloque de la misma piedra, que — según Ambrosetti — estaba "ya tallado y preparado en su forma general externa, como para fabricar otra flauta igual" (4, p. 264). El doctor Fernando Márquez Miranda, que realizó su estudio hace algunos años, hizo analizar el material por el doctor Franco Pastore, quien comprobó "que se trata, en los dos casos, de masas de yeso, de textura fibrosa, uniforme, algo fina. Tocada con ácido clorhídrico no produce efervescencia. Es material blando, rayable con la uña, fácil de trabajar y se encuentra habitualmente, en el norte, entre los terrenos pliocénicos (arcillas rojizas)" (113, pp. 323/4). Las medidas tomadas por el doctor Márquez Miranda son: "115 milímetros de altura máxima

en su lado mayor, 74 milímetros en el menor y 85 de ancho máximo. El espesor es de 25 a 30 milímetros. En el ángulo correspondiente a la boca del tubo mayor, presenta, sobre la cara lateral una saliente, quizá dejada por el artista para poder empuñar mejor el instrumento. No tiene agujero de suspensión". La flauta ha sido realizada "con algún fino punzón metálico y los tubos han sido "cavados", en el interior del instrumento, por lo que su interior es mayor que su boca" (Ob. cit., p. 324).

Los cuatro tubos, que están "abiertos totalmente en sus extremos", miden, siempre de acuerdo con el doctor Miranda, el primer tubo mm. 115, el segundo mm. 103, el tercero mm. 92 y el cuarto mm. 78. "El diámetro de los tubos es de unos diez milímetros en la boca de los de la flauta de Pan de Ambrosetti, tamaño que aumenta algo en su orificio de salida que es, en los tres primeros tubos de 15, 14 y 13 centímetros, respectivamente, reduciéndose a sólo 10 en el cuarto" (Ob. cit., p. 330).

Eric von Rosen halló en Iruya otra flauta de piedra con cinco tubos y una perforación suplementaria, en forma de T acostada, probablemente para su suspensión. Los tubos miden, por orden, 44, 25, 38, 30 y 28 milímetros, y producen los siguientes sonidos: "si bemol'''', re'''' (+), do'''', fa'''' (−), fa sostenido'''' (+). El primero, tercero y cuarto de los tubos, contando desde el primero más largo, tienen cerca de la boca una perforación circular de mm. 2 de diámetro. Cuando estos orificios son cerrados, los tubos respectivos producen sonidos aproximadamente medio tono más bajo que cuando están abiertos, y los cinco tubos, soplados sucesivamente, dan entonces las notas: la''', re'''' (+), si''', mi'''' (−), fa sostenido'''' (+)". (142, p. 148, traducc.). Analizó esta flauta el profesor Waldemar Ahlén, de Estocolmo. Como se ve, produce los notas correspondientes a la gama pentatónica.

El doctor Fernando Márquez Miranda halló otra "flauta de Pan, lítica", con cuatro tubos, en el Pueblo Viejo de la quebrada de la Cueva (Jujuy), que no considero en este trabajo por hallarse fuera del área de dispersión diaguita.

b) *Flautas de Pan de tierra cocida*. Los hermanos Wagner hallaron algunos ejemplares durante las excavaciones realizadas en las llanuras de Santiago del Estero. Ambrosetti menciona una pequeñísima flauta de Pan de alfarería que integra la colección Quiroga y que "A causa de su tamaño, es más bien un silbato"... "Su forma semeja a la de una concha, con una reminiscencia del aspecto de un *Pecten*". Tiene "cinco agujeros de tocar" y en el otro extremo "uno de suspensión" (6, p. 223).

c) *Flautas de Pan de madera*. La mejor pieza apareció en el sepulcro N° 189 de La Paya, y se conserva en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires (N° 2.009). Esta flauta está hecha "de un solo trozo de madera", que unido — según Ambrosetti — ..."mide 23 centímetros de largo por 6 ½ de ancho y 1 ½ de espesor". "En este block han excavado cuatro agujeros". El instrumento "no presenta ángulos" pues está redon-

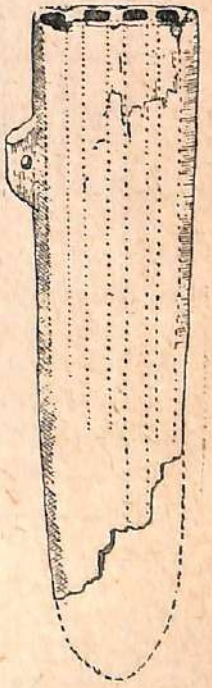


Fig. 13. Flauta de Pan, de madera. 1/3 Núm. 2009, M. Etn. (Dibujo de A. de Pietro).

deado (4, p. 489) y al dorso tiene un reborde con un agujero de suspensión. El extremo inferior se encuentra deteriorado, lo que no me ha permitido verificar la longitud de los tubos y la escala que pudieron producir. (Véase la figura 13).

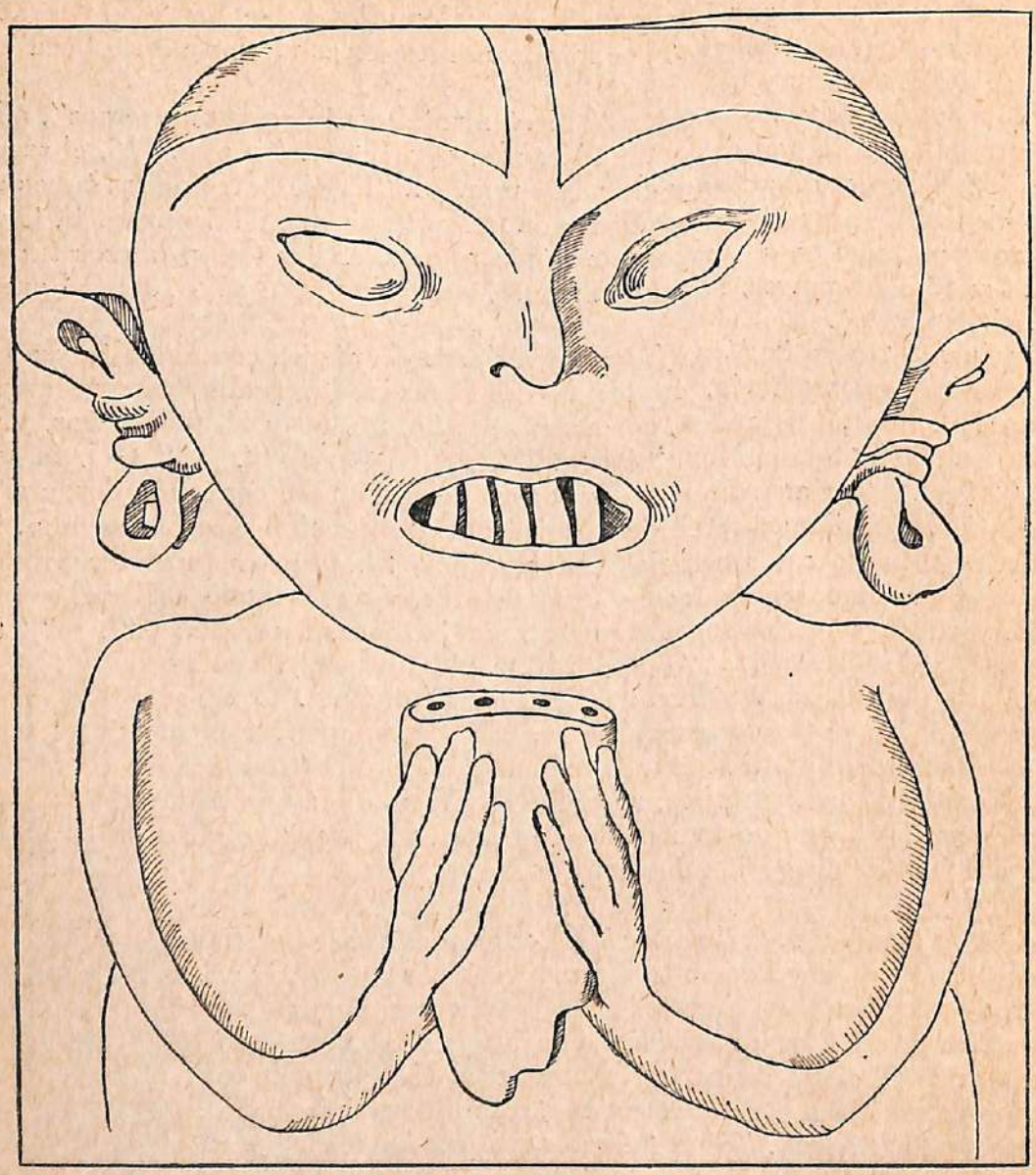


FIG. 14. Cabeza del "Idolo-tinaja". 3/4. M. Etn. (Dibujo de A. de Pietro).

Este es el tercer hallazgo de estos instrumentos, que realizó Ambrosetti en La Paya. Uno de los anteriores corresponde a "La Casa Morada y está representado por el dorso con el agujero de suspensión" (4, p. 270).

Considera Ambrosetti que las flautas de Pan de madera o de piedra, son "Los verdaderos instrumentos musicales que han abundado, hasta cierto punto en La Paya" (4, p. 488).

d) *Flautas de Pan como ornamento de otras piezas.* Ambrosetti halló en la ciudad de La Paya una "tableta de ofrendas" que tiene esculpidos tres hombrecillos sentados, ejecutando cada uno en una flauta de Pan. La doctora Odilia Bregante, al hacer el estudio de las urnas de Calchaquí existentes en el Museo de La Plata, halló "algunas tinajas santamarianas, que llevan en las manos en relieve un tubo de flauta de Pan" (27, p. 246). Adán Quiroga presenta un "ídolo tinaja" hallado en Amaicha, "que tiene entre las manos" una "música o flauta como ocarina". La "flauta de relieve lleva cuatro agujeritos para el sonido en la parte superior de la misma" (132, p. 17). En la figura 14 puede apreciarse la cabeza del ídolo. En la figura 15 se ve, en su tamaño natural, una parte de otra pequeña urna procedente de Colomé, Molinos, que se expone en el Museo Argentino de Ciencias Naturales. Tiene, en relieve, dos brazos con sus manos, y éstas sostienen, junto a la boca, una flauta de Pan en la que se observan nítidamente los agujeritos característicos.

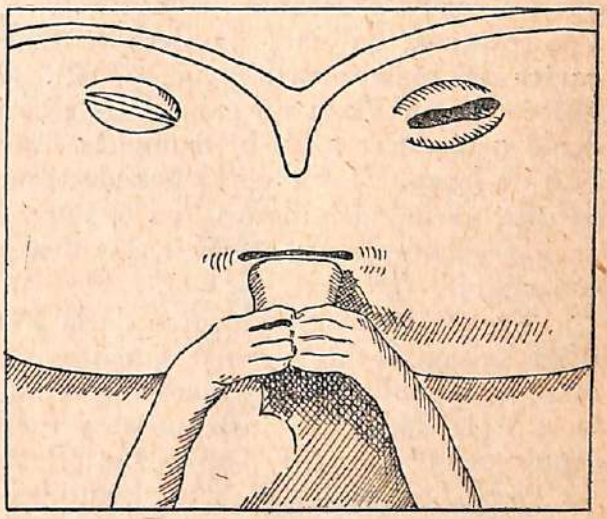


FIG. 15. Cabeza de una urna con una flauta de Pan. 2/3. M. A. de C. N. (dibujo de A. de Pietro).

Como pudo apreciarse, hasta la fecha, aparecieron flautas de Pan en la zona cordillerana que va desde San Juan hasta los confines de Calchaquí; y en los llanos santiagueños, en la zona explorada por los hermanos Wagner. Todas son flautas de Pan simples, de una sola hilera, aptas por lo general para producir cuatro o cinco sonidos.

Estos aerófonos tienen mucha importancia para la musicología comparada, porque son los más antiguos que producen escalas fijas (145, p. 49).

Se usan como medio de expresión amorosa, o por razones de simple esparcimiento; y también los emplean las mujeres de algunas tribus de Sudamérica, según escribe Curt Sachs (145, p. 51). Ambrosetti, interpretando su presencia en la tableta de ofrendas mencionada, considera que las flautas de Pan "deben haber tenido gran importancia aún religiosa"..., y esto estaría corroborado por el hecho de que las figuras esculpidas en otras tabletas similares representan "momentos determinados de algunas ceremonias religiosas" (4, p. 489).

TROMPETAS

Trompetas naturales de tubos. — a) *Sin boquilla.* Debenedetti halló en Famatina (La Rioja) "una corneta formada por tres tubos de hueso de distinto diámetro, sólidamente unidos entre sí" (53, p. 61). Es el único instrumento de este tipo hallado en el ámbito diaguita.

b) *Trompetas con boquilla.* Estas están formadas por dos piezas unidas con resina o mastic; un tubo o boquilla de hueso y un pabellón para la resonancia.

En la provincia de Tucumán y en las vecinas sólo aparecieron boquillas, con restos de mastic en algunas; pero otros hallazgos completos, realizados en Calingasta (San Juan) y en el Pucará de Tilcara (Jujuy), permiten suponer que se trataría de los mismos instrumentos, pues las boquillas de hueso son iguales, y la unión de ambas piezas se ha realizado con la misma resina.

La trompeta de Calingasta, hallada por Aguiar, figura en las colecciones del Museo de La Plata (N° 380). Está formada por una embocadura hecha con un hueso de "guanaco" de cm. 19 de largo y un resonador de calabaza, en forma de cono alargado, con un diámetro de boca de cm. 11. La calabaza está decorada con líneas y círculos pirograbados. Ambas piezas están atadas con unas fibras que — según el doctor Debenedetti — fueron colocadas "cuando se procedió a su restauración" con el objeto de "hacer más perfecta la adaptación de ambas partes del instrumento" (53, p. 62). Junto con este ejemplar se exhibe en el Museo de La Plata un canuto de trompeta, traído también de San Juan, que debió pertenecer a un instrumento similar (N° 353). Este ejemplar mide cm. 22,5 de largo. El doctor Debenedetti menciona también instrumentos de música de esta variedad hallados "en el Pucará de Tilcara, en buen estado de conservación y completos; es decir, las dos piezas yuxtapuestas y soldadas entre sí con resina" (Ob. cit., p. 61).

En el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires se conservan otros fragmentos de tubos de hueso encontrados en Catamarca y se exhiben varios ejemplares completos, extraídos en Jujuy. Boquillas similares a las de estos instrumentos fueron encontradas por Ambrosetti en los sepulcros N° 128 (N° 1.757) y 184 (N° 2.017 a 2.020) de la ciudad prehistórica de La Paya. Los huesos de estas boquillas fueron analizados por el doctor Carlos Ameghino y resultaron ser de avestruz *(Rhea Americana)*. El doctor Ambrosetti considera también que éstos son "tubos de cornetas o bocinas" a los cuales adaptaban los indios "un mate *(Cucurbita* sp.)" utilizando para ello "un mastic especial", tal como puede aún apreciarse en algunas piezas.

En el Museo Argentino de Ciencias Naturales existen dos canutos de hueso encontrados en Cachi, Salta. Ambos, de la colección Zavaleta. Uno (N° 1.084) mide mm. 60 de largo y presenta pequeños círculos grabados. El otro (N° 1.080) mide mm. 99 de largo.

Entre los hallazgos más interesantes que realizó Eric von Rosen, en Morohuasi, figuran también cuatro fragmentos de trompetas hechas — según dicho arqueólogo — de la tibia de guanaco. La parte más angosta del tubo fué enchufada en una especie de vaina de madera, como boquilla, como puede verse en el tercer dibujo de la figura 16 (142, pp. 88/89). Además, en Casabindo, halló una típica trompeta indígena, probablemente de hueso de "vicuña", que debió tener un anillo, tal vez de madera, rodeando el extremo de la boquilla. A este instrumento — siempre de acuerdo con Eric von Rosen — le fué agregado un cuerno, para aumentar el sonido; seguramente con posterioridad a la llegada de los españoles (Ob. cit., pp. 49/50).

Fragmentos de trompetas de madera. En el fichero del Museo Etnográfico aparece consignado un fragmento procedente de La Paya, Cachi (Salta). Es... "de forma aproximadamente cilíndrica, cuya sección aumenta en la embocadura.

Esta porción ha sido decorada con rostros antropomorfos tallados. Mide 24,7 cm. de longitud" (64, N° 1.356). También Eric von Rosen encontró un objeto de madera como trompeta, en Morohuasi, pero no pudo asegurar para qué habría servido (142, p. 89). (Véase su reproducción en la figura 16, primer dibujo).

Trompetas esculpidas en otras piezas precolombinas. En el sepulcro N° 189 de La Paya, halló Ambrosetti un escarificador de madera (N° 2.003), en el que se destaca un mascarón sentado... "del cual salen los brazos y manos humanas; una de éstas agarra un objeto cilíndrico y grueso, y la otra, otro que parecería un hacha". Agrega Ambrosetti que es muy probable... "que el objeto anterior fuera una especie de bocina" (4, p. 270). El mismo investigador describe otro similar hallado en Antofagasta de la Sierra. En él figura un indio sentado en cuclillas, empuñando en una mano un hacha... "mientras que con la otra sostiene un largo instrumento cilíndrico, que apoya en su boca a modo de trompeta" (2, p. 22).

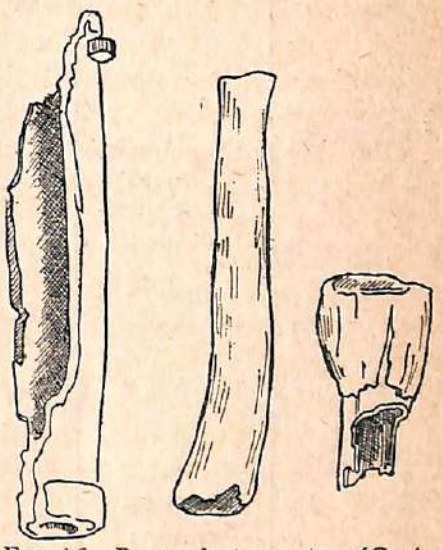


FIG. 16. Restos de trompetas. (Copia de dibujos publicados por E. von Rosen).

Por los hallazgos mencionados se deduce el empleo de la trompeta en toda la franja andina. En cuanto a la "música" que pueden producir estos instrumentos, lógicamente es muy rudimentaria. La altura del sonido varía de acuerdo con el material del mismo; las notas, correspondientes a los armónicos naturales, dependen de la mayor o menor presión que ejercen los labios.

CUADRO GENERAL

Doy a continuación un cuadro general que muestra los instrumentos musicales hallados hasta ahora en la zona del antiguo Tucumán.

- **Idiófonos**
  - De golpe directo por percusión
    - Piedra sonadora.
    - Tambor de madera.
  - De golpe indirecto por sacudimiento
    - Sonajas de cápsulas
      - *a)* de frutas
        - Nueces
        - Calabazas.
      - *b)* de metal
        - En hileras o racimos.
        - Con badajo.
        - Cascabeles.
    - Campanas
      - *a)* de madera.
      - *b)* de metal.
- **Aerófonos de soplo**
  - De filo o flautas
    - Aisladas (silbatos y flautas)
      - *a)* de piedra.
      - *b)* de barro cocido o de arcilla.
      - *c)* de hueso.
      - *d)* de madera.
    - En juegos (flautas de Pan)
      - *a)* de piedra.
      - *b)* de tierra cocida.
      - *c)* de madera.
      - *d)* como ornamento de otras piezas.
  - Trompetas naturales
    - De tubos
      - *a)* sin boquilla (de hueso).
      - *b)* con boquilla (boquilla de hueso y pabellón de calabaza).
      - *c)* fragmentos de trompetas de madera.
      - *d)* como ornamento de otras piezas.

Los idiófonos más primitivos, tales las sonajas de cápsulas de frutas — de acuerdo con la escuela histórico-cultural —, aparecen en *el ciclo de los cazadores*. Este se acusa en la zona de Tucumán debajo de más avanzadas capas andinas, las cuales utilizaron los metales, como prueba, dentro de nuestra materia, el hallazgo de idiófonos evolucionados como las pequeñas sonajas de metal, campanillas y campanas.

De los aerófonos de soplo, las flautas aisladas, globulares o longitudinales, y las trompetas más primitivas, pertenecen también al ciclo de los cazadores. En cambio, las flautas en juegos o flautas de Pan (de una hilera), y las flautas y algunas trompetas más evolucionadas, acusan *el ciclo de los agricultores*, o *de la azada*, que está también debajo del ciclo protohistórico. A este ciclo pertenecen, además, según se cree, los tambores de madera, que probablemente se usaron en la zona que comprende el antiguo Tucumán.

Las trompetas de calabaza fueron difundidas por *el ciclo polinesio*.

LAS MASCARAS

Antes de cerrar el capítulo conviene señalar el hallazgo de algunas máscaras realizado en la zona diaguita-calchaquí, por cuanto éstas se hallan estrechamente vinculadas con la realización de pantomimas rituales.

Máscaras de piedra. Según Enrique Palavecino, ..."por razones obvias, han llegado a nuestro tiempo un número mucho mayor de las de piedra, que, con toda certidumbre, eran relativamente más raras" (122, p. 67).

En la figura 17 se aprecia una máscara que el señor Jovito García halló entre Iltico y El Molino, en el departamento de Concepción (Tucumán), cuando el doctor Ernesto E. Padilla era gobernador de la provincia. El doctor Padilla obsequió esta máscara al Museo de Tucumán, que pasó a constituir el Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de esa provincia.

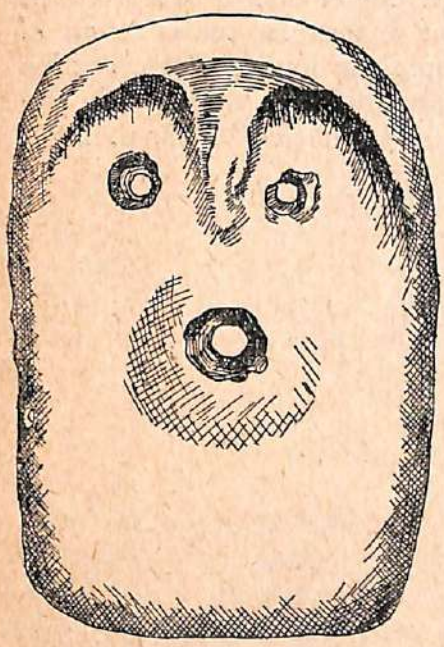


FIG. 17. Máscara de piedra, Concepción. I. de A., U. N. de T. (Copia de una fotografía).

En el Museo Etnográfico de Buenos Aires se conservan tres ejemplares provenientes de la zona diaguita. El que reproducimos en la figura 18, procede de Belén (Catamarca). Según consta en la ficha correspondiente, es de piedra de sapo, de forma ovalada, cóncava. Los ojos y la boca están representados por perforaciones, la nariz está algo destruída, y sobre la frente tiene un relieve. El borde de la máscara presenta agujeros, en su mayor parte destruídos. Sus ejes máximos miden 15,9 cm. x 12,2 cm. (64, N° 65.846). Otro ejemplar incompleto, donación del doctor Enrique Peña, procede también de Catamarca. Es de piedra. "Los ojos han sido señalados con perforaciones circulares". Tiene nariz aguileña con puntos grabados. "La boca ha sido indicada con un relieve cilíndrico. En el borde, sobre la frente, se han efectuado perforaciones. Mide 12 cm. de ancho" (64, N° 8.041). La tercera máscara, de Catamarca, está rota. Presenta una gran nariz y pesa tres kilos. Me parece difícil que haya servido para un ser viviente.

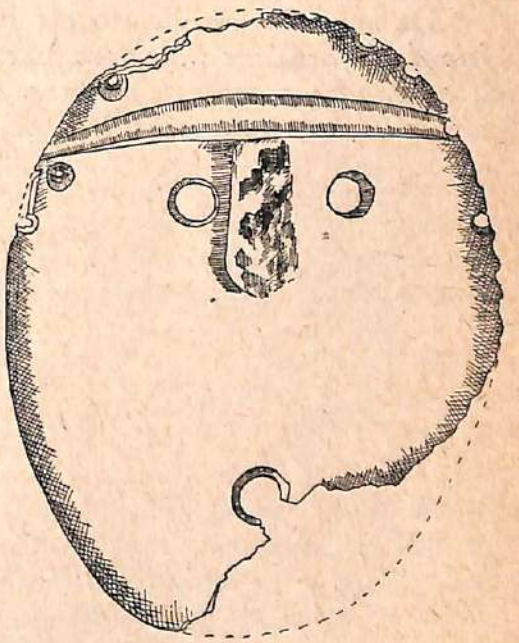


FIG. 18. Máscara de piedra, Belén (Catamarca). M. Etn. (Dibujo de A. de Pietro).

Máscara de madera. E. Palavecino ha descrito una interesante máscara antropomórfica, hallada en Loma Morada (Catamarca), que guarda el Museo de La Plata (N° 3.636). Es de madera de algarrobo negro (*Prosopis nigra* Gr.). "Cuatro agujeros, dos en los ángulos inferiores y otros dos a los lados y un poco por encima de los ojos sirvieron, sin duda, para pasar las cuerdas mediante las cuales el enmascarado aseguró su careta en la cabeza" (122, p. 66). Considera Palavecino que las máscaras de madera deben haber sido "las más corrientes", pero el material perecedero ha dificultado su conservación.

Máscara de cuero y oro. En el noroeste argentino se hallaron también algunas máscaras de estos materiales (Ob. y p. cit.).

El empleo de las máscaras en la región diaguita está corroborado por su aparición en algunas "tabletas de ofrendas" halladas por el doctor Ambrosetti.

De acuerdo con la escuela histórico-cultural, las máscaras aparecen en *el ciclo de la azada* y ..."sirven para el disfraz ceremonial de los hombres, unidos en *sociedades secretas de varones*. A las máscaras están unidas la danza y la declamación, que representan el primer esbozo del arte dramático" (87, p. 107).

LA MUSICA ENTRE LOS INDIOS DEL TUCUMAN SEGUN LOS MISIONEROS Y LOS CONQUISTADORES.

Los instrumentos musicales. — Idiófonos. — Aerófonos. — Cuadro general. — El canto. — El baile.

La lectura de los diversos cronistas que se ocuparon del antiguo Tucumán y de los historiadores que reunieron o tradujeron cartas y documentos (1) sobre la vida y los hechos salientes de las Misiones o de la Gobernación, me ha permitido reunir algunos datos referentes al empleo de instrumentos musicales, o al canto y a la danza entre los indios.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Las menciones de los instrumentos musicales coinciden con los hallazgos arqueológicos, encontrándose representantes de las grandes familias de los idiófonos y de los aerófonos. De los idiófonos hallamos otra vez instrumentos que responden al principio del golpe directo por percusión y al golpe indirecto por sacudimiento. De los aerófonos, los de filo y trompetas.

IDIÓFONOS DE GOLPE DIRECTO POR PERCUSIÓN

Bastón de ritmo. — Encontré este instrumento mencionado una sola vez por el Padre J. Pedro Lozano, al dar cuenta de un proyecto de los indios de asaltar la Reducción de San Esteban de Miraflores. Pensaban éstos — según el Padre —, cortar la cabeza al P. Machoni ..."para que desollada y puesta en la punta de una lanza, les sirviese para celebrar el trofeo de sus victorias, y a las indias mozas de compás en sus bailes y canto desentonado" (106, p. 424).

Es de suponer que esto estuviese dentro de los hábitos de esos indios, y que ya habría ocurrido durante otros asaltos. Por lo menos, la costumbre de

(1) Debo expresar mi reconocimiento al profesor Juan Alfonso Carrizo que puso su valiosa biblioteca a mi disposición y me orientó en la búsqueda bibliográfica.

desollar la cabellera de los enemigos para traerla como trofeo, la encontré mencionada varias veces. Ignoro si este bastón constituye un instrumento musical propiamente dicho.

Tambores. — Según el P. Lozano, los "atambores" formaban parte de los "instrumentos ordinarios" que utilizaban los hechiceros para dar culto e invocar al demonio (106, p. 55).

También fueron usados en son de triunfo: después de una victoria contra los malvalaes, unos indios de la Reducción de San Esteban de Miraflores, esperaron a sus compañeros frente a la puerta del fuerte. Entre ellos ..."dos viejos, pintadas y atezadas las caras, puestos de rodillas, con un tambor en medio, y mirándose uno a otro, tocaban a ratos un son fúnebre y ridículo, y decían ciertos motes en su lengua, a que respondía todo el gentío con vítores, y algazara" (8, p. 84).

El P. Machoni de Cerdeña, en su *Arte y Vocabulario lule y tonocoté*, trae las voces *tataquiepé* y *tacquieç*, *tacquieé* (111, p. 198), que usaban ciertos indios del Tucumán para designar el tambor y la acción de tocarlo, con lo cual se corrobora el empleo de ese instrumento por parte de los indios entre los que actuó el Padre.

Ahora, lo mismo que en el caso del tambor exhumado por el doctor Ambrosetti, nos falta saber si se trataría de instrumentos con membranas o si serían simples vasos percutidos. En todo caso, considero ilustrativo ver cómo eran los tambores que usaban en esa época los indios del Perú y, cómo, los de los mocovíes; indios cuyas culturas tienen alguna afinidad con las de los indios que nos ocupan.

Los tambores del Perú, dice el P. B. Cobo: ..."hacíanlos, grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de *Llama*, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos. Tócanlo con un solo palo" (41, T. IV, p. 229). También el Inca Garcilaso anota en sus *Comentarios Reales*, "atabales" de guerra cubiertos muchas veces con los "pellejos" de sus enemigos desollados (74, p. 184).

Demás está decir el enorme y variado uso que tenían entre los Incas los tambores, como acompañantes del canto y de la música instrumental, así como del baile.

Entre los indios mocovíes, según el P. Florián Paucke, los tambores que tocaban durante sus borracheras, eran hechos con ..."una olla llenada de agua a la mitad, cubierta arriba por un cuero de oveja" (125, T. II, p. [209]). El mismo tambor usan todavía, en nuestros días, algunas tribus, como las de los indios Pilagá del río Pilcomayo. Entre ellos, el parche se bate "con un palillo delgado, con unas cabezas ligeramente destacadas en sus dos extremos" de forma semejante a la de "ciertas formas andinas arcaicas" (121, p. 567).

Cabe agregar que estos indios usan este membranófono "en ceremonias mágicas" (Ob. y p. cit.), y que también tienen, entre otros, los instrumentos que usaban nuestros indios: sonajeros de calabaza y flautas.

Y en el Chaco, entre los chorotis, el tambor es atado a un par de palos paralelos que están enterrados en el suelo, de manera que el ejecutante puede tocarlo parado, como se ve en la figura de la página 157 de una obra de Rafael Karsten (90).

IDIÓFONOS DE GOLPE INDIRECTO POR SACUDIMIENTO

Sonajas atadas en racimos, sobre un palo. — El único instrumento de esta clase que mencionan las crónicas, está descrito con precisión. Lo hallé en obra del P. jesuíta Pedro Lozano, en un capítulo que estudia varias parcialidades de indios del Tucumán, agrupadas bajo el nombre de "nación de los Lules". Estos indios celebran grandes "borracheras" — fiestas — "cuando la cantidad de bebida es copiosa". En ellas participan hombres y mujeres. La música y el baile tienen parte muy importante: preceden la borrachera misma y la acompañan después. La música se compone de un canto con acompañamiento a compás. Este lo lleva la mujer o hija del indio que convida a la borrachera, ..."con un báculo o caña en la mano, de cuya extremidad está pendiente multitud de uñas de jabalíes y venados, que remedan el son de los cascabeles". El sonido es obtenido dando golpes con la punta de la caña contra el suelo. La danza se desarrolla a su alrededor (106, p. 105).

Este instrumento musical pertenece a la familia de las sonajas que — según Sachs — debían poseer fuerza mágica. Y llega hasta nuestros días. Durante un viaje de estudios que realizamos en 1944 al Paraguay, pude presenciar una danza de iniciación de muchachas, realizada por indias maccá. Las mujeres bailaban en círculo, alrededor de las niñas. Cada una sostenía con la mano una caña, de varias varas de largo, a cuyo extremo superior aparecía atado un racimo de uñas de diferentes animales. El palo era sacudido, veintiséis veces por minuto, coincidiendo con un paso determinado del baile, y producía sonido poderoso.

En el Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales poseemos varios ejemplares de sonajas de pezuñas que adquirimos durante el viaje citado.

Calabazas. — Encontré dos menciones de esta clase de sonajeros. La primera, en una interesante versión chaqueña del *fin del mundo,* que el Padre Pedro Lozano extractó de la historia manuscrita del Padre Juan Pastor, y que refiere lo sucedido a los indios del Tucumán, una década antes de la Entrada. Seca, hambre y pestes. Consultas a los hechiceros. Sacrificios. Una junta general para convocar al demonio. Nuevos "sacrificios con grandes borracheras y festines" presididos por los hechiceros que le rendían culto y lo invocaban. Los "instrumentos ordinarios" usados para esto, eran: "flautas, pingollos, atambores y calabacillos huecos con piedras dentro" (106, p. 55).

La segunda mención aparece en el relato de una borrachera que celebran algunos indios prófugos de la Reducción de San Esteban de Miraflores. Allí son las muchachas las que bailan y cantan "al son de sus calabazos" (106, p. 425). No hay dudas de que estos "calabazos" son instrumentos similares a los de la cita anterior. Ya vimos idiófonos de este tipo en las excavaciones realizadas en la región de los valles, y destacamos su pervivencia entre los indios chaquenses.

AERÓFONOS DE SOPLO

Los cronistas mencionan aerófonos de soplo del género de las flautas y de las trompetas, usados en ceremonias de carácter mágico, como instrumentos de guerra, o para celebrar.

En ceremonias mágicas. — Junto con las sonajas encontramos ya "flautas" y "pingollos" que los hechiceros de Tucumán usaban para atraer al demonio.

Como instrumentos de guerra. — En la Historia de El Palentino encuentro una constancia en el asalto que efectuaron los indios sobre el poblezuelo que, pasado los Andes, levantara Nicolás de Heredia y veinticinco soldados en espera de los compañeros que se habían adelantado. Los indios, que hostigaban continuamente a los españoles, se juntaron una noche en número de más de seis mil y seguramente habrían dado cuenta de los infortunados españoles, cuando fueron ..."sentidos por las [los?] velas y por el grande alarido y sonido de bocinas que traían"... (63, T. II, p. 27).

Después del establecimiento definitivo de los españoles en el Tucumán, durante más de cien años continuaron estos asaltos y las consiguientes luchas para reprimirlos. Por la historia desfilan numerosas escenas de intenso color. Una ocurre en un pueblo de pulares, donde se encontraban los PP. Juan Darío y Horacio Morelli. Relata el P. Diego de Torres en una carta anua, que los diaguitas, "soberbios y belicosos", asaltaron el pueblo, y "Acauada la mortandad se sentaron [...] a celebrar suuictoria comiendo y holgandoseytocando unos pingollos, que hazian vn horrible sonido" (164, p. 96).

Otra escena, aún más dramática, se desarrolla a la vista del General Jerónimo Luis de Cabrera, cuando Fray Pablo muere en manos de los "capayanes"; desnudo, colgado de un sauce y cubierto de saetas, mientras los indios tocan "sus pingollos y cornetas con grande algazara, en señal de victoria" (107, T. IV, p. 455).

También en 1658, "los indios enemigos del Valle de Calchaquí" responden al disparo de "un tiro de arcabuz" de los españoles con "su gritería y [con] flautas y cornetas, como acostumbraban" (66, p. 212).

Para celebrar. — En pleno período de conversión — según una carta de los PP. Juan Romero y Gaspar de Monroy, del 23 de junio de 1601, traducida expresamente para J. A. Carrizo, por el P. David Mesapace — en el pueblo de Tuquigasta, los "diaguitas" queman la casa dedicada al culto del demonio, haciendo sonar "pífanos y otros de sus instrumentos con alegría" (141, p. 365). Los indios tocan sus antiguos instrumentos aun en el momento de destruir los elementos de su culto. La ligazón era tan grande que — según Métraux — en el Perú, los españoles trataban de destruir los instrumentos de música lo mismo que los fetiches y los ídolos (151, p. 110).

En el período de conversión, los indios usan sus instrumentos para celebrar durante las ceremonias cristianas. Según un documento de 1594, el 31 de agosto, día del Nuevo Patrón San Ramón, concurrieron los "Indios de la Reducción

con sus adornos de plumas, abalorios y pinturas, según sus estilos, y asimismo las parcialidades de Infieles", los que poblaron la Plaza conjuntamente con los "Christianos, Catecúmenos y Gentiles, con igual variedad de instrumentos toscos, Caxas, Tamboriles, Pitos y Flautas de diversos sonidos, que desconcertadamente hacían resonar"... (73).

Encontramos la mención de pitos, flautas, pífanos, pingollos, bocinas y cornetas.

La voz *pito* designa — de acuerdo con el P. Grenon — a una "Flauta pequeña como un silbato (pito) que forma un sonido agudo" (78, p. 101). En el capítulo dedicado a los hallazgos arqueológicos, describí numerosos instrumentos de este tipo.

La *flauta* — "neneyupé" en lengua lule y tonocoté, según el P. Machoni — es el aerófono típico de soplo contra un filo, del que vimos también diversos ejemplares entre los hallazgos arqueológicos. Muchas veces se designa con este nombre a un aerófono sin embocadura: la quena.

El *pífano*, de acuerdo con la acepción corriente, es una flauta de voz muy aguda. El P. B. Cobo da la voz pífano como equivalente castellano de la voz quechua "Pincollo" (41, T. IV, p. 229). Su derivado *pingollo* era y es aún usado por los indios del altiplano para designar a varios tipos de aerófonos de la familia de las flautas, inclusive la quena. Carlos Vega la encuentra ya en 1560 anotada por Fray Domingo S. Thomas "con la acepción de "flauta".

El P. B. Cobo distingue los pingollos de una "flauta corta y ancha" que llama *Antara* y de la *Quenaquena* que "es una caña sola como flauta" — aparte la flauta de Pan que denomina *Ayarichic* (Ob. y p. cit.).

En la "Adición al primer Vocabulario del Indico al Castellano" de Torres Rubio, que realizó un religioso de la misma compañía, encuentro en la parte "Del Castellano al Indico": "Flauta tañer, Pinculluni" (165, p. 195) y "Gayta, Pincullu" (Ob. cit., p. 196). Gayta, con la acepción de *dulzaina*, como se llama en algunas regiones de España a una "especie de oboe campestre" de sonido chillón (128, p. 145, 1ª c.).

Los arqueólogos Quiroga y Ambrosetti usan la voz *pingollo* varias veces. Quiroga la da transformada, cuando habla de "la vocinglería de los *pincullus*" que usan junto con "tarros de lata para meter ruido en las fiestas del Chiqui"... (132, p. 125). Ese término, así en bastardilla, parecería indicar una designación local. Conviene recordar que los indios del Tucumán tenían vocablos quechuas y aymaras, y que también se realizó una implantación del quechua con posterioridad a la penetración española.

En mi viaje de estudios realizado en 1942 a Perú y Bolivia, encontré en uso las voces derivadas "pinkullo", "pinkillo" y "pinkuillo" para designar flautas de los tipos más variados y dispares, con diferente acepción en cada lugar; excepto tal vez la de "pinkuillo" que parece distinguir a un aerófono colosal, en uso en el departamento del Cuzco, en el Perú. Con todo, no sé si una pequeña letra es suficiente distinción para tamaño instrumento...

En resumen, no hay lugar a dudas que cuando Lozano habla de *pingollos* y *flautas* se está refiriendo a dos instrumentos diferentes. Nos falta saber aún si la voz "pingollo" fué aplicada por cronistas que la habían aprendido en el

Perú, o si éstos la tomaron de los indios del Tucumán. No está demás recordar que en el departamento de Trancas, al noroeste de la estación Tapia, hay un antiguo sitio llamado el Pingollar; vale decir: lugar de los pingollos. Corroborado por el uso actual, debemos conformarnos con que *pingollo* sea simplemente nombre de especie, traducción de flauta, con la acepción de aerófono de soplo contra un filo.

La palabra *bocinas* sirve comúnmente para designar los cuernos de los animales que los indios usaban como trompetas. Instrumentos muy rudimentarios, capaces de producir sólo uno o dos sonidos poco agradables (128, p. 472, 1ª c.).

El P. Florián Paucke menciona "cuernos de vaca" ejecutados por sus "mocovíes" (125, T. II, p. 68). En la figura 19 doy la copia de uno que él mismo dibujó. En el Perú, tenemos una referencia antigua del uso de las "Vocinas" por los Huancas, quienes las hacían con las cabezas de los perros, a los que adoraban. Esto, antes de la conquista de los Incas. Después, les permitieron hacerlas con "cabeças de Corços, Gamos, ô Venados" (74, p. 184). El P. B. Cobo habla también de un baile de los Incas cuyo "són hacen con una cabeza de Venado seca, con sus cuernos, que les sirve de flauta" (41, T. IV, p. 230).

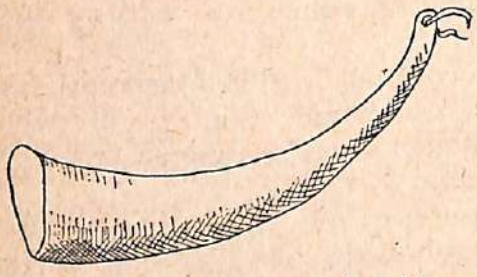


FIG. 19. "Cuerno de buey con el cual tocan *a las armas*. (Copia de un dibujo del P. F. Paucke).

Otro tipo de bocina o trompeta muy usada por los indios del Perú — según las crónicas — consistía en un gran caracol marino. Supongo que este aerófono se habrá usado en los lugares próximos a la costa, o de comunicación con el mar.

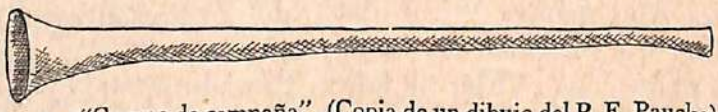


FIG. 20. "Cuerno de campaña". (Copia de un dibujo del P. F. Paucke).

En la zona del Tucumán no parece probable su empleo ni se encontraron vestigios en las sepulturas. En cambio, sí aparecieron cuernos vacunos para otros usos.

Nuestros arqueólogos suelen llamar también bocinas a las trompetas de calabaza exhumadas en los sepulcros, y no sería difícil que las bocinas de los cronistas fuesen precisamente estos instrumentos.

Se trata, pues, de aerófonos de soplo, de la familia de las trompetas, llamadas en idioma lule y tonocoté — según Machoni — "Tyneneyupé" (111, p. 202).

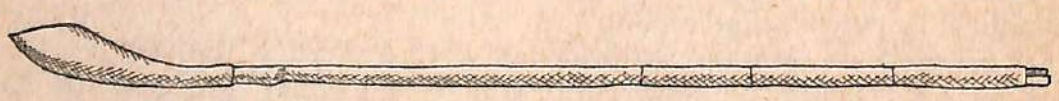


FIG. 21. "Corneta de carro". (Copia de un dibujo del P. F. Paucke).

El nombre de *corneta* se ha empleado para varios aerófonos de la misma familia, según creo, tal como pasa en la actualidad.

El P. Paucke dibujó varias trompetas que se usaban en su época, una de las cuales se ve en la figura 20. Además, dejó minuciosos detalles de la construcción de la "corneta de carro" que se aprecia en la figura 21. Está hecha —

dice — con una caña de Castilla "de tres o cuatro y media varas de larga" llamada... "en el idioma indio *Nonocolate*. Esta caña tiene a distancia de un jeme o de un buen cuarto o tercio de vara sus divisiones o — como se dice — sus botones al igual de cualquier otra caña; ahora como estos botones o *secciones* impiden que la caña en su largor pueda servir en un todo para un pífano por causa de las divisiones de la caña que están todas tapadas, ellos hacen en cada botón una pequeña abertura por la cual pinchan con un clavo y taladran y limpian lo tapado pero cubren otra vez las aberturas con cera o con una resina pegajosa"... Confirma esto la presunción que adelantó Carlos Vega en La Prensa cuando hizo el estudio del Erke (1); cuya construcción es igual, salvo alguna pequeña variante como la del pabellón, hoy hecho de "hojalata" y antes con una "cola de vacuno". Continúa el P. Paucke... "arriba en el sitio más delgado de esta caña cortan una abertura que mide una pulgada de largo donde colocan la boca para soplar; abajo donde la caña tiene el mayor grosor, meten un pequeño cuerno para el pabellón. Esta es toda la figura de esta corneta que cuando se toca, suena hasta muy lejos, sobre todo en la noche. Cómo tocan esta caña y qué pieza o sonido entonan, me sería imposible poner sobre el papel y yo dudo que el mejor *musicus* o *compositor* sería capaz de hacerlo. Pero el sonido de esta caña es tan fuerte y también tan resonante como una corneta y — podría yo decir — también algo más fuerte" (125, T. I, pp. 123/4).

Es sabido que la caña de Castilla (caña hueca) — en idioma tonocoté y lule *Nhalá pulú* (111, p. 136) — fué traída por los españoles. En consecuencia, este instrumento sería de construcción postcolombina. Pero baste recordar la "trutruka" araucana, instrumento muy similar, para pensar que los indios pueden haber fabricado esta corneta ya antes de la llegada de los españoles, con un tallo partido longitudinalmente, ahuecado, y fuertemente unido; tal como se hace en la actualidad el caño de la trutruka. Después, en posesión de la verdadera caña, lo habrían reemplazado con ésta, por ser de más fácil adaptación.

Hemos visto aerófonos de soplo contra un filo o flautas y, aerófonos de la familia de las trompetas. La especie de los primeros se prolonga en nuestros días con la flauta de caña y la de hueso. La de las trompetas tiene dos descendientes en el extremo norte argentino: el "erkencho" y el "erke". El "erkencho" aprovecha el primitivo cuerno de buey y agrega una boquilla con una lengüeta cortada con la que modifica el principio del soplo, convirtiendo a la trompeta en clarinete rústico. En cuanto al "erke" norteño, no es difícil ver su identidad con la corneta descripta por Paucke, que es, probablemente, evolución de la corneta más primitiva, similar a la "trutruka" araucana.

CUADRO GENERAL

Los instrumentos musicales usados por los indios del Tucumán, a que aluden las crónicas, pueden sintetizarse en el siguiente cuadro general:

(1) Carlos Vega, *El Erke*, en *La Prensa*, año LXXI, N° 25.624, secc. III p. [2], Buenos Aires, (Mayo 5) 1940.

- Idiófonos
  - De golpe directo por percusión
    - Bastón de ritmo?
    - "Atambores" (¿membranófonos?).
  - De golpe indirecto por sacudimiento
    - En racimos atados sobre un palo
      - Báculo o caña "con multitud de uñas de jabalíes y venados".
    - De vasos
      - "Calabacillos huecos con piedras dentro".
      - "Calabazos".
- Aerófonos de soplo
  - De filo
    - "Pingollos".
    - "Flauta".
    - "Pífanos".
  - Trompetas
    - "Bocinas".
    - "Cornetas".

EL CANTO

En 1594 escribe el P. Alonso de Barzana que todas estas "naciones" de indios ..."son muy dadas á bailar y cantar, y tan porfiadamente, que algunos pueblos velan la noche cantando, bailando y bebiendo". Y destaca que "Los Lules entre todos son los mayores músicos desde niños y con más graciosos sones y cantares" (21). Otros cronistas se ocuparon después de la afición de los indios por la música, pero ninguno como el P. Barzana supo encontrarles musicalidad.

Sobre los diaguitas, dice el jesuíta Juan Darío, en carta que reproduce el P. Diego de Torres, que cuando llegó con el P. Horacio Morelli a Sybchagasta, encontraron a los indios ..."juntos en un lugar Cantando" y que al verlos "dexaron de cantar y tuuieron Silencio todo el tpo"... (164, p. 199).

El P. Lozano, al referirse a los indios del valle de Londres, escribe que éstos se reunían para "llorar la muerte de algún pariente" y que "alquilaban plañideras, que entre fingidos suspiros refiriesen las hazañas del difunto, cantándole tristes endechas"... (107, T. I, p. 429). En cuanto a los lules, el mismo Lozano escribe que estos indios cantan "con voces desentonadas" cuando llaman a la lluvia (106, p. 100). Y en otro pasaje alude al "canto desentonado" de las indias mozas... (Ob. cit., p. 424).

El P. Andreu, que trabajó en la Reducción de los Lules, y se ocupó asimismo de las costumbres de estos indios, dice que "cantando y bebiendo se les pasaban las noches y los días". Luego hace una observación aguda: "los lules no pueden beber sin cantar un tono especial que tienen para emborracharse" — y agrega — "invención seguramente del demonio, pues no se puede imaginar cosa más desentonada" (8, p. 83).

En lo que respecta a la forma cómo cantan, el P. Lozano anota un detalle de interés, al referirse a una borrachera celebrada con "grande solemnidad". La víspera, "una hora después de haber anochecido concurren a una plazuela los indios e indias que han de beber; en ella tienen un palo clavado, junto al cual está en pie la mujer e hija del que hace la fiesta". Esta tiene en su mano

una vara con sonajas, con la cual comienza a pegar en el suelo marcando el compás. En seguida inician el canto los varones, "puestos en fila", ..."y tras de ellos las mujeres también en fila. El que tiene mejor voz de los varones, guía el canto". Destaca Lozano que éste "no es en verso, cuyo artificio ignoran, sino en prosa, sin decir algo que arguya ingenio o aún entendimiento" (106, p. 105).

Atraídos los indios a las Reducciones siguieron entonando sus cantos en honor de los Santos. Así se desprende de un escrito de García de León y Pizarro ya comentado, por el cual, el día de San Ramón — el 31 de agosto de 1594 — concurrieron los "Indios de la Reducción" a la plaza de Salta, lo mismo que "las parcialidades de Infieles" e hicieron resonar "desconcertadamente" los "instrumentos toscos" ..."entre sus canciones fúnebres" (73).

En la parte destinada a historiar la enseñanza musical impartida por los jesuítas, comprobaremos cómo éstos aprovecharon el gusto de los indios por la música y, cómo los indios resultaron buenos discípulos.

EL BAILE

Vimos que los indios del Tucumán eran muy aficionados al canto y al baile, y que les gustaba pasarse las noches en esos entretenimientos, acompañados generalmente con copiosas libaciones.

La manera de bailar durante estas borracheras, de acuerdo con algunos cronistas, era muy desordenada. El P. Lozano, en una descripción que ya mencioné, consigna detalles de buen observador: hombres y mujeres en fila, cantan y dan vueltas alrededor de un palo clavado en una plazuela, junto al cual una mujer lleva el compás con un bastón-sonaja. El baile consiste en ir ..."saltando y brincando al mismo compás del canto, ni más ni menos que una manada de yeguas cuando trillan una hera de trigo". Y "este baile y canto dura hasta que nace el sol" repitiéndose después con los mismos indios disfrazados (106, p. 105).

No es mi propósito interpretar esta ceremonia que nos apartaría de nuestro tema. Bástenos sólo notar que éste no es un baile de simple esparcimiento o jolgorio, sino que el baile está relacionado con las creencias de los aborígenes. El obispo doctor Julián de Cortázar escribe que los indios ..."se juntan a sus borracheras y mochadores [mochaderos] donde ydolatran haziendo muchas ceremonias a su antigua usanza y modo"... (96, p. 309).

El mismo P. Lozano trae noticia de alguna ceremonia como la "junta del diablo", que celebran "en tiempo de sus borracheras" (106, p. 101). También tienen sentido mágico los saltos y brincos con que los viejos acompañan a sus gritos y cantos "con que dicen llaman la lluvia" (Ob. cit., p. 100). Y las danzas y saltos que realizan alrededor de los muertos ofreciéndoles alimentos. Y las mismas danzas de cabo de año (159, T. II, p. 399). Y las danzas guerreras y triunfales...

Algunas de estas costumbres han sobrevivido, hasta hace muy poco tiempo, en las regiones más apartadas de los valles preandinos. Así, la fiesta del Chiqui que describe Adán Quiroga (132, pp. 5/13); las fiestas propiciatorias al comenzar la siembra (Ob. cit., p. 164); las de despedida para salir a cazar (Ob. cit., p. 269);

"la caza del espíritu" de un enfermo (Ob. cit., p. [175]); las precauciones "para que la muerte no penetre a la habitación del moribundo" (Ob. cit., p.[201]); los llantos en honor del muerto (92, p. 124); etc. Y algunas sobreviven aún, más o menos mezcladas o disimuladas con símbolos cristianos; según pude observar durante mis viajes.

EL TUCUMAN COLONIAL

AL FINALIZAR el siglo XVI, la conquista estaba consolidada y se había iniciado la sujeción de los aborígenes. Los españoles habían formado núcleos con repartimento de indios y de tierras (1). Se había organizado el comercio con el Perú, y el tránsito a mulas y con carretas hasta Buenos Aires; además, se había vinculado Tucumán con Entre Ríos, Corrientes y Paraguay.

Al iniciarse el siglo XVII, la gobernación de Tucumán era ya una dilatada provincia que abarcaba el territorio actual de siete provincias argentinas: Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba. En esta enorme extensión existían ocho ciudades: las de Jujuy, Salta, Madrid de las Juntas, Talavera o Esteco, La Rioja, San Miguel de Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba; cada una con su determinada jurisdicción de campaña. Repartidos en estas ciudades y sus jurisdicciones, vivían unos 700 hombres españoles; divididos más o menos en partes iguales: en vecinos, encomenderos, o feudatarios, y simples moradores y mercaderes. Sólo los indígenas encomendados pasaban de 24.000. Estos formaban el "pueblo", o "clase baja", y tenían a su cargo todos los trabajos que constituían la riqueza material, de consumo y comercio, dentro de la provincia.

Durante el segundo tercio del siglo XVII se producen dos grandes alzamientos de los indios calchaquíes y diaguitas que concluyen con su expatriación, o su exterminio. En el tercer tercio del siglo arrecian las incursiones de los indios del Chaco. Entre tanto, los 24.000 indios encomendados han quedado también reducidos a 2.200 aproximadamente; a pesar de que el aporte se ha ido renovando con calchaquíes reducidos.

Al comenzar el siglo XVIII ya ha sido fundada la ciudad de Catamarca; San Miguel de Tucumán ha sido trasladada al lugar que ocupa actualmente y Esteco ha desaparecido a consecuencias de un temblor. Las ciudades de Santiago, San Miguel de Tucumán y Salta, tienen el reparto más proporcionado de indios y de encomenderos. Los indios guerreros del Chaco continúan haciendo incursiones por las fronteras de la gobernación; lo que origina varias campañas, durante las cuales los indios más mansos son recogidos en *misiones* que se entregan a los jesuítas.

Por esta época hay en Tucumán muchos españoles y criollos honorables,

---

(1) He tomado los datos para esta introducción de la obra del Dr. Lizondo Borda: *Historia del Tucumán* (siglos XVII y XVIII), Argentina, 1941.

que son los que pasaron a constituir los primeros exponentes de lo que puede llamarse *clase media*.

Ya a fines del siglo XVIII, la población española se renueva. En 1778 la gobernación de Tucumán tiene un total de 126.004 habitantes, entre hombres, mujeres y niños. De éstos, 34.516 son españoles civiles, 453 religiosos, 35.324 indios, 44.301 negros, zambos y mulatos libres y 11.410 de los mismos, esclavos.

Entre tanto, por cédula real del 1° de agosto de 1776, se crea el Virreinato del Río de la Plata, y la provincia de Tucumán queda incluída en él. Y, como escribe el doctor Manuel Lizondo Borda, "al hacerlo, el Tucumán le entrega como su legado, dentro de un enorme territorio, siete viejas ciudades, grandes campañas cultivadas, y en gran parte pobladas, y sobre todo una sociedad humana con principios, tendencias, defectos, virtudes y problemas propios, distintos de los del Litoral" (104, p. 61).

PRACTICA Y ENSEÑANZA DE LA MUSICA DURANTE LA EPOCA DE LA COLONIA

La música en los hogares. — La música en las ceremonias oficiales. — La música y las ceremonias religiosas. — La evangelización de los indios y su enseñanza musical. — Resumen cronológico. — Cuadro general de los instrumentos musicales.

Poco tiempo después del establecimiento de los españoles en el Tucumán, los misioneros tomaron a su cargo la conversión de los indios y, en general, la educación y formación intelectual de la juventud castellana. La música tuvo parte muy especial en esta formación, por las dotes particularísimas de los españoles y de los aborígenes.

A continuación veremos cómo, desde los primeros momentos, resuena en el Tucumán la música profana y religiosa, y cómo los misioneros atraen a los indios enseñándoles canciones o la ejecución de melodías en instrumentos rústicos.

LA MUSICA EN LOS HOGARES

Los numerosos documentos exhumados por el P. Grenon, en Córdoba, hablan con elocuencia sobre el interés que demuestran los españoles por la música. Los primeros se refieren especialmente a la venta de instrumentos. En 1590 Hernando Suárez de Mejía "remata un "arpa" (78, p. [5]). En 1594 "El Pbro. y Cura de Córdoba, Miguel de Milla, facilitaba al comercio la adquisición de "tres docenas de flautas" (Ob. y p. cit). En 1597 "Francisco de Nájera, en los efectos recibidos de Domingo Juárez, para venderlos, tiene: "82 trastes de cuerdas de biguela" (Ob. y p. cit). En 1608 figura "una guitarra de ébano negro" comprada para el niño Nicolás García, y un "discante" comprado para un menor, "por ser cosa de virtud" (Ob. cit., p. 6).

Por esa época hay también clavicordios en el Tucumán. Don Manuel Lizondo Borda publica el "Recibo de dote y arras que otorga Andrés Suárez de Hinojosa por su casamiento con doña Catalina de Benavente" ocurrido en 1610. En el detalle de la dote figura "un clavicorio, en sesenta pesos". El doctor Li-

zondo Borda considera "poco probable" que "clavicorio" hubiese querido significar "clavicordio" (1) (103, p. 248). Por mi parte, creo al contrario muy posible que se trate de este instrumento. Consta que el P. Luis Berger, que habría llegado a Buenos Aires en 1616, y que trabajó en diversas Misiones, enseñó a los indios a tocar el "címbalo" y el "clave" entre otros instrumentos (71, p. 413). Es decir, que pocos años después de la noticia tucumana, había con seguridad claves en algunas Misiones. Y en Córdoba, según los documentos publicados por el P. Grenon, consta que "Doña Lucrecia de Villalba, viuda de Gabriel García de Frías, en 1639 "vendió un clavicordio, porque era tanta su necesidad" (78, p. 11).

Tenemos pues, en el Tucumán de los albores del siglo XVII, claves, arpas, vihuelas, guitarras y discantes, que ejecutan señoras, caballeros y hasta niños.

En cuanto a los músicos que hayan podido venir al Tucumán no encontré constancias, excepto en lo que respecta a los misioneros. Sabemos, eso sí, que era costumbre de los señores tener músicos de profesión entre el personal de sus casas o estancias, con el cargo de distraerlos, tal como una radio en la actualidad...

En el Perú, por esa época, figuran abundantes músicos profesionales, algunos llegados con el séquito del segundo Marqués de Cañete, virrey desde 1590 (31, pp. 312/313). También debieron venir maestros de danza, pues en Córdoba, en 1608, hay uno llamado Lázaro López que, por "50 pesos" enseñó a la niña Catalina González "a danzar todas las danzas, de que salió muy bien enseñada como es uso y costumbre de las hijas de hombres honrados" (78, p. 6).

LA MUSICA EN LAS CEREMONIAS OFICIALES

La música participa en las fiestas oficiales desde los albores de la colonización. El primer documento se refiere a la fundación de Salta, el 16 de abril de 1582. Su "merced" asiste con el "señor Obispo", el "Escribano de Gobierno y Guerra" y "a vanguardia la banda de música". Interesaría saber cómo estaba constituída esa banda. Por suerte la ceremonia fué descrita minuciosamente, y así, puede leerse también que "las músicas militares" estaban "compuestas de trompetas, cajas y tambores, que llenaron los aires con sus marciales acordes" (67, pp. 22 y 30).

Desde principios del siglo XVII se enseña música en el Colegio de Santiago del Estero. El Padre Diego de Torres al referirse al seminario y a los alumnos, dice, en una Carta anua, de 1614, que éstos "Aprenden la música vocal e instrumental; con lo cual solemnizan no poco las funciones públicas y eclesiásticas". Y agrega que "Por esto son muy estimados y honrados". Comenta en seguida los "grandes preparativos" que realizaron para la fiesta del "santo Padre Ignacio". Y cómo "Hicieron un drama, representando las principales escenas de su vida"... (164, pp. 428/9).

La canonización de San Ignacio dió motivo a numerosas fiestas. También

(1) Palet en su diccionario de 1604 trae "clauicordio" o "manicordio" con la acepción francesa de "Espinette instrument".

en Tucumán mismo. La primera fué realizada por el Capitán García de Medina, quien dedicó a San Ignacio una iglesia nueva que hizo construir en sus tierras, en 1609. El mismo P. Diego de Torres escribe en una Carta anua anterior que festejaron ..."el dia dela dedicacion condancas sermon prosesion ymusica" (164, pp. 36/37). Según Juan Alfonso Carrizo, García de Medina se adelantó a festejar la canonización, pues su noticia habría llegado con mucha posterioridad al Tucumán (37, T. I, p. 213). Un año después, desde el 2 de julio hasta el 13 de agosto de 1610, se realizaron otros festejos en San Miguel de Tucumán, y con ese motivo ..."huuo todas las noches luminarias, careras de caballos, musicas, yotras inbenciones defuego, ycontinuo repique de campanas", según consta en la tercera Carta anua (164, p. 92). Y estas fiestas se repitieron al año siguiente.

La música se siguió siempre cultivando en los Colegios del Tucumán, cuyos alumnos participaban también en las fiestas religiosas y aún oficiales.

Se desprende de una carta fechada en Córdoba el 25 de noviembre de 1766 y escrita por el Gobernador del Tucumán, don Juan Manuel Campero, que, era costumbre solicitar también la música del Colegio para amenizar las reuniones en casa de las primeras autoridades. Se queja el Gobernador en dicha carta de que ..."el día 4 del corriente, en que por Públicos, y Señalados regocijos, Solemnizé los dias del Rey",... los Padres de la Compañía de Jesús le negaron ..."la Musica de su Colegio, para que asistiese a la Casa del Alcalde de primer voto D.n Santiago de Allende, que la pidió en mi nombre, para una Serenata o Saráo, que havía dispuesto su mujer por la noche, por haver el Alcalde costeado los toros, y demás regocijos de aquel dia". Haciéndose cargo el Gobernador de "las Circunstancias del día" así como "del ardiente Genio de estos vecinos, y del poco honor que los PP. y yo reportavamos con disgustarnos"... mandó al Procurador de la Ciudad y al Comandante del Fuerte ..."con recado al P.e Rector Pedro Juan Andreu, pidiendole ottra musica". El P. Andreu satisfizo el pedido "con varias expressiones, que sinceraban su anterior negación y Culpaban a otros PP. Consultores"; pero este hecho motivó muchos resentimientos y dió origen a la carta (29).

LA MUSICA Y LAS CEREMONIAS RELIGIOSAS

El 25 de abril de 1544, día de San Marcos, consta por primera vez en un documento que en Tucumán se cantó música religiosa. Fué después de una noche terrible en que Heredia y sus veinticinco hombres se vieron acosados por los indios, en un pueblito que levantaron. Cuenta Pedro Gutiérrez de Santa Clara cómo... "venido el día fueron en procesión a vna hermita que ya tenían hecha, alabando a Dios y a Nuestra Señora y al Apostol Sanctiago por auerles dado tan gran victoria contra esos ynfieles sin muerte de xpiano ninguno" (82, T. III, p. 166). Y en seguida agrega que aquella madrugada hicieron... "vna procession muy deuotamente catando las ledanias"... (Ob. cit., p. 167). La misa fué celebrada por el Padre Juan Cerón que venía "como capellán castrense" del grupo de Heredia (37, T. I, p. 190).

Es proverbial la religiosidad de los hombres que poblaron la región del

Tucumán. Soportaban toda clase de sinsabores, pero no podían sobrellevar la vida sin el auxilio espiritual a que estaban acostumbrados. Ricardo Jaimes Freyre destaca cómo... "salían después en procesión, con cirios encendidos en las manos, cantando salmos y letanías, y así llegaban hasta una ermita construída en las afueras de la ciudad, donde decían en alta voz sus oraciones. Volvíanse luego rezando y entonando himnos" (89bis, p. 115).

En las iglesias del Tucumán encontramos música desde muy temprano. En 1585 refiere el P. Angulo que en Santiago del Estero, en una recepción oficial, "al entrar en la Iglesia, tocaron el órgano y las campanas" (78, p. [5]).

Llama la atención que ya por esa época Santiago del Estero haya tenido un órgano; hay que recordar que en el Perú figuran órganos con anterioridad. En Quito, en la Catedral, hay uno antes de 1564, y en la Iglesia de San Francisco, hubo dos... "en los primeros años de fundada la ciudad". Según el Padre Cappa, uno era "de madera, peregrino en la labor, mistura y voces", ocupando "dieciséis castillos sus cañones, que, siendo innumerables, el mayor de ellos tiene dieciocho palmos de largo y cuatro de hueco" (31, p. 297).

El P. Charlevoix relata también que al llegar los PP. Bársena y Angulo a Santiago del Estero, el clero entonó el *Te deum*. Y agrega que por entonces había en Santiago 500 familias y solamente cinco eclesiásticos y algunos religiosos. "La ciudad cambió muy luego de aspecto, y casas y calles resonaban de día y de noche con cánticos espirituales" (45, T. I, p. 311).

Las misas de Requiem cantadas, también eran usuales. En 1606, doña María de Gambra, en su "Carta de testamento", manda que se le "diga una misa de *requiem*, cantada con su vigilia", que debe ser pagada de sus bienes (157, p. 177). Y en Córdoba, en los documentos publicados por el P. Grenon, vemos varias veces asentados los pagos efectuados a los *cantores* que acompañan a los entierros.

Los músicos son seguramente los que se forman en los Seminarios y Colegios. Sus maestros, educados en Europa, tienen alta categoría, como veremos más adelante. Así se explica que el P. Antonio Ruiz de Montoya pueda escribir ya en su Memorial de 1643 que la ..."música e instrumentos con que se celebran los divinos oficios remedan mucho a los de Europa" (144, p. 638).

En los lugares más apartados, los oficios y las fiestas religiosas se realizan con medios restringidos. En una misa que se celebra, en 1657, en la antigua Londres del Tucumán, en ocasión de las fiestas del Inca Bohorquez, Luis de Hoyos testifica que... "se cantaron en dicha misa Chanzonetas con harpa, biguela y sítara" (78, p. 14). El doctor Enrique Peña, en un trabajo dedicado al Inca Bohorquez, transcribe las coplas que fueron entonadas:

Señor: Pues en vuestra casa
os tenemos ya de asiento,
y a este cielo agradecido
os permitís descubierto.

Hoy ante vuestra presencia
estos gentiles traemos,
y de mirarlos en ella
no cabe el gozo en el pecho.

Como en el día del juicio
estamos malos y buenos
a dos manos divididos,
pero juntos a un intento

y humildemente postrados
os rogamos, con afecto,
alumbréis su ceguedad
con la luz del Evangelio.

Borrad de su infiel memoria
los idólatras deseos,
y logren de vuestra sangre
el inestimable precio.

Y a su Inca que ha de ser
de nuestra piedad el medio,
dadle una gracia eficaz
para que obre con acierto.

Y pues que Pedro se llama
en todo parezca a Pedro
menos en aquello poco
que pasó después del huerto

Al Gobernador también
alcancen auxilios vuestros
que no hay firme proceder
que se conserve sin ellos.

Sea Ignacio intercesor,
y sus hijos con contento
de sudor tan continuado
saquen fruto para el Cielo.

Esto, Señor, os pedimos
sin tratar de otros intentos,
dad vuestra ley a los indios
y quitádsela a sus cerros.

(129, pp. 8/10).

Y en Valle Viejo, en 1664, destruído el pueblo de Quilmes — durante la segunda campaña contra los calchaquíes —, resolvieron los castellanos realizar grandes fiestas en honor de la Virgen de Ambato. Según reproduce el doctor Adán Quiroga "Las fiestas fueron espléndidas, sin que faltaran los juegos de sortijas, corridas de toros, carreras, bailes, banquetes, grandes discursos y cantos en quichua, entonados por doce indiecitas" (132, pp. 100/1).

LA EVANGELIZACION DE LOS INDIOS Y SU ENSEÑANZA MUSICAL

La conversión de los indios tropezó al principio con serias dificultades a causa del idioma. Se imponía el aprendizaje del quichua para las tierras del Inca y, además, el cacán y el tonocoté para las del Tucumán. Mientras los misioneros vencían esta dificultad, se dieron cuenta que los naturales tenían gran disposición para la música, la que convenía aprovechar para instruirlos en la nueva religión; y cantando les enseñaron hasta el catecismo.

El Padre Alonso Barzana fué en nuestro país el primer jesuíta que más trabajó en ese sentido. Barzana o Bárcena había nacido en Córdoba, España, en 1528, e ingresado a los 38 años de edad a la Compañía de Jesús. Alrededor del año 1569 se embarcó hacia el Perú, y en 1585 pasó con el Padre Francisco de Angulo al Tucumán, donde permaneció hasta 1593 ó 1594, en que ya enfermo se trasladó — según J. A. Carrizo — al Paraguay. En 1597 fué conducido al Cuzco, y falleció allí el 1° de enero de 1598.

Consta que el P. Barzana fué poliglota prodigioso y se dedicó a estudiar los idiomas indígenas, escribiendo un *Arte y vocabulario* de las lenguas tonocoté y cacana, libro que se perdió.

Cuando llegó con el P. Angulo al Tucumán, trabajó primero entre los indios de Salta y Esteco, donde instruyó a dos neófitos. Estos — según el P. del Techo — solían recorrer... "las encrucijadas y las casas, cantando alegremente a coro lo que habían aprendido de los misioneros, con aprobación de los españoles, y adquirieron notable reputación" (159, T. I, p. 126).

El mismo Padre, en carta enviada en 1594, desde Asunción, a su Provincial, el P. Juan Sebastián, explica cómo instruía la Compañía a los indios, y dice que... "para ganarlos con su modo, á ratos los iba catequizando en la fé, á ratos predicando, á rato haciéndoles cantar en sus corros y dándoles nuevos cantares á graciosos tonos; y así se sujetan como corderos, dejando arcos y flechas" (21, LVIII).

Sospecha J. A. Carrizo que los "cantares a graciosos tonos" enseñados a los lules por el P. Barzana, sean las glosas de Fray Ambrosio de Montesino, cuyo *Cancionero* se publicó en 1508. Incluía este cancionero numerosas "letrillas y villancicos populares glosados a lo divino" y adjuntaba "la noticia del tono" con que debían ser cantados (37, T. I, p. 256). Dice Marcelino Menéndez y Pelayo que "Montesino, como otros franciscanos, vivía muy próximo al pueblo: su cancionero está lleno de elementos populares; la mayor parte de sus poesías se hicieron para ser cantadas al son de otras profanas que entonces repetía todo el mundo" (37, T. I, p. 257).

Antes de finalizar 1590 llegó a Santiago del Estero un jesuíta, a quien la tradición atribuye muchos milagros y que pasó a la posteridad, junto con el P. Barzana, con el nombre de Apóstol del Tucumán. San Francisco de Solano, que también era violinista, habría convertido a los indios atrayéndolos primero con su rabel. Nacido en Montilia de Andalucía el 10 de marzo de 1549, tomó el hábito de San Francisco cuando contaba veinte años de edad. En 1589 partió para el Perú y de allí pasó al Tucumán, donde trabajó cerca de 14 años (163, pp. 179 y sig.). Falleció el 14 de julio de 1610.

También San Francisco de Solano aprendió la lengua tonocoté para poder evangelizar a los indios. Como artista, además de la música, cultivó la poesía mística, de la que se conserva alguna muestra en el Convento Franciscano de Santiago del Estero.

Entre las tradiciones que se recogen referentes a sus milagros, figura una, según la cual, durante un viaje, un día caluroso, el Santo habría hecho brotar agua para sus indios en un lugar del bosque cerca de Trancas (Tucumán), llamado hoy "El Pozo" (1). En la actualidad existe allí una gruta con la imagen del Santo que es llevada cada año en solemne procesión hasta la iglesia del pueblo.

Según el P. Techo, desde 1600 trabajaron en el Tucumán los PP. Juan Romero y Gaspar de Monroy. En una carta, que enviaron desde Santiago del Estero el 23 de junio de 1601, relatan la forma en que se realiza la conversión de los naturales con el auxilio de la música, y comentan cómo los indios siguieron una procesión "cantando el Padrenuestro", y cómo después que hubieron llegado a la plaza y finalizada la exhortación, ..."cantaron unos cánticos espirituales, en el idioma del pais"... Añaden los Padres que ..."queda la gente tan contenta y aficionada a las cosas de nuestra santa fé que cantan en sus casas y a fuera, en todo lugar, varios cánticos espirituales enseñados por nosotros y recitan, frecuentemente, la doctrina" (141, p. 365).

También el P. Diego de Torres, al reseñar las actividades de los PP. Juan Darío y Horacio Morelli, que pasaron en 1610 a misionar a Calchaquí,

(1) J. A. Carrizo recogió esta tradición en 1935. Yo también la obtuve en 1942 al asistir a la fiesta anual del Santo.

escribe que los indios ..."gustan notablemente delos cantares alo diui° ensu lengua"... (164, p. 96).

"La labor jesuítica en el campo de la Música — según el Padre Guillermo Furlong — recibió una sanción oficial a lo menos desde 1609. Fué en este año que el Provincial Diego de Torres ordenaba a los PP. Cataldino y Maseta, dos de los pioneers de la constitución de las Reducciones Guaraníticas que "cuanto más presto se pudiere, con suavidad y gusto de los indios, se recojan cada mañana, sus hijos para aprender a leer y cantar, y si el licenciado Melgarejo hallare como les hacer flautas, para que deprendan a tañer, se haga procurando enseñar bien a alguno, que sea ya hombre, para que sea maestro" (71, p. 411).

A partir de 1612, según señala el doctor Ricardo Rojas, "Córdoba se convierte en centro de vida intelectual para nuestro país, y los jesuítas en maestros, mecenas y mentores de la juventud colonial" (139, v. I, p. 499).

Desde esa fecha, aproximadamente, comienzan también a llegar al Río de la Plata los grandes misioneros músicos, cuya labor repercutió hasta en el Tucumán. Uno de los primeros, y de los más preparados, fué el jesuíta belga Juan Vasseo que perteneció al "Cuerpo de Músicos de la Capilla", y que antes de ingresar a la vida religiosa había estado adscripto al Teatro de Alberto de Austria y de Isabel Clara Eugenia. Vasseo fué fundador y director del "primer conservatorio de Música" en la Reducción de San Ignacio, de donde salieron maestros para otras reducciones y muchas partituras de este compositor quedaron entre los indios. De acuerdo con el P. Furlong, que toma los datos del P. Sepp, Vasseo "habría importado y divulgado en el Río de la Plata la música homófona, más generalizada en su tiempo. Las voces se unían con simples acordes, nota contra nota, sin entradas fugadas" (71, pp. 412/413).

A Vasseo le sucedió el francés Luis Berger, que trabajó también en muchas otras provincias, inclusive en Córdoba. El P. Berger, según "escribía el Provincial del Paraguay al General de los Jesuítas, residente en Roma" era "pintor, médico, músico y danzante" y "amigo de enseñar a los indios a tocar vihuelas de arco". Ejecutaba además, címbalo, clave, laúd y violín (71, p. 413). Berger, lo mismo que Vasseo, introdujo y propagó "la música franco-flamenca" (Ob. cit. p. 414).

Las enseñanzas de los jesuítas fueron muy provechosas y los indios se lucieron en más de una ocasión. En 1628, a la llegada de cuarenta y dos padres a Buenos Aires, vino un grupo de neófitos de San Ignacio. El P. Natividad Berthold dice, en una de sus cartas, que durante las fiestas celebradas, los indios "ejecutaron sus danzas con una música a dos coros conforme al buen gusto de Francia" (45, T. II, p. 245).

Esta costumbre de bajar a recibir a los viajeros, ya inaugurada en 1622 por el P. Antonio Ruiz, se conservó en lo sucesivo y dió origen a muchas cartas y comentarios sobre el adelanto musical de los aborígenes reducidos. Coinciden los comentaristas en que los indios recibían instrucción musical a la europea, de acuerdo con la preparación y la escuela a que pertenecían sus maestros; en que ejecutaban muy diversos instrumentos, muchas veces por música; en que formaban coros a varias voces; y en que bailaban danzas cortesanas y otras a su usanza. Los indios solían viajar para dar conciertos y se realizaba intercambio de músicos y de partituras. Así, en 1637, unos indios venidos de las Reducciones

de Misiones dan un concierto en Córdoba, donde, según una carta que escribió el P. Ripario, ..."cantaron conforme a música la misa entera y otros cantos y motetes con instrumentos de violines, arpas, cornetas, flautas, cítaras, trombones, trompetas; y otros cantaron a voces solas" (78, p. 10).

La actual provincia de Tucumán, posiblemente no alcanzó entonces el mismo adelanto, en lo que se refiere a la enseñanza de los naturales, pues las misiones no estaban todavía definitivamente establecidas. Los indios ya reducidos hacia fines del siglo XVI, en la jurisdicción del río Lules, cerca de la ciudad de Tucumán, habían huído a las selvas del Chaco a principios del siglo XVII, debido al mal trato de los españoles, y sólo fueron reconquistados a principios del siglo siguiente; y los indios de los Valles hicieron la guerra, con intervalos, desde 1630 hasta su exterminio. Con todo, los naturales se acercaban a los Misioneros según lo prueba el P. Pedro de Oñate al resumir lo escrito por un padre franciscano. Dice el Padre que cuando llegaron a Salta... "predicando el primer domingo sejuntaron ala procession 6 ternos de dança ytantos yndios q no cupieran en 3 yglesias"... (120, p. 177).

Durante el siglo XVIII, fundadas varias reducciones, los indios reciben también instrucción musical; de parte de los misioneros músicos, como veremos más adelante, o en las misiones más adelantadas, adonde son enviados, según consta en los memoriales.

En Yapeyú se daba instrucción a los músicos de otras misiones, aun de las más distantes, especialmente desde la llegada del jesuíta tirolés Antonio Sepp, que se estableció allí a fines del siglo XVII.

Sepp había sido, cuando niño, cantor del coro de la Corte Imperial de Viena, y más tarde había aprendido "la música moderna, como también el arte de componer piezas musicales"; esto en la escuela de Melchor Glettle, en Augsburgo, de quien recibía composiciones aún estando en Yapeyú (71, p. 416). Sepp era además notable instrumentista, y dominaba prácticamente todos los instrumentos comunes de la época. Cuando vino a la Colonia, trajo los más variados, adquiridos en diferentes ciudades de Europa; e hizo construir otros en la reducción, inclusive órganos.

Ya entrado el siglo XVIII otras misiones adquieren importancia similar, por la enseñanza musical que imparten a los indios de diferentes reducciones, y por la distribución de partituras que realizan. Así, la de Córdoba y la de Chiquitos.

En Córdoba, desde 1718, está Domingo Zípoli, que "Había sido maestro de capilla de la Casa Profesa de Roma" según Carta Anua del P. Lozano (20, Ap. N° 1, p. [26]). El musicólogo oriental Lauro Ayestarán, que hizo un estudio muy detenido de la personalidad de Zípoli, dice que... "era uno de los más grandes organistas no sólo de Roma, ni aún solamente de Italia: de la Europa entera" (20, p. 14). Zípoli fué también compositor; en 1716 publicó una serie de obras con el título de "Sonate d'intavolatura per organo o címbalo" que constituyen... "la más brillante exposición del arte contrapuntístico italiano sólido pero flexible e inspirado, tan lejano de los formidables pero fríos contrapuntistas flamencos" (Ob. cit., p. 16). En Córdoba, Zípoli fué organista de la Iglesia de los Jesuítas y se dedicó a la enseñanza de los indios. Continuó además trabajando en la composición; sus partituras circularon por las misiones y fueron

solicitadas hasta del Perú, según escribió el P. José Manuel Peramás (20, Ap. N° 5, p. 29).

En las Misiones de Chiquitos, desde 1727, enseña música el P. Martín Schmid; quien abre escuela de cantores, e instala fábrica de instrumentos, inclusive órganos, que proporciona a otras reducciones. Schmid también era compositor y había traído abundantes partituras de Europa. Su compañero, el Padre Mesner, sacaba copia de ellas y de otras que venían "compuestas por excelentes maestros" y las enviaba "a todas las Reducciones y a las muchas personas que las deseaban poseer" (71, pp. 426/427). Ambos Padres organizaron coros y música en distintas reducciones e hicieron venir "candidatos adecuados" de las que no podían visitar, los que regresaban con los conocimientos necesarios para impartir a su vez la enseñanza a los otros indios (Ob. cit., p. 427).

En las Misiones de Guaraníes, por esta época, existía una escuela muy completa "de música y danzas" (32, p. 553). El Padre José Cardiel, que trabajó en el Paraguay desde 1730 hasta 1768, explica cómo se seleccionan los músicos y cómo se les enseña. "De los de la escuela escogen los de mejor voz para cantores de la música, y los de más esfuerzo para los instrumentos de boca. Tienen su maestro de capilla, que les enseña su facultad del modo que lo hacen en las Catedrales de España"... (32, p. 558). En cuanto a la música, dice: ..."les buscamos papeles de los mejores músicos de España y aún de Roma para cantar y tocar" (Ob. y p. cit.).

Después encontraremos constancia de que unos lules fueron enviados a estudiar música a estas misiones.

En cuanto a los misioneros que enseñaron la música a los indios que poblaban la actual provincia de Tucumán y sus inmediaciones, han quedado pocos nombres.

La Reducción de Miraflores (1).— Reconquistados algunos indios, a principios del siglo XVIII, vinieron a poblar una reducción que se fundó en 1711, junto al fuerte de Valbuena. Esta recibió primero el nombre de San Antonio en homenaje a su primer cura, el P. Antonio Machoni, nombre que éste trocó por el de San Esteban como reconocimiento al Gobernador. En 1714 fué trasladada la Reducción a Miraflores, donde permaneció hasta el año 28 en que fué destruída por indios enemigos. Los indios restantes se dispersaron y fueron en parte congregados nuevamente; pero como siempre se los hostilizaba, en 1737 se los trasladó a las cercanías de la ciudad de Tucumán, al lugar de la actual estación Reducción. De allí pasaron a la estancia del Conventillo en 1744. Después, en 1752 se restableció la Reducción de Miraflores.

La labor que realizó el P. Machoni junto a estos indios es verdaderamente de apóstol. Había nacido el P. Machoni en la isla de Cerdeña el 10 de octubre de 1671. Ingresó a la Compañía en 1688 y vino al Río de la Plata en 1697, de donde pasó a Córdoba y después al Tucumán. Mientras trabajaba entre los indios escribió su "Arte y vocabulario de la lengua lule y tonocoté" que fué publicado por primera vez en Madrid, en 1732.

---

(1) He tomado todos los datos referentes a las Reducciones de la obra del P. Guillermo Furlong: *Entre los Lules de Tucumán*, Buenos Aires, 1941.

Extraigo los nombres de los instrumentos musicales consignados, que demuestran la popularidad que habían alcanzado algunos de origen europeo. Aparece *Nicquiheç y niquiheé* como equivalente de "Tocar harpa o guitarra" y *Sihec y siheé*, para "tocar rabelon o rabel" (1) (111, p. 200). *Neneyupé* para designar la flauta, *Neyuç y neyuú* para el acto de tañer la flauta o la trompeta (pp. 160 y 198). En cuanto al instrumento se designa: *Tyneneyupé* (p. 202), como anotamos en el capítulo anterior. El tambor recibe el nombre indio de *Tataquiepé* y la acción de tocarlo *Tacquieç* y *tacquieé* (p. 198).

Trabajó el P. Machoni entre los indios hasta julio de 1719, en que fué llamado a Córdoba. Le reemplazó el P. Joaquín Yegros que había sido su compañero de los primeros tiempos y a quien, por razones de salud, había relevado — hacía un par de años — el P. Antonio Montijo. El P. Yegros permaneció en la reducción hasta que fué destruída y asistió a sus sucesivos traslados. Después, ya en Tucumán, pasó al Colegio de Santiago. En cuanto a Montijo, que era natural de Murcia y había venido en 1697 al Río de la Plata, destinado más tarde a Miraflores, vivió entre los indios hasta poco antes de su muerte, acaecida el 30 de octubre de 1729.

Montijo era músico y labró los instrumentos "para celebrar los oficios eclesiásticos", los que enseñó a tocar a los indios; ..."porque lo sabía hacer con excelencia, especialmente el arpa, rabel y violón" (106, p. 421).

Después del fallecimiento de Montijo continuó habiendo música como siempre en la reducción. A falta de un gran maestro, fueron enviados unos lules a las Misiones de Guaraníes, donde — según escribe el Padre Andreu — aprendieron "el canto, y a tocar bajón y chirimías" (70, p. 115).

Años más tarde, exactamente el 27 de enero de 1741, el Visitador de los Jesuítas, dice en el Memorial que dejó en la Misión: "Procúrese que los dos músicos que hay en la Reducción enseñen a otros muchachos a cantar y tocar las chirimías" (2) (78, p. 21). Tal vez se tratara ya de los músicos a que alude el P. Andreu.

Entre tanto, el P. Buenaventura Castell había reemplazado al P. Yegros, actuando desde 1737 hasta 17[4]2. El mismo año de 1737 fué designado el P. Pedro Juan Andreu para acompañarlo. En 1740 llegó el P. Pedro Artigas. Según escribe el P. Andreu a su hermano don Salvador, en octubre de 1743, el P. Artigas abrió ..."una escuela en la Reducción", que "fué la primera que tuvieron los Lules, domando por este medio a los muchachos". Allí, "Todos los Sábados Andreu hacía cantar la Misa de la Virgen y las Letanías por las noches después del Rosario, a que asistían"... los indios con gran compostura y devoción (70, p. 72).

En la Carta de Edificación que escribió el mismo P. Andreu en 1760, y que se refiere a la vida del P. Artigas, decía que éste encargaba al ..."Compañero [a él, a Andreu], ya que por sí no podía hacerlo por falta de voz, que enseñase

(1) Se denominaba rabel al violín primitivo que llevó hasta cuatro y más cuerdas en el siglo XVI. Había rabeles de varios tamaños: tiples, tenores y bajos; estos últimos llamados rabelones, también figuran en los inventarios que más tarde se hicieron de las existencias de las Misiones.

(2) Chirimías, especie de oboe que enseñaron a fabricar los Misioneros a los indios y que es usado hasta hoy por algunos indios del Perú. Durante un viaje que realicé en 1942 a Andahuailas, Dep. de Apurimac, filmé un conjunto de ejecutantes y adquirí un ejemplar que se conserva en el Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales. Es de madera torneada, tiene perforados 7 agujeros y lleva embocadura de pluma.

a los muchachos algo que cantasen, Himnos, o Letanías, o algunas coplitas devotas al asunto, que él mismo en la lengua había compuesto"... Agregaba el P. Andreu que ..."sobre este encargo solía ser molesto, porque cuanto le hacía en obsequio de Dios y de su Madre Santísima le parecía poco" (8, p. 150).

Por esa fecha se construye un órgano en el Colegio de Salta. El P. Bernardo Nusdorffer, en su Memorial de Visita, fechado el 30 de julio de 1746, anota: "Para el maestro de niños podrá servir el aposento adonde se ha trabajado el órgano" (94, p. 205). No se sabe quién pudo haberlo construído; pero este dato es índice de gran adelanto musical.

En 1756 llegó a Miraflores el P. Juan Fecha; gran músico, sabía fabricar y ejecutar varios instrumentos con perfección. Había nacido en Santiago de Galicia en 1727 y pasado al Río de la Plata en 1745. El P. Peramás refiere que con la llegada de este misionero "el culto del templo medró" y como era "aventajado en el arte musical"... "(a más de la escuela que desde mucho antes se había establecido para los niños para que aprendieran á leer y escribir y ayudar al sacrificio de la Misa) abrió una clase de música, donde enseñó á unos indiecitos escogidos á tañer instrumentos de cuerda, y también á tocar la flauta y el clarin, y á cantar por solfa leyendo las notas de la música. Y por cierto — dice — con la diligencia del maestro y la aplicación de los discípulos se consiguió en breve el que hubiese diariamente sinfonía (como que todos los indios son tan aficionados á la música y al canto) [con la que se] retenia de buena gana y con gusto á los vecinos en la Iglesia" (111, 2° Ap., p. 313). En las Cartas anuas consta también que "el P. Juan Fecha, misionero jesuíta, por los años de 1766 aumentó el esplendor del culto con su pericia musical. Abrió clase de música, en la que enseñó a indios selectos o más competentes a cantar en arpa, flauta y algún otro instrumento pero a cantar con notas. Con la diligencia de tal maestro y el interés de sus neófitos, pronto formó un coro que cada día tocaba y cantaba en la misa; lo que atraía a los del pueblo y gustaba mucho a los mismos indios" (78, pp. 30/31). A su vez el P. Furlong, quien toma los datos de los PP. Peramás y Andreu, dice que el P. Fecha..."enseñaba a los indios más aptos a cantar y tocar la lira, la flauta y la trompa con notas y según las reglas del solfeo. Gracias a la diligencia del maestro y a la afición de los indios pronto se pudo tener un buen coro y una banda que no solamente contribuía al esplendor de las Reducciones de los Lules sino que era llamado a la ciudad de Tucumán y a otras donde lucían con admiración de todos sus habilidades" (71 bis, p. 81).

Al llegar la orden de expulsión se encontraba el P. Juan en la Residencia de Catamarca. Desterrado a Italia, falleció en Faenza en 1812.

En el inventario de los bienes de la misión, que se realizó el 23 de agosto de 1767, figura ..."en el coro un órgano al que le faltaban seis o siete flautas, dos violines grandes, seis violines y una arpa" (26).

La Reducción de Valbuena o de San Juan Bautista. — En 1751 fué edificada una reducción para los isistinés, en un lugar denominado Pitos. El Padre Pedro Artigas, que consiguió atraer a los indios, fué nombrado Cura propietario. Algo más tarde, trasladó su reducción al antiguo lugar del Presidio de Valbuena.

El Padre Artigas abandonó la reducción en 1756 para ir a fundar la de los Tobas, regresando enfermo en 1757. Pasó para su mejor cuidado a Miraflores,

donde falleció el 9 de agosto de 1758. El Padre Joseph Ferragut cantó sus exequias.

Por ese año llegó al Tucumán el P. Tomás Borrego, quien trabajó en compañía del P. Luis Olcina. El P. Borrego fundó la Reducción de la Virgen de la Paz, para los chunupíes, que se deshizo poco después, pasando entonces a la de Valbuena, donde permaneció con el P. Olcina hasta su expulsión. El P. Borrego era andaluz y había ingresado a la compañía en 1747. En Lisboa se encontró ..."con sus compañeros de expedición, entre los que había hombres de la talla de Dobrizhoffer, Bauke, Francisco Miranda, Tadeo Ennis y Domingo Muriel". No encontré datos sobre la musicalidad del P. Borrego. En todo caso, debemos recordar que las reducciones de Valbuena y Miraflores eran vecinas y que en ésta teníamos al P. Fecha que daba gran impulso a la enseñanza musical.

Ambas reducciones guardaron uniformidad hasta 1759, en que se dividieron sus bienes. Los inventarios de San Juan Bautista de Isistinés y Toquistinés muestran que la música recibió en Valbuena la misma preferencia. Existía allí toda "una sala" destinada a "Escuela de Música y Lectura", la que contenía "seis violines y un violín grande, treinta y seis cuadernos de solfa y siete libros que sirvieron para los lectores" (70, p. 122).

Otras Reducciones. — Según el P. Francisco Barnechea, "La tercera Reducción que se fundó sobre el río Salado fué la de Na. Sa. del Pilar de Indios infieles de la nación Pasaine". Esto en el año 63. No sabemos si se llegó a encarar la enseñanza musical de los indios en esa reducción.

Poco después, se fundó la de "Nª. Sª. de la Paz" en el paraje de Ortega entre Valbuena y Miraflores, que fué ocupada por los omoampas. Consta que: "No se cantaba la misa los Sábados y Domingos, como en los otros Pueblos antiguos por no haber todavía Músicos ni Cantores" (118, p. 313).

Por esos años se fundaron además otras reducciones en jurisdicción del antiguo Tucumán, pero tuvieron corta vida.

RESUMEN CRONOLOGICO

Siglo XVI. — En 1582, con motivo de la fundación de Salta, se documenta la existencia de una banda de "trompetas cajas y tambores [...] que llenaron los aires con sus marciales acordes". Es el dato musical más antiguo que se refiere a una ceremonia oficial, no religiosa.

En las ceremonias religiosas la música interviene desde el principio. Asistimos ya en 1544 a la primera misa que celebró el P. Juan Cerón para el grupo de Heredia, previa procesión durante la cual los españoles cantaron las "letanías". Después, consolidada la conquista, el culto se afianza, se construyen iglesias, y ya en 1585 consta que se ejecuta el órgano en Santiago del Estero.

Por esa época comienza la catequización de los indios, la que se facilita aprovechando su buena disposición para la música. Los PP. Alonso de Barzana y Francisco de Angulo les enseñan "nuevos cantares á graciosos tonos", y poco después el P. San Francisco de Solano los atrae con las melodías que ejecuta en su rabel. Desde 1593 también los PP. Juan Romero y Gaspar de Monroy convierten a los naturales con el auxilio de la música.

Siglo XVII. — En 1610 aparece el primer documento que se relaciona con la música en la vida privada. En la dote de una joven figura un "clavicorio", seguramente *clavicordio*. Los escritos restantes se refieren a Córdoba del Tucumán, y muestran la venta temprana de arpas, vihuelas, guitarras y discantes, y también la de un "clavicordio", en 1639.

Desde la apertura de los Colegios de Santiago y de Tucumán se enseña música a los alumnos, los que intervienen después en las fiestas oficiales. Entre éstas, la Canonización de San Ignacio, que se celebró anticipadamente en 1609, y se volvió a festejar los años siguientes.

Más lejos, en la antigua Londres, las fiestas del falso Inca Bohorquez, realizadas en 1657, dan una idea de lo que pudieron ser las ceremonias religiosas en los lugares más alejados. Insertan las crónicas algunas coplas de las "Chanzonetas con harpa, bigüela y sítara" entonadas durante la misa.

Al principio de este siglo se sanciona oficialmente la enseñanza musical que imparten los jesuítas a los indios. Desde 1610 hasta 1612 trabajaron en Calchaquí los PP. Juan Darío y Oracio Morelli; los indios aprenden "cantares a lo divino en su lengua". Faltan testimonios de la prosecución de estos trabajos en San Miguel mismo y en los alrededores de las principales ciudades cercanas a Tucumán.

Siglo XVIII. — Los colegios poseen conjuntos musicales. Alguna vez se ameniza con ellos las reuniones en casa de las autoridades, según se desprende de una carta escrita en Córdoba, en 1766.

También las reducciones, que se fundan desde principios del siglo, forman sus conjuntos con artistas indios que son enviados a estudiar música a otras Misiones, o que reciben instrucción de buenos maestros. Entre éstos se destacan los PP. Antonio Montijo y Juan Fecha; ambos trabajaron en la Reducción de Miraflores.

El P. Montijo, en el primer tercio del siglo, labró los instrumentos musicales y enseñó a los indios a tocar "especialmente el arpa, rabel y violón".

El P. Fecha llegó a Miraflores en 1756, y desde entonces instruyó a los indios en la ejecución de varios instrumentos y formó un coro que cantaba "con notas y según las reglas del solfeo". Sus músicos eran llamados de Tucumán y de otras ciudades.

Los inventarios que se realizaron en las principales reducciones, después de la expulsión de los jesuítas, prueban que la rama musical tenía gran importancia.

En cuanto a la música y a los bailes de las "altas clases", no han sido documentados hasta entrado el siglo XIX. Los de las "bajas clases" han sido aludidos, como se verá en el capítulo que sigue.

CUADRO GENERAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Doy a continuación un cuadro general de los instrumentos musicales cuyo uso, durante la época de la Colonia, hemos constatado.

- **Idiófonos**
  - De golpe directo
    - Percusión de vasos
      - Campanas.
  - De golpe indirecto
    - De vasos
      - Campanillas.
- **Membranófonos**
  - De golpe directo
    - Cilíndricos
      - Tambores.
      - Caxas.
      - Tamboriles.
      - Atabales.
- **Cordófonos**
  - Simples
    - Clavicordios.
  - Compuestos
    - Laúdes
      - *a)* de yugo
        - Liras.
      - *b)* de mango
        - Rabelones o rabeles.
        - Violines.
        - Violones
        - Violines grandes.
        - Guitarrillas.
        - Guitarras.
        - Vihuelas.
    - Arpas
      - De marco. Diatónicas.
- **Aerófonos de soplo**
  - De filo
    - Pitos.
    - Flautas.
  - De lengüeta
    - Oboes
      - Chirimías.
      - Bajones.
    - Clarinetes.
  - Trompetas
    - Trompetas.
    - Trompas.
    - Clarines.
  - Organos.

SEGUNDA PARTE

LA MUSICA EN EL PUEBLO Y LA MUSICA CRIOLLA EN LOS SALONES Y EN LOS ESPECTACULOS PUBLICOS

LA MUSICA EN EL PUEBLO

I

MANIFESTACIONES MUSICALES DURANTE LA COLONIA. — MANIFESTACIONES MUSICALES DESDE LA INDEPENDENCIA.

MANIFESTACIONES MUSICALES DURANTE LA COLONIA

Ha sido demostrado cómo los conquistadores traen "al par que sus armas y bagajes, los cantares tradicionales", y cómo componen otros a su semejanza. Ya en 1537 cantan en el Perú los almagristas:

Almagro pide la paz,
Los Pizarros, guerra, guerra;
Ellos todos morirán,
Y otro mandará la tierra (36, T. I, p. 252).

En Chile, el primer cantor popular llega con Almagro, el *Muñoz Cantor*, que entonara "melodías hispanas, heroicas y alentadoras" (130, p. 172). En el Tucumán de la Entrada asistimos a la enseñanza que los misioneros impartían a los indios y vimos cómo prosperaban los "cantares a lo divino" entonados con melodías populares muy conocidas. Juan Alfonso Carrizo supone que los misioneros traerían el libro de Alonso de Ledesma, *Juegos de noches buenas a lo divino*, impreso en Barcelona en 1605, cuyas composiciones eran popularísimas en España y muy apropiadas para ser enseñadas a los indios. Es posible; muchos de los juegos y rimas infantiles que allí figuran se conservan hasta hoy en la tradición de nuestro país (37, T. I, p. 261).

A su lado, prosperaban cantos, música y bailes de muy diferente naturaleza, como lo prueba la *Constitución 24* del "primer Sínodo que hizo celebrar el Obispo de Tucumán, Don Fray Fernando de Trejo y Sanabria, en 1597", que dice:

"hordenamos y mandamos so pena de excomunion mayor que ninguna persona bayle dance taña ni cante bayles ni cantos lacibos torpes ni desonestos que contienen cosa lascibas y los entroduce el demonio en el mundo por haser ynrremediables daños con torpes palabras y meneos" (96, p. 41).

Sería interesante saber qué son esos bailes, esos cantos y esos tañidos "desonestos". ¿Indios? ¿Negros? ¿Regionales españoles? ¿Europeos?... Hemos visto cómo los misioneros catequizaban a los indios aprovechando su disposición para la música, y cómo luchaban por extirparles sus antiguas creencias y costumbres. Sabemos que había negros y que los negros tenían una música poco agradable... En cuanto a los españoles y mestizos, carecemos de documentos sobre la música que ejecutaban durante los primeros siglos.

Entrado el siglo XVII, en los documentos oficiales se asientan diversas noticias sobre las fiestas populares, pero nada agregan a nuestro tema. Numerosos "mazos de cuerdas de viguela" inventariados en los comercios de Córdoba, hacen suponer la popularidad de ese instrumento. Sabemos que las clases cultas y las populares tenían igual predilección por la guitarra. El Sargento Cubas canta "a la guitarra" en una boda de 1650, en Córdoba (78, p. 12). En 1686 tenemos a dos niñas desaconsejadas "chacoteando y guitarreando y cantando" (Ob. cit., p. 15). Finalmente, en 1690, el Regidor y Alcalde don Bartolomé de Olmedo ordena a los pulperos que "no consientan desde la Oración para adelante en ninguna manera ayga en dichas pulperías bulla de gente, corrillos, ni conversaciones y más con guitarra, ora sean negros, negras, indios, mulatos, mulatas, mestizos, mestizas y mozos españoles" (Ob. cit., p. 16). Eso en Córdoba. No hay dudas que las mismas aficiones tendría el pueblo de Tucumán. Y lo mismo ocurriría durante todo el siglo XVIII.

Efectivamente. Concolorcorvo, en su libro "El Lazarillo de Ciegos Caminantes", al relatar el viaje del visitador que vino a la América del Sud en 1771 con el objeto de reorganizar los correos y establecer las postas, se ocupa de la manera de vivir y de las costumbres de los "colonos". Y cuenta cómo éstos —mejor llamados "gauderios" —, ..."al son de la mal encordada y destemplada guitarrilla cantan y se echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas". Agrega en seguida: "Si lo permitiera la honestidad, copiaría algunas muy extravagantes sobre amores, todas de su propio numen"... Luego dice que "los principios de sus cantos son regularmente concertados, respecto de su modo bárbaro y grosero, porque llevan sus coplas estudiadas y fabricadas en la cabeza de algún tunante chusco". Finalmente, nos hace saber que las muchachas acompañaban a los mancebos en el canto de las... "coplas de gusto, al son de sus acordados instrumentos" (43, pp. 146/147).

En cuanto a los bailes de las bajas clases no hallamos ningún nombre hasta pasado el siglo XVIII. Sólo sabemos que en el Perú, antes de 1792, "las hábiles paisanas" han aprendido *Voleras*, *Tiranas* y "otras cantinelas graciosas", y sabemos también que se estilan "composiciones y tonadas alegres", que remedan al *Fandango*, ..."en alguna cosa de lo alegre de sus músicas"... (59, T. III, N° 101, fol. 291). ¿Llegaron estos bailes al Tucumán? ¿Bajaron también allí al pueblo? Es muy probable.

MANIFESTACIONES MUSICALES DESDE LA INDEPENDENCIA

Carlos Vega documenta con prolijidad el paso de los bailes peruanos a los salones del norte y oeste argentinos, ya entrado el siglo XIX, y el desplazamiento

hacia el norte de otros (el Cielito, el Pericón, la Sajuriana y el Cuando) acriollados en el Plata. Y documenta también el descenso de los bailes de los salones a las bajas clases, en cuya tradición aún se recogen.

Esto no es extraño. Junius Redivivus observó cómo "En los bailes de la América del Sur, las clases más pobres del pueblo [...] entran a los patios, como si fuera un privilegio mirar a los bailarines", y agregaba a continuación: "cerrar una puerta o una ventana en esta ocasión, podría casi despertar un tumulto". Entendía J. Redivivius que esta contemplación era para los pobres un equivalente del teatro, y que ayudaba mucho a refinarlos (135, p. 182).

El Cielito, como baile y como canción, es una de las primeras especies criollas mencionadas en Tucumán durante el siglo pasado. Según Carlos Vega, el Cielito o Cielo, como baile, es la contradanza europea "acriollada en el Plata colonial" y "cultivada por el gaucho". Esta danza "existía antes de que su texto, emancipado, saliera a la superficie con el nombre de Cielito" (169, p. 200). A Tucumán debió llegar con el ejército de Belgrano pues está documentado que los soldados improvisaban Cielitos.

En 1826, en una descripción del carnaval del Dr. Juan H. Scrivener, consta que la "gente de campo" entra a la ciudad cantando "sus cielitos predilectos", o vocinglerando "a su paladar" (150, p. 67). No sé si los paisanos entrarían a la ciudad cantando Cielitos, pero supongo que Scrivener los habría oído cantar al pueblo tucumano durante su estada en la provincia y le pareció bien agregarlo a su descripción más o menos plagiaria del carnaval.

En 1901, Jorge Söhle escribe una novela de carácter histórico y con ese motivo mueve abundante documentación. Una noche de 1838, asistimos con el Gobernador Heredia a un "baile popular, que no era tal, sino de *damiselas*". Una orquesta de "guitarras y arpas" ataca "un cielito". El Gobernador hace detener a los músicos y pide que lo canten. "No esperaron mucho. Se sintió la voz de una mujer; los versos llegaban claros". Y hace agregar el novelista a su personaje: "Fueron cinco estrofas". A continuación anota la última:

Cielo, cielito del alma
Si este ángel a mí me adora
Cielos estaré cantando
Desde una aurora a otra aurora (156, p. 22).

Según tradiciones, por esa época se bailaba también la Media Caña, tanto en los salones como entre las bajas clases. En cuanto a los bailes picarescos, tales la Zamba, el Gato, la Mariquita, etc., no cabe duda de que se practicarían intensamente, ya que están documentados en las provincias vecinas y ciertamente Tucumán no podía hacer excepción.

Volviendo a 1826, sale a nuestro encuentro otro viajero que estuvo ese año en Tucumán y que publicó sus impresiones en 1830. Don Edmundo Temple nos pinta en una frase al hombre de campo: "Si un tucumano posee un caballo, un lazo, un cuchillo, y una guitarra, con lo que parecen todos alegrarse mucho, se considera entre los más independientes hijos de la tierra, y superior a los caprichos de la fortuna" (161, p. 72).

Por su parte, el Dr. Juan Bautista Alberdi, en su reseña sobre Tucumán,

hablando de las manifestaciones artísticas de las clases rústicas, dice: "Sus cantos y versos rudos todavía, están sin embargo envueltos en una eterna melancolía. Ninguna producción literaria ni artística, se propaga más rápidamente en Tucumán, que la que lleva el sello de la melancolía". Y en nota al pie agrega: "El General Belgrano cuya alma era tan sensible a los encantos de la música como a las impresiones de la gloria, mandó suspender una serenata que le daban las músicas de la naturaleza, en la noche de la víspera de su partida. Una ansiedad sofocó su pecho y sus ojos se llenaron de lágrimas" (1, T. I, p. 74).

Está siempre viva la afición del pueblo por el canto y la guitarra, y hasta los gobernantes la comparten.

En las memorias del General La Madrid, se encuentran pruebas de sus inclinaciones por la versificación y la música. No es extraño pues, que los paisanos le comunicasen en verso y cantando sus inquietudes y sus deseos. Así ocurrió cuando La Madrid se detuvo durante unos carnavales en Monteros. Relata el propio General: "En el momento que hube entrado á la plaza, se trasmitió la noticia de mi llegada á las gentes que estaban en la iglesia, y así que hubo concluido la misa, se dirigieron en tropel al corredor de la casa en que estaba yo sentado, provistos ya con algunas guitarras los cívicos, varios vecinos y milicianos del pueblo.

Así que llegaron dándome mil vivas, canta uno de los diferentes corrillos que rodeaban el corredor de la casa, el siguiente verso de vidalita, acompañado por dos guitarras:

La Madrid, se va para abajo
no le dejemos pasar,
reunámonos paisanitos
que á la fuerza se haí quedar".

Contesta un nuevo coro, y luego un tercero, y a cada cuarteta agrega el primero un estribillo:

¡Siga la guerra, no quiero la paz.
Yo quiero cielos, vengarme más! (93, p. 354)

Y dice La Madrid después: "La mayor parte de la noche la pasaron jugando Carnaval, en el nuevo campamento y cantando vidalitas, pero con un nuevo estribillo que yo les dí en lugar del que habían improvisado esa mañana, y era el siguiente:

¡Cese la guerra, yo quiero la paz
pues no permito, venganzas más!" (Ob. cit., p. 356)

Los paisanos tuvieron éxito, La Madrid no siguió a Buenos Aires como pensaba.

Y continuaron las vidalitas acompañando al General en sus expediciones militares. Relata el mismo La Madrid que, cuando se encontraba en Por-

tezuelo, La Rioja, pasando dificultades, llamó una noche a su tienda a los cantores de vidalitas con sus guitarras, y les dedicó la siguiente estrofa:

Constancia, bravos riojanos,
que aunque no haya que comer,
prometen los tucumanos
morir todos ó vencer.

El coro de esta vidalita era:

Siga la guerra,
truene el cañón;
pronto tendremos
Constitución.

El cual se repetía intercalado entre cada una de las cuartetas (Ob. cit., p. 167). Más adelante dice que... "todo el campamento concurrió al canto, se olvidaban todos los soldados del hambre, y se pasaron cantando con el mayor entusiasmo hasta las dos de la mañana, en que se retiraron contentos"... (Ob. cit., p. 168).

Vemos aquí que las Vidalitas sirvieron también de aliento a los soldados en campaña. Pero especialmente nos interesa la descripción que da el General de la forma estrófica de la Vidalita popular. Forma que veremos después en algunas Vidalas que aún se recogen en la tradición oral: Coplas octosílabas alternando con un estribillo pentasílabo.

Volvamos a Tucumán donde el Gobernador Heredia ha visto la necesidad de reglamentar "el juego del carnaval" porque... "está en directa oposición con las luces y civilización del día"... y ha establecido las limitaciones del juego en varios artículos. Dice el tercero:

"Serán permitidas las reuniones, para cantar la vidalita sin causar desorden ni perturvar la tranquilidad pública, teniendo por objeto que la permicion se dirige á un acto de pura diverción, y entretenimiento". Y completa el cuarto:

"Todo aquel [que] conducido por un instinto de guapesa, con armas, ó sin ellas, trate de desarmar esta clase de reuniones, será castigado severamente por la Policía" (97, marzo 3).

Esto en 1833. Y siempre la Vidalita.

En 1849, el Gobernador don Celedonio Gutiérrez prohibe "para siempre el juego del Carnaval en todo el territorio de la Provincia". De esa manera el pueblo pierde una ocasión para cantar, aunque no dejará de cantar por eso. Al contrario, la abolición del carnaval da tema. Juan Alfonso Carrizo publica una glosa hallada en Tucumán cuya cuarteta dice:

El año cuarenta y nueve
Ha expirado carnaval.
En el seno del olvido
Lo vamos a sepultar. (37, T. I, p. 438, N° 159)

Con todo, el carnaval no perdió el favor popular. Más adelante veremos

cómo también la Vidalita sobrevive hasta hoy, exhumada precisamente para esas fiestas.

Llegamos a la mitad del siglo XIX. Los "Recuerdos del Sr. Florencio Sal", del "Tucumán a mediados del siglo pasado", son muy ilustrativos: "Nos parece ver en templadas y claras noches de luna, á los infaltables jóvenes "tunantes", provistos de mistelas y rosquetes y de velas para el alumbrado, y en compañía del músico arpista, encaminarse por sendas más que por calles, felices en su pobreza, a la "Quinta Vieja" (hoy plaza Humberto I), el barrio más favorecido por nuestras legendarias, bellas cholitas, que abrían sus casas á solicitud de dulces y tristes serenatas" (147).

En las mismas memorias, se lee que en la ciudad de Tucumán no había, hacia mediados de siglo, otro centro de diversión "fuera del reñidero de gallos y al mismo tiempo cafetin que tenía un tal Riera"... Lo mismo ocurría en el campo, en que las pulperías, tal como durante la época de la Colonia, eran el obligado centro de reunión de los paisanos. Las pulperías estables y las "volantes". Y también algunas casas particulares.

En ellas predominaba el gusto por los cantos acompañados con guitarra. Juan Alfonso Carrizo nos ilustra ampliamente sobre los temas y la calidad de los textos, que él recogió de la tradición oral, tal como nosotros recogemos la música.

La "Biblia" de Carrizo, un viejo cantor de décimas — Don Apolinar Barber — que vivió sus mocedades hacia 1855, aportó abundantes datos sobre esa época. "En su juventud, Barber fué aficionado a la guitarra; tenía buena voz y cantaba en las reuniones familiares. Le agradaban las décimas que corrían en boca de los guitarreros de su época y trató de aprenderlas". "Con tan buen repertorio, Barber cantó décimas en contrapunto, y más de una vez ganó a viejos guitarreros que se tenían por invencibles".

"Los sábados a la noche y los domingos eran sus días, porque siempre era invitado a cantar en los bailes populares que se hacían por diferentes motivos" (37, T. I, p. 233). Recordaba Barber las reuniones "en los barrios de Las Cañas, El Bracho y El Peligro". Los bailes se realizaban "en los boliches o en las casas de familia", generalmente... "los días sábados, y pasaban toda una noche, cantando y bebiendo". En estas reuniones se "armaban contrapuntos" sobre los más variados temas (Ob. cit., p. 313).

En cuanto a los bailes, se estilaban sin duda todos los "picarescos" de pareja suelta, con el eterno tema del amor. Don Florencio Sal nos dará los nombres de esos "bailecitos populares": "el Escondido, el Remedio, la Mariquita, el Tunante, la Chacarera, el Gato, el Ecuador y otros", con los que "terminaban las tertulias" de Tucumán (147).

Muy pronto esas reuniones degeneraron. Según J. A. Carrizo, los "desórdenes provocados por las guerras civiles y las revoluciones relajaron las costumbres coloniales, y los bailes y reuniones públicas, donde antes brillaban los grandes cantores, llegaron a prohibirse por los excesos cometidos por borrachos y pendencieros" (37, T. I, p. 313). Ya en 1858 se reglamentan las reuniones particulares quedando sujetas a control policial y circunscritas a los domingos y a los días de fiesta (98, pp. 222/3). Ese mismo año se prohiben "las pulperias volantes en todo el territorio de la Provincia", por ser "perjudiciales á la moral y el trabajo" (98, p. 247). Los excesos a que darían lugar esas pulperías debían

ser muy grandes, pues el 17 de julio de 1835 el Gobernador Alejandro Heredia firmó un decreto que decía: "Habiendo enseñado la experiencia que muchas mujeres se ocupan en el ejercicio de llevar *pulperías volantes* a la campaña, y *con este aliciente se facilitan reuniones y juegos*, se declara, que a más de caer en comiso el principal, que conducen, sufrirán la pena de 6 meses de cárcel". (97, V. 41, Fojas 429 vuelta, Art. 3°).

Con todo, seguirán los paisanos divirtiéndose. Arsenio Granillo, que visita Tucumán en 1870, constata que "La afición á la música y al baile es muy marcada en todas las clases de la sociedad". Y agrega: "En los suburbios de la ciudad, en las villas y lugares de campaña, la *vidalita*, canto plañidero, y otros aires indijenas sorprenden agradablemente y á cada paso al viajero"... Más adelante comenta que "La vuelta de una tropa, la terminación de una cosecha en los grandes ingenios de azúcar, de una siembra, de un desyerbe, el casamiento de algún vecino etc., son casi siempre celebrados con reuniones" en las que "se canta y se baila tanto de día como de noche" (77, pp. 43/44). También subsiste la costumbre de los *músicos ambulantes* de dar Serenatas por cuenta propia o ajena. Y debió ser grande el abuso para que los alcanzara un decreto, del Gobernador Helguera, en 1871, fijándoles un impuesto, lo mismo que a las *casas de baile*, a las "pulperías" y a los "mercachifles que vendan licores" (37, T. I, p. 314). Y otro en 1884, firmado por don Vicente Gallo, por el cual "Los músicos, organistas, y las pulperías ambulantes con venta de licores, pagarán 6 y 6 $ nacionales" (99, p. 41, 1ª c., Art. 21).

Sin embargo, éstos no desaparecen. El 28 de abril de 1890, en un comentario de "El Orden", consta que se pelearon varios "músicos ambulantes" que fueron "con su *acordion* y *guitarra* a dar serenatas"...

Entre tanto el pueblo sigue bailando las danzas criollas. Y seguirá por mucho tiempo, y no sólo el pueblo. No son pocos los jóvenes de la sociedad tucumana que asisten, hasta entrado este siglo, a las fiestas que se improvisan en los suburbios de la ciudad, donde alterna el arpa y la guitarra, con el violín acompañado por el bombo. Claro que allí — en los suburbios — se estilan bailes más modernos como la Mazurca, la Polca, la Habanera. En cambio, en alejados lugares de la campaña los bailes criollos se practican con exclusividad.

En mayo de 1913 se realizan en Simoca unas fiestas con asistencia del Gobernador. Dicen las crónicas, que "Serían más ó menos las 3 de la tarde, cuando los asistentes pedían se hiciese un concurso de bailes criollos, número éste que fué improvisado", y agregan que "La banda de bomberos hizo oír los acordes de voluptuosas chilenas, mientras en el centro de un grupo inmenso de curiosos, y frente al palco oficial, nuestros paisanos, pañuelo en mano y haciendo sonar sus grandes espuelas, bailaban las alegres danzas de nuestra tierra" (57).

Hoy, tres décadas después, siguen "las danzas de nuestra tierra" reinando absolutas en algunas zonas de la provincia, donde el Tango y el Vals no han conseguido aún incorporarse. Así lo he podido constatar en 1941 en la región de los Valles de Yocavil, donde durante los carnavales, en las carpas, no se oía otra música bailable que la de las Zambas, Gatos y Chacareras, alternando con el Escondido y algún Bailecito boliviano.

FOTO E. HOSMANN

UNA ESCENA DE CARNAVAL EN COLALAO DEL VALLE (TAFÍ).

LA MUSICA EN EL PUEBLO

II

El cantor. — Los versos y las maneras de cantar. — El acompañamiento.

EL CANTOR

Sarmiento, en su Facundo, decía que "El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media"... que "anda de pago en pago" cantando. "El cantor está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia y biografía, que el bardo de la Edad Media"... "El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas" (149, p. 59).

El cantor popular fué en Tucumán — como en las otras provincias — el antiguo juglar: cantaba hechos históricos y políticos, comentaba sucesos importantes, arreglaba casamientos y desavenencias; tenía dentro de su sociedad la misión de un cronista y a veces la de un mediador amistoso o sentimental. Era buen memorista y sabía cantar todos los temas, conociendo las mejores poesías de su tiempo. Actuaba en todas las reuniones que se realizaban en las pulperías o en las casas de familia. Ya vimos cómo a mediados del siglo pasado se verificaban verdaderos "torneos payadorescos" en los suburbios de la ciudad, así como en el campo.

A fines de siglo, el crecimiento industrial de la provincia apareja la mengua de toda actividad sin fines prácticos. Las "diversiones donde los cantores tenían la parte más importante" fueron poco a poco suprimidas y con ellas disminuyeron los músicos y los poetas, hasta desaparecer casi por completo. En la actualidad sobreviven unos pocos que traen pálido recuerdo de los artistas de aquellos tiempos. Así, Juan Luis Gómez, guitarrero pobre y harapiento, que venía a pie de Ruiz de Los Llanos e iba a Zárate, "divertido y divirtiendo con su guitarra vieja" (37, T. I, p. 243). En Los Molles, Monteros, vivía Juan Esteban Juárez quien iba a cantar a Santa María, regresando "con las alforjas llenas y con dinero". "Como Juárez, que remedaba las andanzas de los juglares medioevales, había muchos otros que iban a las fiestas de la Virgen del Valle en la ciudad de Catamarca. Allí hacían su agosto cantando en los bailes que improvisan los peregrinos" (Ob. cit., p. 311). En Monteros, Carlos Vega encontró a De-

metrio González, que se traslada a las termas de Río Hondo todos los años durante la época de mayor afluencia de turistas. Y yo visité en Los Mendoza (Chicligasta), a Dermilio Herrera, compadre de Demetrio, que lo acompaña en sus *jiras musicales*. En Trancas, hallé a Roque Acuña, mendigando con su voz ronca y su guitarra, siempre dispuesto a *dedicar una letra*. Y en Villa Alberdi, en una fonda, Sandalio Aguirre, el arpista ciego, hacía rememorar los "ciegos arpistas" de Frías que amenizaban con su música todos los altos de las carretas...

En la región de los Valles no existe el *cantor* con la misma personalidad; todo el mundo canta, hombres y mujeres, niños y ancianos. A lo sumo se hacen apuestas por cuál sobresale, como dice una copla popular:

De toditos los cantores
¿Cuál es el que sobresale?
Depositemos un peso
Hasta mañana a la tarde. (37, T. II, p. 492, N° 1826).

LOS VERSOS Y LAS MANERAS DE CANTAR

Cantaban los juglares tucumanos versos conocidos o improvisados, en *cuartetas* o en *décimas*, sobre los más variados temas: de amor, con todas las gamas posibles, de costumbres, descriptivos, festivos, familiares, sentenciosos, religiosos, históricos, de adivinanza, payadorescos, etc.

Las cuartetas que siguen, dictadas por la señora Rosaura Racedo de Cruz, en Costilla, Monteros, constituyen un ejemplo típico de canción amorosa de despedida.

Adiós mi sol y mi luna,
adiós mi estrella y mi guía,
adiós encanto de mi alma;
no niego que te quería.

Y si en algo te he ofendido
la culpa no tengo yo;
es tu hermosa cara
que mi pecho cautivó.

Por lo mucho que te quiero
al conocimiento vengo,
que no se me ha de acabar
el mucho amor que te tengo.

Todas las facilidades
que puse para quererte,
lo fino de mi amor,
se ha de acabar con la muerte.

Te amaré hasta la muerte
en los trances más terribles,
y se acabará mi vida
y otras suertes imposibles.

Dispensará señorita
lo que habla mi corazón,
porque no hay quien resista
cuando vence la pasión.

Otra forma de composición muy común era la *glosa* de un tema enunciado en una cuarteta (a veces cuarteto o redondilla), por lo común conocida. Cada una de las estrofas que seguían terminaba, sucesivamente, con uno de los versos de la cuarteta.

Según su carácter, las glosas eran *a lo humano* o *a lo divino*. El cantar "a

lo divino — de acuerdo con J. A. Carrizo — consistiría en glosar en sentido religioso o conceptuoso una copla o letrilla que de suyo no tiene tal intención y que, al revés, pudiera tener hasta un sentido contrario, no sólo profano, sino picaresco y hasta irreligioso" (35, T. I, p. 232). El cantar "a lo humano" desarrolla la cuarteta con sentido profano o mundano; "es la glosa corriente" (Ob. cit., p. 234).

En su estudio sobre "La Glosa", J. A. Carrizo demuestra la ascendencia española de estas composiciones (35, T. I, p. 179 y sig.). Enseñadas "simultáneamente en toda hispanoamérica, desde fines del siglo XVI, dieron nacimiento a una tradición poética similar a la española"... que llega hasta nuestros días (37, T. I, p. 264). Los poetas populares las improvisaban o *recreaban* muchas veces durante el canto; otras, eran cuidadosamente compuestas. La trasmisión se hacía en forma oral o escrita; todavía se hallan numerosos cuadernos con composiciones poéticas.

La glosa que sigue, *a lo humano*, me fué dictada por Francisco Peralta, el músico ya mencionado, de Las Punuitas (Chicligasta), que la aprendió cuando joven. Es uno de los tipos de glosa que recogí; una simple cuarteta sirve de tema.

Quien se casa hace un error,
cuando en soltero no advierte;
allí, después que se casa,
ve que el matrimonio es fuerte.

No hay cosa más desabrida
que el tener mala mujer,
y sólo para tener
purgatorios en esta vida,
cuando que ni a la comida
se le puede hallar sabor
soltero vive mejor;
para el hombre descansado,
petardo de ser casado
quien se casa hace un error.

Las mujeres son esposas
así les dieron el nombre
supuesto que para el hombre
es una prisión rigurosa.
La mujer no es otra cosa
hasta que tenga la suerte
dé tal vez con la muerte
mientras esta prisión se acabe,
y mientras el hombre precave
lo que un soltero no advierte.

La mujer sin "avenencia",
para que el hombre se avenga
es muy preciso que tenga
de los Santos la "pacencia".
Ahí habla con insolencia
y merece una mordaza;
la mujer es muy mansa
antes de su matrimonio.
allí, después que se casa
Se vuelve el "mesmo" demonio.

La mujer que es habladora
hace hacer mucha fatiga.
Es cierto que no castiga,
pero es atormentadora,
de paciencia moledora.
También allí cuando hay gente,
el hombre por ser prudente
sufre el insulto insufrible;
pero entonces más visible
ve que el matrimonio es fuerte.

Las décimas que transcribo a continuación, sobre el conocido tema de los Doce Pares de Francia, parecen deturpación de una glosa. Las obtuve en Las Carreras (Tafí), de Adolfo Rodríguez, quien se las había aprendido al viejito Bernabé Varela, muerto a los 80 años, a principios de siglo.

El noble emperador,
Carlo Magno y sus vasallos,
pelearon como unos rayos,
destruyendo a su gran Señor.
Ahí sanaba el error,
de la estúpida ignorancia.
Triste fué la circunstancia
al verse en lejanas tierras,
sufriendo cruda guerra,
los doce Pares de Francia.

Don Roldán, esforzado,
no se atrevió al desafío;
Olivero, mal herido,
salió adonde era llamado;
lo halló al turco recostado,
y le habló con cortesía,
diciendo que él venía,
a pelear con los paganos.
De ese modo los cristianos
entraron a Turquía.

Mandó unos cuantos infieles,
lo cautivaron a Olivero
y a cuatro de sus compañeros.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
dispuestos a pelear van,
con gran congoja y pena,
y un dolor que los condena,
es el almirante Balán.

Floripa, la más hermosa
de todas las damas era,
y Güis de Gorgoña la espera
que la admitiera por esposa.
Le presenta generosa
su arma, que ella tenía
de su hermano, cuando salía
al campo con su triunfante;
este poderoso almirante
su estado defendía.

He recogido un par de composiciones que glosan *cuartetos* (N° 813 p. 273 y 663 p. 293) y 482 p. 290; y varias *redondillas* (N° 149 p. 286, 493 p. 290, 498 p. 285, 22 p. 311, 825 p. 325 y 680 p. 338).

Don José Domingo Díaz, del cual dió J. A. Carrizo una biografía muy completa, es un autor popular de este género de composiciones.

El *encadenado* en décimas o cuartetas era otra forma de la poesía popular. Encontré sólo tres ejemplos que pueden verse en la p. 443 N° 678 (Chilena), p. 307 N° 681 (Media cifra), y p. 341 N° 319 (Serenata).

Otras veces, las improvisaciones no tenían medida en cuanto al número de estrofas. En este caso se llamaba *Canto corrido* o *temporal*. Este género es el más difícil de recoger, pues hasta en las reuniones — como dije — suelen los cantores recrear versos sabidos. Sólo grandes poetas populares improvisan realmente.

También ha sido usual cantar *romances* como los que doy en las pp. 381, 383, 415, 294, 412 y 452, donde aparecen con su correspondiente música.

Cuando se reunían dos cantores podían *cantar cruzado* o *cantar en contrapunto*.

En el *canto cruzado* alternaban entonando un número determinado de versos de una composición poética conocida por los dos, o bien, cada cual elegía una, cuyos versos se iban entrelazando por el canto alternado de ambos. Estas poesías eran también conocidas o improvisadas, sobre tema común, o diferente. Las estrofas podían ser alargadas por la repetición de algunos versos, por la intercalación de estribillos, o por el agregado de nuevos versos que completaban el sentido de la composición. Cuando este recurso era empleado por uno solo de

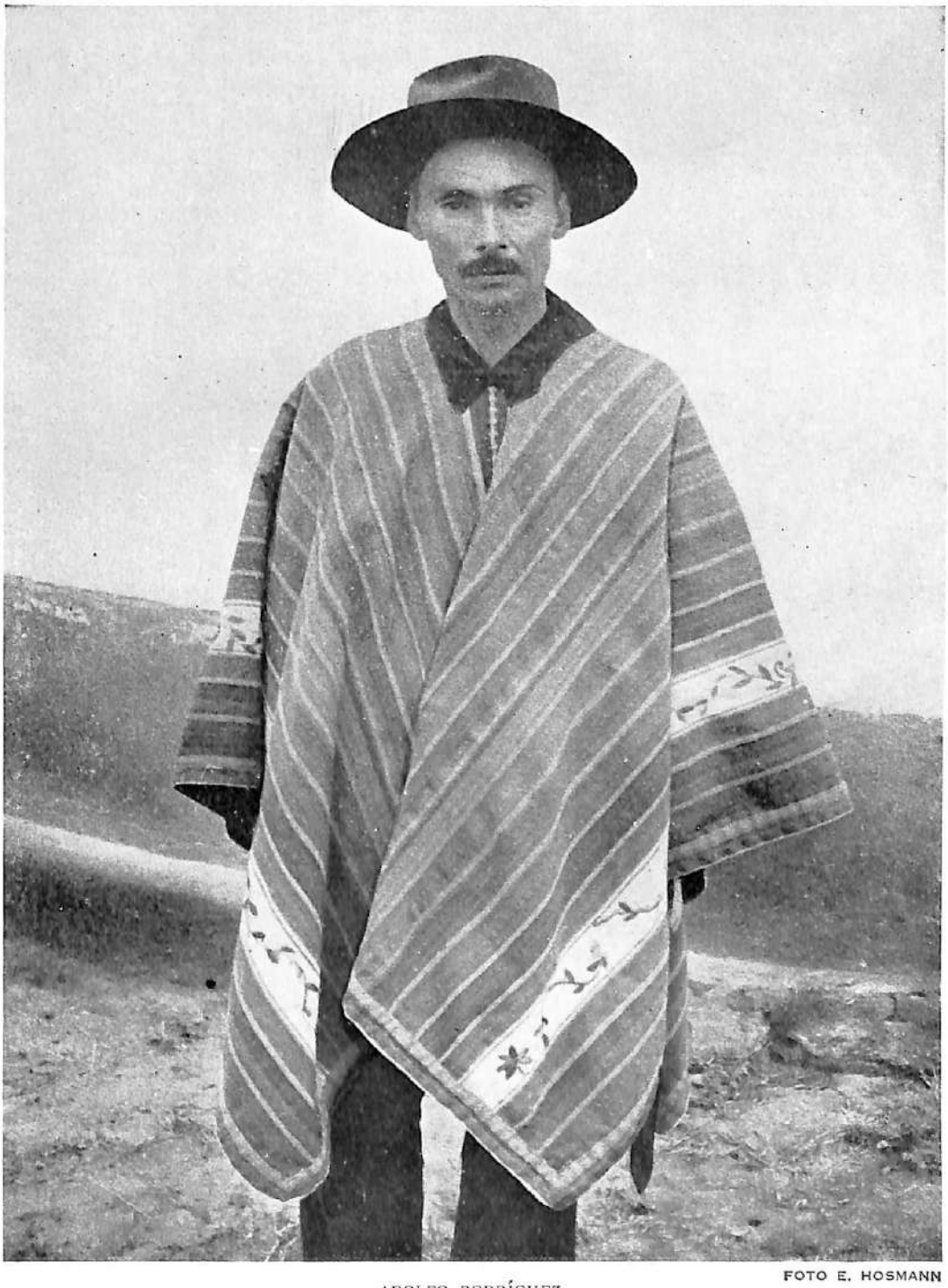


FOTO E. HOSMANN

ADOLFO RODRÍGUEZ

Músico de las Carreras (Tafí), que dictó el cantar de los Doce Pares de Francia

los cantores, su composición se extendía, con lo que "trampeaba" al compañero cuyo "asunto" terminaba antes.

En el *canto de contrapunto* los cantores improvisaban preguntas y respuestas, o cada cual defendía un tema fijado de antemano. En la campaña tucumana está vivo el recuerdo de numerosos lances de contrapunto; en especial uno, en el que los poetas defendían a la mujer y al hombre, alternativamente. En estos casos los cantores podían anochecer y amanecer cantando por apuesta. Perdía aquel cuyo "talento" o "cencia" se acababa primero.

Otros tipos corrientes de poesía eran la *Vidalita* y la *Vidala*. Simples *coplas hexasílabas*, con un estribillo intercalado entre el primero y el segundo versos, y entre el tercero y el cuarto, para la forma más conocida por *Vidalita*, como ésta que cantó José Quinteros en Lules.

Toma este puñalito
vidalitá
abrime mi pecho.
Muere tu despecho
vidalitá
y está bien hecho.

Toma esta canastita
vidalitá
llenita de flores.
No te vuelvan triste
vidalitá
son mis amores.

Coplas octosílabas, generalmente con *estribillos* intercalados de las maneras más variadas, para la *Vidala* (que también se conoce con el nombre de la especie anterior). La *Vidala* lleva muchas veces un *Mote* o *Trova*, como veremos en el capítulo dedicado a la música (1).

Las dos poesías que siguen pertenecen a una de las formas estróficas preferidas por los cantores populares. La N° 702 me fué dictada por Salvador Aguilar, en Hileret (Río Chico); la otra, N° 344, por Juan Sanguino, en Riarte (Trancas). La bastardilla distingue siempre a los estribillos.

702

Yo no sé como otros hallan
No andés llorando
remedio para olvidar.
De vos vidita
voy preguntando.
Yo salgo en busca de olvido
No andés llorando
vuelvo con más voluntad.
De vos vidita
voy preguntando.

344

Sigamos para adelante
Del jardín yo soy;
y haber si algo se compriende.
la flor que me gusta
la corto y me voy.
Dicen que todas las cosas
Del jardín yo soy;
en el ejercicio pende.
la flor que me gusta
la corto y me voy.

Cabe agregar desde ya, que esta forma poética sirve también a los cantores de *Bagualas*. Pero éstos, además, cantan pequeñas coplas: *tríadas*, *seguidillas* o *cuartetas*, como las que siguen.

(1) Para el estudio completo de la forma, véase el trabajo de Carlos Vega: *La Vidala — Su forma poética*, en *La Prensa*, año LXVIII, N° 24.408, secc. II, p. 2, Buenos Aires (Enero 1°) 1936.

La estrella del mar,
yo soy el dueño,
y entréguemela.

Dicen que no quiere;
ya me ha querido.
No tiene remedio
lo sucedido.

Recién vengo llegando
como llega el viento sur
preguntándoles a todos
cómo les va de salud.

No quiere llover
sale una nube
y se vuelve a perder.

Canten compañeros
canten sin miedo
los diablos se han muerto
ya no hay infierno.

Yo soy como el Padre Santo
cuando empiezo a predicar
de mi pecho vierten coplas
como agua de un manantial.

Las formas poéticas básicas para cantar las melodías de los bailes son, por lo general, la cuarteta de ocho sílabas, especialmente para la Chacarera, y la seguidilla, de siete o de cuatro versos, para el Gato, la Cueca, el Triunfo y la Mariquita, entre otros. En la Cueca, la seguidilla va algunas veces precedida por una cuarteta.

Al estudiar la música veremos las diferentes maneras de cómo se adaptan las poesías: cortando versos, añadiendo estribillos, y repitiendo versos, parte de versos, o palabras.

El recitado de coplas o *relaciones* también es usual, sobre todo en los Aires, y menos, en el Gato. Las relaciones van intercaladas entre las figuras del baile.

Las dos cuartetas que siguen pueden por ahora servir de ejemplo. Fueron dictadas por la señora Predesfinda C. de Asís, de Los Luna (Río Chico).

Relación:

Ayer tarde te mandé
tres choclos en un costal,
y si usted es conforme
disculpe la *cortedar*

Respuesta:

Ayer tarde te mandé
media vara de bretaña;
si usted es buen trazador
sacará camisa y *naguas*.

Según le decía Barber a J. A. Carrizo, los cantores "no sabían muchas tonadas", es decir muchas melodías; lo importante era que supiesen "letras". Por lo común, con una misma tonada cantaban varias "décimas", como se llamaba a las glosas (37, T. I, p. 339).

Cuando cantaban en contrapunto podían hacerlo sobre una misma melodía, o cada cual con una especial. En cambio, cuando se reunían para cantar

"cruzado" era indispensable que los dos cantores supiesen la misma música, en cuyas frases alternaban o se *encontraban* igual que en los versos.

Entre los cantores se distinguían los de *Décima, Cifra* o *Media cifra,* de *Milonga,* y de *Vidalita* o de *Vidala.*

En la región de los valles, los mismos textos de las Vidalas — según dije — sirven muchas veces para cantar unas canciones más primitivas, conocidas con el nombre de *Bagualas,* las que son coreadas por hombres y mujeres en cualquier reunión. Es muy común que alguno inicie el canto con una *tonada* o *estribillo* para conocimiento de todos. En seguida alguien del grupo dicta una *copla* y a continuación todos la corean intercalando el estribillo. Y se suceden las coplas con la misma música y el mismo estribillo hasta que alguno propone el cambio.

EL ACOMPAÑAMIENTO

El *acompañamiento* preferido por el cantor de glosas, o por el payador, era el de la guitarra, con *acordes* que subrayaban los puntos culminantes del texto o de la frase musical; o bien, con *punteos* acompañando la melodía, muchas veces a la tercera inferior. Además, entre cada período, la guitarra tenía a su cargo un *preludio* y pequeños *interludios,* que podían alargarse para dar tiempo al poeta, cuando los versos eran improvisados. Algunas veces, el violín sustituía a la guitarra.

No era indispensable que el acompañamiento estuviese a cargo del cantor. Otro músico podía servir de acompañante. En los cantos cruzados bastaba un solo instrumento para los dos cantores. En los de contrapunto era preferible que cada cual tuviese el suyo.

Para las Milongas se estila acompañamiento constante, casi siempre de guitarra, sobre fórmula típica, como veremos en el parágrafo correspondiente. Las Vidalas y las Vidalitas van por lo general acompañadas sin interrupción con guitarra, con guitarra y caja, o sólo con caja. Las Bagualas llevan únicamente acompañamiento de caja. Cuando se canta la música de bailes, suele acompañarse con *guitarra rasgueada,* y algunas veces con arpa.

LA MUSICA EN EL PUEBLO

III

El instrumentista. — Los instrumentos populares: Membranófonos. — Idiófonos. — Aerófonos. — Cordófonos. — Cuadro general.

EL INSTRUMENTISTA

El *instrumentista*, como acompañante del cantor, como integrante de una orquesta criolla, o como solista, tenía lugar importante en la vida espiritual de la familia y del pueblo, y eran muy pocos los hogares que no tenían en su seno un guitarrista cantor. En las haciendas coloniales siempre había un músico entre la servidumbre, lo mismo que había un panadero o un platero. Y algunos de esos músicos "llegaron a ser artesanos habilísimos" (10).

Al finalizar el siglo pasado los músicos populares "de profesión" eran comúnmente violinistas o arpistas. Estos últimos, sobre todo, no escaseaban. Juan Andrés Pérez cuenta que hacia 1900, solamente en la ciudad y sus contornos, existían más de 70 arpistas. Su tradición — según los documentos hallados — tiene en Tucumán tres siglos y medio. Y la de los arpistas, como ejecutantes para las fiestas, sobre todo la de los ciegos "de profesión y beneficio", se remonta también a los tiempos en que éstos ..."se ganaban la vida concurriendo a proveer de música los bailes del campo, particularmente a los que se celebraban en las postas a la llegada de las galeras y los correos"... (68, p. 293).

Los instrumentistas aprendían por lo general solos, viendo "mover los dedos" a los músicos en las reuniones, y sacaban las piezas "de oído".

A veces, algunos de estos "maestros" les enseñaba los rudimentos de la ejecución. En otros casos eran los propios padres; la trasmisión familiar era muy frecuente, según pude constatar durante mis viajes.

En cuanto a los *flauteros*, interesa saber que a principios de este siglo existía en Concepción una verdadera escuela nocturna, adonde iban los "aprendices" para que don José Manuel Blanco — un flautero muy respetado — les enseñase el arte de ejecutar Marchas para acompañar Santos. Blanco cobraba un peso por mes para que los muchachos pusiesen más empeño. El que tenía buena memoria necesitaba dos o tres lecciones para una Marcha y dos o tres meses para

completar el repertorio. Los alumnos que aprendían bien, recibían como premio una flauta hecha por el maestro.

LOS INSTRUMENTOS POPULARES

En los capítulos en que me ocupé de los instrumentos musicales según los hallazgos arqueológicos y según los escritos de los misioneros y los conquistadores, hallamos sólo ejemplares o menciones de dos de los grupos que comprende la moderna clasificación: idiófonos y aerófonos. En el pueblo tucumano he encontrado además, representados muy especialmente, los dos grupos restantes: el de los membranófonos y el de los cordófonos.

MEMBRANOFONOS

En los instrumentos de este grupo el sonido es producido por las membranas rígidamente estiradas.

En Tucumán se hallan membranófonos de golpe — el bombo, la caja y el tamboril — y dos membranófonos de voz humana — un peine cubierto con papel de seda, y una hojita verde, que se aplica sobre los labios —.

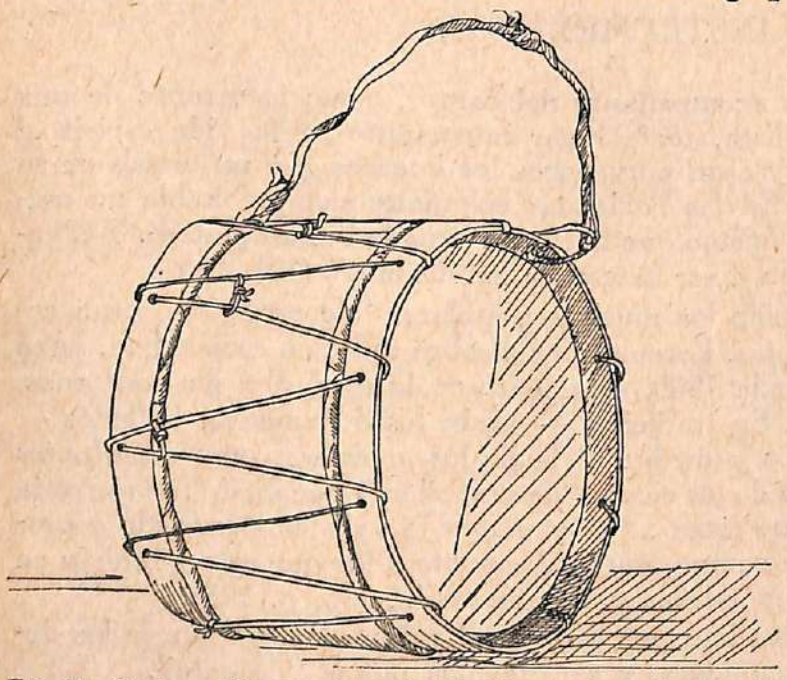


FIG. 22. Bombo criollo. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

MEMBRANÓFONOS DE GOLPE

El bombo. — En la figura 22 doy el dibujo de un ejemplar que pertenece a la colección del Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales. Este bombo está hecho con un "aro de madera de pacará", sujetado por dos "anillos de sauce", y lleva dos parches de cuero "de cabra" atados con tientos. Mide cm. 37 de alto y cm. 56 de diámetro. Fué hecho por Santos Rodríguez, en Gastona, Chicligasta, hacia 1910. Carlos Vega lo obtuvo en 1938, durante su viaje a Tucumán, donado por don Segundo Ceferino Andreo, de Concepción.

En las láminas X, XIX y XXIII se pueden apreciar otros instrumentos similares. El de la lámina XXIII está hecho con el aro de un tonel para vino.

El bombo se ejecuta con un mazo hecho con un palo de madera, uno de cuyos extremos tiene a veces forma de bola, y va forrado comúnmente con una

pelotilla de trapo. Los golpes del mazo sobre el parche alternan, por lo general, con golpes de la madera del palo dados sobre el anillo del borde. Otras veces se acompaña el mazo con otro palo, sin ataduras, que tiene un extremo ligeramente más grueso.

El bombo se clasifica en el campo según el alcance de su sonoridad: "de 1, 2, 3 ó 4 leguas, cuando se siente su son a esas distancias respectivas" (115, p. 152). El que ilustra esta página era batido por el dueño de una carnicería, "al atardecer de la víspera de carnear". El sonido del bombo se oía a tres leguas y media de distancia, según le explicó a Carlos Vega el ejecutante.

El bombo se usa, por lo general, para acompañar los bailes, marcando poderosamente el compás y no falta en ningún conjunto campesino. Un violín, o un acordeón, acompañado por el bombo, suena como una verdadera orquesta.

En el capítulo dedicado a los bailes aparecen varios ejemplos típicos de acompañamiento.

La caja. — Este instrumento, más manuable, se construye generalmente con un aro de madera y dos parches de cuero de oveja o de cabra (antiguamente de guanaco) atados sobre el aro con tiento o piolín en zigzag. Una presilla de tiento sirve para colgarla. Muchas cajas llevan uno de los parches atravesados por un piolín que ata una pezuña de ave, la cual vibra al golpear la caja.

La afinación de las cajas se obtiene ajustando el piolín o el tiento y más a menudo, corriendo una pequeña presilla que une los tientos por pares, lo mismo que en el bombo de la figura 22. Cuando la caja no ha sido usada durante mucho tiempo, se suele desatar el cuero para humedecerlo, después se estira y se "trabaja" con las manos, finalmente vuelve a colocarse y se ajusta lo necesario. De esto depende en buena parte su sonoridad.

El tamaño de las cajas es variable. La primera que presento en la figura 23 — de regular tamaño — mide cm. 32 por 39 de diámetro, y tiene una altura de cm. 10. No posee anillo de cabeza; los parches, de cuero de cabra, están atados con tiento en zigzag. Pertenece también a las colecciones del Instituto y fué adquirida por mí en el Ingenio Santa Ana, a don Pedro Segundo Arias.

La otra, de la figura 24, la adquirí con dos similares en el Ingenio Santa Rosa. Es cuadrada, hecha con caja de madera clavada, y dos parches de cuero de cabra unido con piolín en zigzag. Mide cm. 24 de ancho por cm. 22 de alto. Nunca en nuestros otros viajes hemos hallado cajas similares; parecerían de invención local. Conviene sin embargo recordar que los indios Chipaya, de Bolivia, poseen cajas cuadradas exactamente iguales, además de otras redondas como las nuestras (88, p. 265).

Lo mismo que los bombos, las cajas se tocan con un mazo o con un mazo y un palo, de tamaño algo menor que los de aquellos instrumentos. La caja se mantiene, por lo común, colgada de la mano izquierda, en la forma que puede observarse en las fotografías de las láminas I, II, XI, XIII, XIV XIX y XXIII. Así se usa para acompañar el canto en toda la provincia de Tucumán, lo mismo que en las provincias vecinas.

Este membranófono suele emplearse también para marcar la marcha du-

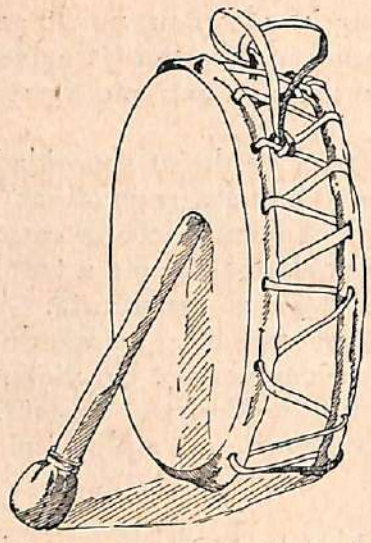


FIG. 23. Caja criolla. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

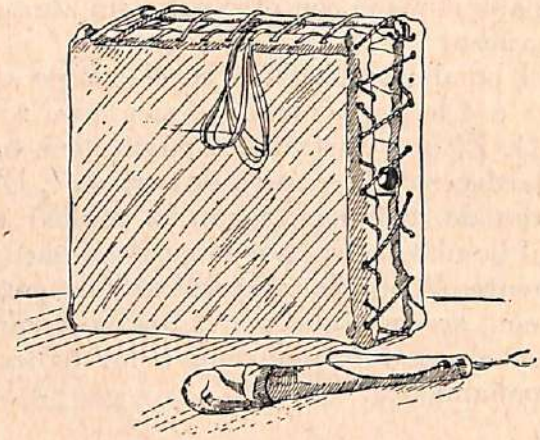


FIG. 24. Caja criolla. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

rante la conducción de los santos. En este caso la caja va colgada del hombro izquierdo, en substitución del "tamboril".

Los diferentes ritmos que marcan las cajas pueden apreciarse en los dos primeros capítulos dedicados a la música recopilada en Tucumán.

El tamboril o tamborete. — Es un bombo de tamaño reducido, vale decir una caja con un anillo de madera rodeando los bordes. Este instrumento ya casi no se encuentra. Su verdadero lugar está en las procesiones.

MEMBRANÓFONO DE VOZ HUMANA

Peine cubierto con papel de seda. — Otro membranófono muy sencillo que se clasifica entre los mirlitones libres (84, p. 573, N° 241). Se obtiene doblando un papel de seda o un papel de cigarrillos sobre un peine, el que se aplica sobre la boca. El soplo influye directamente sobre esta especie de membrana, pudiendo producirse melodías que, según los campesinos, imitan el sonido del violín.

Hoja verde. — Se aplica sobre los labios una hoja tierna de naranjo u otra similar y se sopla como en el caso anterior.

IDIOFONOS

El triángulo. — Es el único idiófono, de percusión por golpe directo, usado antiguamente en las orquestas campesinas. Joaquín V. González menciona una orquesta popular de "clarinete, triángulo y bombo" que toca durante la "chaya" en un pueblito de La Rioja (76, p. 117).

Yo no lo he hallado durante mis viajes por Tucumán.

La trompa o el *birimbao*. — Otro pequeño instrumento o juguete, muy usado años atrás, está hecho con un pequeño marco de hierro en forma de pera y una pequeña lengüeta elástica de acero sujeta por uno de sus extremos al centro del marco. El instrumento se introducía en la boca y se sostenía entre los dientes; con el índice de la derecha se movía la lengüeta mientras se modulaba una melodía, produciendo sonidos muy agradables.

El Dr. Ernesto E. Padilla recuerda que durante su juventud, en Tucumán, los muchachos, en la calle, solían ejecutar corrientemente cuatro piezas: el "Llanto de la viuda", "El guanaco", el "Balido del cóndor" y otra cuyo nombre ha olvidado.

Durante nuestro viaje a Neuquén y a Chile, realizado en 1942, grabamos entre los indios araucanos varias piezas ejecutadas en este interesante instrumento, que los indios adquieren en los almacenes.

AEROFONOS

El pueblo tucumano usa o ha usado varios aerófonos: aerófonos libres, en los cuales el aire que vibra excede los límites del instrumento, tales el palo zumbador, la trompa, la armónica y el acordeón; aerófonos de soplo, de filo, como las flautas rústicas de caña y de hueso; de lengüeta, como el clarinete y de la familia de las trompetas, como el cuerno y el clarín.

AERÓFONOS LIBRES

El palo zumbador. — El más primitivo de los aerófonos libres se perpetúa entre los niños. Lo improvisan atando una regla, o un palo, a un extremo de un piolín y un palito al otro extremo. Tomándolo de éste, hacen dar vueltas el instrumento por el aire para que cimbre.

La armónica. — Este instrumento — según Sachs, creado en 1821 por Friedrich Buschmann, en Berlín (146, p. 393) — ha sido introducido por vía comercial.

En Tucumán hallé algunos músicos populares que lo utilizaban para ejecutar bailes criollos, designándolo con el nombre de *flauta*.

El acordeón. — También el acordeón — según Sachs, creado por Friedrich Buschmann (Ob. cit., p. 392/3), — evolucionó hasta recibir su forma actual. En la ciudad de Tucumán lo hallo mencionado por primera vez en 1890. *El Orden* dice que varios de "esos músicos ambulantes" fueron "con su acordeón y guitarra a dar serenatas" y se pelearon (57, 28, IV, 1890). En 1893 aparece la noticia de que, en la comisaría del Departamento central, hieren a un preso llamado Wenceslao Morales porque no quiere seguir deleitando con su acordeón (57, 22, VI, 1893).

En San Pedro de Colalao, hacia fines de siglo, el Negro Lavalle toca este instrumento en los bailes, acompañado por el golpeteo del bombo.

J. A. Carrizo recogió una copla que prueba la popularidad de este instrumento:

Ya se viene Carnaval,
Derecho de ño Antenor;
Quí lo estoy esperando
Con guitarra y acordión. (37, T. II, p. 512, N° 2062)

En la actualidad, como dije, el acordeón acompañado por el bombo forma la orquesta obligada de todos los bailes durante el carnaval. Puede verse en las fotografías de las láminas Nos. X y XXIII.

AERÓFONOS DE FILO

La flauta de caña. — Es un instrumento de factura local, hoy raro, antes muy usado por los campesinos del sur de Tucumán.

Realizan este curioso instrumento con una caña hueca de cm. 30 o más de largo, a la que cortan primero una astilla de un centímetro, o algo menos, de ancho. Siguiendo esa línea desde la mitad, con un hierro candente perforan seis agujeros equidistantes, y coincidiendo con el primero, practican otro más en el reverso. Después obturan la embocadura con cera de avispa, y en seguida forman el canal de insuflación hendiendo la astilla obtenida.

Durante nuestros viajes a Tucumán adquirimos varios ejemplares para nuestro Instituto, cuatro de los cuales pueden apreciarse en los dibujos de la figura 25. El que se ve en segundo término, lo obtuve en Santa Rosa (Monteros). Mide cm. 33½ de largo. En la faz superior tiene seis orificios grandes y tres pequeños, tal como se ve en el dibujo. El primer orificio, se corresponde con uno realizado al otro lado de la caña. La tercera de la figura, adquirida en Los Córdobas (Río Chico), mide cm. 32,1 de largo en la cara superior y cm. 31 en la anterior, por tener la embocadura cortada en forma de bisel, tal como puede apreciarse en el dibujo. Tiene seis agujeros superiores y uno inferior. La cuarta, del Tuscal (Río Chico), mide cm. 31,1 de largo y tiene también seis agujeros superiores y uno inferior. La última, traída de Concepción, mide cm. 31,6 de largo y reúne las mismas características de las anteriores.

La flauta de hueso. — En la zona de los Valles de Yocavil se fabrican flautas similares con huesos de ala de cóndor. En la misma figura 25 se observa en primer término una que adquirí en Santa Ana y que procedía de Andalgalá. Víctor Martel la había fabricado por encargo. El hueso mide cm. 27 de largo; tiene seis agujeros superiores y uno inferior.

Consideran los campesinos que estas flautas son más "durables" que las de caña, pero más "frías". José Manuel Blanco, el reputado maestro de Concepción, tenía una de esta clase, según Emilio Perea. También Francisco Peralta recordaba que algunos músicos solían tocarlas en la campaña de Tucumán.

Antiguamente, las flautas de caña y cera, o hueso y cera, formaban parte de las orquestas campesinas. Joaquín V. González dice que con las de caña... "también se toca el triste y la vidalita, como se florea un gato, un escondido,

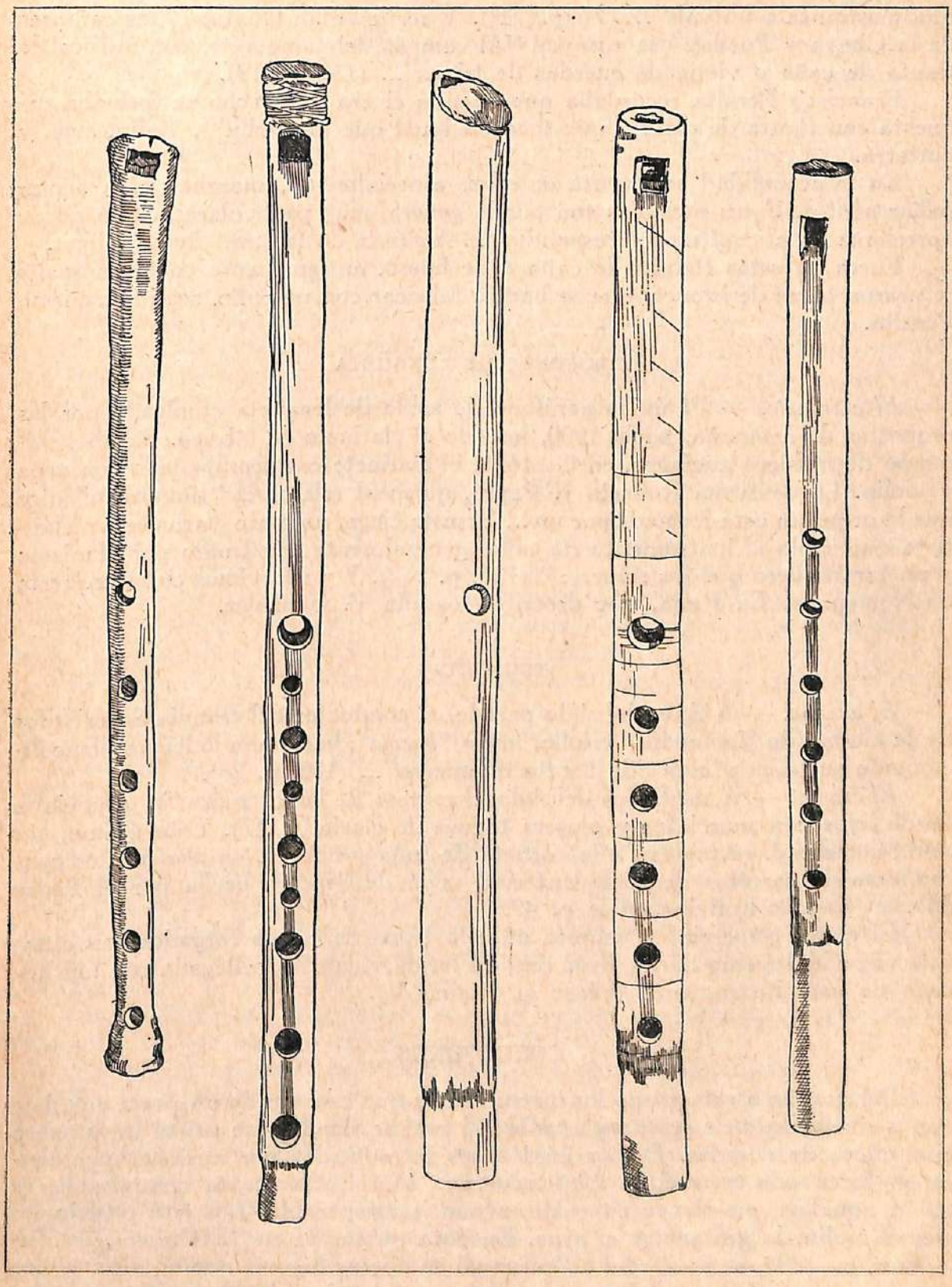


FIG. 25. Flauta de hueso y flautas de caña. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

una mariquita o un vals"... (76, p. [71]). Y según Adán Quiroga, "los cantares de la Chaya y Pucllay" se ensayan "Al compás del tamborete, con música de flauta de caña o violín de cuerdas de tripas"... (132, p. 19).

Francisco Peralta recordaba que cuando él era muchacho se formaba orquesta con flauta de caña ("que tocaban igual que un violín"), violín, arpa y guitarra.

En la actualidad se ejecuta en ellas, especialmente, marchas para acompañar santos. Estas melodías son por lo general muy particulares, como puede apreciarse en el capítulo correspondiente. Algunas, de factura precolombina.

Fuera de estas flautas de caña o de hueso, antiguamente en la campaña se usaron otras de bronce, que se hacían fabricar con un caño, según el mismo Peralta.

AERÓFONOS DE LENGÜETA

El clarinete. — El único aerófono de soplo de lengüeta empleado por las orquestas de campaña, hacia 1900, ha sido el clarinete de fábrica. Según testimonio de músicos ancianos, en Gastona, el clarinete era acompañado con arpa y violín. Lo confirma Roberto J. Payró, quien al relatar el "tinkunako" dice que la orquesta está formada por un ..."arpista ciego, un agrio clarinete, un flautista que sopla el instrumento de caña, generalmente construído por él mismo y un tamborilero que los refuerza" (126, p. 112). Y ya lo vimos en la orquesta de Nonogasta, La Rioja, que describe Joaquín V. González.

TROMPETAS

El cuerno. — A fines del siglo pasado, el conductor del tranvía de caballos de la ciudad de Tucumán, "criollo, *negro "buceta"*, hace oír a lo lejos melancólicamente su larga y conocida tocata de cuerno"... (105, p. 25).

El clarín. — A mediados del siglo, el regreso de las carretas "se anunciaba desde lejos con marciales y alegres toques de clarín" (147). Este último, sin duda comercial, reemplazó a la corneta de caña y cuerno, en uso por los conductores de carretas del siglo anterior, cuya descripción hecha por el Padre Florian Paucke anticipé en la p. 47.

El clarín comercial se emplea aún: la tropa de carros cargados con caña, que viene al Ingenio Santa Rosa desde Florida, anuncia su llegada con una tocata de este instrumento (véase la lámina V).

CORDOFONOS

Pertenecen a este grupo los instrumentos que constan de un porta cuerdas, con o sin aparato de resonancia, sobre el cual se tiende y se sujeta un número cualquiera de cuerdas. De los cordófonos introducidos por misioneros y conquistadores, conservó el pueblo tucumano sólo instrumentos compuestos, es decir, aquellos que tienen caja de resonancia inseparable. Los tres principales son el violín, la guitarra y el arpa. En nota publicada en "El Orden", de Tucumán, en 1888, se habla del ..."carnaval en épocas lejanas que no alcanzamos a conocer"... en las que "el arpa de notas sensibles, la guitarra, a cuyos acordes

CONSEJO DELIBERANTE DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
BIBLIOTECA

imprime el corazón un poema de afectos y sentimientos o bien el triste y melodioso violín, tocado a lo criollo, alternaba en acompañamiento con el eterno bombo" (57, 16, II, 1888).

El violín. — Desde los primeros tiempos de la Colonia, se construían violines en la provincia. Todavía, a principios de este siglo, Miguel Fernández fabricaba instrumentos, en la ciudad de Tucumán (en la calle Corrientes esquina Salta); y en Garmendia, un músico de apellido Castillo hacía lo propio.

En las láminas VI y XXII pueden apreciarse algunos violinistas de la campaña tucumana, y las diferentes maneras de tomar el violín.

La afinación es siempre la misma. Francisco Peralta me explicó que, a diferencia con la guitarra, el violín tiene "un solo igual" y "los tonos se sacan a fuerza de *punto*", siendo los más usados los de "por ahijá, por re mayor, por dos y dos [*do* mayor y *do* menor], por si-mi, por sol mayor y por sol y sol". Por "ahijá" era nombre que habrían dado a un tono los músicos viejos; yo no pude saber a cual...

Lo mismo que ocurre con el canto criollo, que suele entonarse en terceras paralelas, en el violín los "baqueanos segundeadores" ejecutaban a la tercera inferior.

Cuando el violín es usado sólo para ejecutar bailes, la melodía va complementada con abundantes notas dobles, utilizando cuerdas al aire. Las pausas melódicas — los compases caudales — son rellenadas con notas de valor exclusivamente rítmico, repetición de las melódicas terminales, o, con notas armónicas, ejecutadas con cuerdas dobles o en arpegios.

El violín se usa también para acompañar el canto, en cuyo caso tiene la función de la guitarra.

Actualmente, se halla en franca decadencia, pues los jóvenes no lo estudian. Y tiene reemplazante: el acordeón ocupa su antiguo lugar en casi todos los bailes.

La guitarra. — Instrumento de salón y popular, figura en los documentos del Tucumán desde los albores de la Colonia. El pueblo la usa todavía, y supongo que la usará por mucho tiempo, pues he notado preocupación entre los jóvenes por adquirir y aprender a tocar este instrumento. No es raro ver a alguno regresar de la zafra, llevando una flamante guitarra colgada en el carro o en la cabalgadura.

En la actualidad, las guitarras se adquieren en las casas de comercio de la provincia las que se proveen de Buenos Aires.

Antes existían en la provincia buenos carpinteros de guitarras. En Cóndor Huasi, departamento de Leales, por ejemplo, vivía hasta hace unos 17 años la familia Correa, todos músicos, que fabricaban guitarras con madera de "pacará". Según me dijeron, eran muy buenas y las vendían a $ 20 c/u. Al norte de la Villa de Burruyaco encontré algunos músicos viejos que conservaban todavía guitarras hechas en el lugar. En la ciudad de Tucumán, a fines y principios de siglo, Miguel Fernández fabricaba arpas y guitarras, además de violines. Hay quienes lo recuerdan aún, trabajando bajo una higuera. Más adelante veremos algunos instrumentos que él construyó.

Las cuerdas de la guitarra — como las del violín — solían ser caseras, de tripa. También debieron usarse las de alambre, de acuerdo con una copla popular que dice:

¡Guitarrita de pino,
Cuerdas de alambre!
Cuando suenan las chicas,
Braman las grandes. (37, T. II, p. 499, N° 1902).

Ahora se usan sólo las cuerdas comerciales de tripa y las entorchadas. En cuanto a la afinación de la guitarra, los viejos músicos criollos acostumbran levantar o bajar ciertas cuerdas para facilitar la ejecución en los diferentes tonos. Llaman a la afinación "igual" o "iguale" y suelen dar distintos nombres a los "iguales" obtenidos. El señor Fortunato Mendilaharzu obtuvo en la Ramada las afinaciones que usa don Carlos Terán Mariño, guitarrero y cantor de afición. Son éstas: Primer iguale: por *derecho*. Es la afinación común. Segundo iguale: por *medio tres*. Se levanta la segunda, tercera y cuarta cuerdas. Tercer iguale: por *falso*. La prima se baja un tono y la sexta se sube un tono y medio. Agrega Terán Mariño que el segundo "iguale" se usa para el canto y el tercero, principalmente, cuando se toca el Remedio y el Escondido.

Don Francisco Peralta afinaba la guitarra "por falso" para ejecutar la Zamba de p. 464, N° 466 (Constituyente) y por "sol menor" para el Canto cruzado de p. 306, N° 491. Don Pedro A. Espeche "por derecho" para el Tono de p. 287, N° 465. Dermilio Herrera por "sol y sol" para el Tono de p. 294, N° 590. Ramón Rosa Urueña por "medio tres" para la Media Cifra de p. 333, N° 708 que además se acompañaba, según expresión del músico, "todo punteao alto"...

La terminología varía casi con cada cantor. Sólo la designación de "por derecho" está reservada siempre para la afinación común *mi-la-re-sol-si-mi*, y el nombre de "falso" para significar una variación introducida en una o más cuerdas.

La guitarra es utilizada generalmente como instrumento acompañante, estando la melodía confiada a la voz o al violín. En los bailes se ejecutan rasgueos de los más variados. Se obtienen pasando con rapidez los dedos de la mano derecha por sobre todas las cuerdas — algunas veces haciendo abstracción de la bordona —, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, alternando con algún "quedo" que se produce por el golpe del reverso de los dedos dado rápidamente sobre todas las cuerdas a un tiempo. También suele emplearse el arpegio rasgueado, sobre todo para el primer tiempo de un 6 x 8. Este se obtiene por el roce sucesivo y rápido de todos los dedos sobre las cuerdas. Las canciones — como ya vimos en otro lugar — son acompañadas con acordes arpegiados y punteos.

Rara vez se ejecuta la guitarra sola. Más bien a dúo, confiando a una la melodía, que es punteada, y a otra el rasgueo. He recogido algunas piezas ejecutadas así, pero creo que éste es recurso más bien de salón.

En las fotografías de las láminas XV, XVI, XXI y XXIII pueden apreciarse las diferentes maneras cómo toman la guitarra los músicos populares. La guitarra baja, sobre las rodillas, es la forma más usual; sobre todo para rasguear. La guitarra casi vertical, *a lo payador*, es propia del cantor de canciones.

El arpa. — Las arpas diatónicas, igual que las guitarras, se encuentran en Tucumán desde los primeros momentos de la Colonia y se deben exclusivamente a la industria local. Hoy no se hallan carpinteros de guitarras; en cambio, todavía sería posible conseguir la fabricación de arpas. Juan Andrés Pérez, de la ciudad de Tucumán, y Bernabé Argañaraz, de Concepción, saben construir estos instrumentos.

El arpa del último, que aparece en la lámina XXV, está hecha por él con caja de madera de cedro, clavijero de tarco y columna de algarrobo. Tiene 34 cuerdas, a saber: 13 cuerdas primeras, 5 cuerdas segundas y 4 cuerdas terceras de "tripa", 4 cuerdas cuartas de guitarra, 3 cuerdas quintas de guitarra "entorches", 3 cuerdas sextas de guitarra y 2 cuerdas séptimas de "tripa".

La de Simeón Jerez, que aparece en lámina XXIV, fué hecha por el antiguo fabricante de arpas y guitarras don Miguel Fernández. Tiene 35 cuerdas, pero el músico considera necesarias sólo 33, comenzando por el "re" grave. Jerez aprendió la afinación de su arpa de Juan Andrés Pérez.

El arpista ciego que hallé en Villa Alberdi, Sandalio Aguirre, tenía también un arpa fabricada antes de 1900 por Miguel Fernández. Daba cuatro octavas y una quinta.

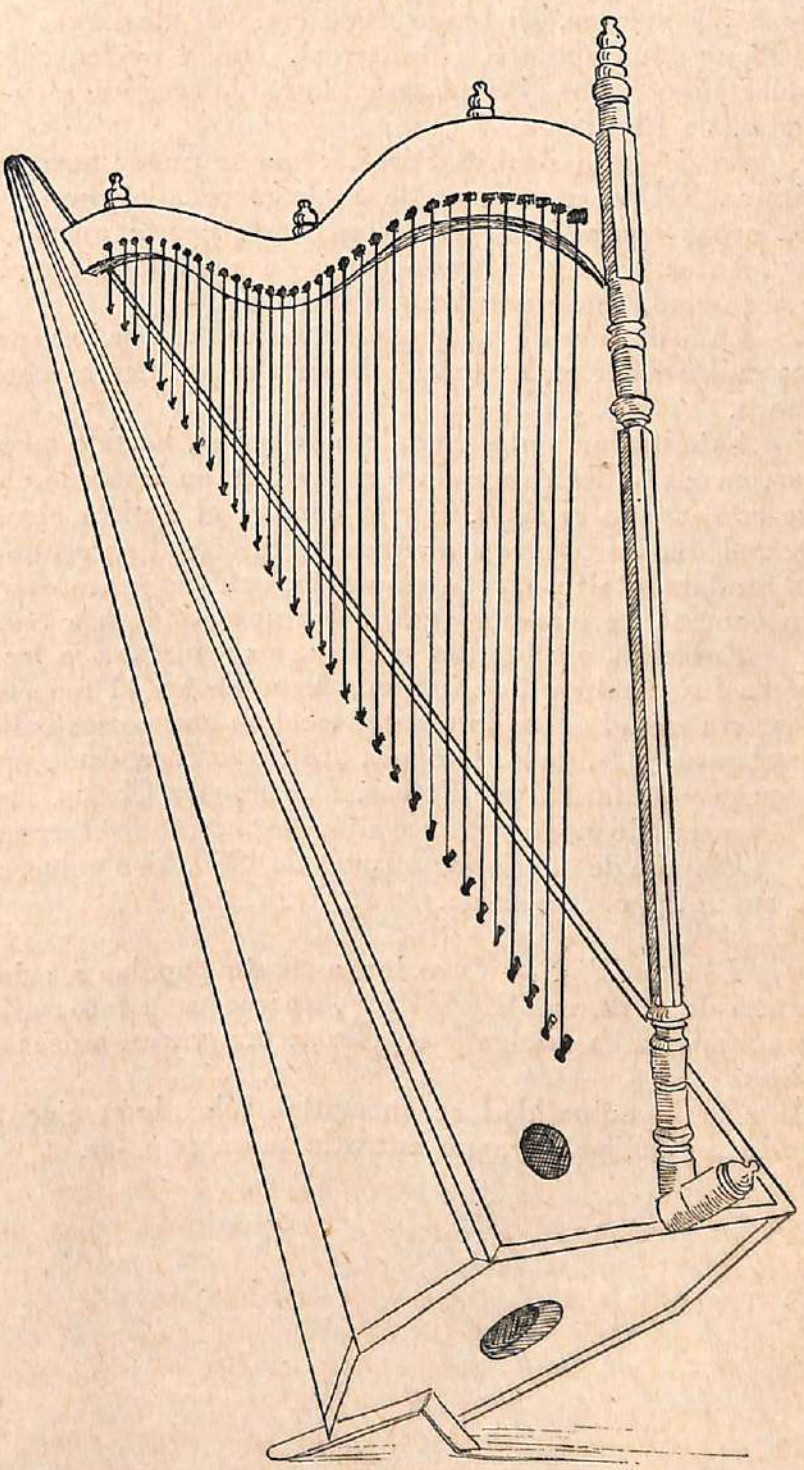


FIG. 26. Arpa criolla. M. A. de C. N. (Dibujo de A. de Pietro).

La primera que figura en la lámina XXIV tiene una extensión de cuatro octavas y una tercera tomando como base el *do* grave. Puede agregar aún tres cuerdas más debajo de la fundamental.

La que doy dibujada en la página anterior es, como todas, de madera, y tiene 33 cuerdas. El brazo mide cm. 127 de largo. Carlos Vega la obtuvo en 1938 en Huasapampa (Monteros). Había pertenecido al fallecido cantor popular Juan Isaías Nievas, quien la había recibido a su vez, del arpista Ubertelo Ortiz, de Monteros.

La de Juan Andrés Pérez, como se puede apreciar por la fotografía de la lámina XXIV, es un arpa de doble encordado, con siete pedales, adaptación de las arpas comerciales. Fué construída por él mismo con maderas criollas.

Antes había fabricado otras de encordado simple, con madera de cedro y de nogal, que vendió entre $ 50 y 80.

La afinación de las arpas diatónicas es por lo general uniforme, en *do*, pero los músicos suelen levantar o bajar ciertas cuerdas para ejecutar piezas en otros tonos.

Este instrumento, completo de por sí, ha sido muy usado, solo o en orquestas, en los bailes campesinos y también en los de la ciudad, hasta poco después de comenzado el siglo. Por lo común, el arpista ejecuta con la mano derecha la melodía en terceras, algunas veces con el agregado de la octava superior de la fundamental; y con la izquierda, octavas y acordes generalmente arpegiados, en compás de tres por cuatro, los que adaptan a todos los bailes.

Entre los ejecutantes criollos, los arpistas son los que han seguido más de cerca los cambios que imponía la moda en el repertorio bailable. Durante la primera mitad del siglo pasado tocaban numerosos bailes criollos junto con Contradanzas y Minués. Después sustituyeron a éstos por Cuadrillas y Lanceros, y poco más tarde, por Polcas, Mazurcas y Chotis. Hacia 1900 saben todas las Habaneras de moda y quince años después, todo el repertorio corriente de Tangos.

El auge de lo criollo, después de 1920, hizo volver a algunos instrumentistas a su antiguo repertorio.

El mandolín. — Otro instrumento popular a principios de siglo. El 19 de enero de 1912, en "El Orden", aparece una fotografía tomada a un grupo de maquinistas en huelga y en ella se ven varios músicos con guitarras y mandolines.

En la actualidad se encuentra sólo algún ejecutante aislado, con repertorio criollo, pero ya no entre la masa popular.

CUADRO GENERAL

En el cuadro que sigue he reunido todos los instrumentos populares cuyo uso he podido constatar.

- **Idiófonos**
  - De golpe directo
    - Percusión
      - Triángulo (en desuso).
  - De punteado
    - Birimbao o trompa (en desuso).
- **Membranófonos**
  - De golpe directo tubulares
    - Caja o tambor.
    - Bombo. Tamboril.
  - De voz humana
    - Mirlitones libres
      - Peine y papel de seda.
      - Hojita verde.
- **Aerófonos**
  - Libres
    - Palo zumbador (niños).
    - Armónica.
    - Acordeón.
  - De soplo
    - De filo
      - Con canal de insuflación interno (longitudinales)
        - Flauta de caña.
        - Flauta de hueso.
    - De lengüeta
      - Clarinete (en desuso).
    - Trompetas
      - Cuerno (del tranvía) (en desuso).
      - Clarín (de las carretas).
- **Cordófonos**
  - Compuestos
    - Violín.
    - Guitarra.
    - Arpa diatónica simple.
    - Arpa con pedales (construcción excepcional).
    - Mandolín (en desuso).

LA MUSICA CRIOLLA EN LOS SALONES Y EN LOS ESPECTACULOS PUBLICOS

La música "del país" en los salones. — Canciones y bailes criollos en los espectáculos públicos. — Revaloración de la música criolla. — Ediciones de música criolla difundidas en Tucumán.

LA MUSICA "DEL PAIS" EN LOS SALONES

En la época de la Independencia, en los salones tucumanos se encuentran música y bailes europeos en boga, junto con los nacionales o regionales.

Junius Redivivus, un viajero que esconde su nombre con este seudónimo, escribió un poema titulado "A tale of Tucuman", "para proporcionar en forma agradable el conocimiento de los usos y costumbres de los americanos del Sur". Redivivus cuenta cómo al llegar a la casa de una familia de la ciudad, lo rodeó un grupo de jóvenes, "Según la costumbre del país", para entonarle un "canto de bienvenida" que cada uno acompañó con una "liviana guitarra" con "sonido de cencerro" (135, p. 68, traducción (1). Y en otro pasaje dice que las niñas "acompañadas por la guitarra gorjeaban sus notas salvajes, claras y suaves, cantando y alternando cantos de amor y guerra, de los antiguos días de la caballería española cuando moros y cristianos rivalizaban" (Ob. cit., p. 41). Este viajero se refiere, sin duda, a los romances, cuyos temas poéticos llegan hasta hoy, según puede apreciarse en el capítulo que dedicamos a las Canciones, y con mayor extensión en los Cancioneros Populares que ha publicado don Juan Alfonso Carrizo (Véase la bibliografía). También el Dr. J. H. Scrivener debió referirse a los poemas cuando dijo que en Salta las señoras entonaban "los cantos sentimentales de los bardos españoles" (150, p. 135), y a la música cuando observa que en Santiago del Estero las mujeres "interpretan cantos nacionales que acompañan con la guitarra tocada con notable destreza" (150, p. 57). También don Domingo Faustino Sarmiento, inspirándose poéticamente en Malte-Brun,

(1) La señora Elena Hosmann tuvo la gentileza de traducir para mí algunos pasajes de esta obra escrita en inglés.

escribe en su Facundo que "Los domingos van las beldades tucumanas á pasar el día" a los bosques que rodean la ciudad y... "con los perfumes de sus flores se dilatan, debilitándose á lo lejos, los sonidos melodiosos de los tristes cantares que acompaña la guitarra" (149, p. 216/217).

En cuanto a los bailes, ya dijo J. Scrivener, en 1826, que... "muchos de ellos, regionales y raros, son muy vivaces y animados" (150, p. 135). Se refiere a Salta, pero sabemos que no había diferencia entre los bailes de esa ciudad y los de Tucumán. J. Redivivus, al hablar de los que con tanta frecuencia se improvisan en Tucumán, dice que "los sonidos de música, pasablemente tocada [...] según las costumbres del país, dan a los que lo deseen, derecho a la libre entrada" (135, p. 66). Más adelante nos da idea de cómo son esos bailes:... "al sonido inspirador de las castañetas, [los bailarines] se perseguían mutuamente en incesante caza; otros, en el suave curso redondo del vals, enlazaban sus livianas formas con el abrazo mímico del amor. Después, de repente, sus brazos de nieve se desenlazaban y hacia atrás corrían sobre las huellas de sus pasos". Y agrega: "dulce era la música; más dulce el trino de sus melodiosas voces mientras cantaban. Todavía son hijas de la Naturaleza sin arte" (Ob. cit., p. 68).

Hacia mediados de siglo, ya vimos que según los "Recuerdos" de don Florencio Sal, las principales tertulias de Tucumán terminaban con los bailecitos populares llamados el Escondido, el Remedio, la Mariquita, el Tunante, la Chacarera, el Gato, el Ecuador y otros. Y no sólo las tertulias. El 9 de julio de 1858, durante el baile oficial que se realizó en el salón de recibos del Cabildo, a instancias del Gobernador Dr. Marcos Paz, bailaron un Gato Mercedes Luna y Dionisio Lara. Este último era un joven cordobés que se hallaba de huésped en Tucumán; usaba "indumentaria de gaucho" y concurrió con esta misma al baile oficial, a pedido del propio Gobernador. Don José R. Fierro escribe que "la pareja bailó y se lució admirablemente. Al terminar, en medio de los más ruidosos aplausos, el hombre sacó del tirador un puñado de onzas de oro y las tiró al suelo describiendo un arco en torno de su graciosa compañera" (65, p. 12).

Décadas más tarde, cuando en noviembre de 1884 unas "ninfas y caballeros" bailan "A guitarra" una "Zamba cueka" frente a los almacenes del ferrocarril, con gran escándalo de un cronista, ha llegado el momento crítico. En los salones, se tolera sólo "una Zamba" fuera de programa y como fin de baile, según testigos de la época. Los han desplazado nuevos bailes, de otro carácter, con la pareja enlazada, y comienzan a ser desdeñados.

En mayo de 1893, "Una aficionada a la buena música" envía una carta a la redacción de "El Orden", para quejarse por cierta crónica aparecida comentando el concierto de una afamada cantante, en la cual se objetaban las obras escogidas. Pregunta nuestra aficionada si el cronista hubiese deseado "Un gato, chilena ó un pericón de nuestros tiempos?" La contestación no se hace esperar; es un barómetro del gusto de la época: "Se han hecho arreglos de las grandes óperas que gustan más que el clacisismo, que no todos comprenden, aprenden y aprecian". Y después de citar El Profeta, La Africana, Semiramis, Guillermo Tell y otras partituras, agrega: "en cuanto se refiere a los gatos, chilenas ó pericones, haremos saber á la "aficionada á la buena música" que así los desdeña, que el célebre violinista White, tal vez no lo conozca (es un amigo cubano que

ha realizado [rivalizado?] con brindis de Sala), ejecuta como una de sus piezas predilectas una *samacueca,* con la que arranca nutridísimos aplausos".

Con todo, el gusto por los bailes y las canciones criollas quedó siempre latente en el ambiente provinciano. Muchas son las señoras que cultivaron esta música conjuntamente con la clásica. Así, doña Esther Córdoba de Oliva ejecutaba al piano Zambas "por música" y de oído; lo mismo doña Josefa Rueda de Zavaleta, doña Asunción Aráoz de Córdoba, que además del piano ejecutaba arpa criolla, etc. Entre los caballeros hubo aficionados como don Lucas Zavaleta, que cantaba acompañándose con la guitarra; don Nolasco Córdoba, don Julio Cossio, don Estergidio de la Vega, don Lucas A. Córdoba, y algunos más. En cuanto a los profesionales, músicos cultos o populares, también solían ejecutarla, como consta en los programas de los conciertos. Y no solamente los artistas tucumanos.

CANCIONES Y BAILES CRIOLLOS EN LOS ESPECTACULOS PUBLICOS

Después de 1890 — según consta en los periódicos —, la música y los bailes nacionales se incorporan a los programas teatrales, ya sea como "fin de fiesta" o bien integrando el espectáculo. En una kermesse realizada en 1892 en el teatro Belgrano, con el concurso de la compañía Olimecha-Lestrade, se baila "en el escenario el bonito y característico Pericón Nacional". Un año después, el 5 de abril, encontramos "un pericón bailado por los niños que forman parte de la compañía" de los Podestá. María Podestá, la "rubia", es la "mimada *cantaora* aplaudida de continuo por el público, en las décimas nacionales y bellas vidalitas", y José Podestá se hace admirar con sus *payadas*. Coincide su estada con la exhibición del flamante "aparato fonográfico" que constituye la sensación del momento, y ambos graban entonces algunos números criollos.

Gusta el público tucumano de las "payadas". En octubre de 1895 triunfa Pablo J. Vázquez, el "payador argentino" del momento. "El Orden" lo consdiera, junto con Ezeiza, émulo de Santos Vega, y aprueba sus "improvisaciones felices é inspiradas". Vázquez canta también Estilos con "poesías de su cosecha". Tal el "estilo en lenguaje criollo" titulado "Impresiones del campo", que canta a pedido el 12 de octubre de 1895.

En enero de 1898, se exhibe en Tucumán el "último sistema" de "fonógrafo Edison". Entre su variado repertorio, tienen cabida los "cantos criollos". También en los programas del Café Colón se incluye esta música. El "Pericón Nacional" por Graso, es uno de los números siempre "escuchado con gusto por los aficionados a la expresiva música criolla". Figura en los programas de los conciertos desde 1899.

En marzo de 1900 actúa nuevamente en Tucumán la compañía de los hermanos Podestá. El drama criollo está en auge y los autores no desperdician la ocasión para intercalar bailes y canciones. En Calandria tenemos "tristes, llenos de sabor criollo", y un Gato bailado en escena. En Juan Soldao hay "tristes o cielitos". En ellos, María Podestá luce su voz acompañándose con la guitarra. En otro programa, el 7 de abril, encontramos la "Firmeza (baile nacional)" y una "Payada de contrapunto".

El público tucumano aplaude la música criolla y los ejecutantes encuentran ambiente propicio. Durante los corsos de 1905 la banda provincial ejecuta "variadas partituras, primando la música criolla".

Este mismo año, en el baile de máscaras del teatro Belgrano, figuran Zambas y Gatos, junto con el Tango, como veremos en el parágrafo dedicado a esa danza.

Entre los artistas líricos, la soprano argentina señora Anunciata B. de Mantegazza, que se presenta en el teatro Belgrano, incluye en su programa unos "aires criollos" que debió bisar.

Las niñas y los jóvenes de la sociedad tucumana, a su vez, interpretan música y bailes criollos en sus festivales. Así, durante las "fiestas primaverales" de 1906, "varios jóvenes" bailan un Gato acompañados por guitarras, y lo salpican "con relaciones de sabor netamente criollo". Añaden las crónicas que "fué uno de los números más aplaudidos".

En 1909 "la función de gracia y beneficio del actor Enrique Orellano", que desarrolla su temporada en el Belgrano, termina con un "gato bailado por varias parejas". También tenemos ese año a una "cantante criolla", Blanca de Mar, que se presenta junto con una cupletista española. Al año siguiente vienen otras dos. Una, figura con el nombre de Hachito; y otra, que actúa en el Casino, con el de Lola Campos.

Ese mismo año se anuncian otros "payadores porteños": Luis García y Estanislao Bastos contratados por la "comisión directiva pro romerías españolas". Después, en 1913, Raffetto presenta a Marina Cristal, "aplaudida artista criolla", que trae "selecto repertorio de aires nacionales".

Entre tanto, el 1° de agosto de 1911 debutó en el Belgrano la "1ª compañía exclusivamente de bailes nacionales" que dirigía don Andrés Chazarreta. Presentaron un cuadro dramático titulado "Luz y Arte" y un juguete cómico "Walkiria". Los bailes criollos que subieron a escena eran: Zamba de Vargas, el Cuando, Mañana de mañanita (Chacarera), la Firmeza, el Escondido, la Media Caña y los Aires con relaciones. Chazarreta traía orquesta de violines, guitarras y arpas. Después del debut se anuncia que la compañía pasa a la Casa de Italia y no aparece más comentario.

La música de Chazarreta alterna desde entonces en los programas tucumanos con la música criolla proveniente de Buenos Aires. La Chacarera "Mañana de mañanita" y el "Gato santiagueño" son muy ejecutados, gracias a su publicación, como veremos. En 1916, la tonadillera Teresita Zazá, estrena "La Randera tucumana" de Andrés Chazarreta con letra de la señorita Amalia Prebisch.

También las bandas, que han incorporado ya los tangos a sus programas, siguen ejecutando música criolla: tal el "Pericón por María", salido del circo, algún Estilo criollo, la "Carbonada criolla" y "Zambas, gatos y chacareras que es un primor", como se comenta en 1916.

Los empresarios organizan concursos de bailes criollos. La empresa Genovesi Hnos. abre uno en el teatro Alberdi, en diciembre de 1912, estableciendo "como premios medallas de oro y plata". Don Abraham B. Fernández es su "director artístico" y baila "fuera de concurso". El programa es: "Primera parte: zamba cueca y chilena. Segunda parte: chacarera y aires con relaciones. Tercera parte: Tango de salón".

Finalmente, en 1916, con motivo de las fiestas del Centenario, los "Bailes populares" con presentación de "orquestas criollas" reciben el beneplácito oficial. Así consta por lo menos en Monteros.

REVALORACION DE LA MUSICA CRIOLLA

Aparte esas manifestaciones, la música criolla contaba con la apatía y hasta el descrédito entre el verdadero público de conciertos.

El Centenario es sin duda momento propicio para el resurgimiento de las cosas del país. Ya vimos cómo la Universidad de Tucumán encomienda poco después la recopilación de la música popular norteña, al maestro Manuel Gómez Carrillo.

Su trabajo llega al público en una "Primera audición de Música argentina" que se realiza el 3 de septiembre de 1920 con los auspicios de la Universidad de la provincia. "La Gaceta" publica ese día un artículo titulado "Música Nacional", donde comenta la "honda crisis de olvido y —¿por qué no decirlo? — de desprecio" por la que "ha atravesado" la "música nacional". Y agrega que en "todos los centros artísticos de la república se nota un movimiento reivindicatorio". La expectativa del concierto de Gómez Carrillo fué muy grande y el público colmó la sala de la Sociedad Sarmiento. El Dr. José Ignacio Aráoz escribió refiriéndose a esa noche: "que metamorfosis de la proverbial apatía del pueblo tucumano. Caras expresivas, apuntando al ensueño, respondían al unísono, plenas de simpatía a la sugestión de esas sentidas y simples melodías extraídas de las entrañas del pueblo. La verdad es que Gómez Carrillo tenía que dar en nuestras cuerdas sensibles, como se encontrará que las hiere en cualquier parte a que vaya de la región norte argentina por la sencilla razón que tendrá de blanco toda el alma nativa" (12, 7, IX, 1920). El 10 de septiembre se realizó otra audición en el teatro Odeón de Tucumán. El 12, en "La Gaceta", aparece un destacado artículo titulado "Música nacional — Ecos del concierto del Odeón". Dice nuestro anónimo comentarista: "Ya es tiempo de valorar lo nuestro, y debemos avergonzarnos de la mentida necesidad del rótulo extranjero hasta en el arte"... "Este despertar que tiene magníficas irradiaciones, que nos honra, porque rendimos un culto a lo nuestro, se lo debemos a Gómez Carrillo, a la Universidad y a una tercera persona — el señor Julio A. Castillo —"...

Ese mismo año visita Tucumán la folklorista Ana S. de Cabrera, nativa de Simoca, donde "se crió oyendo la orquesta de arpas y violines campesinos". La señora de Cabrera canta con "purísima voz" y acompaña con la guitarra melodías norteñas que ella misma ha aprendido durante sus viajes por las provincias del norte (167). Más adelante, la señora de Cabrera vuelve varias veces a Tucumán para dar audiciones. Cabe aquí agregar, que ella tuvo la iniciativa de hacer filmar las danzas nativas en plena naturaleza; para cuyo objeto organizó, antes de 1927, una excursión a Belén de Catamarca.

El camino está abierto para muchos músicos populares. Algunos que vivían consagrados a la música bailable en boga, vuelven a lo criollo, que sienten más, y que ahora tiene mejor cabida en teatros y reuniones.

EDICIONES DE MUSICA CRIOLLA DIFUNDIDAS EN TUCUMAN

Antes de que los comercios de Tucumán tuviesen a la venta piezas de música, circulaban en la provincia ediciones enviadas por casas de comercio o por aficionados de Buenos Aires. Recuerdan personas mayores, que en los salones tucumanos se solía ejecutar "por música", tanto piezas clásicas y bailables, como piezas criollas. El Dr. Salustiano Zavalía y más tarde la señora Esther Córdoba de Oliva, fueron autores y ejecutantes de prestigio. También, doña Dolores Colombres de Gallo; una de cuyas Cuecas publicó su hermano Ernesto (42).

A partir de ese mismo año, "El Orden" menciona esporádicamente la aparición de música de este carácter. El 22 de julio, se anuncia el obsequio de la Casa Hartmann de Buenos Aires, de la "Décima criolla" y la "Vidalita", de P. J. Palau, que integran la Parodia "Infantería Rusticana", entre otras, y el 16 de octubre la publicación de "Vidalita, aire criollo de Hargreaves" en versión para piano. Más adelante, circula la "Carbonada criolla" de Villoldo, que figura muchas veces en los programas. El 30 de noviembre de 1908 están en venta las piezas de Andrés Chazarreta: "La zamba de Vargas" y un Gato, y una Chacarera santiagueña; el 1° de agosto de 1911 la casa Grignola ofrece una colección de bailes criollos del mismo autor, que incluía la Zamba de Vargas, "Mañana de mañanita" (Chacarera) y el Gato, anteriormente publicados, y "Flor del Aire" (Zamba), El Triunfo y El Escondido. En 1916, en ocasión del Centenario, publica su "Primer Album Musical Santiagueño" que incluye todas las composiciones anteriores y muchas otras. A este Album le siguieron seis más que contienen distintas canciones y danzas criollas. En el "Cuarto Album Musical" para canto y piano publicado en 1928, aparecen seis melodías tomadas a músicos de la ciudad de Tucumán: una Zamba, "La Pepita" (p. 34) y dos Vidalas (pp. 17 y 21) de Pepita Córdoba, una "Canción tucumana" (p. 29) de Estergidio de la Vega, y dos "Yaraví" (pp. 32 y 33) de Apolinar S. Barber.

Fuera de estos cuadernos, entre 1920 y 1930, para no llegar más lejos, aparecen en primer término dos álbumes de "Música regional" (s./f.) de la colección que Manuel Gómez Carrillo formó para la Universidad de Tucumán. En estos álbumes, la música de la provincia de Tucumán está representada por dos melodías tomadas al señor Julio Oliva, de la ciudad de Tucumán — un "Triunfo" (N° 6, p. 18) de la "1ª Serie", una "Canción Criolla", adaptación de un Estilo popular (N° 21, p. 65, 2ª Serie) — y por una versión de la zamba "Siete de Abril", popular en Santiago del Estero y en Tucumán (N° 20, p. 61 de la 2ª Serie), sin indicación de persona ni lugar de anotación.

A estas publicaciones les sigue el álbum de "Cantos Nativos y Danzas del Norte Argentino" para canto y piano (s./f.) de la señora Ana S. de Cabrera, que contiene algunos temas populares recogidos en Tucumán; tales una Zamba y el Palito, tomados en Simoca al músico don Hipólito Lobo.

Finalmente, aparece el "Album Musical Tucumano" con veinte composiciones tradicionales u originales del arpista popular tucumano Juan Andrés Pérez.

Toda ésta es la música que se ejecuta en los conciertos, en teatros, café-conciertos y retretas; y en los salones, donde alterna con la música popular aprendida "de oído".

TERCERA PARTE

LAS MELODIAS RECOPILADAS

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

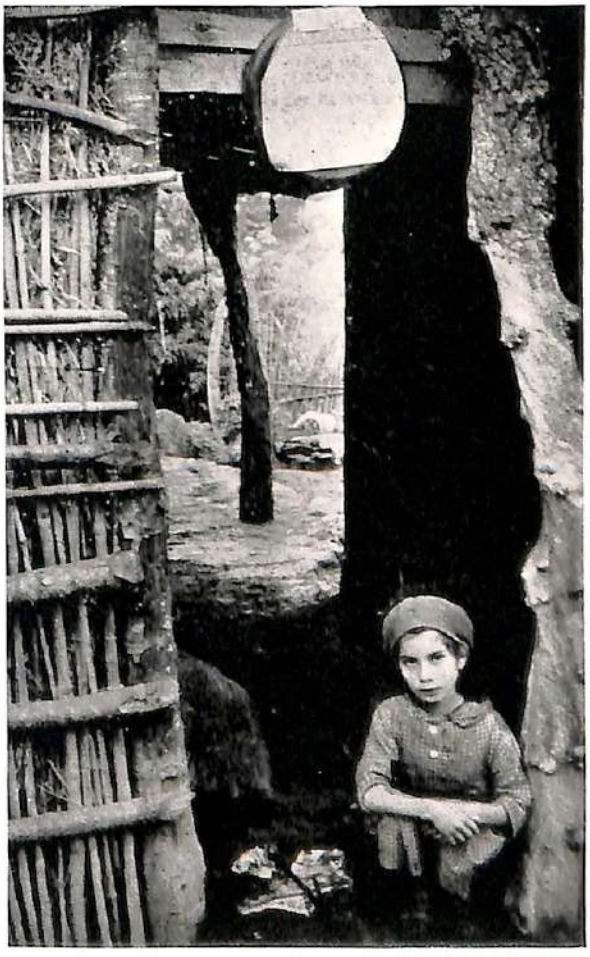


FOTO E. HOSMANN

EN BUSCA DE MÚSICOS

El paso del Infiernillo. Cruce de un vado. "La Casita" único hospedaje en la cuesta de Caspinchango.

ANTECEDENTES

VIAJES Y COLECCION [1]

CIUDAD DE TUCUMÁN. — CRUZ ALTA. — LEALES. — FAMAILLÁ. — MONTEROS. — CHICLIGASTA. — GRANEROS. — RÍO CHICO. — TAFÍ. — TRANCAS. — BURRUYACO.

CIUDAD DE TUCUMAN

En la ciudad de Tucumán es muy conocida la figura de don Rafael Oliva, hijo de la notable pianista tucumana doña Esther Córdoba de Oliva y de don Delfín Oliva Matorra, salteño, afecto al canto y la guitarra. Don Rafael fué desde muy joven gran aficionado a dicho instrumento, y a las canciones y a los bailes criollos. Compuso también piezas de carácter popular, que hizo anotar, porque no realizó estudios musicales. Entre sus composiciones figuran la Zamba "Alpasuma", la Vidala "Tan solo en muriendo t'hei de olvidar" (1928), sobre melodía y versos populares, y el Valse "Salta", publicadas por don Andrés Chazarreta. Las dos primeras piezas fueron escritas por Agenor Reinoso, la tercera por un director de la Banda del Cuerpo de bomberos. En 1923 publicó dos Tangos: El Cóndor y El Gaucho Vera, ambos anotados por Agenor Reinoso. El mismo año, por humorada, ideó una especie de pequeña ópera que tituló Inca. Un músico de la orquesta que actuó en Tucumán con Bruno Mari, se la instrumentó, y poco después fué representada.

Su fervor por *lo criollo* lo ha convertido en verdadero "mecenas" de los artistas.

Deseosa de saber si aún encontraría en la ciudad algunos músicos "de antes", me dirigí a él. Obtuve informes precisos: no muy lejos del centro vivía un arpista, don Vicente Herrera, nacido alrededor de 1880. Herrera conoce el movi-

---

(1) Pienso que este capítulo sirva para refrescar la memoria de muchas personas y que, dentro de poco tiempo, esta lista pueda ser completada haciendo justicia a los músicos olvidados.

Todas las designaciones de localidades han sido anotadas, por preocupación folklórica, tal como me fueron dadas por las gentes del lugar. Para el conocimiento exacto de las mismas puede consultarse el mapa inserto al comienzo.

En cuanto a las fechas de nacimiento de los músicos populares, me he atenido a los informes que éstos me dieron.

miento musical de Tucumán de principios de siglo y me dió datos de interés. Además, recordaba piezas de su antiguo repertorio, que pude grabarle.

Durante mi último viaje a la provincia, también con el auxilio de don Rafael Oliva, encontré al arpista tucumano Juan Andrés Pérez, que conocía a través de su larga actuación en nuestra metrópoli. Juan Andrés Pérez es seguramente uno de los mejores arpistas que haya tenido la provincia. Nació en el Ingenio San José, el 23 de enero de 1880. Su padre, Manuel Pérez, y su abuelo, eran arpistas, oriundos de Catamarca; su madre, doña Eloísa Cruz, había nacido en los Valles. Don Manuel Pérez murió cuando Juan Andrés tenía seis años. Su padrino, Octaviano Tula — también arpista —, se ocupó de su educación.

Juan Andrés se dedica a la música desde joven. Hacia 1900 tocaba Habaneras y otras piezas de baile; en 1915, los Tangos de la "guardia vieja". Después volvió a lo criollo. Hacia 1922 ó 23 actuó en el Teatro Alberdi con una compañía de bailarines que formó en Santiago. Por esa época integró también el Trío criollo que dirigía Juan Francia y que daba conciertos en el Café España. En 1924 pasó a Salta, y en 1926 actuó con la compañía de Arte de América, en Córdoba y en La Plata. El 9 de diciembre de 1927 dirige una orquesta nativa en el Instituto tutelar de menores y después viene a Buenos Aires, actuando el 28 de diciembre en el Salón de actos de La Prensa. El crítico del diario escribe que Juan Andrés Pérez... "maneja su instrumento con técnica segura, pulsación vigorosa y agradable y es un intérprete castizo del bello y original cancionero norteño" (55). Al año siguiente graba discos dirigiendo "una orquesta de arte nativo". En 1929 publica su Album Musical de Tucumán, del que ya nos ocupamos, y continúa actuando en Buenos Aires y el interior, solo o con distintos intérpretes criollos.

Regresó a Tucumán en 1941, después de 14 años de ausencia y dió una audición en el Teatro Alberdi. *La Gaceta* dijo: "Pocos han interpretado como Pérez la música ahora llamada norteña, que no es otra sino la de todo el país en el pasado nacional" (56).

En 1943 lo visité. Seguía tocando el arpa y deseaba volver a Buenos Aires.

Su repertorio está compuesto por composiciones criollas oídas a otros músicos populares, y por obras propias. Las primeras las vierte unas veces como las oyó, otras, utiliza sólo el tema.

Aprendió a escribir música y así puede anotar sus composiciones. También sabe construir arpas, como vimos en el parágrafo dedicado a estos instrumentos.

Al finalizar el siglo pasado y en las primeras décadas del actual, había en la ciudad de Tucumán un número muy grande de músicos que amenizaban todas las reuniones populares ejecutando piezas bailables o cantando. Entre los más antiguos — según don Apolinar Barber — se destacaron los cantores Demetrio Córdoba, Manuel Grande y Marcelino López, y dos arpistas ciegos: Gallardo y Salguero. El ciego Gallardo, muerto al finalizar el siglo, se hizo verdaderamente célebre. "Tenía tan buen repertorio que era el cantor de todas las fiestas populares de los alrededores de la ciudad". El ciego Salguero cantó para el presidente Roca durante su visita a Tucumán, y según don Pedro G. Sal, maravilló su arte "no solamente en cuanto a la ejecución del arpa" sino también por su... "asombrosa memoria [...] para evocar los viejos cantares tucumanos (37, T. I, p. 339).

Más tarde se destacó el negro San Miguel, que cantaba para el Gobernador Marcos Paz en la plaza Independencia, según una crónica de 1916 (56). También el ciego Valerio, que fué buen arpista; y Eusebio Arias, maestro de muchos arpistas populares; el ñato Castillo, violinista fallecido aproximadamente en 1911, que según don Rafael Oliva sería el autor de la difundida Zamba "7 de abril"; Florencio Campo, fallecido muy joven, hacia 1927, cantor y ejecutante de mandolín y guitarra, que —siempre según don Rafael Oliva— habría compuesto la Zamba conocida con el nombre de "La Chiquita", titulada primero "La Mocosa" y dedicada a don Pedro Sal. Florencio Campo actuó en el Teatro Alberdi de Tucumán conjuntamente con Pedro Pizarro, un violinista ya fallecido, y Bernabé Argañaraz, arpista de Concepción.

Agenor Reinoso, ya mencionado, fué otro músico popular que alcanzó renombre. Instrumentista y compositor, escribió la Zamba "Alberdeña", entre otras. En Concepción grabé al arpista José B. Argañaraz un Gato (N° 461, p. 514) y una Habanera (N° 464, p. 603) que éste le habría aprendido a Reinoso.

Segundo Aredes, arpista y compositor, fallecido en 1936, a los 63 años aproximadamente, fué otro de los mejores arpistas de Tucumán. Entre sus composiciones cuentan las Zambas "Viene clareando", "Mataca", y "Mi negro". El arpista Vicente Herrera grabó para mí la melodía N° 428 (p. 562) que habría aprendido a este arpista.

Finalmente, debemos recordar a don Apolinar Barber — ya mencionado — que fué guitarrero y cantor, inclusive de contrapunto. Don Apolinar nació en Tucumán el 23 de junio de 1845 y falleció el 24 de julio de 1936. "Conoció a los principales poetas populares de su tiempo" y dictó a J. A. Carrizo... "más de 4.000 versos, que vienen de lo más hondo de la tradición nacional" (37, T. I, p. op. a 232). También dictó a Chazarreta dos "Yaravíes" publicados en el Cuarto Album, como vimos.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN LA CIUDAD DE TUCUMAN

Nombre del músico	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Vicente Herrera ..	1880	Ciudad de Tucumán	Ciudad	423	*Zamba*	Canto y arpa	Seguidilla	461
» » ..				424	*Cuando*	Arpa	—	592
» » ..				425	*Chacarera*	Canto y arpa	Cuartetas	494
» » ..				426	*Gato*	Arpa	—	514
» » ..				427	*Vidala*	»	—	222
» » ..				428	*Bailecito*	Canto y arpa	Hexasílabos	562
» » ..				429	*Estilo*	» » »	Cuartetas	326

CRUZ ALTA

En agosto de 1941 hice una primera excursión al departamento de Cruz Alta. En los alrededores del ingenio del mismo nombre, hallé a don Simeón Jérez, un ciego de 58 años, arpista, nacido en el mismo departamento. Simeón Jérez

recuerda a los músicos populares de la ciudad y sus alrededores de poco después de 1900 y sabe las piezas que tuvieron más boga por entonces, casi todas publicadas por Chazarreta. El Gato N° 701 (p. 511) parece querer mostrar la diferencia entre el repertorio "criollo-ciudadano" de principios de siglo y el repertorio de los músicos rurales.

A principios de 1943 volví al departamento de Cruz Alta, deteniéndome en el camino a Los Cejas, de paso a Burruyaco. Más tarde hice algunos altos en los pueblos cercanos a la Ruta 9, antes de pasar al departamento de Leales. Todos, sin resultado.

La falta de medios de movilidad durante mi último viaje, dificultó enormemente la realización de mayores recorridos. Sin embargo, creo que los departamentos del este no habrían brindado materiales de más valor, pues su activa vida industrial ha modernizado las costumbres y la música.

En cuanto a los músicos de antes, Juan Alfonso Carrizo, en su Cancionero Popular de Tucumán, trae referencias de un ciego cantor de Cruz Alta, Manuel Salguero, muerto hacia 1906, y de Segundo Pereira, su compañero (37, T. I, pp. 243/4). En Mancopa, departamento de Leales, obtuve datos de Manuel Rodríguez, violinista del Cevillar, Cruz Alta, fallecido en 1942. En Villa María, Burruyaco, me dieron referencia sobre el violinista y guitarrero Juan Sánchez que falleció hace tiempo, y que vivía en Paraíso. Las melodías N° 741, p. 471 y N° 819, p. 288, habrían sido oídas a este músico. También en Los Ralos vivía hace muchos años otro viejito, Segundo Pereira, de quien serían las melodías N° 746, p. 274 y N° 747, p. 288.

LEALES

El departamento de Leales fué el último que recorrí en enero de 1943. Una primera excursión a la villa de Leales, no me dió información alguna de interés. De allí seguí hasta Gómez, sin mejor suerte. Después, partiendo nuevamente de la ciudad de Tucumán recorrí en automóvil la Ruta 9 hasta Florida. En Romero Pozo doblé hasta Mancopa. Allí encontré a don Pastor Valdez, agricultor, que toca por afición la guitarra desde los quince años y de quien obtuve varias canciones. Su señora, doña Luisa Torres de Valdez, sabía numerosos cantos religiosos iguales a otros tomados por mí en Monteros. Agregué a mi lista el "Gozo" N° 841 (p. 360). Además, la señorita Delia Ovejero me dió la versión de "Venid pastorcillos" N° 842 (p. 386).

El departamento de Leales ha sido sin duda muy rico en tradiciones, y está vivo el recuerdo de numerosos músicos. En Mancopa mismo, uno de nombre Ponciano fué muy recordado. También Juan Robles, que habría sido el mejor músico del lugar y viviría actualmente en la ciudad. Robles tocaba acordeón, guitarra, arpa, violín y un poco de mandolín.

En Cóndor Huasi vivía una familia de músicos de nombre Correa, que construían también instrumentos (ver p. 93), y Wenceslao Pérez, que falleció ya viejo, alrededor de 1915, y que había sido buen acordeonista.

Durante mis búsquedas en Piedra Buena, Burruyaco, recogí abundantes

noticias sobre la riqueza musical de los pueblos del sudoeste de Leales; el viaje hasta allí reveló su pérdida total.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE LEALES

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Pastor Valdez	1891	Mancopa	Mancopa	838	*Vidala*	Canto y guit.	Vidala	233
» »				839	*Vidala*	» » »	»	254
» »				840	*Canción*	» » »	Decasílabos	346
Luisa Torres de Valdez ...	—	»	»	841	*Canción relig.*	Canto	Oración	360
Delia Ovejero	—	»	»	842	*Villancico*	»	Villancico	386

FAMAILLA

Famaillá es uno de los departamentos menos indicados para nuestro objeto, por su enorme vida industrial y su gran contacto con la ciudad de Tucumán. Con todo, durante mis viajes he aprovechado su cruce obligado para realizar las investigaciones de práctica. La primera vez, en 1940, me interné en el Ingenio San Pablo y di con un músico radicado allí, oriundo de Suncho Pozo, provincia de Santiago: don Víctor Trejo, de quien obtuve varias versiones de bailes. En abril de 1941 recorrí Lules y sus alrededores, hallando a los músicos Serafín Costilla y a José Quinteros. Este último procedía del Potrero de las Tablas, donde residía desde 1936; pero había nacido en Catamarca.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE FAMAILLA

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Víctor Trejo ...	1895	Sun, Sgo. del Estero	San Pablo	29	*Pala Pala*	Canto y guit.	Copla	575
» » ...				30	*Palito*	Guitarra	—	584
» » ...				31	*Arunga*	»	—	561
» » ...				32	*Gato corrent.*	»	—	530
» » ...				33	*Vidala*	Canto y guit.	Vidala	252
» » ...				34	*Vidala*	» » »	»	241
Serafín Costilla .	1900	Monteros	Lules	389	*Estilo*	Canto y guit.	—	317
José Quinteros..	1902	Ciud. de Catamarca	Potrero de las Tablas	390	*Vidalita*	» » »	Vidalita	269
» » ..				391	*Vidalita*	» » »	»	268
» » ..				392	*Vidala*	» » »	Cuartetas	228
» » ..				393	*Zamba*	» » »	Seguidilla	432
» » ..				394	*Mariquita*	» » »	Seguidillas	571
» » ..				395	*Escondido*	» » »	Cuartetas	537
» » ..				396	*Chacarera*	» » »	Cuarteta	483
Oído en un baile .	—	—	Lules	845	*Gato*	» » »	»	522

Cuando Carlos Vega visitó Famaillá, en 1938, halló a los cantores Segundo T. Urueña, Vicente Ribero, de Chilecito, que vivía en el departamento desde 1914 y Segundo T. Collantes. Este, más interesante, había nacido en Sumampa y era muy viajero. Aprendió su repertorio poco después de 1900. Carlos Vega le anotó algunos bailes en desuso, como el Palito, los Aires, el Ecuador, el Prado, el Pala-pala, el Remedio, la Resbalosa, etc., además de una Vidala.

MONTEROS

Realicé mis primeros apuntes en Monteros, en junio de 1940, durante el viaje de estudio que emprendí por todas las provincias del noroeste argentino. En esa ocasión conocí en el Ingenio Santa Rosa a don José Abraham Costilla, a quien anoté los primeros Estilos y a doña María Magdalena R. de Costilla, que había brindado a Carlos Vega interesantes versiones musicales. Después trabajé en la escuela del mismo ingenio, anotando entre los alumnos varios romancillos tradicionales.

En enero de 1941, ya en uno de los viajes auspiciados por la Universidad Nacional de Tucumán, me detuve nuevamente en Santa Rosa mientras preparaba mi expedición a los valles de Tafí y Yocavil. La proximidad del carnaval me permitió presenciar algunos ensayos de comparsas de "indios" que preparaban su repertorio de canciones. Los chicos eran los más entusiasmados y anticipaban las fiestas llenando con su bulla las calles del ingenio. Dos de estos "indiecitos" me brindaron lo mejor de su repertorio de "Vidalas": Pedro Montoya, de 12 años, y especialmente José Lauro Alderete, de 13.

El 30 de enero al amanecer, partí de Santa Rosa con mi compañera, la señora Elena Hosmann y un arriero. A lomo de mula nos internamos por Santa Lucía, ganamos el cerro e iniciamos la ascensión de la cuesta de Caspinchango. A la tarde, después de un día de persistente llovizna, llegamos al único albergue que hay en todo el camino de la montaña. "La Casita" nos brindó la hospitalidad posible por una noche. Ramón Valdez, el dueño, como buen criollo, era guitarrero y cantor, aunque no tenía guitarra. Con la que yo llevaba comenzó a recordar algunas melodías y al día siguiente pude anotar varias. Nuevamente en camino, no encontramos población hasta llegar al Mollar, en el departamento de Tafí.

En julio del mismo año volví a Monteros para realizar su exploración exhaustiva. La recopilación fué abundante, aunque no guarda relación con la cantidad de excursiones realizadas.

En el Ingenio Santa Rosa trabajé entre los obreros. Los más jóvenes son generalmente "vidaleros", y aunque los versos de las Vidalas que cantan están muchas veces deturpados, conservan en cambio las arcaicas formas melódicas.

Las flautas de caña que antes abundaron, hoy cuentan excepcionalmente con el favor de algún músico. José T. López, de 42 años, nacido en el mismo ingenio, conservaba su tradición y ejecutaba Marchas típicas, curiosamente tetrafónicas, como puede verse en la página 616.

Allí también encontré a un guitarrista, don Pedro Montoya, que había

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

EL "TROMPETERO", CONDUCTOR DE LAS CARRETAS CON CAÑA.

venido del sur de la provincia, y a los cantores don Teófilo Guaraz y don José Félix Aragón, uno de los últimos cantores de décimas del departamento. Este género puede decirse que allí ya está perdido. Nuestro investigador de la poesía tradicional, Juan Alfonso Carrizo, llegó a última hora para anotar los textos y éstos son los que tardan más en desaparecer.

La música religiosa tradicional, cantada más a menudo por señoras o niñas, se encuentra todavía junto con Romances y Romancillos infantiles. Fuera del ingenio, obtuve versiones interesantes de esta clase de música en Huasapampa y en Los Rojos.

Una primera excursión a Simoca me proporcionó música de otro carácter con doña Rosaura Racedo de Cruz, y con algunos músicos de la villa. Otro día conseguí grabar varios aires interesantes ejecutados en flauta de caña por Valentín Ponce, que vivía en Campo Volante. Después, desde Simoca, exploré el sur del departamento hasta pasar Güemes, sin resultados positivos. Lo mismo debo decir en cuanto a las excursiones realizadas por los alrededores de la ciudad de Monteros. A la lista de los músicos encontrados durante mis búsquedas, pueden agregarse otros nombres: Juan Núñez, de Huasapampa, a quien Carlos Vega anotó varias melodías; Isidro Alderete Norry, también consultado por J. A. Carrizo y por Carlos Vega; Antonio Zelarrayán, de Monteros, que dió a Carlos Vega versiones de bailes aprendidos de su padre, y Juan Pablo Solórzano, a quien este mismo investigador anotó tres aires ejecutados en flauta de caña. Don Inocencio Romero, de Los Rojos, hallado por J. A. Carrizo, había sido también guitarrero y buen cantor, lo mimo que Andrés Pedrazza, de Huasapampa (37, T. I, pp. 232/233 y 239). Don Hipólito Lobo, de Simoca, fué otro arpista conocido, a quien la señora Ana S. de Cabrera tomó las melodías de El Palito y la Zamba "Por vos penando" (28). Además, don Estergidio de la Vega, de Villa Quinteros, a quien Chazarreta aprendió la canción que publica en la página 29 de su Cuarto Album.

Entre los músicos más antiguos cuyos nombres llegan a nuestros días, cuenta don Domingo Díaz, cuyas poesías ha recogido en la tradición de la Provincia, Juan Alfonso Carrizo. Díaz nació en Choya (Catamarca) en 1805 (37, T. I, p. 318 y siguientes) y murió en Monteros el 6 de setiembre de 1866. Fué famoso payador y sus hazañas se han trasmitido de padres a hijos; tanto, que hasta nuestros días llega una en forma de leyenda. En Yerba Buena, Silvestre Sánchez me aseguró que Díaz payó con el demonio y lo hizo "reventar". Sus versos son cantados hasta hoy, especialmente los de "El fin del Hombre" que recogí en las Punuitas (Chicligasta), en Yerba Buena (Tafí), en Villa María (Burruyaco) y en Caspinchango (Monteros).

Junto con Díaz se conservan los nombres de otros músicos que payaron con él: Felipe Palavecino y Rafael Urueña, de Gastona (Ob. cit., p. 325), José Manuel Acosta fallecido en 1889 (Ob. cit., p. 335) y un hijo de Díaz, Segundo Domingo (Ob. cit., p. 332).

Entre los instrumentistas de entonces, J. A. Carrizo menciona a un niño violinista, de nombre Mansilla, que fué con sus compañeros de la escuela a visitar a Díaz cuando supieron que el maestro y poeta estaba muriendo. Mansilla iba "adelante en la fila tocando el violín al lado de otro niño que llevaba la bandera" (Ob. cit., p. 332).

Después de 1900 encuentro mencionados los arpistas Ubertelo Ortiz, de Monteros, cuyo instrumento puede apreciarse en la figura de la página 93; y Juan Romano, de Yerba Buena, Monteros, de quien uno de sus discípulos ejecutó el baile de la Chacarera N° 625 de p. 486. Finalmente, en Santa Rosa, obtuve referencias de un viejito de nombre Almirón, muerto hace muchos años y del cual se conserva el Canto para angelito de p. 350.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE MONTEROS

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Coro infantil	—	—	Santa Rosa	1	*Ronda infantil*	Canto	Rimas infan.	410
» »	—	—	» »	2	*Villancico*	»	Decasílabos	375
José Abraham Costilla	1881	Huasapampa	» »	8	*Estilo*	Canto y guit.	Glosa	325
El mismo				9	»	» » »	»	322
Coro infantil	—	Santa Rosa	Santa Rosa	10	*Ronda infantil*	Canto	Rimas infan.	393
» »				11	» »	»	»	402
» »				12	» »	»	»	408
» »				13	» »	»	Rimas infan.	398
» »				14	» »	»	Romancillo y rimas infant.	404
» »				15	» »	»	Rimas infan.	401
» »				16	» »	»	» »	397
» »				17	» »	»	» »	396
» »				18	» »	»	» »	395
» »				19	» »	»	» »	396
» »				20	» »	»	» »	395
» »				21	» »	»	» »	400
Pedro Montoya	1929	Santa Rosa	Santa Rosa	38	*Vidala*	Canto y caja	Vidala	260
» »				39	»	» » »	»	241
» »				40	»	» » »	»	248
José Lauro Alderete	1928	Santa Rosa	Santa Rosa	41	»	» » »	»	253
El mismo				42	»	» » »	»	252
» »				43	»	» » »	»	244
» »				44	»	» » »	Cuartetas	227
» »				45	»	» » »	Vidala	247
» »				46	»	» » »	»	252
» »				47	»	» » »	Cuarteta	249
» »				48	»	» » »	Vidala	228
Ramón Valdez	1900	Andalgalá, Cat.	Caspinchango	49	*Escondido*	Canto y guit.	—	536
» »				50	*Chacarera*	» » »	—	486
» »				51	*Zamba*	» » »	Decasílabos	472
» »				52	*Chacarera*	» » »	Cuarteta	482
» »				53	*Zamba*	» » »	Seguidilla	469
» »				54	*Gato*	» » »	»	515
» »				55	*Canción*	» » »	Décima	342
» »				56	*Zamba*	» » »	—	426
Rosaura R. de Cruz	1860 aprox.		Costilla	430	*Vidala*	Canto	Vidala	264
La misma				431	*Serenata*	»	Decasílabos	344
» »				432	*Cueca*	»	Seguidilla	427
Claudio Lobo y	1892	Simoca	Simoca	433	*Gato*	Canto y guit.	»	528
Norberto Román	1892	Simoca	Simoca					
Los mismos				434	*Gato*	» » »	Seguidilla y cuarteta	525
J. Carlos Concha Toledo	1908	R. Hondo, Sgo.	Simoca	435	*Estilo*	Canto y guit.	Décima	320

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
El mismo				436	*Estilo*	Canto y guit.	Décima	319
Tomás Salvador.. Barros	1924	Santa Rosa	Santa Rosa	437	*Vidala*	Canto y caja	Vidala	247
El mismo				438	»	» » »	»	—
» »				439	»	» » »	»	231
José Rosa Mores .	1924	Loreto, Sgo.	Santa Rosa	440	»	» » »	»	261
» » » .				441	»	» » »	Copla	236
» » » .				442	»	» » »	Vidala	250
» » » .				443	»	» » »	»	238
Tomás Salvador Barros	1924	Santa Rosa	Santa Rosa	444	»	» » »	Cuarteta	224
El mismo				445	»	» » »	Vidala	232
Humberto Atay	1928	Santa Rosa	Santa Rosa	446	»	» » »	»	236
Juan Manuel Ortiz	1927	» »	» »	447	»	» » »	»	252
Fernando ..... y Tomás Barrasa	1922 —	Loreto, Sgo. Loreto, Sgo.	Santa Rosa	448	*Vidala*	Canto, guit. y caja	Cuarteta	224
Los mismos				449	»	Lo mismo	Vidala	248
José F. López ...	1899	Santa Rosa	Santa Rosa	513	*Marcha*	Flau. de caña	—	616
» » » ...				514	»	» » »	—	615
» » » ...				515	»	» » »	—	523
» » » ...				516	»	» » »	—	616
Encarnación Sosa de Barros	1903	Santa Rosa	Santa Rosa	517	*Canción para angelito*	Canto	Cuartetas	350
La misma.....				518	*Villancico*	»	Villancico de Navidad	371
» »				519	*Arrullo*	»	Arrullo	—
» »				520	*Villancico*	»	Romance	381
Pedro Montoya ..	1889	Monteagudo	Santa Rosa	521	*Remedio*	Guitarra	—	554
» » ..				522	*Gato*	»	—	507
» » ..				523	*Jota*	»	—	587
» » ..				524	*Mazurca*	»	—	600
» » ..				525	*Polca*	»	—	599
» » ..				526	*Zamba*	»	—	426
Teófilo Guaraz ...	1887	Taco Ralo	Santa Rosa	527	*Milonga*	Canto y guit.	Glosa	335
» » ...				528	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	483
» » ...				529	*Vidala*	» » »	Vidala	257
Valentín Ponce ..	1895	Campo Volante	Campo Volante	530	*Marcha*	Flau. de caña	—	621
» » ..				531	»	» » »	—	620
» » ..				532	»	» » »	—	615
» » ..				533	»	» » »	—	621
Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza	1929 y 1934	Loreto, Sgo. Loreto, Sgo.	Santa Rosa	534	*Canción*	Canto	Romance	415
Las mismas.....				535	*Romance*	»	»	412
» »				536	*Tango*	»	»	609
» »				537	*Villancico*	»	Villancico	376
» »				538	»	»	Diálogo	378
» »				539	*Tango*	»	Cuartetas	609
» »				540	*Villancico*	»	Romance	381
» »				541	*Canción*	»	Coplas modernas para mendicante.	—
Julio C. Gutiérrez.	1915	Santiago	Santa Rosa	559	*Vidala*	Canto, guit. y caja	Vidala	230
» » » .				560	»	Lo mismo	»	234
» » » .				561	»	» »	»	229
» » » .				562	»	» »	»	230
» » » .				563	»	» »	»	226
María Elsa Zelarrayán	1929	Ciudad de Tucumán	Santa Rosa	573	»	Canto	»	247
Delia Pedrazza ..	—	Huasapampa	Huasapampa	575	*Villancico*	»	Villancico	385
Ignacia y Mercedes Robles	—	Los Rojos	Los Rojos	576	»	»	»	388

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Lucía C. Lescano .	—	Los Rojos	Los Rojos	577	*Villancico*	Canto	Villancico	386
» » » .				578	»	»	»	—
Ignacia, Mercedes y Rosa Robles .	—	Los Rojos	Los Rojos	579	»	»	»	382
María A. de Riarte	—	Los Rojos	Los Rojos	580	»	»	»	382
Lucía C. Lescano .	—	Los Rojos	Los Rojos	581	*Canc. relig.*	»	Oración	366
Ignacia y Rosa Robles	—	Los Rojos	Los Rojos	582	*Villancico*	»	Villancico	370
Josefina Faciano Lavalle	—	Santa Rosa	Santa Rosa	583	»	»	»	—
La misma				584	»	»	»	377
» »				585	»	»	»	375
» »				586	»	»	»	380
María Isabel Barrionuevo	—	—	Santa Rosa	587	»	»	»	369
Ignacia P. Véliz...	1931	Santa Rosa	Santa Rosa	591	*Arrullo*	»	Coplas	—
Balbina Elsa Montoya	1932	Santa Rosa	Santa Rosa	592	*Canción*	»	Cuartetas	413
La misma				593	*Ronda infantil*	»	»	—
M. Antonia Jerez .	1932	Santa Rosa	Santa Rosa	594	» »	»	Rima infantil	407
» » » .				595	» »	»	» »	410
» » » .				596	*Arrullo*	»	» »	369
Beatriz Medina ..	1931	Santa Rosa	Santa Rosa	597	*Villancico*	»	Villancico	369
» » ..				598	*Ronda infantil*	»	Rimas infan.	395
Paula Ramos de Gómez	—	—	Los Rojos	601	*Villancico*	»	Villancico	376
La misma				602	»	»	»	377
María A. de Riarte	—	Los Rojos	Los Rojos	604	»	»	Sextinas	374
Lola Villafañe Gómez	—	La Cocha	Los Rojos	605	*Canción*	»	Villancico	364
José Félix Aragón .	1876	Monteros	Santa Rosa	606	*Estilo*	Canto y guit.	Glosa	322
» » » .				607	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	482
» » » .				608	*Estilo*	» » »	Glosa	313
» » » .				609	»	» » »	»	321
» » » .				610	»	» » »	»	323
» » » .				611	»	» » »	»	321
» » » .				612	*Chilena*	» » »	—	442
» » » .				613	*Triunfo*	» » »	Seguidilla	577
María A. de Riarte		Los Rojos	Los Rojos	614	*Gloria*	Canto	Oración	364
Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza	1929	Loreto, Sgo.	Santa Rosa					
	1934	Loreto, Sgo.		615	*Ronda infantil*	Canto	Rimas	394
Las mismas.....				616	» »	»	»	411
» »				617	» »	»	»	395
» »				618	*Vidala*	»	Vidala	233
» »				619	»	»	»	239
» »				620	»	»	»	244
M. Concepción V. de Riarte.....	1879	Santa Rosa	Santa Rosa	854	*Canción*	Canto	Decasílabos	348

CHICLIGASTA

Chicligasta es un departamento rico en tradiciones. Las tierras están generalmente divididas y habitadas por pequeños agricultores o cañeros. La vida transcurre como hace un siglo, sin prisa, sin grandes necesidades. En ese ambiente los hombres conservan el patrimonio espiritual de sus mayores, inclusive la poesía y la música.

Realicé la búsqueda, primero desde Santa Rosa y después desde Santa Ana.

Mi primer punto de referencia fué Concepción, donde encontré gente sencilla y bien dispuesta. Recuerdo que al llegar, Octaviano Herrera, albañil y músico del lugar, fué algo así como nuestro "cicerone". El mismo cantó con guitarra algunos Estilos, no demasiado viejos, y otras piezas. Por su intermedio conocí a un arpista, don José Bernabé Argañaraz que era guardabarreras desde que el arpa dejó de integrar las orquestas de bailables. Argañaraz pertenece a una auténtica generación de arpistas que amenizaban a principios de siglo todos los bailes de la ciudad y de las pequeñas villas, tocando danzas "de salón", como Mazurcas, Polcas, Habaneras y Jotas, "bailes criollos" y después algún "Tango con corte"... Este músico participó en el concurso de bailes criollos que se organizó para la inauguración del teatro Alberdi de la ciudad de Tucumán y tomó parte también en otros espectáculos públicos, en compañía de Pedro Pizarro y Florencio Campo, ya mencionados. Su repertorio es el criollo, semi-ciudadano, de 1900.

Entre los músicos viejos de Chicligasta cuenta para mí como el primero, don Francisco Peralta, un cieguito olvidado que hallé en una recorrida hacia Alpachiri, entre Iltico y el Molino, en un lugar llamado Punuitas. Peralta nació en Alto Verde, Chicligasta, poco después de 1870. Su madre, María Sotelo de Peralta, era santiagueña; el padre, Francisco Peralta, tucumano, nacido en Gucheas. Francisco enfermó de la vista siete días después de nacer y la perdió casi por completo: solamente percibe sombras con un ojo. Conversador, me contaba que cuando niño lo llevaron sus padres hacia "el lado de la banda de Catamarca", y regresó a Tucumán, a Gucheas, en el año "85, cuando el cólera". Después pasó al Ceibal. Su ceguera le impidió ir a la escuela. En cambio, jugaba haciendo "casitas con tierra" o amontonaba leña. Ya mozo aprendió a trabajar: sembrar arroz, tabaco, "desgranada de maíz" y pelar caña. Por sugestión de los hermanos estudió música. Primero aprendió a tocar el violín, oyendo a otros músicos; después, la flauta para acompañar imágenes, la caja y el bombo; finalmente, la guitarra. Las décimas que canta se las hizo escribir a otros cantores para hacérselas leer; las aprendía despacito porque no tenía memoria. Además, oía leer la biblia, pues cada uno de sus hermanos tenía un ejemplar. Era muy solicitado en los "bailecitos", donde tocaba para que los demás bailaran y donde cantaba sus décimas; generalmente con su hermano Sebastián, el único hermano músico. También solía tocar en terceto de guitarra, flauta y violín, muy usado en sus tiempos; o de arpa, violín y clarinete, este último "comercial". El repertorio de los bailes — según él — constaba de Polcas, Mazurcas, Habaneras, Jotas y Valses, como "La loca de amor", la "Dolores", etc., y de piezas criollas: el Remedio, la Chacarera, la Mariquita, la Huella, el Palito, los Aires, el Tunante, la Chilena, el Gato, el Escondido...

Conoció a muchos músicos, algunos mayores que él, como Amadeo Lobos, de las Tipas; el violinista José María Sánchez, de Gucheas; Juan Andrés Juárez; los arpistas Sandalio Aguirre, de Concepción, y Antonio González, de Aiberén. También recuerda a algunos poetas, como don Agustín González que cantaba en contrapunto aunque no sabía guitarra, y don Carmen Quieta, del Tuscal, poeta y guitarrero. Además, sabe los versos de don Domingo Díaz, a quien oyó nombrar muchas veces.

Peralta conserva el concepto verdadero de la forma de la "glosa", popularmente llamada "décima". El mismo me explicó, después de cantar una,

que estas composiciones se componen de "décimas de cuatro pies, con la cuarteta primero".

Peralta es el músico popular con repertorio más extenso que hemos hallado no sólo en Tucumán, sino en todos los viajes por el país y los países vecinos. Le grabé cincuenta y una melodías, de gran interés musicológico. Entre ellas tres "Gracejos", verdaderos cuentos musicales que aprendió a un violinista que pasó alguna vez por el Ceibal (pp. 636 y 637); además, sabe infinidad de bailes de pareja enlazada, que se tocaban en los salones a fines de siglo.

Completando la vuelta por Alpachiri y regresando por la Calera, obtuve informes sobre algunos músicos de la Cortadera. Eran éstos dos cantores con guitarra: don Ignacio Carrizo y don Pedro Antonio Espeche. El primero, un criollo auténtico, servicial y desinteresado, aún joven, había aprendido "42 décimas amorosas". Puso toda su atención para recordar algunas junto con los "tonos" con que solía cantarlas. Pedro Antonio Espeche, en cambio, apoyaba su memoria en cuadernos de la escuela, de lo que da muestra la canción N° 465, p. 287, que lleva los versos de "El Mendigo", de Mitre, bastante difundidos en Tucumán.

La tradición de las flautas de caña está viva aún en algunos rincones de Chicligasta. Así, en Alto Verde, donde hallé varios ejecutantes, lo mismo que en las afueras de Concepción.

Desde Santa Rosa realicé la búsqueda por los diversos pueblos limítrofes del sur de Monteros, como Belichas, Río Seco y La Tuna. En este último lugar encontré una verdadera reliquia: don Leonor de la Cruz Herrera, de 103 años, y con buena memoria. Nacido en Simoca, "anduvo mucho" cuando joven, y ahora, ya viejo, había conocido Buenos Aires. Don Leonor guarda el recuerdo de don Carmen Quieta y de don Domingo Díaz, con quien cantó y cuyos versos aún recita. También distingue las distintas maneras de cantar usuales en su juventud; recuerda los bailes de entonces y es además un archivo de historias de "tapaos". Lamentablemente ha dejado la música hace muchos años. Con todo, pude obtener de él algunas melodías.

En otra excursión llegué hasta la antigua villa de Chicligasta. De allí — siguiendo referencias — me interné hasta un lugar llamado Los Mendoza, donde hallé a don Dermilio Herrera, otro músico interesante.

Desde Santa Ana recorrí la parte sudeste de Chicligasta hasta Monteagudo. Fué un viaje infructuoso. No así el que realicé por la parte sudoeste de Monte Rico hacia Muyo y el Cadillar, que me permitió encontrar a don Sebastián Peralta, hermano del cieguito Francisco, de las Punuitas, a los que reuní después para que cantasen como en otros tiempos.

En Chicligasta, lo mismo que en Río Chico y en Monteros, debió desarrollarse gran actividad musical en los albores del siglo. Muchos payadores recorrían la región, y los violinistas y los arpistas eran numerosos. Agustín González fué uno de los cantores de contrapunto que dejaron mejor recuerdo; lo mismo que el violinista José María Sánchez. Nuestro músico Francisco Peralta recordaba a Antonio González, arpista de Aiberén, y también a don Juan Andrés Juárez. Desde antes de 1900 llegan dos nombres: el de José Gómez, que payó con Felipe Palavecino en Gastona, y el de Rafael Urueña que cita J. A. Carrizo y que era famoso cantor de Vidalitas (37, T. I, p. 338).

FOTO E. HOSMANN

EL CIEGUITO FRANCISCO PERALTA, DE PUNUITAS (CHICLIGASTA)

Cantor y ejecutante de violín, guitarra y flauta rústica. Nació poco después de 1870. Grabó cincuenta y una melodías, y sabía muchas más.

También Telmo Rubel Urueña, muerto hacia 1909, habría sido poeta y autor de numerosos versos, según su hijo Ramón Rosa.

Hacia 1900, las flautas de caña eran muy usadas. En Concepción vivía don José Manuel Blanco, maestro de flautistas y constructor de estas flautas, de quien ya me ocupé.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE CHICLIGASTA

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Octaviano Herrera	1881	Santa Ana	Concepción	450	*Canción*	Canto y guit.	Decasílabos	—
» »				451	»	» » »	Endecasílabos	—
» »				452	*Estilo*	» » »	Décima [?]	317
» »				453	*Vidala*	Canto, guit. y caja	Vidala	243
Manuel V. Gerván	1900	Gastona	Concepción	454	*Marcha*	Lo mismo	—	624
Octaviano Herrera	1881	Santa Ana	Concepción	455	*Canción*	Canto y guit.	Décima	342
» »				456	*Gato*	» » »	Seguidilla	519
» »				457	*Zamba*	» » »	Cuarteta	446
José Bernabé Argañaraz	1889	Ciudad de Tucumán	Concepción	458	*Zamba*	Arpa, 2 guit. y caja	—	—
El mismo				459	*Gato*	Arpa	—	507
» »				460	*Aires*	Arpa y caja	Relaciones (cuartetas)	544
» »				461	*Gato*	Arpa	—	514
» »				462	*Escondido*	»	—	538
» »				463	*Vidala*	»	—	259
» »				464	*Habanera*	Arpa y guit.	—	603
Pedro A. Espeche .	1888	Cortaderas	Alto Verde	465	*Tono*	Guitarra	Octavilla	287
Francisco Peralta .	1873	Alto Verde	Punuitas	466	*Chilena*	»	Seguidilla	464
» » .				467	*Marcha*	Flau. de caña	—	625
» » .				468	»	Flaut. y caja	—	622
» » .				469	»	» » »	—	626
» » .				470	*Chilena*	Violín y caja	—	444
» » .				471	*Gato*	» » »	—	521
» » .				472	*Remedio*	» » »	—	558
» » .				473	*Gato*	» » »	—	521
» » .				474	*Aires*	» » »	Relaciones (cuartetas)	548
» » .				475	*Chacarera*	Violín	—	491
» » .				476	*Chacarera*	»	—	502
» » .				477	*Tono*	Canto y viol.	Glosa	292
Francisco y Sebastián Peralta ...	1880	Ramo, Santiago		478	*Canto cruzado*	Canto, viol. y guitarra	Décimas	304
Manuel Víctor Gerván y Jesús C. Coronel	1900	Gastona	Concepción	479	*Marcha*	Flauta y caja	—	623
Los mismos.....				480	»	» » »	—	617
Francisco Peralta .	1873	Alto Verde	Punuitas	481	»	» » »	—	614
Ignacio Carrizo ..	1889	Alto Verde	Alto Verde	482	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	289
» » ..				483	»	» » »	»	351
Ignacio Carrizo y. Pedro A. Espeche .		Cortaderas	Alto Verde	484	*Vidala*	Canto, guit. y caja	Vidala	254
Los mismos.....				485	»	Lo mismo	»	231
Ramón Lazo.....	1898	Los Morteros, Catamarca	Concepción	486	»	Canto y guit.	»	257
» »				487	*Chilena*	» » »	Seguidilla	448
» »				488	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	501

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Francisco Peralta .	1873	Alto Verde	Punuitas	489	*Chilena*	Canto y guit.	Seguidilla	441
» »				490	*Marcha*	Guitarra	—	630
» »				491	*Canto cruzado*	Canto y guit.	Décimas	306
» »				492	*Marcha*	Flau. de caña	—	622
» »				493	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	290
» »				494	»	» » »	»	284
» »				495	*Marcha*	Flau. de caña	—	621
» »				496	*Tono*	Canto y guit.	Glosa y cuart.	297
» »				497	»	» » »	Décimas	281
» »				498	»	» » »	Glosa	285
» »				499	*Mazurca*	Violín	—	600
» »				500	*Polca*	»	—	598
» »				501	*Jota*	»	—	586
» »				502	*Vals*	»	—	606
» »				503	*Chilena*	»	—	448
Domingo Félix Flores	1911	Alto Verde	Concepción	504	*Marcha*	Flauta y caja	—	620
El mismo				505	*Chilena*	» » »	—	440
» »				506	*Gato*	» » »	—	—
Félix Gambarte ..	1910	Alto Verde	Concepción	507	*Marcha*	Flau. de caña	—	632
» » ..				508	*Zamba*	Acordeón	—	477
» » ..				509	*Chacarera*	»	—	489
» » ..				510	*Chilena*	»	—	445
» » ..				511	*Polca*	Guitarra	—	599
Domingo F. Flores	1911	Alto Verde	Concepción	512	*Marcha*	Flau. de caña	—	633
Francisco Peralta.	1873	Alto Verde	Punuitas	542	*Estilo*	Canto y guit.	Décima	316
» »				543	*Canto cruzado*	» » »	Décimas	—
» »				544	*Milonga*	» » »	Coplas	334
» »				545	*Tono*	» » »	Glosa	300
» »				546	»	» » »	Décimas	298
» »				547	*Estilo*	» » »	Glosa	327
» »				548	*Chilena*	Violín	—	—
» »				549	»	»	—	470
» »				550	»	»	—	445
» »				551	*Zamba*	»	—	449
» »				552	*Chacarera*	»	—	504
» »				553	*Escondido*	»	—	539
» »				554	*Gato*	»	—	511
» »				555	*Gracejo*	»	Relato	636
» »				556	»	»	»	636
» »				557 / 558	»	»	»	636
José Bernabé Argañaraz	1889	Ciudad de Tucumán	Concepción	564	*Chilena*	Arpa	—	452
El mismo				565	*Gato*	»	—	511
» »				566	*Polca*	»	—	—
» »				567	*Gato*	»	—	512
» »				568	*Tango*	»	—	—
» »				569	*Chacarera*	»	—	—
» »				570	*Jota*	»	—	587
Manuel V. Gerván.	1900	Gastona	Concepción	571	*Marcha*	Flau. de caña	—	624
» » »				572	»	» »	—	618
» » »				574	*Baguala*	Canto	—	201
Leonor de la Cruz Herrera	1839	Simoca	La Tuna	588	*Vidala*	Canto y caja	Cuartetas	225
El mismo				589	*Baguala*	» » »	Coplas	200
» »				590	*Tono*	» » »	Romance	294
Dermilio Herrera .	1881	—	Los Mendoza	599	*Vidala*	» » »	Cuarteta	228
» »				600	*Chilena*	Canto y guit.	Seguidilla	425
» »				603	*Tono*	» » »	Glosa	293
Sebastián Peralta y Francisco Peralta	1873 1880	Alto Verde Ramo, Santiago	Punuitas	676	*Estilo*	» » »	»	310
Los mismos.....				678	*Chilena*	» » »	Encadenado y cuarteta	443

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Ignacio Carrizo ..	1889	Alto Verde	Alto Verde	679	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	296
» » ..				680	*Serenata*	» » »	Glosa y Décim.	338
Sebastián y Francisco Peralta ..	1880 1873	Ramo, Santiago Alto Verde	Punuitas	681	*Cantocruzado*	» » »	Encadenado	307
Los mismos.....				682	*Estilo*	Canto, guit. y violín	Glosa	314
Ignacio Carrizo ..	1889	Alto Verde	Alto Verde	683	*Serenata*	Canto y guit.	Décimas	339
» » ..				684	*Tono*	» » »	Décimas	291
» » ..				685	*Vidala*	» » »	Vidala	226

GRANEROS

En 1940 recorrí la Ruta 38 hasta la frontera con Catamarca, sin recoger datos de interés.

En agosto de 1941 llegué hasta Graneros y de allí pasé a Gramajos. En Graneros obtuve algunas melodías del violinista Anacleto Arregues, de 67 años. Entre ellas la Zamba Nº 635 de la página 434. En la comisaría, constaté la presencia de un "vidalero". Además, recogí la fama de José Antonio Gramajo que "imita el violín con la boca".

Los lugares explorados por mí en el departamento de Graneros acusan completa pérdida de la música tradicional. Ignoro si de haberme podido internar hasta los pueblos colindantes con Santiago del Estero y con Catamarca, hubiese hallado músicos más interesantes.

Un poco más lejos de la Villa, en Gramajos, hallé a Francisco Arregues, que también había sido violinista, pero cuyos "dedos muertos" ya no le permitían tocar.

En este departamento obtuve muy pocos datos sobre los músicos de antes. Anacleto Arregues recordaba al arpista Fermín Gambarte, muerto haría aproximadamente 40 años. En Villa Alberdi, el arpista Sandalio Aguirre recordaba a Tomás Varela, de La Cocha, también fallecido, que fué violinista y compositor, y que sabía escribir música. La Chilena Nº 621 que publico en la página 459, vertida por Aguirre, habría sido compuesta por ese músico, a pedido, en un picnic realizado en un lugar cercano a La Cocha, llamado "La Cascada".

Según referencias de Pedro Montoya, entre Villa Alberdi y Graneros vivió Braulio Navarro, otro músico del que aprendió Montoya la Polca Nº 525 que publico en la página 599.

RIO CHICO

De Santa Rosa pasé con mi amiga Elena Hosmann a Santa Ana, y desde allí realizamos amplia búsqueda por todo el departamento de Río Chico, parte de Chicligasta, como vimos, y también Graneros. Una primera excursión a Villa Alberdi nos permitió hallar al conocido arpista ciego Sandalio Aguirre o Aguirres. Nació Aguirre en Gastona, departamento de Chicligasta, no sabe cuándo. Toca el arpa desde niño. Estudió con Pablo Romano, de Yerba Buena. Pepe Bucó,

de Bella Vista, le obsequió el instrumento hacia 1900. Aguirre debió ser uno de los mejores arpistas que tuvo Tucumán. Yo lo hallé en plena decadencia, tocando en una fonda, a cambio de propinas.

Al regresar hice una recorrida por Villa Belgrano, donde sólo encontré un cieguito de cierta edad que tocaba el acordeón.

Detenida excursión por el oriente de Río Chico nos permitió ubicar en Los Córdoba a don Hipólito Funes, guitarrero y flautero "toda vez que se presenta la ocasión". Funes nació en Ancastí, Catamarca, en 1879; hace cuarenta años que está en Tucumán dedicado al cultivo de la caña.

Otra excursión por los pueblos situados al norte de Santa Ana nos llevó por Sarmientos hasta Monte Bello sin obtener información de importancia; pero al regresar por Naschi, en el Tuscal, dimos con otro músico sumamente interesante, don Emilio Perea. Nacido en el Rincón de Catamarca hacia 1890, vino con sus padres al Tuscal cuando tenía 7 años y se quedó para siempre. Recuerda que cuando niño iba con su madre a Concepción para visitar a una tía, permaneciendo allí cada vez dos o tres días. Por las noches, se acercaba a la casa de don José Manuel Blanco, quien daba clases de flauta de caña. Acurrucado detrás del cerco, Emilio escuchaba. Uno de los alumnos de Blanco le hizo por treinta centavos una flauta de caña, para que se ensayase. Un día Blanco lo oyó y lo hizo entrar. Perea tenía entonces 14 años. Así empezó su "carrera de flautero". A los 16 años ya salía a tocar para las "imágenes", siendo muy buscado. Su repertorio estaba formado por las Marchas que yo grabé y que publico, las que serían las mismas que Blanco enseñaba a todos los alumnos. Perea toca todavía en las procesiones que se realizan desde el Tuscal, Santa Ana y Aguilares, hasta Medinas. Sale especialmente el 24 de setiembre, día de la Virgen de las Mercedes, el día de la Virgen del Valle y para Navidad. Le pagan $ 3 por el día y le dan la comida.

El padre de Perea era "rezador" y dueño de las tierras que vendieron después de la sucesión; las mismas que él cultiva ahora para el "patrón". Perea conserva sólo el terreno donde tiene su rancho. Gana $ 3 ó 4 por pelar caña durante la época de las cosechas. Con mi visita se despierta en él su antiguo interés por la música y piensa estudiar para mí. Le digo que ya me voy, y agrega: "Pa'l año cuando ya vuelva voy a estudiar". Aparte las Marchas, Perea toca piezas criollas, como puede verse en el cuadro correspondiente.

El sur de Santa Ana es también zona de pequeños agricultores que conservaron la tradición de sus mayores. En Los Luna hallé primero a doña Celia Tula de Paz que vino a los 17 años de Machigasta (La Rioja) y después, a la señora Predesfinda C. de Asís que recordaba algunos Villancicos.

En Villa Hileret también obtuve algunas piezas de interés, y en el camino a la estación de Río Chico hallé a don Ramón Rosa Urueña, hijo de un conocido payador fallecido. En el mismo ingenio encontré a varios músicos interesantes, entre ellos a don Pedro Segundo Arias, oriundo de La Rioja. Don Segundo es muy buen "cajero" y cantor de Bagualas; su cabeza es un nidal de coplas y "casos". También realicé en el ingenio abundantes grabaciones entre los "vidaleros", y entre los niños, que igual que en Santa Rosa jugaban a los "indios" y cantaban Vidalas, además de las Rondas propias de su edad.

En la tradición oral de Río Chico y los departamentos vecinos está viva la memoria de don Carmen Quieta, que J. A. Carrizo titula el "último de los poetas

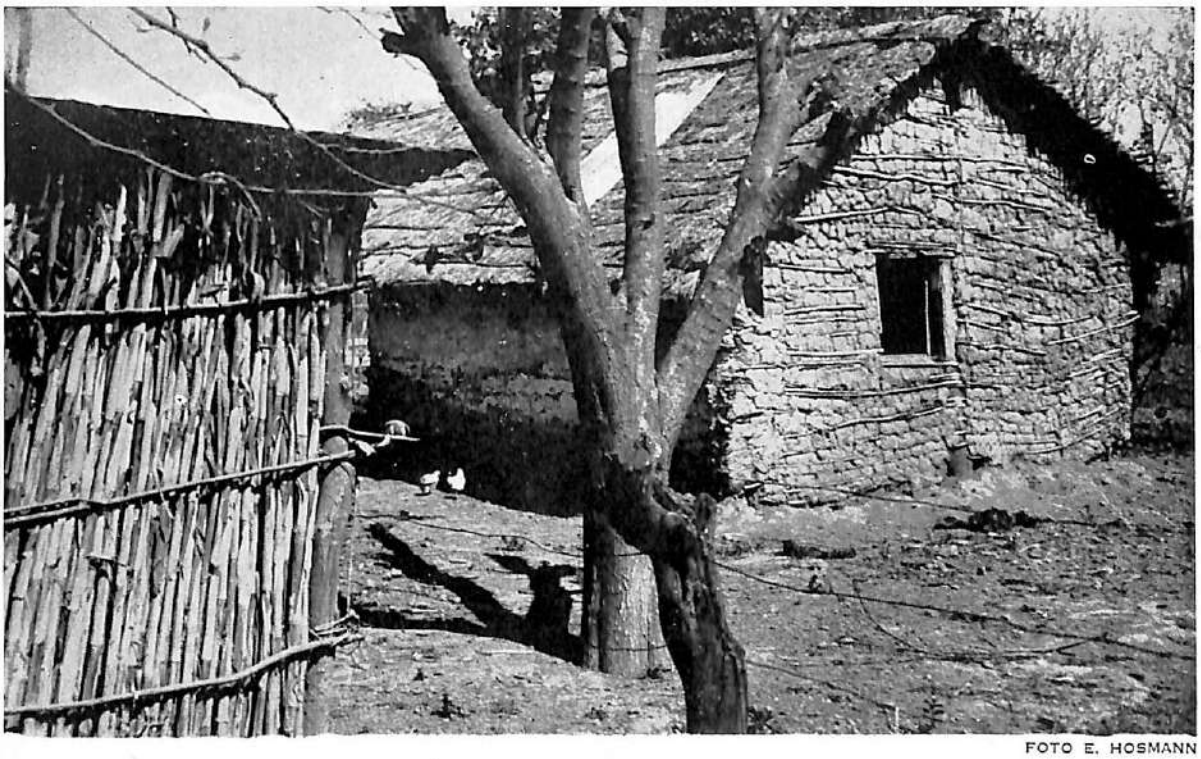


FOTO E. HOSMANN

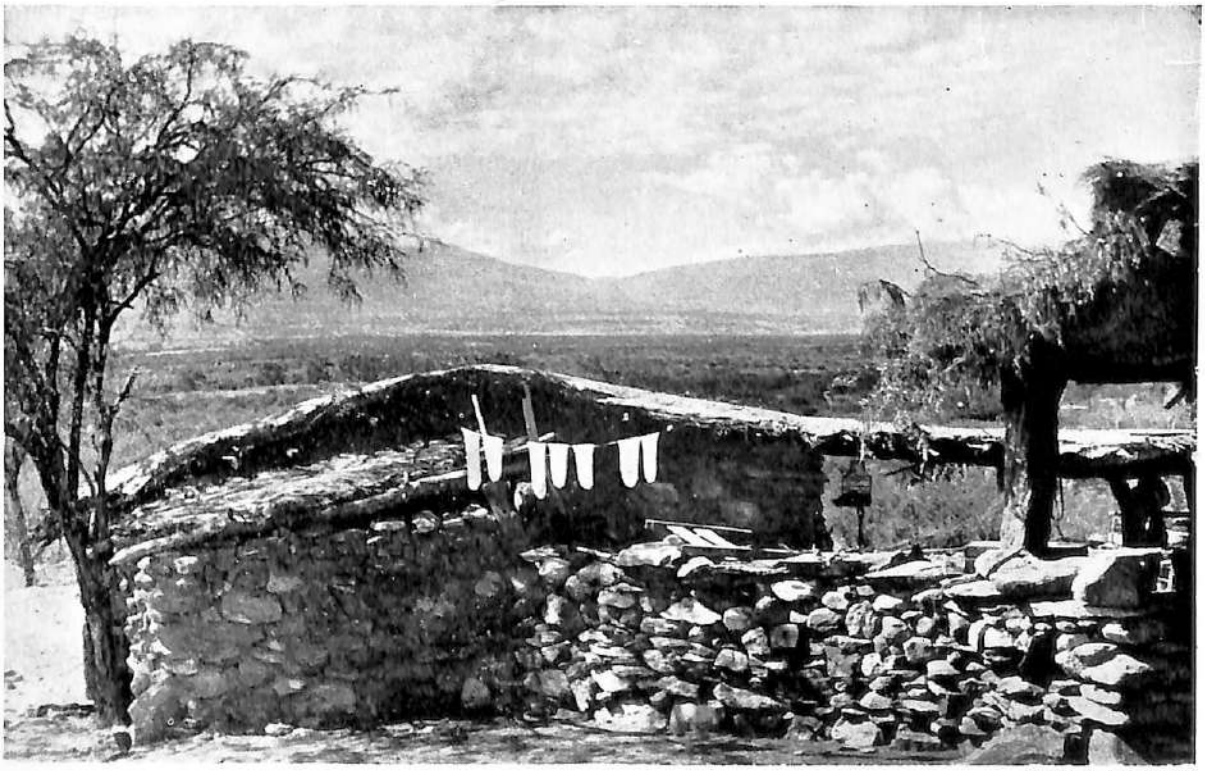


FOTO E. HOSMANN

RANCHOS DE LLANURA Y DE MONTAÑA

Rancho de maloja y rancho de barro de Los Luna (Río Chico). Rancho de piedra de Anjuana (Tafí). En el centro se ven quesillos colgados para que se sequen.

populares de Tucumán". Quieta, según el mismo investigador, nació en Los Ríos, en julio de 1866 y falleció en Aguilares, en octubre de 1914. El cieguito Peralta conoció a Quieta en el Tuscal y me aseguró que éste tocaba guitarra además de ser buen poeta. También Leonor de la Cruz Herrera había cantado con Quieta y con Domingo Díaz, como vimos.

Francisco Peralta recordaba asimismo a los violinistas de Las Tipas: Alejandro Rodríguez y Amadeo Lobos; este último habría sido además cantor. Peralta le aprendió el Escondido N° 553 de p. 539. Isaías Molino fué otro buen violinista de Aguilares, y José María Sánchez, de Gucheas, a quien Pedro Montoya, aprendió la Jota N° 523, p. 587, la Mazurca N° 524, p. 600, y la Zamba N° 526, p. 426. En Santa Ana era recordado don Cruz Cardoso, flautero, violinista, arpista y guitarrero, ya fallecido; lo mismo que el cieguito Pastor Herrera, arpista.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE RIO CHICO

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Sandalio Aguirres.	1880 aprox.	Gastona, Chicligasta	Villa Alberdi	621	*Chilena*	Arpa	—	459
» »				622	*Gato*	»	—	—
» »				623	*Triunfo*	»	—	578
» »				624	*Chilena*	»	—	460
» »				625	*Chacarera*	»	—	486
» »				626	*Gato*	»	—	—
Nicolás Romero ..		La Rioja	Santa Ana	627	*Chilena*	Guitarra	—	458
» » ..				628	*Gato*	»	—	507
» » ..				629	*Habanera*	»	—	603
» » ..				630	*Vals*	»	—	—
Ruperto y Remigio Pereira	1913 1920	San Pedro de Guasayán, Sgo.	Santa Ana	631	*Vidala*	Canto guit. y caja	Cuarteta	226
Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira ..	1918 1912	San Pedro de Guasayán, Sgo.	Santa Ana	632	»	Lo mismo	Vidala	240
Los mismos.....		San Pedro de Guasayán, Sgo.	Santa Ana	633	»	» »	»	246
» »				636	»	» »	Coplas	226
» »				637	»	» »	»	236
» »				638	»	» »	Vidala	244
Rup.y Rem.Pereira				639	»	» »	»	235
» » »				640	*Estilo*	Canto y guit.	Décima	329
Músicos de 632 ..				641	*Vidala*	Canto, guit. y caja	Vidala	246
Hipólito Funes y	1879	Ancasti, Catam.	Los Córdobas	642	*Zamba*	Dos guitarras	—	444
Angel D. Pastrana	1909	Santa Cruz	Los Córdobas	643	*Gato*	» »	—	513
Los mismos.....				644	*Escondido*	» »	—	533
» » »				645	*Chilena*	» »	—	—
» » »				646	*Gato*	» »	—	509
Hipólito Funes...				647	*Sketing*	Guitarra	—	604
» » y				648	*Marcha*	»	—	629
Angel D. Pastrana				649	*Chilena*	Flauta, guit. y caja	—	440
Oscar Reyes Díaz .	1931	Santa Ana	Santa Ana	650	*Vidalita*	Canto	Vidalita	268
Hipólito Funes y	1879	Ancasti, Catam.	Los Córdobas	651	*Chilena*	Flauta, guit. y caja	—	440
Angel D. Pastrana	1909	Santa Cruz	Los Córdobas					
Miguel H. Alarcón.	1931	Santa Ana	Santa Ana	652	*Vidala*	Canto y caja	Vidala	250
» » » .				653	»	» » »	»	249

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Corro infantil....	1937	Santa Ana	Santa Ana	654	*Vidala*	Canto	Vidala	255
EstanislaoO.Tarifa		Santa Ana	Santa Ana	655	*Canción*	»	Decasílabos	413
César Villafañe, Damián A. Olivera y Coro ...		Santa Ana	Santa Ana	656	*Ronda infant.*	»	Rimas inf.	402
Los mismos.....	1890			657	» »	»	» »	409
Hermilio Perea ..	—	Rincón, Catam.	Tuscal	658	*Chilena*	Flauta de caña y caja	—	—
Comparsa infantil.	—	—	Santa Ana	659	*Vidala*	Canto y caja	Vidala	245
» »	1883	—		660	»	» » »	»	254
Antonio López ..		Puerta de Ambato, Catamarca	Santa Ana	661	*Estilo*	Canto y guit.	Décimas	312
» » ..				662	*Chilena*	» » »	Seguidilla	432
» » ..	1890			663	*Tono*	» » »	Glosa	293
Hermilio Perea ...	1883	Rincón, Catam.	Tuscal	664	*Marcha*	Flauta de caña y caja	—	626
Antonio López ..	1890	Puerta de Ambato, Catamarca	Santa Ana	665	*Estilo*	Canto y guit.	Décimas	332
Hermilio Perea...	1883	Rincón, Catam.	Tuscal	666	*Marcha*	Flauta de caña y caja	—	627
Antonio López ...	1890	Puerta de Ambato, Catamarca	Santa Ana	667	*Estilo*	Canto y guit.	Décimas	315
Hermilio Perea ...	—	Rincón, Catam.	Tuscal	668	*Marcha*	Flauta de caña y caja	—	625
Ciego	1890	—	Villa Belgrano	669	*Escondido*	Acordeón	—	534
Hermilio Perea...		Rincón, Catam.	Tuscal	670	*Marcha*	Flauta de caña y caja	—	627
» » ...				671	*Zamba*	Lo mismo	—	474
» » ...				672	*Marcha*	» »	—	—
» » ...	1883			673	*Gato*	» »	—	—
Antonio López ..	1890	Puerta de Ambato, Catamarca	Santa Ana	674	*Tono*	Canto y guit.	Décimas	296
Hermilio Perea ...		Rincón, Catam.	Tuscal	675	*Marcha*	Flauta de caña y caja	—	627
» » ...	—			677	*Marcha*	Lo mismo	—	616
Sra. de Quiroga .		—	Hileret	686	*Villancico*	Canto	Villancico	389
» » »				687	»	»	»	380
» » »				688	»	»	»	371
Pedro Segundo Arias.....	1874	San Blas de los Sauces, La Rioja	Santa Ana	689	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	191
El mismo				690	»	» » »	»	183
» »				691	»	» » »	»	208
» »				692	*Bagualita*	» » »	»	215
» »	—			693	*Vidalita*	» » »	Vidalita	268
Celia Tula de Paz .		Machigasta, La Rioja	Los Luna	694	*Baguala*	Canto	Vidala	193
» » » »				695	»	»	»	193
» » » »				696	»	»	»	183
» » » »				697	*Chilena*	»	Seguidilla	425
» » » »				698	*Mariquita*	»	Cuarteta	571
Predesfinda C. de Asís	—	—	Los Luna	699	*Villancico*	»	Romance	382
La misma	1887			700	»	»	—	372
Salvador Aguilar .		Santa Ana	Hileret	702	*Baguala*	»	Vidala	213
Carmen B. de Romero	1859 —	—	Hileret	703	*Canción*	»	Seguidilla	354
Vicente Albarracín	1877	—	Hileret	704	*Estilo*	»	Décima	—
Jesús Fuensalida .		Sta. María, Cat.	Hileret	705	*Baguala*	»	Copla	203
» »				706	*Vidala*	»	Coplas	220
» »				707	»	»	Vidala	241
Ramón Rosa Urueña	1893	Choya, Catam.	Tuscal	708	*Media cifra*	»	Cuarteta	333
El mismo				709	*Cifra*	»	Décima	352
» »				710	*Tono*	»	Cuartetas	273

TAFI

El departamento de Tafí guarda entre sus montañas el mayor número de músicos. Ya durante mi primer viaje, en 1940, entré en comunicación con algunos cantores e instrumentistas de los pequeños pueblos al pie del Aconquija. En Yerba Buena, comencé mi colección con don Ramón Silvestre Sánchez, y nada menos que con los muy célebres versos de "El fin del hombre" de Domingo Díaz. Recuerdo que don Ramón me aseguró que Domingo Díaz payó con el Demonio y lo hizo reventar. El realmente lo creía así y muchas veces después oí decir lo mismo respecto al conocido poeta. Sánchez había sido cantor y también arpista durante su juventud. Siguió a este músico, el más joven de los pocos arpistas que quedan en Tucumán, Juan Benigno Fernández, descendiente de una tradicional familia de arpistas. Después vino don Francisco González, cuya voz ronca no permitía reconocer las hermosas Vidalas que cantaba. También en Cevil Redondo obtuve algunas piezas de interés.

La zona de los Valles de Tafí y Yocavil fué explorada por mí en toda su extensión, desde El Mollar hasta desembocar en Salta, pueblo por pueblo, a lomo de mula en su mayor parte, durante la excursión que iniciamos desde Santa Rosa, Monteros, en enero de 1941.

En El Mollar, donde permanecimos varios días, hice buen acopio de datos y además obtuve música de muy variada especie, como consta en el cuadro respectivo.

De El Mollar seguimos viaje a Las Carreras pasando por Rincón. Allí, dos hermanos violinistas y guitarristas, Francisco y Damián Centeno, son los músicos del lugar. Con ellos realicé treinta grabaciones, casi todas de bailes y algunas Marchas para santos o novios. Además, un tímido cantor, Adolfo Rodríguez, entonó algunas melodías y recitó en cuatro décimas un trozo de la historia de los Doce Pares de Francia.

Terminada la recopilación en Las Carreras, pasamos a la Villa de Tafí, donde hicimos diligencias sin ningún resultado: es lugar de turismo. Nuevamente en viaje, cruzamos el Infiernillo. Al llegar a la escuelita de El Molle, su joven maestra nos ofreció gentilmente albergue. Desde allí tuvimos oportunidad de asistir a una "señalada", durante la cual pude anotar varias piezas interesantes.

De El Molle pasamos a Amaicha del Valle. El primer músico que nos visitó fué Mercedes Reyes, un viejo violinista de 70 años, que quejumbreó una cansada Mariquita y algunas piezas más.

El señor Miguel Cano — director de la escuela de la villa — que toca la guitarra y canta, recordó numerosas piezas oídas a músicos viejos del lugar. Y lo mismo su hermano, el señor Ramón Cano — Inspector de escuelas — que vino especialmente desde Colalao para encontrarnos.

Las Bagualas se escuchan en Amaicha como en toda la región de los Valles.

De Amaicha pasamos a Santa María de Catamarca y recorrimos sus alrededores, bajando después hasta San José. La música recogida guarda lógicamente estrecha relación con la de los valles tucumanos, pero no la publico para no salirme del actual límite geográfico de la provincia de Tucumán.

Terminada la investigación en Santa María, pasamos a Colalao del Valle. Era tiempo de carnaval. En el pueblo había gran afluencia de cantores y las Bagualas resonaban día y noche. Pude realizar así numerosas grabaciones. Además, presenciamos una "señalada" en Anjuana y varios "topamientos" en Colalao y en Quilmes. También concurrimos a los bailes que se realizaban en las carpas levantadas junto a los almacenes.

De Colalao seguimos viaje a Salta para regresar de allí a Tucumán.

En enero de 1943 completé la exploración del departamento de Tafí, tomando por asiento Raco. En Siambón hallé un violinista oriundo de Anfama: Manuel Arce, de 65 años, hijo de Manuel Arce y de María Cristina Lara, nacida en Amaicha. Don Manuel estuvo cuando niño en La Hoyada, donde sus padres eran jornaleros; cuando él tenía 12 años pasaron a Yerba Buena. Tres años después le compraron un violín, que aprendió a tocar "acercándose a los músicos para ver cómo movían los dedos". Muchacho aún, trabajó en el Ingenio San José. Ha sido jornalero, labrador y quintero. Después, ya casado, pasó a Siambón. Manuel Arce toca numerosas piezas criollas y bailes de salón: Polcas, Habaneras y Mazurcas aprendidas en Yerba Buena.

En el mismo lugar tomé varias melodías a Luis Felipe Cantero, que había nacido en la ciudad de Tucumán y venido cuando niño a Siambón, donde aprendió a tocar la guitarra y a cantar las piezas que recordaba.

También realicé grabaciones en Raco. Sobre todo Bagualas entre los músicos de los alrededores.

En cuanto a los músicos "de antes", en San Javier, Angel Carreras, ya viejo, había abandonado la ejecución del arpa. En el Garabatal, Romualdo Arce tocaba arpa y fabricaba instrumentos. En Las Juntas vive Pedro Monroe, de 70 años, que fué arpista.

En la zona sudeste del departamento, recogí también abundantes informes. Octaviano Tula, fallecido en 1939, era recordado como excelente arpista. Tula enseñó a Juan Andrés Pérez. También el padre y el abuelo de Pérez — como vimos — eran arpistas del lugar. Domingo González era buen acordeonista. Los hermanos Escobar formaban "orquesta" de violín y bombo. El "rengo Ignacio" era violinista. Y éstos "son unos pocos, de tantos que vivieron entonces"...

En la zona de los Valles, en El Mollar, José María Godoy era famoso y en Tafí del Valle, Antonio Romano. Demetrio Ríos le habría oído el Amor N° 85 de página 566. También Pablo Rodríguez, muerto hacia 1911 o algo después, debía ser buen músico, y Nicanor Reinoso, del mismo lugar, a quien aprendieron los hermanos Centeno algún baile.

En Amaicha recogí la fama de don Hilario Tapia, santamariano, ya fallecido, a quien don Miguel Cano Vélez aprendió el Estilo N° 174 y de don Adrián Olivares, violinista, muerto hacia 1921, a quien aprendió don Miguel Cano la Chacarera N° 191 de página 485.

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

PUEBLOS DE MONTAÑA

Tafí del Valle y Colalao del Valle (Tafí).

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE TAFI

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Ramón Silvestre Sánchez	1880	Obanta, Famail.	Yerba Buena	2	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	—
El mismo				3	*Huella*	Guitarra	—	568
Juan Benigno Fernández	1899	Yerba Buena	Yerba Buena	4	*Remedio*	Arpa	—	554
El mismo				5	*Triunfo*	»	—	578
» »				6	*Escondido*	»	—	533
» »				7	*Chacarera*	»	—	486
Nicasio Burgos	1891	Pocitos	Cebil Redondo	22	*Estilo*	Canto y guit.	Glosa	311
» »				23	»	» » »	»	330
Francisco González	1893	Tafí	Yerba Buena	24	*Vidala*	» » »	Coplas	220
Francisco Cejas	—	—	Yerba Buena	25	»	» » »	Cuarteta	225
» »				26	»	» » »	»	249
» »				27	*Chilena*	» » »	Seguidilla	433
» »				28	»	» » »	»	427
Francisco González	1893	Tafí	Yerba Buena	35	*Vidala*	Guitarra	—	250
» »				36	»	Canto y guit.	—	242
» »				37	*Chilena*	Guitarra	—	437
Marcos B. Tolaba	1912	Mollar	Mollar	57	*Zamba*	Violín y bombo	—	453
y Pedro P. Ríos	1905	Mollar	Mollar	58	*Chacarera*	» » »	—	496
Los mismos				59	*Gato*	» » »	—	512
» »				60	*Remedio*	» » »	—	551
» »				61	*Escondido*	» » »	—	532
» »				62	*Mariquita*	» » »	—	571
» »				63	*Zamba*	» » »	—	453
» »				64	*Chacarera*	» » »	—	488
» »				65	*Gato*	» » »	—	523
Francisco Ríos	—	—	Mollar	66	*Triunfo*	Violín	—	579
» »				67	*Amor*	»	—	566
Magín Mamaní	—	—	Mollar	68	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuartetas	492
» »				69	*Despedida*	» » »	»	341
Evaristo Centeno	1901	Ojo de Agua	Las Carreras	70	*Zamba*	» » »	Décima	436
» »				71	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	493
» »				72	*Estilo*	» » »	Décima	329
Amalia Chavarría de Centeno	1890 aprox.	Mollar	Las Carreras	73	*Baguala*	Canto	Vidala	209
La misma				74	*Canc. relig.*	»	Oración	361
» »				75	» »	»	»	362
» »				76	» »	»	»	362
Teodoro Mamaní y familia	1892	Tafí del Valle	Mollar	77	*Villancico*	Canto y caja	Villancico	—
Los mismos				78	*Baguala*	» » »	Vidala	197
» »				79	»	» » »	»	207
» »				80	»	» » »	»	209
» »				81	»	» » »	»	198
» »				82	»	» » »	—	186
María Pastrana de Mamaní	1892 aprox.	Tafí del Valle	Mollar	83	»	» » »	Vidala	189
La misma				84	»	» » »	»	189
Demetrio Ríos	—	Sta. María, Cat.	Mollar	85	*Amor*	Violín y bombo	—	566
» »				86	*Palito*	» » »	—	584
» »				87	*Remedio*	» » »	—	559
» »				88	*Mariquita*	» » »	—	574
» »				89	*Triunfo*	» » »	—	580
» »				90	*Escondido*	» » »	—	540
» »				91	*Marcha*	» » »	—	631
» »				92	*Gato*	» » »	—	520

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Demetrio Ríos ...				93	*Marcha*	Violín y bombo	—	630
» » ...				94	»	» » »	—	629
» » ...				95	*Baguala*	Violín	—	—
» » ...				96	*Zamba*	Violín y bombo	—	444
» » ...				97	*Chacarera*	» » »	—	—
» » ...				98	*Zamba*	» » »		476
» » ...				99	*Aires*	Violín y bombo	Relaciones (cuartetas)	546
» » ...				100	*Gato*	» » »	—	—
José Rosario Ríos.	1928	El Mollar	Mollar	101	*Baguala*	Canto y bombo	Vidala	187
» » » .				102	»	» » »	Copla	176
Eduviges Monroe de Cruz	1890 aprox.	Tafí del Valle	Mollar	103	*Canc. relig.*	Canto	Oración	358
La misma				104	» »	»	»	362
» »				105	» »	»	»	361
» »				106	» »	»	»	363
» »				107	» »	»	»	362
» »				108	» »	»	»	361
» »				109	» »	»	»	359
» »				110	» »	»	»	—
» »				111	» »	»	»	357
Hermanos Ríos ..			Mollar	112	*Baguala*	»	Vidala	—
» » ..				113	»	»	»	192
Plácido Ríos	—	—	Mollar	114	»	»	Cuarteta	185
Vicente Sequeira y señora.....	—	Catamarca	Mollar	115	»	Canto y caja	Copla	182
Francisco Centeno.	—	Famaillá	Las Carreras	116	*Marcha*	Violín	—	—
Eduviges M. de Cruz	1890 aprox.	Tafí del Valle	Mollar	117	*Canc. relig.*	Canto	Oración	361
La misma				118	» »	»	»	365
» »				119	» »	»	»	365
» »				120	» »	»	»	358
Damián Centeno .	1904	Famaillá	Las Carreras	121	*Ecuador*	Violín	—	564
» »				122	*Amor*	»	—	—
» »				123	*Palito*	»	—	585
Francisco y Damián Centeno..			Las Carreras	124	*Remedio*	Violín y guit.	—	553
Los mismos.....				125	*Mariquila*	» » »	—	—
» »				126	*Escondido*	» » »	—	532
» »				127	*Gato*	» » »	—	511
» »				128	*Zamba*	» » »	—	460
» »				129	*Chacarera*	» » »	—	496
» »				130	*Zamba*	» » »	—	451
Damián Centeno .	1904	Famaillá	Las Carreras	131	*Chacarera*	» » »	—	500
Damián y Francisco Centeno			Las Carreras	132	*Triunfo*	Violín	—	—
Los mismos.....				133	*Zamba*	Violín y guit.	—	—
» »				134	*Chacarera*	» » »	—	491
» »				135	*Zamba*	» » »	—	453
» »				136	*Chacarera*	» » »	—	487
» »				137	*Gato*	» » »	—	522
» »				138	*Zamba*	» » »	—	445
» »				139	*Chacarera*	» » »	—	493
» »				140	*Gato*	» » »	—	518
» »				141	*Zamba*	» » »	—	444
» »				142	*Chacarera*	» » »	—	500
» »				143	*Gato*	» » »	—	519
» »				144	*Zamba*	» » »	—	471
» »				145	*Gato*	» » »	—	523
Francisco Centeno.			Las Carreras	146	*Marcha*	Violín	—	113
» »				147	»	»	—	629
Damián Centeno .	1904	Famaillá	Las Carreras	148	»	»	—	628

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Adolfo Rodríguez .	1894	Tafí	Las Carreras	149	*Tono*	Canto	Glosa	286
» » .				150	*Remedio*	»	—	557
» » .				151	*Palito*	»	—	585
» » .				152	*Baguala*	»	—	184
Corro de mujeres .	—	—	Molle	153	»	Canto y caja	Vidala	192
Nicasio Lera	—	Tafí	Molle	154	*Bailecito*	Acordeón	—	—
» »				155	*Gato*	»	—	—
Modesto A. Canelada	1913	Las Sosas	Amaicha	156	*Baguala*	Canto y caja	Copla	187
Pedro Castillo ...	1923	Amaicha		157	*Baguala*		Vidala	186
Modesto A. Canelada	1913	Las Sosas	Amaicha	158	»	Canto	Triada	185
Miguel Cano	—	—	—	159	*Vals*	Canto y guit.	—	—
Nicasio Lera	—	Tafí	Molle	160	*Amor*	Acordeón	—	565
» »				161	*Mariquita*	»	—	573
» »				162	*Zamba*	»	—	477
» »				163	*Gato*	»	—	515
Loreto Reyes y ..	1921	—	Molle	164	*Marcha*	Acord. y caja	—	—
Pedro A. Marcial .	1911	—						
Corro de mujeres .	—	—		165	*Baguala*	Canto y caja	—	192
Mercedes Reyes .	1870 aprox.	—	Amaicha	166	*Mariquita*	Violín	—	573
» » .				167	*Chacarera*	»	—	—
» » .				168	*Chilena*	»	—	435
» » .				169	*Marcha*	»	—	—
Miguel Cano Vélez	—	—	Amaicha	170	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuarteta y seguidilla	490
Ramón y Miguel Cano Vélez ...	—	—	Amaicha	171	*Chilena*	Mand. y guit.	—	466
Los mismos.....				172	*Gato*	» » »	—	—
» »				173	*Estilo*	Canto y guit.	Décima	328
» »				174	»	» » »	—	327
» »				175	*Chilena*	» » »	—	431
» »				176	»	» » »	Seguidilla	429
» »				177	*Vidalita*	» » »	Vidalita	268
Ramón Cano Vélez	—	—	Amaicha	178	*Chacarera*	Mandolín	—	502
» » »				179	*Chilena*	»	—	439
» » »				180	»	»	—	446
» » »				181	*Zamba*	»	—	450
» » »				182	*Gato*	»	—	515
» » »				183	*Baguala*	»	Vidala	211
Francisco Lera ..	—	Zazos	Zazos	184	*Zamba*	Acordeón	—	447
» » ..				185	*Escondido*	»	—	533
» » ..				186	*Mariquita*	»	—	573
» » ..				187	*Gato*	»	—	508
Ramón Cano Vélez	—	—	Colalao del Valle	188	*Escondido*	Mandolín	—	533
» » »				189	*Ecuador*	»	—	564
Ramón Cano	—	—	Colalao del Valle	190	*Chilena*	»	—	446
Miguel Cano	—	—	Amaicha d.Valle	191	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuarteta	485
» »				192	*Zamba*	» » »	Seguidilla	469
» »				193	*Chilena*	» » »	Cuartetas	438
» »				194	*Zamba*	» » »	Romance	451
» »				195	»	» » »	Seguidilla	447
Severo Tolaba ...	1866	Amaicha d. Valle	Molle	196	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	206
» » ...				197	»	» » »	»	210
Miguel Cano	—	—	Amaicha d. Valle	198	*Aires*	Canto y guit.	—	547
Ramón Cano	—	—	Colalao del Valle	199	*Zamba*	Mandolín	—	459
» »				200	*Chacarera*	»	—	487
» »				201	*Chilena*	»	—	450
Pedro Vais	1908	Colalao del Valle	Colalao del Valle	202	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	183
» »				203	»	» » »	Cuarteta	203
» »				204	»	» » »	»	—
» »				205	»	» » »	Copla	202
» »				206	»	» » »	»	200

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Clemencia Moya..	—		Colalao del Valle	207	*Canc. relig.*	Canto	Oración	358
Vicenta Ríos.....	1897	Mollar	Colalao del Valle	208	» »	»	»	359
Clemencia Moya..	—		Colalao del Valle	209	» »	»	»	357
Vicenta Ríos.....	1897	Mollar	Colalao del Valle	210	*Baguala*	»	Coplas	182
Dominiciano Güaymás y ...	1893	Tala Pozo, Quil.	Colalao del Valle	211	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	192
Basilio Palacios ..	1897	Anjuana						
Teresa Vega de Rodríguez	—	Tolombón, Salta	Colalao del Valle	212	*Vidala*	Canto	»	—
Ramón Cano	—	—	Colalao del Valle	213	*Estilo*	Canto y mand.	Décima	—
Rómulo Moya ...	1891	Colalao del Valle	Colalao del Valle	214	*Tono*	Canto	Glosa	295
Ubaldo Ybáñez ..	1914	Colalao del Valle	Colalao del Valle	215	*Gato*	Canto y guit.	Seguidilla	518
Jesús Saso.....	—		Amaicha d. Valle	216	*Zamba*	Acordeón	—	431
» »				217	»	»	—	429
» »				218	»	»	—	429
» »				219	»	»	—	422
» »				220	*Chacarera*	»	—	496
» »				221	»	»	—	482
» »				222	*Gato*	»	—	522
» »				223	»	»	—	520
» »				224	*Zamba*	»	—	459
» »				225	*Escondido*	»	—	536
» »				226	*Bailecito*	»	—	562
Teodosia Monasteterio de Chico .	—	San José	Colalao del Valle	227	*Villancico*	Canto	Villancico	371
La misma				228	»	»	»	380
» »				229	»	»	»	375
» »				230	»	»	»	371
» »				231	*Canc. relig.*	»	Oración	266
» »				232	*Villancico*	»	»	383
Beatriz Moya de Moya	—	Colalao del Valle	Colalao del Valle	233	*Canc. relig.*	»	»	357
La misma				234	» »	»	»	363
» »				235	» »	»	»	360
Juana Colque de Tena.....	1900	Colalao del Valle	Colalao del Valle	236	» »	»	»	358
La misma				237	» »	»	»	366
Cleófilo Suárez...	—	Colalao del Valle	Anjuana	238	*Zamba*	Canto y guit.	—	469
» » ...				239	*Gato*	» » »	—	517
» » ...				240	*Escondido*	» » »	—	534
Corro de hombres y mujeres	—	—	Anjuana	241	*Baguala*	Canto y caja	—	207
Los mismos.....				242	»	» » »	—	205
» »				243	»	» » »	—	209
Corro de mujeres .	—	—	Anjuana	244	»	» » »	—	—
Corro callejero ..	—	—	Colalao del Valle	245	»	» » »	—	206
Pedro J. Ayala y .	—	Calimonte	Calimonte	246	*Gato*	Acor. y bombo	—	509
Benjamín Cartés .	—	Calimonte	Calimonte					
Los mismos.....	—			247	*Zamba*	» » »	—	448
Juana Colque de Tena	1900	Colalao del Valle	Colalao del Valle	248	*Canc. relig.*	Canto	Oración	360
Rómulo Moya ...	1891	Colalao del Valle	Colalao del Valle	249	*Canción*	»	Cuartetas	351
» » ...				250	*Canc. relig.*	»	Oración	265
Beatriz M. de Moya y	—	Colalao del Valle	Colalao del Valle	251	*Canción*	»	Cuartetas	350
Delfidia Castro ..	—	Cafayate	Colalao del Valle					
Las mismas.....				252	*Villancico*	»	Villancico	372
Mercedes y Delfidia Castro	—	—	Colalao del Valle	253	»	»	»	384
Pedro J. Ayala y .		Calimonte	Calimonte	254	*Chacarera*	Acor. y bombo	—	499
Benjamín Cartés .		Calimonte	Calimonte					
Los mismos.....				255	*Escondido*	» » »	—	536
» »				256	*Mariquita*	» » »	—	572
» »				257	*Zamba*	» » »	—	448

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Los mismos				258	*Chacarera*	Acor. y bombo	—	—
» »				259	*Gato*	» » »	—	—
Ubaldo Ybañez ..	1914	Colalao del Valle	Colalao del Valle	260	*Milonga*	Canto y guit.	Décima	337
» » ..				261	*Zamba*	» » »	Cuartetas	438
» » ..				262	»	» » »	Decasílabos	472
» » ..				263	*Gato*	» » »	Seguidilla	518
Agustín Balderrama y	1911	—	Amaicha d. Valle	264	*Zamba*	Acor. y bombo	—	429
Jacinto Almeda ..	1895	—	Colalao del Valle					
Los mismos.....				265	*Gato*	» » »	—	—
» »				266	*Chacarera*	» » »	—	485
» »				267	*Escondido*	» » »	—	—
» »				268	*Zamba*	» » »	—	—
» »				269	*Chacarera*	» » »	—	499
» »				270	*Zamba*	» » »	—	437
» »				271	*Zamba*	Acor. y bombo	—	426
» »				272	»	Acordeón	—	475
» »				273	*Chacarera*	»	—	—
» »				274	*Gato*	»	—	520
» »				275	»	»	—	522
Fabriciana Balderrama de Pachao	1850 Aprox.	Sta. María, Cat.	Colalao del Valle	276	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	191
Facunda G. de Mamani, Segundo	1902	Colalao del Valle	Colalao del Valle					
Medina y	1891	Bañado	Colalao del Valle	277	»	» » »	Vidala	209
Pedro Irmo Huanca	—	—	Colalao del Valle					
» » »			Colalao del Valle	278	»	» » »	»	190
Andrés Condori...	—	—	Colalao del Valle	279	»	» » »	»	186
F. B. de Pachao...	1891 Aprox.	Sta. María, Cat.	Colalao del Valle	280	»	» » »	»	195
Pedro Irmo Huanca	—	—	Colalao del Valle	281	»	» » »	»	199
Octaviano Condorí	—	—	Colalao del Valle	282	»	» » »	—	213
» »				283	»	» » »	Copla	177
Mercedes y Delfidia Castro	—	—	Colalao del Valle	284	*Canción*	Canto	»	340
Las mismas.....				285	*Baguala*	»	Vidala	191
Delfidia Castro ..		Cafayete	Colalao del Valle	286	»	»	Pareados	184
Teresa Vega de Rodríguez	—	Tolombón, Salta	Colalao del Valle	287	*Chilena*	»	Seguidilla	455
La misma				288	»	»	»	433
» »				289	»	»	»	455
» »				290	*Vidala*	Canto y caja	Vidala	237
» »				291	*Chilena*	» » guit.	Seguidilla	465
» »				292	»	» » »	»	471
» »				293	»	» » »	Cuarteta	428
» »				294	*Villancico*	Canto	—	379
Milagro Chaile y.	—	—	Quilmes	295	*Tono*	»	Glosa	343
B. Cartes	—	Calimonte	Calimonte	296	*Gato*	Acor. y bombo	—	520
Los mismos.....				297	*Escondido*	» » »	—	—
» »				298	»	» » »	—	538
» »				299	*Bailecito*	» » »	—	562
» »				300	*Zamba*	» » »	—	469
» »				301	*Chacarera*	» » »	—	488
Benjamín Cartes y				302	*Zamba*	» » »	—	451
José Ayala	—	Calimonte	Calimonte	303	*Gato*	» » »	—	—
Los mismos.....				304	*Zamba*	» » »	—	462
» »				305	»	» » »	—	451
» »				306	*Chacarera*	» » »	—	498
Teodosia Chico de Cano.....	—	—	Colalao del Valle	307	*Gato*	» » »	—	—
La misma				308	*Arrullo*	Canto	Copla	—
» »				309	*Canción*	»	—	353
				310	»	»	—	—

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Corro Mixto	—	—	Colalao del Valle	311	*Baguala*	Canto	—	177
Víctor Pastrana y .	1915	—	Paraíso	312	*Gato*	Acor. y bombo	—	—
Paulo Yapura....	—	—						
Los mismos.....				313	*Escondido*	» » »	—	536
» »				314	*Bailecito*	» » »	—	561
» »				315	*Chilena*	» » »	—	439
» »				316	*Ecuador*	» » »	—	563
» »				317	*Zamba*	» » »	—	457
Niña de Moya ..	—	—	Colalao del Valle	318	*Vidala*	Canto	Vidala	258
» » » ..				319	*Serenata*	»	Encaden.	341
Rómulo Moya ...	1891	Colalao del Valle	Colalao del Valle	320	*Vidala*	»	Vidala	255
Oída en una carpa .	—	—	Colalao del Valle	321	*Gato*	Acordeón	—	526
» » » » .				322	»	»	—	513
Milagro Chaile ..	—	—	Quilmes	323	*Bailecito*	»	—	561
Corro	—	—	Quilmes	324	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	205
»				325	»	» » »	»	—
Oída en una carpa .	—	—	Quilmes	326	*Zamba*	Acordeón	—	450
» » » » .				327	»	»	—	437
» » » » .				328	*Chacarera*	»	—	499
Oída en una carpa	—	—	Colalao del Valle	330	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuartetas	489
Manuel Arce	1878	Anfama	Siambón	750	*Mariquita*	Violín	—	572
» »				751	*Remedio*	»	—	553
» »				752	»	»	—	552
» »				753	*Marcha*	»	—	633
» »				754	»	»	—	628
» »				755	»	»	—	631
» »				756	*Escondido*	»	—	535
» »				757	*Chilena*	»	—	474
» »				758	*Gato*	»	—	510
» »				759	»	»	—	513
» »				760	*Chacarera*	»	—	500
» »				761	*Zamba*	»	—	441
» »				762	*Aires*	»	Relaciones	549
» »				763	*Preludio*	»	—	—
» »				764	*Mazurca*	»	—	601
Juan Romano....	1892	Chaquivil	Raco	765	*Vals*	Guitarra	—	—
» »				766	*Escondido*	»	—	537
» »				767	*Remedio*	»	—	556
» »				768	*Chacarera*	»	—	499
Luis F. Cantero .	1885	Ciudad	Siambón	769	*Escondido*	Canto y guit.	Cuarteta y relaciones (cuartetas)	547
» » » .				770	*Estilo*	» » »	Décimas	321
» » » .				771	*Remedio*	» » »	Cuartetas	554
» » » .				772	*Chacarera*	» » »	»	486
» » » .				773	*Chilena*	» » »	Seguidilla	440
» » » .				774	*Gato*	» » »	Cuartetas	528
» » » .				775	*Zamba*	» » »	Seguidilla	470
» » » .				776	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	481
» » » .				777	*Escondido*	» » »	—	—
» » » .				778	*Gato*	» » »	—	509
Felipe S. Chocobar	1902	Amaicha d. Valle	Raco	779	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	210
» » »				780	»	» » »	»	181
» » »				781	»	» » »	»	194
» » »				782	»	» » »	Copla	179
» » »				783	»	» » »	Vidala	178
Pedro Pérez	1878	Raco	Raco	784	*Vidala*	» » »	—	232
Guillermo Díaz ..	1911	Siambón	Siambón	785	*Estilo*	Canto y guit.	Décimas	326
» » ..				786	»	» » »	—	320
Severo Monasterio	1891	Santa María	Siambón	787	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	204
» »				788	»	» » »	»	204
Manuel Arce	1878	Anfama	Siambón	789	*Gato*	Violín	—	509
» »				790	*Vals*	»	—	606
» »				791	*Polca*	»	—	598

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

BOSQUES DE ALGARROBO DE QUILMES (TAFÍ). MÉDANOS DEL RÍO SANTA MARÍA EN COLALAO DEL VALLE (TAFÍ).

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Manuel Arce	1878	Anfama	Siambón	792	*Habanera*	Violín	—	603
» »				793	*Tango*	»	—	608
» »				794	*Zamba*	»	—	477
» »				795	*Chacarera*	»	—	488
» »				796	*Zamba*	»	—	457
» »				797	»	»	—	422
» »				798	»	»	—	434
Miguel R. Lencina	1924	Lagunita	Lagunita	799	*Baguala*	Canto y caja	Cuarteta	175
» » »				800	»	» » »	Coplas	175
» » »				801	»	» » »	»	180
» » »				802	»	» » »	»	177
» » »				803	»	» » »	»	176
» » »				804	»	» » »	»	180
» » »				805	»	» » »	»	179
» » »				806	»	» » »	»	—
» » »				807	»	» » »	»	—
Oído en un baile .	—	—	Yerba Buena	846	*Chacarera*	Canto y guit.	—	495
» » » » .	—	—	Yerba Buena	847	*Gato*	» » »	Coplas	508
» » » » .	—	—	Yerba Buena	848	»	Guitarra	—	524
Comparsa carnavalesca	—	—	Yerba Buena	849	*Vidala*	»	—	229
La misma				850	»	»	—	261
» »				851	»	»	—	221
» »				852	»	»	—	242
» »				853	»	»	—	221
Oída a un serrano	—	—	Yerba Buena	855	*Canción*	Canto y guit.	Coplas	352
» » » »	—	—	Yerba Buena	856	*Preludio*	Guitarra	—	218
» » » »	—	—	Yerba Buena	864	«	»	—	420

TRANCAS

Los últimos días de febrero de 1941, al regresar de los Valles, me detuve por primera vez en Tapia. Era el entierro del carnaval y en un almacén bailaban y cantaban. Aunque no fuese el momento más oportuno para grabar, conseguí la atención de los músicos y obtuve una serie de melodías.

En abril de 1941 volví a Tucumán para recorrer detenidamente el departamento de Trancas. Comencé mi trabajo en el noroeste, en Riarte, una estancia que limita con Salta. Desde Riarte pasé al Jardín de Salta y después a El Brete, donde realicé también grabaciones complementarias, que no publico ahora para atenerme exclusivamente a los materiales recogidos dentro de la provincia de Tucumán. En esa zona es muy mentado don Lucio Núñez, de El Brete tucumano, cuyo concurso no pude obtener, por enfermedad grave de su señora. Después, desde la villa de Trancas, realicé numerosas excursiones por los alrededores. Roque Acuña, tuerto y harapiento, fué mi primer cantor: era realmente la sombra de lo que debieron ser antes los "cantores ambulantes". Vivía de la música, cantando en las reuniones a cambio de la comida y de lo que le diesen. Su celebridad corría pareja con su miseria. Desde Salta me lo venían anunciando. Las Vidalas eran su especialidad.

De Trancas fuí varias veces a San Pedro de Colalao, donde hallé numerosos músicos populares, entre ellos Julián Quiroga (a quien tomó también versiones Carlos Vega) que cantó dos interesantes Bagualas híbridas; Avelino Sandoval, típico músico improvisador; Isaac Leonardo Condorí, un joven

de hermosa voz, cantor de Bagualas; y Pedro Sajama, viejito de 75 años, ciego, y a pesar de su ceguera "el mejor catador de animales" de la región. Sajama cantó otra Baguala con agudísima voz de falsete. "Cantar finito" le llaman a esto.

Otra recorrida por Leocadio Paz me llevó a Las Arcas, donde hallé a don Rafael Miranda, interesante cantor de 66 años, prototipo del criollo de la Argentina vieja.

Regresando por la Ruta N° 9 me interné desde la estación B. Paz al poniente. Numerosos altos en el camino me permitieron constatar una vez más, que casi siempre los cantores viven en los lugares más inaccesibles.

En la quebrada del Potrerillo di con Manuel Cruz, "bagualero". Después, siguiendo siempre por la quebrada, desemboqué en Gonzalo, una pequeña población escondida entre cerros. Gracias a la hospitalidad del director de la escuela del lugar y de su señora pude pernoctar y realizar mi trabajo con éxito. José Carlos Ríos es para todos "el músico del lugar". Toca su violín en bailes y reuniones. Así la noche anterior había amenizado la fiesta de una "señalada". Tiene 83 años, nació en Cafayate, Salta, y está desde niño en Gonzalo. Se acompaña con el "cajista" José Julio Cayata, de 72 años.

De todo el departamento, San Pedro de Colalao ha sido el lugar más famoso por sus músicos. Antes de finalizar el siglo pasado, el "negro Lavalle" alcanzó gran popularidad; otro músico, de apellido Jurao, hacía delicias con la "Guanchaqueña", y así muchos otros.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE TRANCAS

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Angel Padilla	1911	C. de Tucumán	Tapia	329	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuartetas	490
Pedro Félix Díaz.	1899	Copo, Santiago	Tapia	331	*Zamba*	» » »	Seguidilla	424
» » » .				332	»	» » »	»	473
» » » .				333	*Vidala*	» » »	Copla	232
Francisco Garay .	1918	Tapia	Tapia	334	»	» » »	Coplas	223
» » .				335	»	» » »	Vidala	224
» » .				336	*Estilo*	» » »	Cuartetas	311
» » .				337	*Vidala*	» » »	Vidala	263
Zacarías Figueroa .	1884	Riarte	Riarte	338	*Tono*	Canto	Coplas	280
Narciso y Rosario Condorí, y Santos Flores	1919	San Pedro de Colalao	Riarte	339	*Chacarera*	Dúo y guitarra	Cuarteta	485
	1922	Barburín	Riarte					
Victoria Rodríguez	1917	Hoyada, Salta	Riarte	340	*Baguala*	Canto	»	201
Mariano Condorí.	1897	Corral Guachira, Salta	Riarte	341	»	»	»	201
» » .				342	»	»	Vidala	207
» » .				343	»	»	Cuarteta	187
Juan Sanguino ...	1868	Potrerillo, dep. Candelaria, Salta	Riarte	344	»	»	Vidala	—
Mariano Condorí.	1897	Corral Guachira, Salta	Riarte	345	»	»	»	196
Lázaro Conde....	1901	Salta	Riarte	346	»	»	»	208
Lázaro Conde y .	1901	Salta	Riarte	347	»	Dúo	Copla	200
Mariano Condorí.	1897	Corral Guachira, Salta	Riarte					
» » .				348	»	Canto	Vidala	195

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	N°	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
J. Giannini	1890	Salta	Riarte	349	*Despedida*	Canto	Dodecasíl.	—
Mariano Condorí y	1897	Corral Guachira,	Riarte	350	*Baguala*	»	Vidala	196
Lázaro Conde....	1901	Salta						
Juan Sanguino ...	1868	Potrerillo, dep. Candelaria, Salta	Riarte	351	*Vidala*	»	»	235
J. Giannini	1890	Salta	Riarte	352	*Canción*	»	Dodecasíl.	345
Nélida Apaza	1921	Durazno, Salta	Riarte	353	*Despedida*	»	Endecasíl.	—
Eugenio Mercado.	1870	Riarte	Riarte	354	*Tono*	»	Cuartetas	275
» » .				355	*Zamba*	»	—	—
Roque Acuña ...	1885	El Brete	Trancas	356	*Vidala*	Canto y guit.	Vidala	251
» » ...				357	»	» » »	»	237
» » ...				358	»	» » »	Cuarteto	263
» » ...				359	»	» » »	Vidala	223
» » ...				360	»	» » »	»	244
» » ...				361	*Tono*	» » »	Glosa	287
» » ...				362	»	» » »	Décima	299
» » ...				363	*Chilena*	» » »	Seguidilla	475
» » ...				364	*Tono*	» » »	Cuarteto	312
» » ...				365	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	—
Julián Quiroga ..	1884	Cafayate, Salta	San Pedro de Colalao	366	»	» » »	»	212
» » ..				367	»	» » »	Cuarteta	212
Avelino Sandoval.	1863	San Pedro de Colalao	San Pedro de Colalao	368	*Gato*	Canto y guit.	Seguidilla	517
» » .				369	*Vidala*	» » »	Vidala	260
» » .				370	*Chilena*	» » »	Seguidilla	429
» » .				371	»	» » »	»	442
» » .				372	*Tono*	» » »	Décimas	282
Ignacio Jurao ...	—	—	San Pedro de Colalao	373	*Chilena*	» » »	Seguidilla	447
» » ...				374	*Gato*	» » »	»	516
Rafael Postiglioni.	1890	Ciudad	San Pedro de Colalao	375	*Estilo*	» » »	Décima	316
» » .				376	»	» » »	»	324
Pedro Sajama ...	1866	Tafí Viejo	San Pedro de Colalao	377	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	196
Pedro Jerés	1902	San Pedro de Colalao	San Pedro de Colalao	378	*Zamba*	Canto y guit.	Seguidilla	476
» »				379	»	» » »	»	431
» »				380	*Chacarera*	» » »	—	502
» »				381	*Zamba*	» » »	—	438
Isaac Leonardo Condorí	1919	San Pedro de Colalao	San Pedro de Colalao	382	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	188
El mismo				383	»	» » »	»	197
» »				384	»	» » »	Coplas	183
» »				385	»	» » »	Vidala	190
Avelino Sandoval.	1863	San Pedro de Colalao	San Pedro de Colalao	386	*Baguala*	» » »	»	213
Lucio Vega	1883	Trancas	San Pedro de Colalao	387	*Tono*	Canto y guit.	Coplas	280
» »				388	»	» » »	»	283
Manuel Cruz	1870	Ancajuli	Q. del Potrerillo	397	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	188
» »				398	»	» » »	»	187
» »				399	»	» » »	»	—
» »				400	*Vidala*	» » »	»	234
María Modesta Velárdez de Cayata	1881 aprox.	—	Gonzalo	401	*Baguala*	» » »	»	196
José Carlos Ríos y.	1858	Cafayate, Salta	Gonzalo	402	*Marcha*	Violín y caja	—	632
José Julio Cayata .	1869	Cafayate, Salta	Gonzalo					
Los mismos.....				403	*Gato*	» » »	—	521
» »				404	*Escondido*	» » »	—	539

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Los mismos.....				405	*Chilena*	Violín y caja	—	—
José Carlos Ríos .	1858	Cafayate, Salta	Gonzalo	406	*Estilo*	Canto y violín	Cuartetas	331
» » » .				407	*Tono*	» » »	Glosa	289
José Carlos Ríos y.	1858	Cafayate, Salta	Gonzalo	408	*Chilena*	» » »	—	—
José Julio Cayata .	1869	Cafayate, Salta	Gonzalo					
Los mismos.....				409	*Chacarera*	» » »	—	497
José Carlos Ríos ..	1858	Cafayate, Salta	Gonzalo	410	*Tono*	» » »	Cuartetas	278
Pedro Guaymás ..	1890	Colalao del Valle	Gonzalo	411	*Baguala*	Canto y caja	Vidala	205
Rafael Miranda .	1875	Arcas	Arcas	412	*Escondido*	Canto y guit.	—	532
» » .				413	*Estilo*	» » »	Glosa	328
» » .				414	*Cueca*	» » »	Seguidilla	431
» » .				415	»	» » »	»	424
» » .				416	*Gato*	» » »	»	527
» » .				417	*Chacarera*	» » »	Cuartetas	484
» » .				418	*Vidala*	» » »	Vidala	262
» » .				419	»	» » »	»	242
» » .				420	*Remedio*	» » »	—	555
» » .				421	*Vidala*	» » »	Vidala	—
» » .				422	»	» » »	»	239
Pedro Félix Díaz .	1899	Copo, Santiago	Tapia	843	*Zamba*	» » »	Seguidilla	425

BURRUYACO

Reservé la búsqueda en Burruyaco para el último viaje, sin sospechar las dificultades de movilidad que se me presentarían. Un departamento tan vasto y tan interesante merecía detenida investigación. Hice todo lo posible con los escasos medios de que dispuse y el resultado fué muy bueno.

Conté en este viaje con la compañía y la colaboración de la señora Margarita Silvano de Régoli. Con ella recorrí primero el este, llegando hasta el límite con Santiago. En Siete de Abril hallé al arpista Tristán Vera, y en un "pesebre" de los alrededores di con un grupo de niñitas que cantaban al Niño Dios. Tomé varios Villancicos y después algunas Rondas infantiles. Al regresar de Siete de Abril me detuve en muchos pueblos, sin conseguir nada, hasta que en Gob. Piedra Buena y gracias a la colaboración comprensiva de las autoridades policiales, pude hallar al cieguito Onofre Giménez, uno de los músicos más interesantes de mis búsquedas.

Onofre Giménez nació en Las Lomitas, un pueblo de Santiago, fronterizo con Tucumán. No sabe cuándo, aunque presume tener más de sesenta años. Su padre, Pedro Giménez, era carpintero y herrero. Su madre, Urbana Paz de Giménez, muy viejita, vive aún con él y con una hermana. Onofre es ciego de nacimiento. No se levanta ni se acuesta "sin acordarse de Dios". Es rezador profesional: lo buscan para rezarle a los enfermos y a los muertos. En un velorio le pagan $ 14. También es, en su ambiente, un "músico de profesión". Aprendió el violín a los 15 años y con anterioridad la guitarra. En las fiestas toca piezas de baile, criollas, y canta versos, algunos dedicados. Como músico obtiene $ 10 por noche y $ 1 por verso dedicado. Además, suele acompañar hasta la ciudad a la procesión que se organiza el día de la fiesta de la Virgen del Rosario. Va

tocando su violín, un trecho a pie y un trecho a caballo. Gana entonces $ 8 y está "bien servido". De esa manera mantiene a su familia.

Onofre Giménez es de los mejores músicos que sobreviven en la provincia, con vasto repertorio aprendido a músicos antiguos de la campaña tucumana; pues cuando joven viajó por el departamento y por los pueblos vecinos de Santiago, paseando "en las familias", como dice. Obtuve de este músico 38 grabaciones diferentes.

Igual que Francisco Peralta, de las Punuitas, Giménez conserva la tradición de la "glosa" que llama "décima". Canta primero la cuarteta y después las cuatro décimas. También él sabía *El fin del hombre* y recordaba la popularidad de don Domingo Díaz.

En el mismo pueblo de Gob. Piedra Buena hallé a Rómulo Llano, labrador de Villa María, de 65 años, que antes solía cantar acompañándose con guitarra y a quien grabé una canción.

De regreso a Tucumán, hicimos una amplia búsqueda por la ruta que lleva a la villa de Burruyaco. En las afueras de la Ramada, en pleno bosque, hallamos a Héctor Emilio Sánchez que nació en el departamento de Cruz Alta y fué "músico profesional", hasta que se internó en el monte. Tomé a Sánchez una versión de un Gato conocido, un Pericón, que él cree lo trajo el circo, y un Marote.

Siguiendo por la misma Ruta penetramos en la Cañada de la Cruz, pacífico lugar de viejos agricultores. Edelmiro Villafañe, de 65 años, nacido en el lugar, fué músico y recordaba algunos bailes de antes, entre ellos un Triunfo que muestra con elocuencia la dispersión de ese baile. Villafañe había sido también cantor de décimas, pero ya no sabía ninguna.

Más adelante, en la villa de Benjamín Aráoz, supe que habían sido músicos Arturo Lagarde, Edesio Carbajal, Hubertel Torres y Trejo. Los dos últimos vivían en El Cajón. Todos habían abandonado el canto y la guitarra.

En la misma villa de Burruyaco pude "localizar" otros músicos, pero vivían muy lejos y debían ser necesariamente "convocados". Sin posibilidades de permanecer en el lugar y debiendo devolver el automóvil en Tucumán, a la repartición que lo había facilitado, dejé todo convenido para regresar el domingo siguiente. Ese día, contra todo lo esperado, cuando ya era la hora de partir, no dispuse del automóvil y debí faltar a esa reunión que prometía ser excepcional debido al lugar y a las referencias obtenidas sobre sus participantes.

Según mis datos, eran muy buenos músicos don Modesto Uncos y Julio y Pedro Cueya; un viejito de apellido Romero, que fabricaba bombos, y otro, Castillo, de Garmendia, que construía violines. Los músicos de Burruyaco tocaban todavía en guitarras construídas en la región y usaban cuerdas de tripa, también de fabricación lugareña.

Después realicé todavía un viaje a Chorrillos, pasando previamente por El Nío. Aquí los informes fueron negativos. En Chorrillos supe que no había instrumentistas, sólo cantores de "abajeñas" o Bagualas con caja. Para hallarlos debía permanecer en el lugar y tampoco pude hacerlo. Don Pedro Chavarría era el músico más nombrado.

A esta pequeña lista debo agregar el nombre de un guitarrero célebre del Timbó, don Luis Leal, hallado por Juan Alfonso Carrizo y hasta quien no me fué posible llegar. Además, el de don Moisés Manuel Acosta, de Singuial,

también cantor, a quien J. A. Carrizo tomó numerosas poesías (37, T. I, p. 243).

Sobre los músicos anteriores, en Siete de Abril recogí referencias de un arpista viejo, de nombre Felipe, que actuaba en el lugar. Y en Piedra Buena, Onofre Giménez recordaba a Miguel Sierra, ya fallecido.

CUADRO GENERAL DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN EL DEPARTAMENTO DE BURRUYACO

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Tristán Vera.....	1895	Tucumán	Siete de Abril	711	*Chilena*	Arpa	—	451
» »				712	*Chacarera*	»	—	498
» »				713	*Gato*	»	—	—
» »				714	*Escondido*	»	—	538
» »				715	*Zamba*	»	—	475
Corro infantil ...	—	Siete de Abril	Siete de Abril	716	*Villancico*	Canto	Copla	379
» » ...				717	»	»	»	387
» » ...				718	»	»	»	389
» » ...				719	»	»	»	384
» » ...				720	»	»	»	—
» » ...				721	*Ronda inf.*	»	Rimas inf.	406
» » ...				722	» »	»	» »	400
» » ...				723	» »	»	» »	401
» » ...				724	» »	»	» »	406
» » ...				725	» »	»	» »	405
» » ...				726	*Canción*	»	Romance	414
» » ...				727	*Ronda inf.*	»	Rimas inf.	399
» » ...				728	» »	»	» »	—
» » ...				729	*Arrullo*	»	—	369
» » ...				730	*Baguala*	»	Vidala	184
» » ...				731	»	»	Cuarteta	201
Onofre Giménez .	1880 o antes	Las Lomitas, Sgo. del Estero	Villa María	732	*Remedio*	Violín	—	552
» » .				733	*Escondido*	»	—	534
» » .				734	*Gato*	»	—	523
» » .				735	*Triunfo*	»	—	576
» » .				736	*Chacarera*	»	—	503
» » .				737	*Aires*	»	Relaciones	542
» » .				738	*Gato*	»	—	525
» » .				739	*Chilena*	»	—	425
» » .				740	*Gato*	»	—	509
» » .				741	*Zamba*	»	—	470
» » .				742	*Chilena*	»	—	435
» » .				743	*Chacarera*	»	—	501
» » .				744	*Gato*	»	—	510
» » .				745	*Marcha*	»	—	613
» » .				746	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	274
» » .				747	»	» » »	Décimas	288
» » .				748	*Palito*	» » »	Cuarteta y estribillo	583
» » .				749	*Tono*	» » »	Décimas	302
Héctor Emilio Sánchez	1898	Ranchillo Viejo dep. Cruz Alta	Ramada	808	*Pericón*	Guitarra	—	594
El mismo				809	*Marote*	»	—	581
» »				810	*Gato*	Canto y guit.	Seguidilla	516
Edelmiro Villafañe		—	Cañ. de la Cruz	811	*Triunfo*	» » »	»	578
Onofre Giménez .	1880 o antes	Las Lomitas, Sgo. del Estero	Villa María	812	*Tono*	» » »	Glosa	277

NOMBRE DEL MUSICO	Año de nacim.	Lugar de nacimiento	Lugar de residencia	Nº	ESPECIE	Modo de externación	Letra	Pág.
Onofre Giménez				813	*Tono*	Canto y guit.	Glosa	273
» »				814	»	» » »	»	301
» »				815	»	» » »	»	294
» »				816	»	» » »	»	—
» »				817	»	» » »	Décima	301
» »				818	*Estilo*	» » »	Décimas	324
» »				819	*Tono*	» » »	Décima	288
» »				820	*Gato*	Guitarra	—	508
» »				821	*Chacarera*	Canto y guit.	Cuarteta	492
» »				822	*Zamba*	Guitarra	—	434
» »				823	»	Canto y guit.	Seguidilla	456
» »				824	*Tono*	» » »	Glosa	—
» »				825	*Estilo*	» » »	»	324
» »				826	*Marote*	» » »	Seguidilla	581
Onofre Giménez	1880 o antes	Las Lomitas, Sgo. del Estero	Villa María	827	*Escondido*	Canto y guit.	Cuarteto y redondilla	534 —
» »				828	*Zamba*	» » »	Seguidilla	462
» »				829	»	» » »	»	454
» »				830	»	» » »	»	463
» »				831	*Remedio*	» » »	Cuarteta y cuarteto	555
» »				832	*Triunfo*	» » »	Seguidilla	578
» »				833	*Palito*	» » »	Cuarteta y estribillo	585
» »				834	*Aires*	» » »	Cuarteta y relaciones (cuartetas)	543
» »				835	*Tono*	» » »	Décima	—
Rómulo Llano ...	1878	V. María, Burruyaco	Villa María	836	»	» » »	Glosa	276

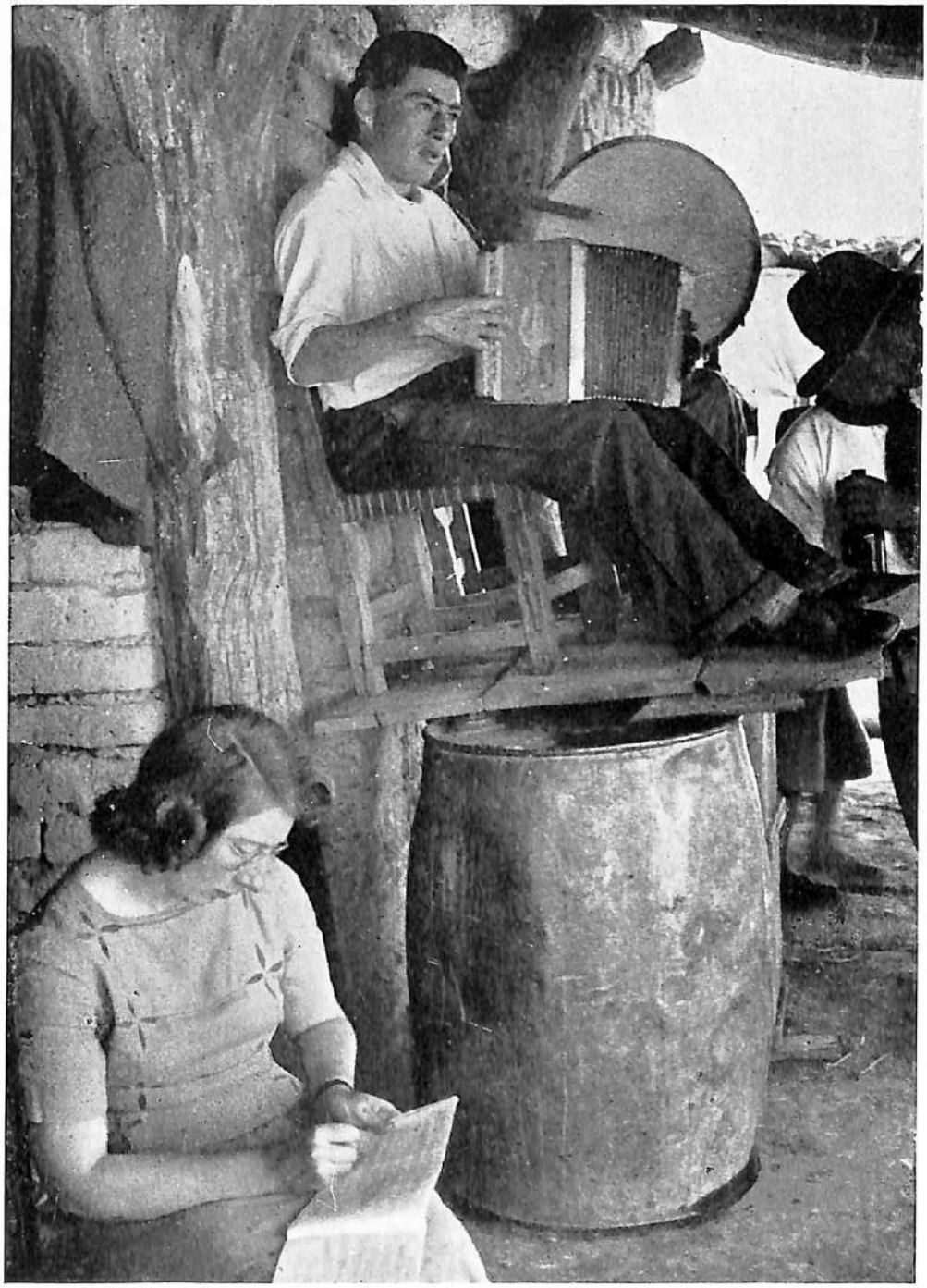


FOTO E. HOSMANN

ESCENA DE NOTACIÓN

Una orquesta campesina de acordeón y bombo, durante el carnaval en Quilmes (Tafí).

ESCRITURA Y CLASIFICACION DE LA MUSICA

Los métodos de Carlos Vega y su aplicación. — Los cancioneros: El cancionero Tritónico. — El cancionero Pentatónico. — El cancionero Occidental. a) El Ternario colonial. b) El Criollo occidental.— Melodías afines con elementos extraños. — El cancionero Oriental. a) El Binario colonial. b) El Criollo oriental. — El cancionero Europeo antiguo. — Otros tipos de música europea antigua.

..."la clasificación de la música debe ser específicamente musical".
Carlos Vega

LOS METODOS DE CARLOS VEGA Y SU APLICACION

Las investigaciones musicológicas realizadas por Carlos Vega en nuestro país y los vecinos, le han permitido presentar un panorama completo de la música, instrumentos y danzas populares y aborígenes.

En cuanto a la música, comenzó por crear "un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales", basado en el reconocimiento de "las leyes a que obedece inconscientemente el creador", aplicándolo al estudio del canto popular. Tal método lo desarrolla en dos volúmenes, "Fraseología", que constituyen el segundo tomo de una vasta obra, "La Música Popular Argentina — Canciones y Danzas Criollas", que edita el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

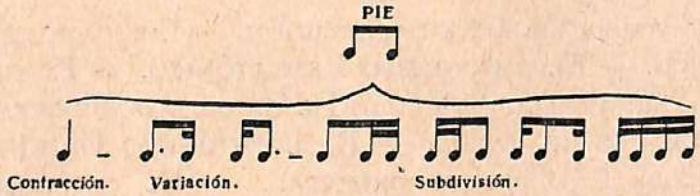
Ese sistema de notación no tiene diferencias aparentes con el tradicional, lo que permite la lectura por cualquier músico. "Algo esencial cambia, sin embargo, y es que los signos están ordenados en función de destacar pensamientos y no simples alturas y duraciones inconexas" (176, V. I, p. 32).

C. Vega aísla "la unidad mínima, la *unidad de pensamiento: la frase*", y distingue en ella dos apoyos o puntos de comprensión, uno que la inicia y otro que la termina. Escribe la frase en un pentagrama anteponiendo una línea divisoria a cada uno de estos puntos de comprensión, y establece dos compases cuya medida concuerda con el contenido ideológico de la frase: el primero — que llama compás capital — generalmente activo, encierra el cuerpo del pensa-

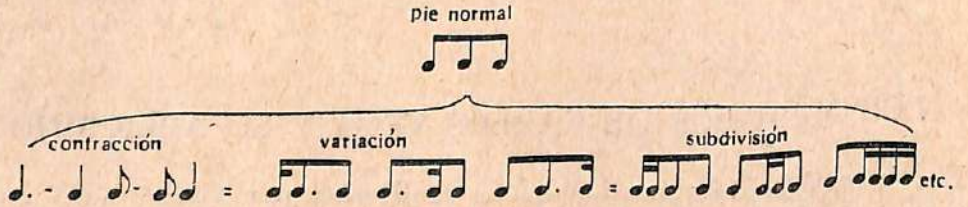
miento, el "conflicto"; el segundo — llamado COMPÁS CAUDAL — es con frecuencia más tranquilo y contiene la solución de ese conflicto, el descanso. Pero, el descanso con miras a la continuidad, pues la sensación de "verdadero reposo" no se da sino cuando la idea ha sido completada con una, dos o tres frases más. El total de todas las frases constituye un "período".

Cada uno de los dos compases — capital y caudal —, que contiene cada frase, encierra un número determinado de UNIDADES SIMPLES (notas), las que se agrupan de a dos o de a tres, en PIES BINARIOS o en PIES TERNARIOS. Estos pueden aparecer en estado fundamental, o contraídos, o subdivididos o variados, según se aprecia en los siguientes esquemas de Carlos Vega, realizados tomando por *unidad simple la corchea:*

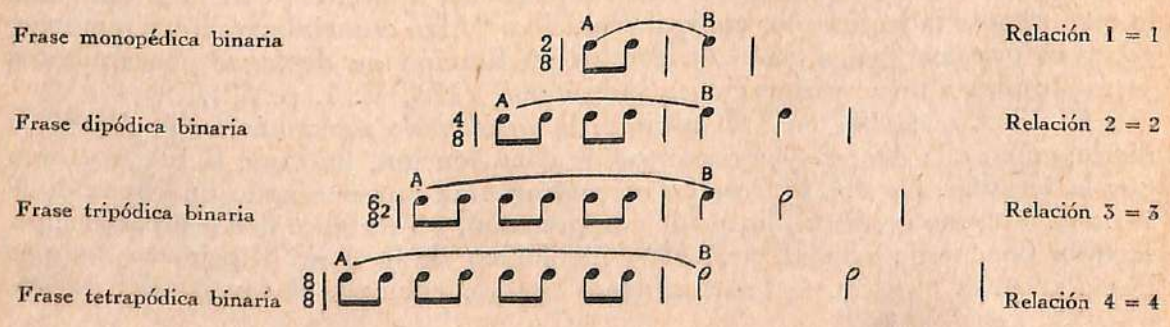
Orden binario

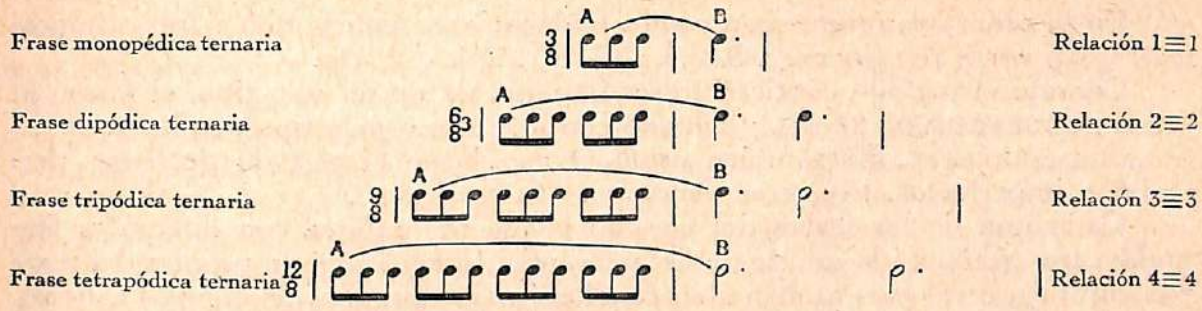


Orden ternario



Un solo pie, la MONOPEDIA, es el contenido mínimo de un compás; dos pies, la DIPODIA, y tres pies, la TRIPODIA, son medidas muy corrientes; cuatro pies, la TETRAPODIA, es el máximo, pues los compositores — según Carlos Vega— no conciben frases que contengan más de cuatro pies en el compás capital y cuatro en el caudal (176, V. I, p. 125). En el esquema que sigue puede verse la conformación de cada uno de los tipos de frase que se dan en la práctica, con su correspondiente cifra de compás. El denominador, como se ve, se refiere a la unidad simple, que en nuestros trabajos es siempre la *corchea*.

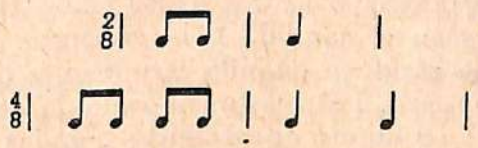




Todas estas FRASES reciben el nombre de PERFECTAS porque ambos compases contienen *igual suma de valores*. Cualquiera de estas formas de frase puede repetirse hasta conformar un período, que recibirá el nombre de PERÍODO de FRASEO REGULAR PERFECTO.

Si dos o más formas de frase alternan en el período, se origina el FRASEO IRREGULAR PERFECTO; muy empleado por los músicos y escondido siempre por una escritura inconveniente.

Superposición de dos tipos de frases perfectas, con pies binarios:



Superposición de dos tipos de frases perfectas, con pies ternarios:

Las frases que vimos hasta ahora eran perfectas, porque contenían el mismo número de pies en el compás capital y en el compás caudal. Pero los músicos, cultos o populares, producen también frases cuyo conflicto no tiene necesariamente la misma medida (no contiene el mismo número de pies) que el descanso que le sucede. Estas frases, con *capitales y caudales de distinta medida*, nunca o casi nunca fueron representadas gráficamente por el método de notación de la teoría tradicional, porque según ésta las líneas divisorias se usan para significar "la división de la música en partes de igual duración" (186, p. 14). Carlos Vega, con su sistema de colocar las líneas divisorias en función de la *idea*, permite descubrir a simple vista las FRASES que llama IMPERFECTAS. Las dos más usadas de éstas pueden representarse así:

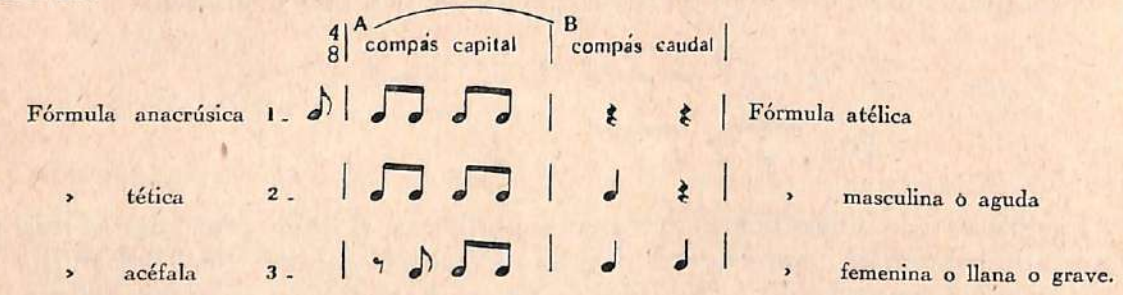
En la práctica, aunque con menos frecuencia, se dan también frases imperfectas con otras relaciones: 1-3, 3-1, 2-3, 3-2, 2-4, 4-2, etc.

Cuando el período contiene frases imperfectas de un solo tipo, el fraseo se llama REGULAR IMPERFECTO, y cuando contiene dos o más tipos, se llama IRREGULAR IMPERFECTO. Es también usual la mezcla en el período de frases perfectas e imperfectas, lo que se denomina FRASEO MIXTO.

Cada una de las frases del período puede presentarse con diferentes fórmulas; tres atañen a la iniciación del pensamiento musical (son propias del compás capital); otras tres atañen a su conclusión (son propias del compás caudal).

Cuando la idea comienza en el primer tiempo, o sea en el tiempo fuerte del compás, estamos en presencia de la FÓRMULA TÉTICA, que es la más común. Pero muchas veces, la nota pesante del compás, la nota inicial, va precedida por una o más notas breves, no indispensables, que introducen la frase; es la FÓRMULA ANACRÚSICA. Excepcionalmente, la idea produce la *elipsis* del punto fuerte o capital, y se sonoriza recién después, con lo que se da la FÓRMULA ACÉFALA, o sea *la frase sin cabeza*.

Las tres fórmulas propias del compás caudal son: La FÓRMULA MASCULINA o AGUDA — muy conocida — que concluye la frase en el punto fuerte del compás caudal. La FÓRMULA FEMENINA o LLANA o GRAVE — también conocida — que requiere dos percusiones en el caudal. Y la FÓRMULA ATÉLICA — excepcional y desconocida — que se produce cuando hay *elipsis* del punto fuerte caudal, cuando se da *la frase sin cola*. Esta, lo mismo que la *acéfala*, se comprende por la comparación de la frase donde se produce, con las demás que integran el período.



Cualquiera de las tres fórmulas propias de la iniciación de la idea puede darse con cualquiera de las tres fórmulas propias de la terminación, como veremos en la práctica; y diferentes fórmulas pueden aparecer en el curso del período y de la composición.

Me he extendido en la aclaración de las reglas elementales de FRASEOLOGÍA — cuyos tres volúmenes no pretendo sintetizar en tres páginas y cuyo estudio no puede realizarse en pocos minutos (yo necesité muchos meses) — simplemente para que el lector emprenda con mayor provecho la lectura musical de las páginas que siguen, y para que se vaya familiarizando con la terminología empleada.

Naturalmente, Vega escribe su colección de música popular, de acuerdo con su propio método. La escritura por frases independientes — como verdaderos "versos musicales" — le permite conocer a simple vista la forma de la composición, del período, de la frase en sí, de sus agrupaciones rítmicas, del pie

(binario o ternario), y la preferencia por determinadas fórmulas. Esto conduce a establecer el SISTEMA RÍTMICO, uno de los principales elementos de caracterización de la música popular.

El otro elemento de más importancia, el SISTEMA TONAL, lo estudia mediante el transporte de las melodías a un tono único, que al facilitar la comparación, pone en evidencia los grados que frecuenta cada melodía, su escala, las alteraciones accidentales o propias, las modulaciones, su tesitura, la preferencia por determinados giros, el orden de las cadencias y de las caudas internas, etc. (Para nuestros trabajos adoptamos la tonalidad de *fa mayor* o de *re menor* — o las equivalentes cuando se trata de otras escalas — porque requieren menor número de líneas adicionales).

Establecidos el sistema rítmico y el sistema tonal de las melodías, Vega analiza el SISTEMA DE ACOMPAÑAMIENTO, cuando existe, se entiende. Este puede ser: o bien de *percusión*, o bien *armónico*.

Como complemento de los tres sistemas, Carlos Vega observa los CARACTERES SECUNDARIOS de la música, las "maneras de externación": "Los adornos [...], el melisma, los arpegios, los rasgueos, los portamentos, los calderones, los falsetes, en fin, todos los modos y recursos que en el momento de la realización aderezan o condimentan la *forma potencial concebida*"... (179, p. 100).

Escrita y analizada así cada pieza, se procede a clasificarla de acuerdo con los sistemas a que responde. Cuando las coincidencias observadas permiten reunir grandes cantidades de un tipo análogo se está frente a una unidad mayor, a un CANCIONERO. "En rigor —dice Carlos Vega—, un cancionero es el conjunto de elementos *orgánicamente consolidados* por tiempo más o menos largo, por zona más o menos amplia. Sus manifestaciones particulares — las canciones que recogemos — deben *repetir* los caracteres que atribuímos a la unidad superior".

"Frente a la masa de materiales en observación, no sería juicioso elaborar la teoría de un cancionero sobre detalles coincidentes de dos o tres melodías. Cuando hablamos de un sistema tonal, se supone que decenas, centenares de canciones responden a sus gamas; cuando establecemos un sistema rítmico, gran cantidad de melodías obedecen a su orden; lo mismo cuando se trata de un sistema armónico o de recursos de acompañamiento. Porque el investigador no inventa los sistemas, los complejos de sistemas, las maneras de hacer, sino que los descubre, sobremirando la ancha realidad" (179, p. 102).

Carlos Vega publicó en *La Prensa* en 1938 el primer esbozo de esta nueva ordenación por "cancioneros", que fué reproducido más tarde en la Revista *Ars*, y luego desarrollado con amplitud, presentando numerosos ejemplos musicales, en su libro "Panorama de la Música Popular Argentina" aparecido a principios de 1944, que es anticipo, a su vez, de una obra mayor en preparación.

Cuando me puse en la tarea de escribir la música que grabé en Tucumán, comprobé que — tal como afirma Carlos Vega — los músicos (no indios) ejecutaban pequeños pensamientos, algo así como los versos de una poesía, y que estos pensamientos se sucedían coordinando períodos, frecuentemente de cuatro frases. Compenetrada del método de escritura y fraseo del maestro, verifiqué de inmediato la eficacia de su empleo en la notación de esa música y decidí en

consecuencia no apartarme del mismo. Estoy segura de haber facilitado con esto la comprensión de cada melodía y su cotejo.

Escritos mis discos, también en un tono único — *fa mayor* o *re menor* —, emprendí el estudio comparativo de cada pieza reuniendo las que presentaban caracteres afines; en el orden rítmico: pies binarios o ternarios, coincidencia en determinadas formas de frase, de período y de composición; en el orden tonal: escala mayor con cuarta justa, alternación de mayor y menor con cuarta aumentada en el mayor, escala pentatónica, escala tritónica, etc.; en el sistema de acompañamiento: simple, de percusión, o bien armónico; y luego, reuniéndolas por sus caracteres secundarios, por su afinidad en las "maneras de hacer": ligados de voz, arrastres y adornos, canto silábico, coincidencia en determinadas fórmulas rítmicas o en determinados giros melódicos, etc.

LOS CANCIONEROS

Con la lista de los *cancioneros* de Carlos Vega a la vista, mis melodías se iban clasificando automáticamente.

Siete cancioneros encuentra nuestro investigador "en territorio argentino y, en su caso, también fuera de él:

1. Tritónico
2. Pentatónico
3. Occidental
   a) Ternario colonial
   b) Criollo occidental
4. Riojano
5. Platense
6. Oriental
   a) Binario colonial
   b) Criollo oriental
7. Europeo antiguo" (179, p. 106).

De los siete, encontré en Tucumán el primero, el Tritónico, en plena efervescencia, y del segundo ..."restos de un estrato pentatónico arcaico, exánime, en vías de extinción"... tal como dice Vega. El tercero, el Occidental, con sus dos principales subdivisiones, es sin lugar a dudas el que domina en la provincia. Del cuarto y del quinto no hallé vestigios; ambos se producen — según los mapas de nuestro musicólogo — fuera de los límites geográficos que abarca mi colección. El sexto, el Oriental, con sus dos matices, se encuentra en escasa proporción. El último, el Europeo antiguo, subsiste en Tucumán como en el resto de la República.

Clasificadas las melodías, quedó una parte sin ubicación: algunas porque presentaban características de dos o más cancioneros; otras, como verdaderos *restos* con elementos "distintos", son melodías híbridas que se producen — de acuerdo con Carlos Vega — cuando los cancioneros viven en contacto, pues "Sólo en sentido muy relativo podemos hablar de cancioneros absolutamente *puros*. En general, los cancioneros son el resultado actual de antiguas combinaciones y en momento alguno dejan de recibir influencias nuevas" (179, p. 101).

Para ejemplificar cada uno de los cancioneros y sus casos híbridos más comunes, así como los posibles "restos" de viejos cancioneros o probables combinaciones nuevas, voy a presentar en las páginas que siguen algunas melodías entresacadas de los capítulos subsiguientes.

Después clasifico por especies toda la música recogida en mis viajes, y la subclasifico por sus características tonales y modales y de acuerdo con su forma de pie, de frase y de composición, reuniendo las variantes o las melodías que presentan cierta semejanza. En todos los casos hago el estudio de cada pieza en particular y en relación con el conjunto, estableciendo el cancionero a que pertenece.

Previamente, para facilitar la comprensión al lector, inserto una nómina de los signos adicionales — creados o adaptados por Carlos Vega — que usé para la escritura de las melodías populares.

Modifican duraciones:

∧ Indica que el *sonido* es más *breve.*

– Al contrario, indica que el *sonido* es más *largo.*

La nota pequeña dentro del calderón indica la *duración exacta* que le dió el músico popular.

El calderón sobre la línea divisoria indica una suspensión de la melodía, generalmente para ejecutar un *interludio instrumental.*

 Este asterisco debajo de una nota o silencio indica que en ese lugar inicia el músico un tramo de acompañamiento sin melodía.

[𝅗𝅥] Las *figuras* entre paréntesis cuadrados han sido *agregadas* a la versión original.

Modifican alturas:

+ Indica que la nota es hasta un cuarto de tono más alta.

Indica que la nota es vaga, está desafinada o sobreentendida.

\ / Indica un arrastre o glisado, descendente o ascendente.

Destacan detalles de forma:

, Una coma entre dos figuras indica una respiración o pequeña suspensión o *cesura.*

 Una pequeña raya atravesando una línea del pentagrama indica la *separación* entre el final de una frase y la anacrusis siguiente.

Este asterisco colocado a la izquierda de la frase destaca un *estribillo.*

También, a la izquierda de la frase, señala un *segundo estribillo.*

Los signos de repetición que abarcan sólo dos líneas del pentagrama aparecen en cualquier parte del compás.

Las dobles líneas de repetición indican que el trozo se repite dos veces consecutivas.

 Una línea divisoria de puntos indica división excepcional de un caudal prolongado en demasía. No corta la idea.

Indican las variantes:

Dobles plecas sobre dos mismas notas indican una variante rítmica de la melodía.

Notas superpuestas con las plecas en diferente dirección indican una variante melódica. Esta puede tener igual o diferente valor.

EL CANCIONERO TRITONICO

Aparece en nuestro país "en las provincias del oeste, desde La Rioja hasta la gobernación de Los Andes, Salta y Jujuy; invade el centro por Tucumán y parte de Santiago del Estero y penetra, hacia el centro-norte, débilmente, hasta la gobernación de Formosa" (179, p. 115).

En Tucumán se halla en plena efervescencia en la región montañosa, sobre todo en el departamento de Tafí.

Debe su nombre al "empleo de una escala de *tres tonos* o grados" equivalentes a las notas de un acorde perfecto mayor. Su orden está dado *naturalmente;* no es producto de una gama especulativa. Las melodías se arrastran por esos tres grados tocando muchas veces la octava inferior de su tercera nota y algunas veces la octava superior de la primera.

"Este cancionero no parece haber tenido, originariamente, un sistema rítmico —en el sentido que veremos más adelante en los otros—. Los trozos melódicos, entre dos respiraciones — no puede dárseles el nombre de pensamientos, propiamente dichos —, habrían marchado al azar de un texto amétrico. Es clara su preferencia por los pies binarios y, sobre esta base, alternan comúnmente el pie normal (dos corcheas) y su contracción (una negra)" (179, p. 116).

Sus melodías, exclusivamente de carácter vocal — que llamamos Bagualas —, acusan fuerte carácter por sus particulares *maneras de hacer,* como veremos con detenimiento en el primer capítulo dedicado a las especies líricas. Por lo común van acompañadas con golpes rítmicos de *caja* o *tambor.*

Veamos tres Bagualas representativas de los diferentes tipos que se hallan en este cancionero.

La primera (783) es amorfa y sigue un texto deshilvanado. Sobrepasa en la región aguda la tesitura normal y da al cantor oportunidad de ejercitar sus "tonos de cabeza".

La segunda (114) toma la forma de una copla octosílaba española. Como la anterior, agrupa sus valores en pies binarios. Los pies ligados, para una sílaba del texto, son muy comunes en esta especie.

La tercera (183) adopta una forma estrófica más complicada, con alternación de versos de copla y de estribillo, típica de la Vidala (Los asteriscos corresponden a los estribillos). Además, toma de las mismas Vidalas la agrupación por pies ternarios. En consecuencia, puede considerarse como una forma híbrida.

Fuera de la especie de las Bagualas he obtenido algunas melodías, con estas tres notas o sobre la base de estas notas, de probado origen europeo, como las Rondas infantiles Nos. 727 y 21 de la página 399 y algunas Marchas que pueden observarse al principio del capítulo dedicado a la especie.

En España fueron recogidas algunas melodías de este tipo, pero no tienen relación de origen con las Bagualas del norte argentino. Así una, publicada por Rodríguez Marín, que es el toque de diana de la infantería, al cual —según este investigador— le agregan versos, "no todos publicables", con el objeto de que los reclutas aprendan con mayor facilidad "los toques de corneta" (137, p. 134). Y otra variante del mismo anotada por Kurt Schindler en Medinaceli (Soria) (152, N° 743). Similares, por otra parte, a ciertos cantos que se entonaban en los cuarteles de Palermo, en Buenos Aires, hacia 1900.

Melodías tritónicas defectivas. — He obtenido un par de melodías que tienen sólo dos notas de las tres del sistema.

En la melodía 347 todo el juego se realiza entre una quinta y su inversión al grave. Los pies se forman con tres unidades y las contracciones no tienen siempre valor equivalente al grupo de tres.

En la región chaqueña de Salta recogí varias Bagualas de esta clase.

En la otra canción (803) todo el movimiento se realiza entre la tónica y su tercera. La medida es muy libre. El texto produce un principio de frases que separé por pentagramas. Las pequeñas notas de adorno corresponden a ligados o arrastres típicos de voz.

En algunos de estos ejemplos, lo mismo que en otros que veremos en el curso de la obra, he utilizado el 8 como única cifra de compás. Indica que la unidad simple es corchea, y tiene por objeto evitar frecuentes cambios en la cifra indicadora del compás. En estos casos, basta marcar cada corchea.

EL CANCIONERO PENTATONICO

En la América del Sur "vive intensamente en no muy ancha franja serrana de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y, aquí en la Argentina, entre los paralelos 22° y 24° (norte de Jujuy, de Salta y de la gobernación de los Andes)" (179, p. 123).

Sus melodías se ajustan a una escala de cinco grados, "de origen especulativo", generada... "por una proyección de cuatro quintas: do- sol- re- la- mi. Si intercalamos estos sonidos dentro de los términos de una octava, tenemos la escala pentatónica: do- re- mi-- sol- la-- (do)" (Ob. cit., p. 124). La escala puede comenzar tomando por tónica cualquiera de esos sonidos, con lo que se originan cinco modos con distinta disposición de sus intervalos, y esto comunica un sabor particular a las melodías. En el orden rítmico, las melodías del cancionero Pentatónico se articulan "a base de pies binarios únicamente" (Ob. cit., p. 133). Esto lo he comprobado en mis viajes de estudio por Perú y Bolivia, donde el cancionero se encuentra en pleno uso por los indios.

Es evidente que en Tucumán ha existido una capa de música pentatónica, pues recogí algunas melodías que conservan intacta su estructura, en el orden tonal y rítmico, como la que doy con el N° 532. Esta composición parece corresponder al modo A, muy poco usado en el Altiplano. Las dos primeras frases, monopédicas, desembocan en una tercera con el caudal doble.

Las melodías híbridas son más comunes: la canción 813 es un ejemplo típico. Tiene las cinco notas del sistema pentatónico, pero es extraña a este cancionero. Después analizaremos otras melodías de este tipo.

La 480, a pesar de sus pies ternarios, tiene un sabor arcaico extraordinario proveniente del modo E. De este modo, considerado desusado por los esposos D'Harcourt (54, p. 134), Carlos Vega halló una melodía en Potosí, en 1937 (179, p. 132), y yo encontré alguna más durante mi viaje de 1942.

Los modos A y E (el último representado por la melodía 480) son los únicos que han sobrevivido en Tucumán. El sistema rítmico de este cancionero sobre-

vive a su vez (si no es coincidencia) en ciertas melodías de flauta rústica, que agregan una o varias notas a la escala pentatónica.

Junto a las melodías pentatónicas surgió un pequeño número de melodías heptatónicas defectivas o pentatónicas defectivas o, tal vez, tetrafónicas de

origen, que emplean sólo las cuatro primeras notas de la gama estudiada. Bajo el punto de vista rítmico se asemejan a las pentatónicas.

La 677 da un período de cinco frases — por duplicación de la primera —, con una forma de frase particular que tiene ..."un pie en el primer compás y dos en el segundo" (179, p. 141). Todas las frases son anacrúsicas.

La 599 da cuatro notas, con la disposición métrica de otro cancionero. Las frases impares se asemejan a muchas del cancionero Tritónico, con influencia extraña.

La N° 10 presenta un largo período de ocho frases de un pie por compás. Creo que esta melodía tetrafónica es de origen europeo; corresponde a una conocida Ronda infantil.

Estos cancioneros Tritónico y Pentatónico — tal como dice Carlos Vega — ..."son los dos únicos parcial o totalmente aborígenes que subsisten en capas sociales inferiores del área ocupada y dominada por los estratos culturales de origen europeo" (179, p. 153).

EL CANCIONERO OCCIDENTAL

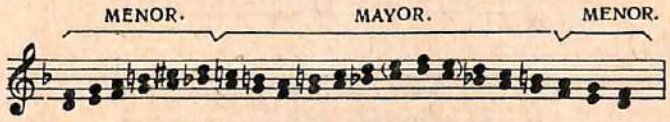
El cancionero que Carlos Vega denomina ..."Occidental es, sin duda, la principal unidad del folklore de Sudamérica hispánica" (179, p. 153). Su música — pura o híbrida — predomina en Tucumán.

Dentro de este cancionero, Carlos Vega distingue dos matices. Al primero, que llama Ternario colonial, corresponden las melodías que conservan su pureza arcaica; y al segundo, que llama Criollo occidental, las melodías híbridas estructuradas bajo ..."la influencia de sucesivas *promociones europeas*"... (Ob. cit., p. 154).

A) EL CANCIONERO TERNARIO COLONIAL

"Viene [...] rodando desde hondos nidales del tiempo. Numerosos escritos antiguos lo mencionan con detalles a lo largo del siglo pasado, y otros testimonios menos explícitos pero igualmente claros, puntean su paso por casi todo el siglo XVIII. Allá lejos, no se sabe cuándo, se acoplan a esta música las danzas breves y ágiles que miman el proceso amoroso o corretean círculos y esquinas; y al cantar de intención lírica se añade una poética singular, en lengua española, a base de coplas y refranes y estribillos y motes, entremezclados con fruición medieval" (Ob. cit., pp. 155/6).

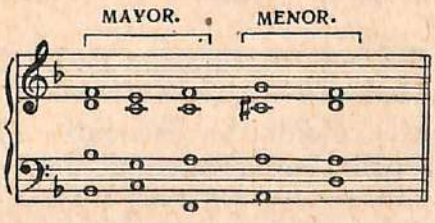
Tiene este cancionero sistema tonal exclusivo, caracterizado por una doble escala bimodal, en terceras paralelas, con cuarta aumentada en el mayor, en la voz superior:



A sus alteraciones propias se agregan algunas bordaduras inferiores ..."que reclaman verdaderas *alteraciones accidentales*" (Ob. cit., p. 161).

El sistema rítmico está caracterizado por el uso exclusivo del pie ternario — en estado normal, contraído, o con algunas variantes —, que se presenta solo (monopedia), o asociado de a dos (dipodia), estructurando frases perfectas o imperfectas, y períodos donde suelen combinarse "frases de distinto tamaño".

Tiene sistema armónico circunscrito a los cinco acordes siguientes:



La melodía, vocal o instrumental, suele ir acompañada por arpas o guitarras con el complemento posible de algún membranófono. Algunas veces toda

la composición está a cargo del arpa; otras veces falta el acompañamiento armónico y la melodía va cantada al compás de la *caja*.

Este cancionero "se produce en numerosas especies que corren con sus nombres particulares" (179, p. 174): danzas picarescas o apicaradas, y canciones varias. En Tucumán le responden, sin exclusividad, algunas danzas como la Cueca, la Chacarera, el Gato, el Bailecito, y numerosas canciones, siempre Vidalas. Veamos algunos ejemplos.

192-339) Dos danzas — Cueca y Chacarera —. Doy sólo la voz superior del juego de terceras. Ambas melodías comienzan en el modo mayor y descienden

al menor; dan la cuarta aumentada en el primero de los modos y se mantienen dentro de la tesitura limitada de la escala que vimos. Tienen frases dipódicas ternarias.

36) Una Vidala con típica estructuración de las frases y una de las combinaciones corrientes de período.

El cancionero Ternario colonial se encuentra muchas veces influído por posteriores elementos europeos, como veremos, pero también a su vez influye sobre no pocas melodías aborígenes. En los parágrafos dedicados a los cancioneros Tritónico y Pentatónico vimos un par de melodías que habían asimilado el sistema rítmico del Ternario colonial.

Las tres canciones que siguen (24-620-437) pertenecen por su forma de

frase y de período al cancionero Ternario colonial. Tonalmente coinciden en algunas frases con la escala pentatónica y aun con el sistema tritónico, como ocurre con la primera frase de la tercer melodía. No sé si se trata de influencias de los cancioneros correspondientes, o si se puede atribuir a simples coincidencias producidas por la exclusión momentánea de determinados grados de la escala del Ternario colonial. No debe olvidarse que cualquiera de estas melodías es

cantada con terceras paralelas, terminando en la tónica del modo menor y, además, que puede llevar acompañamiento armónico de guitarra, el que fija con mayor precisión la característica bimodalidad.

B) EL CANCIONERO CRIOLLO OCCIDENTAL

Según Carlos Vega, este cancionero se origina por la influencia que ejercen "sucesivas *promociones europeas*", que caen sobre el Ternario colonial haciéndole

perder sus principales elementos de caracterización. Ante todo, en el orden tonal, desaparece la cuarta aumentada en el mayor, que es "el resorte más penetrante". La bimodalidad ya no le es exclusiva. En Tucumán, gran cantidad de sus melodías son mayores, y hay algunas, muy pocas, solamente menores. "En general, el cancionero todo permanece fiel a las terceras paralelas; en cambio se reserva la libertad de concluir en la tercera, como el progenitor americano, o en la tónica como el europeo. Además, hace otras adquisiciones: la terminación en la quinta del acorde de tónica; la terminación en nota del acorde de dominante, la terminación en la tercera de Picardía (melodía en menor que concluye en la tercera mayor)" (179, p. 189).

En el orden rítmico, las melodías de este cancionero emplean el sistema binario o el ternario, indistintamente, y aun los dos en una misma frase o, más a menudo, combinando frases de uno y otro tipo.

En el orden armónico, hace su aparición el acorde de subdominante del menor, que no se usaba en el Ternario colonial. Los acompañamientos continúan produciéndose con ritmos ternarios, aunque las melodías se binaricen, y esto da origen a una polirritmia que ..."se corporiza en el sistema, y es recurso constantemente aplicado y disfrutado" (Ob. cit., p. 190).

Las dos primeras melodías que siguen — Gato y Cueca — conservan la típica bimodalidad del Ternario colonial, pero han adquirido elementos extraños.

416) Ternaria, bimodal y modulante. Comienza en *fa mayor*, llevando la primera frase armonías de subdominante y tónica; la segunda frase ataca con el acorde de dominante de *re menor* y resuelve en la tercera mayor; la tercera frase se inicia con nota de *fa mayor*, pasando al acorde de segundo grado con el *si becuadro;* la última frase da el acorde de dominante de *re menor*, el que resuelve en el acorde de tónica, terminando la melodía en la tercera. Lleva acompañamiento rasgueado en 6 × 8.

414) Ha perdido la cuarta aumentada. Tiene las frases impares, dipódicas ternarias y acéfalas, y las pares dipódicas binarias, con doble pausa caudal para dar tiempo a que transcurran los dos compases rasgueados, en seis por ocho, que lleva la guitarra. El tercer caudal completa su segundo pie para dar cabida a un pequeño estribillo que dice *mi negra*. Este fraseo es bastante común en las Cuecas de Tucumán, y se presenta también en melodías del *mayor*.

785) Un Estilo con dos partes, como veremos al tratar la especie. La primera de movimiento *moderato*, la segunda *andante*. Es menor y dipódico binario. Como las melodías anteriores, puede llevar terceras paralelas. La segunda parte ha sido cantada a la octava superior. El acompañamiento, dipódico ternario, irrumpe en las caudas femeninas de la primera parte (en el lugar que marcan los asteriscos), creando una polirritmia interesante.

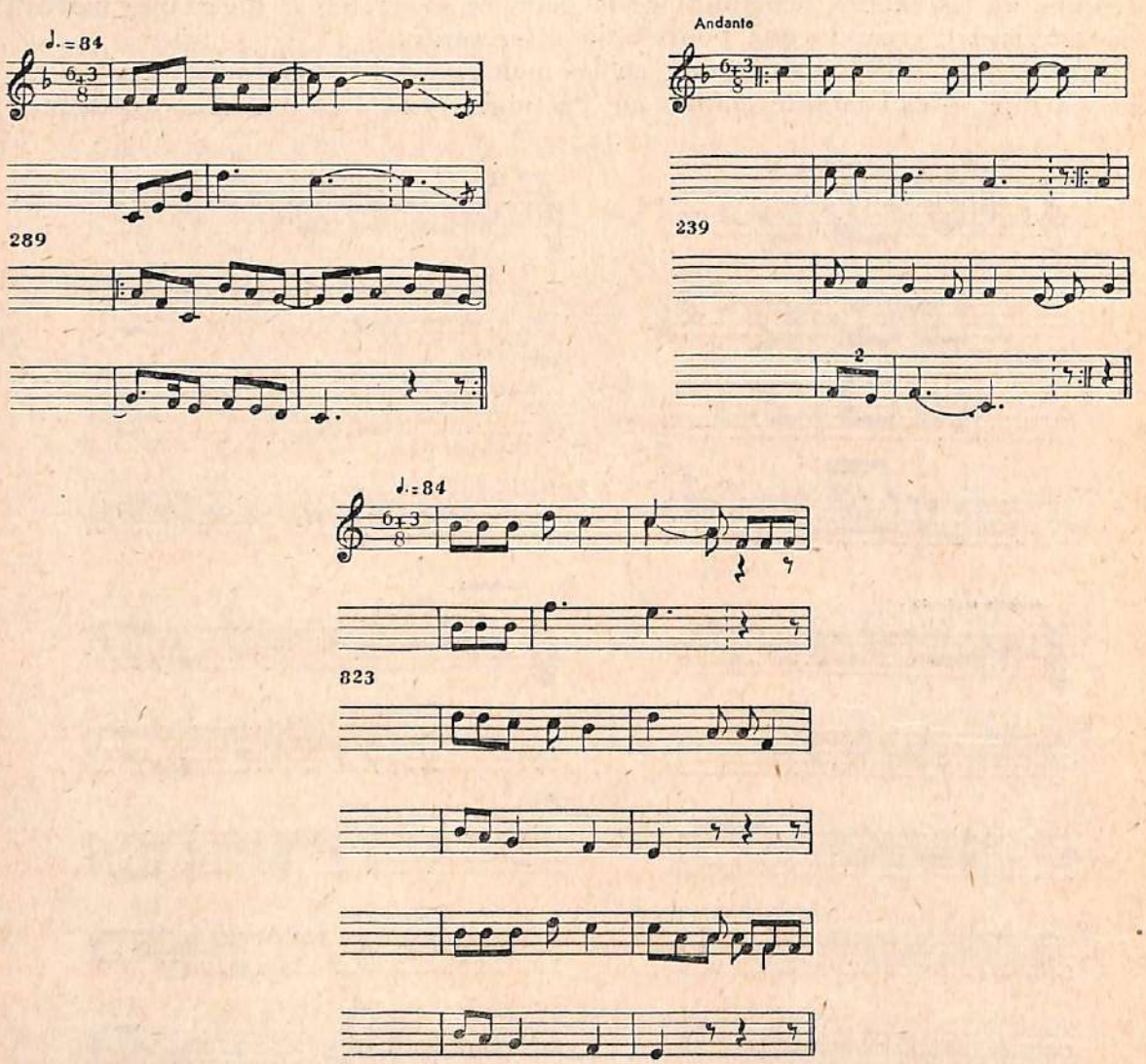
La adopción del modo mayor en las melodías del Criollo occidental — como ya dije — es bastante común en Tucumán. Las tres melodías que siguen

conservan afinidad de carácter con las anteriores, pero transcurren en este modo.

261) Pies binarios. Las frases impares llevan tripodias, las pares dipodias. Toda la Zamba puede cantarse con terceras paralelas; lo autoriza su terminación en la tercera del mayor.

38) Una Vidala. Toda a base de pies ternarios. Ya vimos otras con la misma forma de frases. Aquí aparecen versos de estribillo intercalados: uno después de la primera frase y dos terminando el período. La melodía aborda la octava del mayor y desciende hasta la tercera.

191) Una Chacarera. Frases regulares perfectas a base de pies ternarios. La última puede tener dos interpretaciones de carácter tonal, si el acompañamiento termina sobre la tónica del mayor, o si lo hace sobre el modo menor.



También encontré en Tucumán melodías que finalizan en el quinto grado, sobre el acorde de tónica, como las Zambas 289 y 239; o en nota del acorde de dominante como la 823.

Al presentar las melodías dentro de sus respectivas especies observaremos nuevos matices de este cancionero.

MELODIAS AFINES CON ELEMENTOS EXTRAÑOS

Todas las melodías híbridas observadas hasta ahora traían elementos fácilmente reconocibles como de algunos de los cancioneros estudiados. Las composiciones que siguen se forman también con elementos conocidos. En las primeras, frases típicas de Estilo conviven con frases de Vidala, pero acusan en parte un comportamiento melódico especial. Quizás se trate de los "restos" de un lejano cancionero. En el Perú, Carlos Vega encontró algún *Yaravi* similar.

Estas melodías exclusivamente vocales — que llamo *Tonos* — se presentan con letras puras españolas, generalmente glosas, a veces romances o encadenados. La música, *silábica*, está al servicio del texto y por momentos es casi recitada.

Sistema tonal: No puede precisarse un sistema tonal particular para estas melodías. Unas se acomodan perfectamente en el del cancionero Ternario colonial, con o sin cuarta aumentada, pero con la típica bimodalidad y la tesitura

conocida. Otras se pasean por todos los matices tonales propios del Criollo occidental. Alguna se apropia de las cinco notas de la gama pentatónica, como la melodía que vimos en la página 153 (N° 813), que pertenece a este grupo. Y sin embargo, por sobre toda esta sintomática vaga, tienen estas canciones *algo* que las distingue y que permite agruparlas: una particular manera de moverse, ciertos giros peculiares, como la terminación femenina de ciertas frases, especialmente de las conclusivas...

Sistema rítmico: Las frases se articulan con pies binarios o ternarios, con preferencia en estado fundamental; los compases capitales con dipodias binarias y más a menudo con tripodias binarias, o bien, con dipodias ternarias. Los compases caudales, femeninos en su enorme mayoría, no tienen medida fija; por lo general son muy breves, de un solo pie y aun acortados por la costumbre de los cantores de no esperar cuando el acompañamiento no obliga. Tampoco es extraño en esta serie que los pies binarios alternen con los ternarios cuando conviene a la expresión del texto.

En resumen, creo que el carácter de estas melodías reside en que no se sujetan a nada y sin embargo tienen algo que las individualiza...

710) Esta melodía se contenta con la tesitura de una quinta. Le falta el acompañamiento que habría determinado el sentido modal de la composición. El período consta de cuatro frases, segunda y cuarta iguales, regulares-imperfectas de relación 2-1, con pies ternarios en estado fundamental en los capitales, y contraídos en los caudales; que son, masculino el primero, y femeninos los restantes.

815) La melodía se desenvuelve entre el segundo y el octavo grado del modo menor. Es francamente bimodal. Los compases capitales contienen trípodias binarias, los caudales tienen diferente medida.

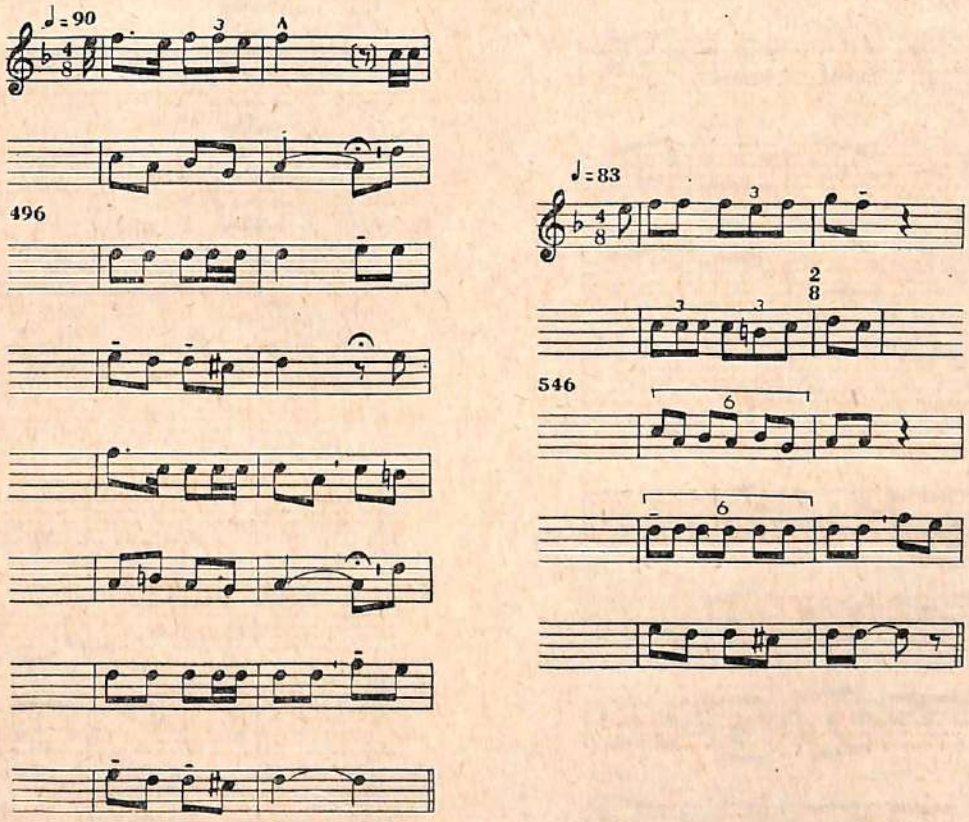
494) Menor. Tesitura de sexta sobre la tónica y sensible inferior. Pies ternarios para las dos primeras frases, y binarios para las restantes.

545) Mayor, con terminación sobre el tercer grado del tono de la dominante. Pies ternarios sobre frases de forma 2-1.

817) Mayor, con modulación a la dominante, más preparada, y terminación como la anterior. Tripodias binarias, con el segundo capital contraído y caudales de diversa medida.

A pesar de su segunda frase conocida, de Estilo, este Tono acusa fuerte carácter; lo mismo que el anterior y como otros que veremos al ocuparnos de la especie.

496 - 546) Estas dos melodías constituyen un nuevo caso. Bajo el punto de vista rítmico, con sus dos dipodias binarias, no aportan novedad. En cambio,



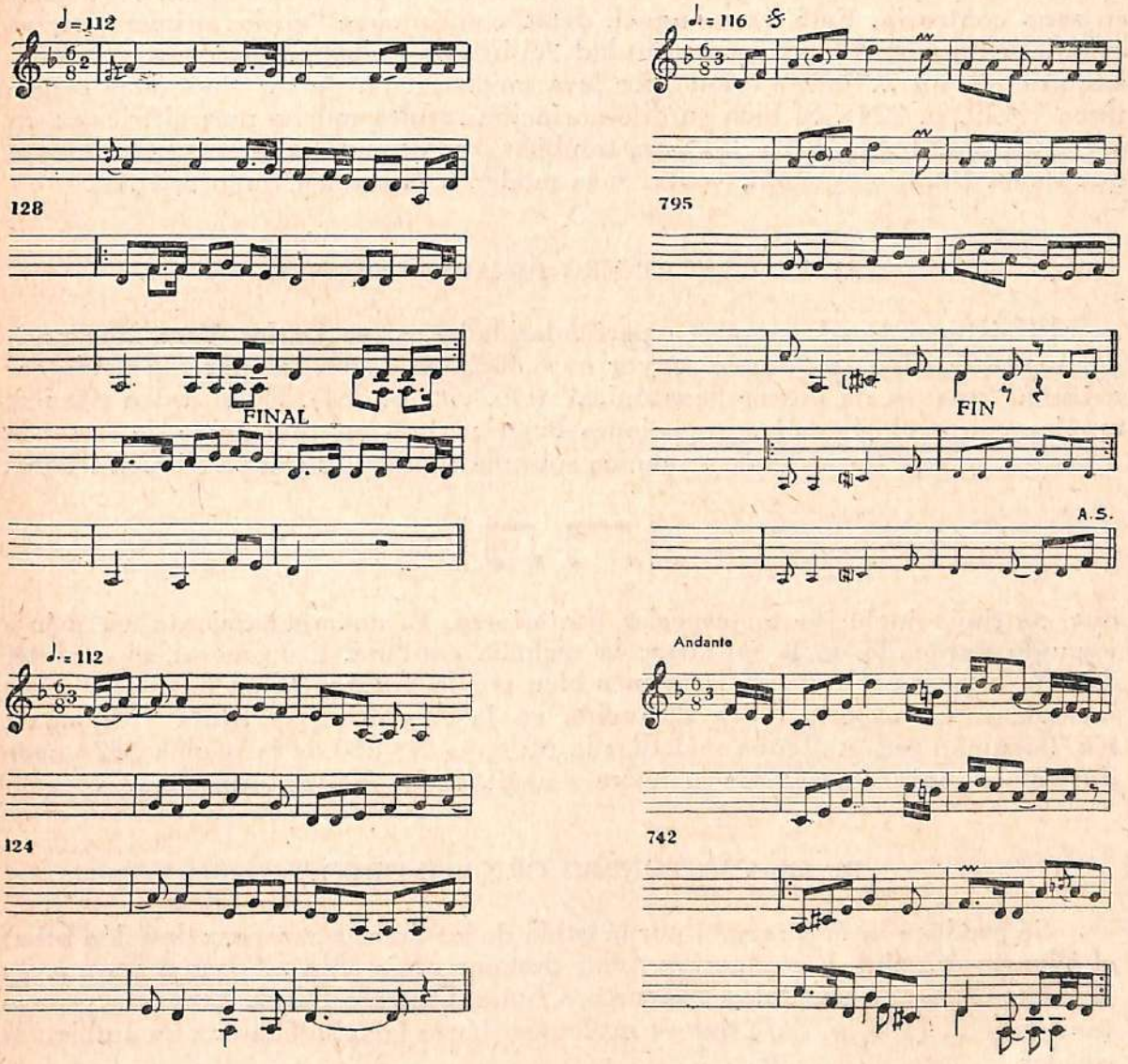
en el orden tonal, se mueven dentro de una tesitura poco corriente, que va desde la quinta debajo de la tónica del menor (*re*) a la mediante en la primera melodía, y a la subdominante en la segunda. También aquí comparten la melodía la cuarta justa y la cuarta aumentada.

Percibo en esta canción cierto sabor *gregoriano*. Tiene además giros peculiares de los Tonos que ya vimos.

99 - 63 - 750 - 150) Cuatro melodías que participan del cancionero Criollo occidental, pero que tienen "personalidad". También en este caso se perciben elementos extraños de procedencia indeterminada. Pertenecen a un pequeño grupo de ejecuciones instrumentales para danza, en las que la armonía figurada participa de la melodía reemplazando al antiguo acompañamiento rasgueado

de la guitarra. Alguna vez se da, sin embargo, el caso de que una melodía de este tipo se reúna con la guitarra, conservando a pesar de ello la línea melódica quebrada; tal como acontece con la melodía 63.

Las cuatro melodías son mayores y terminan en la tónica. La primera (99) pertenece a la danza de Los Aires, la segunda (63) es una Zamba, la tercera (750) una Mariquita y la cuarta (150) un Remedio. En los capítulos dedicados a los bailes picarescos y apicarados encontraremos otros ejemplos.



128 - 795 - 124 - 742) Tres melodías en modo menor y una bimodal (742). La primera y la cuarta, Zambas; la segunda, Chacarera; la tercera, Remedio. El descenso a la tónica y su extralimitación al grave les da carácter diferente al de las melodías del Ternario colonial y del Criollo occidental.

EL CANCIONERO ORIENTAL

Carlos Vega contrapone al cancionero Occidental, que tiene su amplia zona de dispersión al "occidente", el cancionero Oriental con igual dispersión en zona contraria. Este, como aquél, debió conformarse "en los primeros siglos coloniales" y admitir con posterioridad "el influjo de las *promociones europeas*" adquiriendo un ..."matiz criollo por leve modificación de sus caracteres primitivos" (179, p. 224). Si bien su diferenciación resulta mucho más difícil que en el Occidental, distingue Carlos Vega también aquí dos unidades: una más antigua que llama Binario colonial, y otra más moderna llamada Criollo oriental.

A) EL CANCIONERO BINARIO COLONIAL

El sistema tonal no ofrece particularidades. Cree Carlos Vega que antiguamente dominó la "escala mayor europea", pero que tampoco le debió ser extraña "una escala menor hexatónica" (Ob. cit., p. 231). En el orden rítmico, emplea con exclusividad agrupaciones binarias, con un tipo único de frase: la dipódica, y con un sistema armónico sobre la siguiente fórmula rítmica básica:

que continúa inclusive en especies posteriores. El acompañamiento va más a menudo punteado en la guitarra; la melodía cantada. En general, el carácter de este cancionero se manifiesta más bien por la frecuentación de ciertos giros melódicos. La especie única difundida en la Argentina se titula "Milonga". En Tucumán recogí alguna melodía; la Milonga N° 260 de la página 337 puede ilustrar el conjunto, aunque su tesitura no es de las más autorizadas...

B) EL CANCIONERO CRIOLLO ORIENTAL

Se produce *en la campaña* por la caída de las danzas europeas de salón sobre el Binario colonial. Las especies viejas desaparecen y dan ..."paso a las nuevas formas urbanas: Vals, Polca, Mazurca, Chotis, Danza o Danza habanera, Tango (antiguo)"... (179, p. 247) que se prolongan hasta la actualidad en los ambientes rurales.

El cancionero Criollo oriental conserva las características tonales de su antecesor, rebasando la tesitura máxima de octava. "El pie binario sigue constituyendo la base rítmica del cancionero, pero ya no conserva su antigua exclusividad" (Ob. cit., p. 253). Además da profusión de subdivisiones, con la inclusión de valores irregulares y también adornos. El acordeón es el instrumento preferido al que ..."se deben en buena parte las nuevas características rítmicas" (Ob. cit., p. 251).

En Tucumán es también común el empleo del violín y del arpa.

511) Una Polca que muestra cómo la música europea de los bailes de salón, de pareja enlazada, sobrevive también en la campaña tucumana. Es mayor, dipódica binaria, con un capital solo al comenzar la segunda parte.

Según Carlos Vega, melodías de este tipo dan nacimiento en el litoral al

cancionero Criollo occidental. En la campaña tucumana caen sobre los bailes criollos y producen un híbrido muy curioso, como puede observarse en la melodía 472. Las fórmulas rítmicas y los giros de los Lanceros se han volcado en los moldes del Remedio.

EL CANCIONERO EUROPEO ANTIGUO

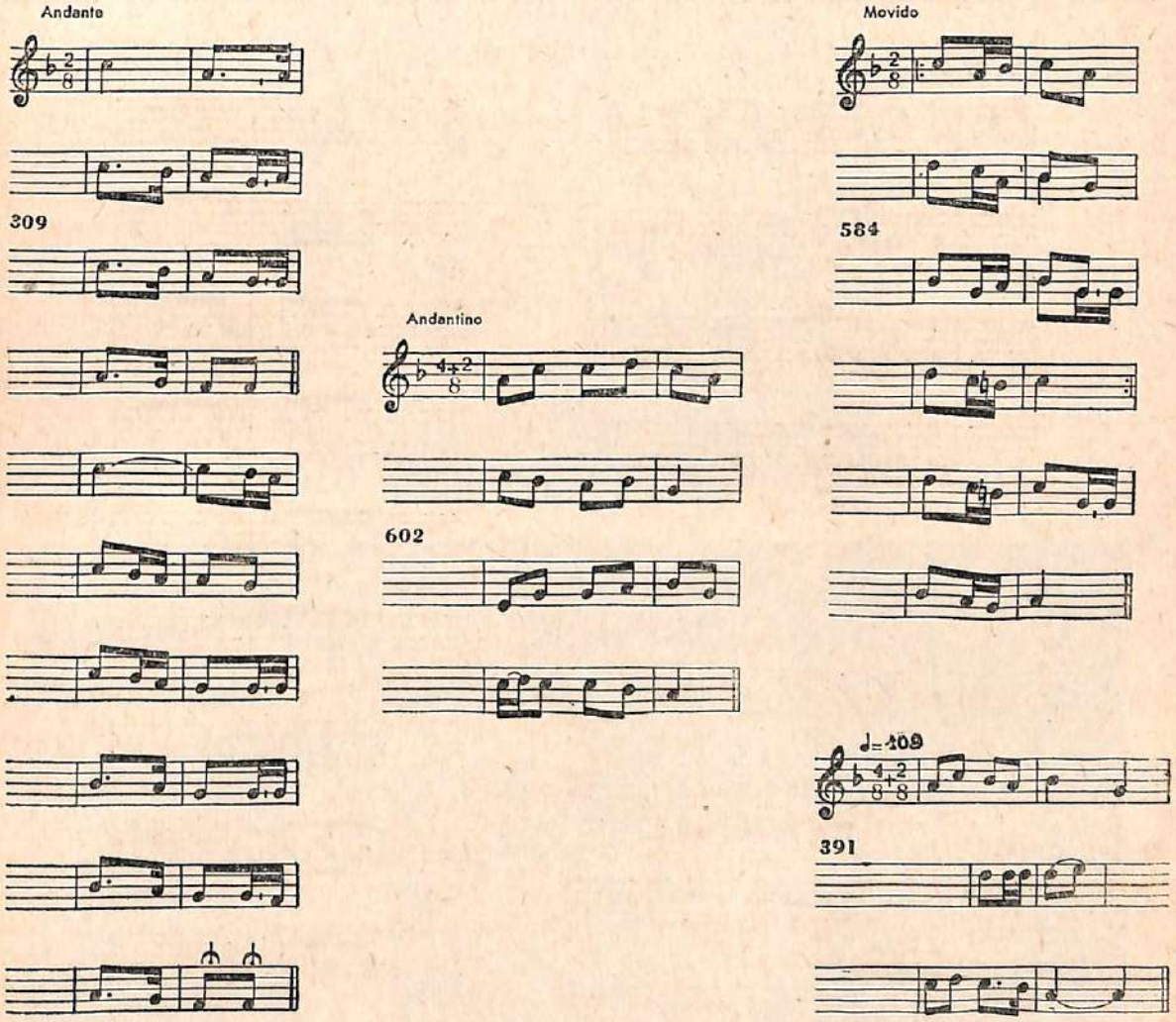
Carlos Vega halló "algunos antecedentes" de este cancionero en "colecciones manuscritas del siglo XIII". Vino "de España a la Argentina, a través del Perú, primero, directamente después" (179, p. 267). En nuestro país subsistió con sus especies "adscriptas a diversos menesteres", a los juegos infantiles, a la Natividad del Niño, y en general a la Iglesia católica.

Sus características tonales no pasan del empleo de la escala diatónica mayor europea y tal vez también de la menor; y las rítmicas, de la conformación de los pies binarios o ternarios en frases perfectas, de los tipos más comunes en cualquier música, con cierta preferencia para las dipodias binarias. La individualidad del cancionero está confiada al empleo de ciertos giros particulares que se producen dentro de una tesitura restringida, tal como puede observarse en los ejemplos que siguen.

842) Modelo de Villancico en menor. Comienza con anacrusis sobre la cuarta inferior, que resuelve en la tónica. Toda la melodía se mueve con preferencia por grados conjuntos o a distancia de terceras. Termina en la tónica. Emplea solamente la dipodia binaria, en estado fundamental, contraída o variada.

729) Melodía típica de Arrullo mayor. Se mantiene dentro de los estrechos límites de la cuarta bajo y sobre la tónica. Tiene la forma de la anterior.

595 - 228) Una Ronda infantil y un Villancico con frases monopédicas ternarias. La primera finaliza en la tónica del mayor; el Villancico en la mediante. Proceden por grados conjuntos y por terceras; las anacrusis solamente dan intervalos más grandes.



En esta página he reunido algunas melodías del mismo cancionero, con giros melódicos bastante similares, que reciben aplicación americana muy distinta. La primera (309), de carácter puro, fué cantada como Arrullo, a pesar de que creo que debió ser otro su origen. La segunda (602) y la tercera (584) sirven de Villancicos para el Niño Dios. La cuarta (391) es una Vidalita de carnaval sumamente conocida en la región de los valles del noroeste.

OTROS TIPOS DE MUSICA EUROPEA

La canción N° 237, de carácter religioso, es un ejemplo aislado de otro tipo de melodía con indudable filiación europea antigua. Está en Tucumán como supervivencia de otro cancionero. Es un Padre Nuestro, con vocalizaciones que abarcan las pequeñas ligaduras e inusitada terminación en la sensible del menor.

Las dos siguientes (754 y 148) coinciden con modos antiguos, a menos que se trate de errores de ejecución... La primera prolonga la escala hasta la cuarta inferior. Ambas corresponden a ciertas Marchas que se ejecutan para acompañar santos durante las procesiones campesinas. Después, al estudiar la especie, veremos más melodías de este tipo. Y también otras, de carácter diferente, que no destaco aquí, pues se trata más bien de melodías aisladas; pero que acusan fuerte individualidad.

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

CANTORES DE BAGUALAS

Isaac Leonardo Condori (San Pedro de Colalao, Trancas). Conjunto carnavalesco (Colalao del Valle, Tafí).

LAS ESPECIES LIRICAS

I

La Baguala. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Mezcla de pies binarios y ternarios. — Pies binarios. — Pies ternarios. — Hibridación. — La Bagualita.

LA BAGUALA

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Los cantos acompañados con cajas que se escuchan en las regiones montañosas de Tucumán, constituyen probablemente la manifestación musical más curiosa de la provincia. Su enorme carácter proviene de las escasas notas con que se articulan y de la especialísima *manera* como son atacadas.

Carlos Vega individualizó muy bien a esta música en el primero de sus cancioneros, en el "Tritónico", tal como vimos en el capítulo anterior. Tres notas, equivalentes a las de un acorde perfecto mayor, se agrupan preferentemente en pies binarios, en estado fundamental o contraídos, siguiendo textos más o menos informes, o poesías con forma de Vidala (coplas con alternado de estribillos), con lo que la melodía adquiere una forma de composición bastante armoniosa.

Estos cantos reciben los nombres más diversos. En toda la región de los Valles de Tafí recogí el de "Joi-joi", aplicado a diferentes cantos tritónicos, lo mismo que "Vidala" y "Tono arribeño". En la región de los Valles de Yocavil, además de éstos se aplicaba con preferencia los de "Vidalita", "Tonada", y "Tonada de carnaval"; y también "Copla y Tonada" para significar alternación de coplas y estribillos. Avanzando hacia el límite con Salta, encontré el nombre de "Baguala", que adopté, de acuerdo con Carlos Vega, porque es el único, entre los más difundidos, que se aplica con exclusividad a este género de canciones. Al norte del departamento de Trancas les llaman "Tono", "Copla" y "Vidalita", y al sur "Tonada" y "Vidalita". En los alrededores de Raco, además, oí el de "Arribeña", para significar los cantos de las gentes que vienen de *arriba*, es decir del cerro, y otro nombre no exento de humorismo: "la larga", porque los cantores "estiran la garganta larga", según me explicaron... En Río

Chico recogí otra vez "Arribeña", además de "Vidala", para las canciones comunes y "Vidalita" para una mucho más movida que veremos al final; esta última distinción procede de un solo cantor. En el departamento de Burruyaco, al noroeste, registré otra vez los nombres de "Baguala" y "Arribeña"; finalmente, en Chorrillos anoté "Abajeña", lo que muestra la incongruencia de los nombres.

La falta de nombre definido para la especie dificulta la determinación de los comentarios históricos, excepto cuando se trata de las regiones de indudable dispersión antigua, como la de los Valles Calchaquíes, y especialmente cuando las menciones vienen acompañadas por los versos con que fueron cantadas. Así, por ejemplo, cuando Adán Quiroga se ocupa de las costumbres primitivas de Amaicha: "En los bailes un individuo tiene una caja chuyera y pega tan tan... tan tan... tan... y está rodeado de hombres y mujeres inmóviles que brincan. El de la caja parado, canta, en estilo vidalita y dice:

Hagan redonda esa rueda,
Que no quede ni una esquina.
Así me enseñó a cantar,
Una llamada Martina.

y una mujer le contesta:

Bienhaiga mi cajerito,
Quién lo trajo de su tierra;
Por su modito i tocar
No ha de faltar quien lo quiera.

Entonces todos saltan y cantan esto" (132, p. 315).

Durante mis viajes he apreciado esas escenas muchas veces; sólo que ya no se brinca. Los cantores, formando rueda o semicírculo, cantan casi sin moverse.

Cuando Adán Quiroga describe la *Kaçharpaya*, que se celebra antes de partir a la caza, menciona "*letras, vidalitas* y despedidas, con alusiones a la caza, a la Pacha Mama y al Dueño de las Aves" que cantan los concurrentes (132, p. 269). Ambrosetti, al ocuparse del carnaval en el Valle Calchaquí, dice que "La música es de un ritmo cadencioso, que acompañan golpeando las cajas y que nunca varían, a pesar de los años que transcurren. En ella se nota un aire de tristeza infinita"... Y agrega: "Cuando se viaja, no es raro oír este canto, y allá, entre los cerros, produce una extraña sensación de melancolía. Hombres y mujeres cantan en coro y pasan las horas entretenidos en esto, repitiendo siempre la misma música, mientras hacen rodar de mano en mano los yurros de chicha o de aguardiente, habiéndose previamente empapado a baldes de agua, o desfigurado las caras y vestidos con puñados de almidón, harina, pintura de colores y otros proyectiles por el estilo con que juegan al carnaval" (7, p. 191).

Presume Ambrosetti que ..."dada la persistencia con que siempre se canta [esa música], sea, en su origen, la misma que en otro tiempo servía para referir las hazañas de sus guerreros o intervenía en las diversas ceremonias del antiguo pueblo calchaquí" (Ob. cit., p. 191).

No sé si tanto, pero me parece muy posible que esta música venga desde

muy lejos. Algunos indios chaquenses, de cultura similar a los de Calchaquí, cuya música anotaron prolijos viajeros, que Carlos Vega ha fichado cuidadosamente, tienen melodías muy semejantes a las que actualmente se recogen en toda la zona montañosa del noroeste argentino. También los indios del centro del Perú cantan melodías de tres notas y ejecutan aires similares en la kena, según constaté y grabé durante mi viaje de estudios realizado en 1942.

Ambrosetti atribuyó a una melodía sola lo que en realidad es el cancionero Tritónico, con gran variedad de cantos particularísimos. Pero no me extraña la confusión de Ambrosetti. Cuando yo recogí las primeras melodías me costaba saber si eran diferentes, pues en mi oído predominaba el color de la especie por sobre los detalles particulares de cada una.

Es interesante destacar que estos cantos no caducan, y que, al contrario, se encuentran en plena efervescencia entre la población aborigen.

Cantan las Bagualas, hombres, mujeres y niños, solos o en coros, con cualquier ocasión y a cualquier hora, pero muy especialmente durante las fiestas; por simples razones de esparcimiento. Provistos de buenas *cajas*, forman un pequeño grupo, generalmente en rueda o semicírculo. Baten los *cajeros* el parche mientras los cantores *acuerdan* mentalmente sus voces, es decir, buscan la armonía del tono de la voz con el que da la *caja*. Alguien dicta una copla y en seguida comienzan a cantar, al unísono, a la octava, o a varias octavas; unos *por grueso* y otros *por delgadito*, es decir con voz grave o aguda, con *tonos de cabeza* o aun de *falsete*, tal como lo dicen en una copla popular, que recogió J. A. Carrizo:

Yo no canto delgadito,
Porque se me va a cortar,
Yo canto grueso, gruesito,
Como pa trama i costal. (34, p. 407, N° 2720).

Hay cantores que realizan ostensiblemente el paso de un registro a otro produciendo matices muy particulares. Entre las notas del canto hacen con frecuencia ligados, o aun arrastres, anticipando la segunda nota cuando ésta lleva nueva sílaba del texto; otras veces, los ligados se producen entre dos notas reales, tocando nueva nota del acorde, al grave o al agudo. A estos adornos los llaman "kenko" o "kenkito" y son los que producen el mayor efecto expresivo.

La velocidad de estas melodías varía entre 48 y 92 oscilaciones para la negra, y entre 82 y 144 oscilaciones para la corchea, pues los cantores marcan unas veces unidades rítmicas, cabezas de pie (negras), y otras veces unidades simples (corcheas).

La *caja* acompaña el canto golpeando diferentes ritmos, con uno o con dos palos o mazos; los que se reparten de varias maneras los valores del pie rítmico. En el curso del capítulo pueden verse los acompañamientos anotados debajo de las melodías 283, 782, 384, 156, 781 y 367, que sirven indistintamente para cualquiera de las canciones a base de agrupaciones binarias; y debajo de las melodías 80, 779 y 386 (última frase) para las ternarias; que, además, pueden llevar cualquiera de los ritmos anotados en algunas Vidalas del capítulo siguiente. Las melodías van siempre precedidas por algunos golpes o por un verdadero

preludio. Esos golpes continúan durante las pausas de la voz, mientras los cantores piensan nuevos versos, y algunas veces se prolongan también después de finalizado el canto.

Las letras, como dije en otro capítulo, se forman con pareados, tríadas o cuartetas, de distintos metros, y muchas veces se dan combinaciones de coplas y estribillos, propias de la forma poética que Carlos Vega denomina Vidala, porque son típicas de esa especie musical.

Doy a continuación más de noventa melodías que recogí en diversos departamentos de Tucumán, especialmente en el de Tafí. Las he clasificado, siguiendo la *Fraseología* de Carlos Vega, de acuerdo con la forma de pie, de frase y de composición. Completo el capítulo presentando algunas melodías híbridas y una canción tritónica muy movida, que llamo *Bagualita* para distinguirla de las Bagualas.

Cualquiera de estas composiciones suele repetirse al infinito, cantada casi siempre con distintos versos. Sólo los estribillos son constantes, pero no exclusivos de una melodía. La misma Baguala se puede dar con distintos estribillos, aun entonada por el mismo cantor.

Como dije en otra parte, para facilitar la comparación he transportado las melodías a un tono único. Los músicos las entonan en cualquier tono, de acuerdo con sus posibilidades vocales, y muchas veces de acuerdo con el tono que les sugiere la caja acompañante.

He anotado los versos sin modificarlos, con todas las deturpaciones y con su carga de *ies* innecesarias; por lo general respetando también la pronunciación de los músicos populares.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

MEZCLA DE PIES BINARIOS Y TERNARIOS

Amorfas. — En estas Bagualas sin verdadero sistema rítmico, las unidades simples se agrupan indistintamente de a dos o de a tres, o se contraen en valores equivalentes. Los pies rítmicos resultantes se suceden queriendo perfilar frases con las medidas más variadas, según la de los versos, que suelen ser confusos o deshilvanados. De ahí, que este pequeño grupo no logre una forma clara de composición.

799) Tres notas iguales a las del acorde perfecto mayor en estado fundamental con la quinta duplicada al grave, constituyen toda la escala de esta melodía. Cada nota corresponde a una sílaba del texto, excepto cuando dos notas

799) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

'la puerta'e mi casa,
Tengo una planta de té.
Todas las hojas me dicen,
Que me case con usté.

'la falda de aquel cerro
Juegan unas banderas
Así juega mi vidita
En medio de una tambera.

están ligadas. Las pequeñas indican las escapadas que hace la voz sobre una sílaba: es el *kenko*. Esta nota quita siempre el valor a la nota que la precede.

800) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

La rosa y un blanco clavel.
Quiero saber
Cual es tu dueño,
Para no volver.

Y ay vidita!
Dígame si al año
Me va a recibir.
Con constancia,
Que te voy a seguir.

Fué cantada con dos cuartetas con abundantes *elipsis de tipo rural,* y cometiendo la sinalefa entre el tercero y cuarto versos de la segunda copla.

J. A. Carrizo publicó la primera estrofa, sin mayores variantes, en su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. II, p. 423).

800) Melodía casi *bitónica:* se mueve dentro de las dos notas de una tercera mayor, y sólo toca la cuarta inferior de *fa* para el ataque inicial, y la quinta superior, como una exhalación, al final de un ligado, poco antes de terminar. Lleva la misma velocidad de la anterior.

803) Baguala. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

¡Ay vidita!
Poco a poco
Más cerquita.
Se va yendo,
Jardín blanco.

Todas las plantas las riego
Y no pueden florecer.
Ya m'hi cansao los brazos,
Vidita y se va mi querer.

102) Baguala. El Mollar, Tafí. José Rosario Ríos.

803) Melodía bitónica: se conforma con las dos notas de una tercera mayor. La pobreza tonal parece querer compensarse con el ritmo libre. Y curiosamente, a través del caos se perfilan frases. El cantor marca otra vez cada corchea y lleva una velocidad aproximada de 104 oscilaciones simples por minuto.

102) En esta Baguala, que oí a un niño de trece años, la primera frase transcurre sobre una sola sílaba repetida para cada nota. Las otras cuatro, corresponden a la siguiente copla:

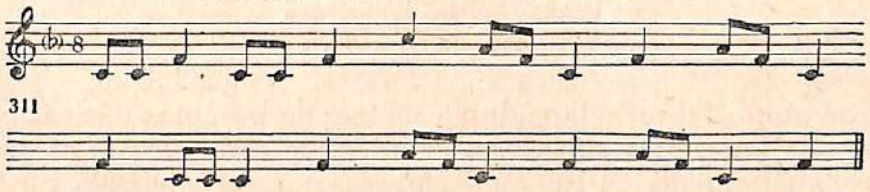
Porque la quiero Si no la quisiera
la hi veni'o a ver. no había'e volver.

PIES BINARIOS

Amorfas. — Las unidades simples se juntan solamente por parejas: pies binarios, en estado fundamental, contraídos y por excepción variados.

311 - 283) Parecen variantes de una sola melodía. La primera alcanza un

311) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Corro mixto.



ámbito de octava, por la inversión de la quinta al grave. La segunda se contenta con tres notas de un acorde perfecto mayor en posición de cuarta y sexta. (La nota entre paréntesis fué desafinada; es casi un *mi)*. En esta melodía el cantor

283) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Octaviano Condorí.

marca cada negra y la Baguala resulta bastante más veloz que las anteriores. Los pies en estado fundamental alternan con otros contraídos.

Ambas melodías fueron cantadas con infinidad de coplas.

802) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

802) Las tres notas en posición de tercera. Lleva un movimiento aproximado de 112 oscilaciones por minuto, marcando corcheas.

El texto es deshilvanado:

Me voy por Ceibal
Los pobres mis ojos
Y no saben llorar.

Ay vidita, quiero venir,
Y a recordar
Lo haber que yo dejé.

Pobres las flores, se van
Y no las puedo cortar.

783) Gran amplitud melódica: duplicaciones de las notas básicas hasta cubrir dos octavas. Las tres notas superiores se obtienen con *tonos de cabeza.* La velocidad es aproximadamente de 160 oscilaciones por minuto para la corchea. Lleva acompañamiento de caja marcando negras.

Este texto tampoco es muy claro. El músico canta el estribillo, después dicta la tríada, y la canta a continuación seguida por los versos restantes.

783) BAGUALA. Raco, Tafí. Felipe Santiago Chocobar.

Cafayate y Tolombones
Voy llorando, llenador } Bis

Así soy señores
Como som[bra]
Bajo un raigón.

Nada me han hecho los tigres,
Que me van a hacer los leones.
Cafayate y Tolombón.
Nada me han hecho los tigres,
Que me van a hacer los leones.

782) Similar a la anterior. Igual velocidad, con ritmo blando. El acompañamiento va por su lado y se prolonga debajo de los calderones.

La letra contiene versos más precisos, aunque siempre deturpados. Está formada por una copla de cuatro renglones, seguidos por dos de otra copla — originariamente también de cuatro, según anotó J. A. Carrizo en Tucumán —, y por una tríada, cuyos dos últimos versos se repiten.

La primer copla es conocida, y el verso inicial debe decir: "Para mi la cola es

pecho". La copla que recogió J. A. Carrizo, que aparece fragmentada en nuestra Baguala, es así:

Cada vez que canto, digo:
¡Ay mis tiempos!, ¿qué se harían?
En unos terrenos secos,
¡Ay, mis plantas florecían! (37, T. II, p. [439], N° 1292)

782) BAGUALA. Raco, Tafí. Felipe Santiago Chocobar.

Para mi la cola picha
Y el espinazo cadera.
La mujer que no me quiera,
Para mí se me hace una vinagrera.

Cada vez que canto y digo,
Ya en mis tiempos qué se haría.

Cuando soltero sería,
las penas y los trabajos } *Bis*
como agua me los bebía. }

805) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

Ay vidita ay
Esa la suerte mía,
Me voy, y vuelvo
Cerquita el día.

Pobre mi negra
Se va y me deja,
Como la oveja.
Ay vidita
La muerte me queda en la oreja.

805) Nuevamente tres notas solas en un ámbito de quinta. El músico marca cada corchea con una velocidad aproximada de 120 oscilaciones.

La letra es poco clara. J. A. Carrizo publicó la primer tríada así:

La suerte mía
La suerte mía
Viene y se muere
Cerquita el día. (37, T. II, p. 552, N° 2418).

801) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

Final:
Y aquí le vengo pedirle
Pa'verle la mano
Si está con la marca
Que yo l'i dejao.

804) BAGUALA. Lagunita, Tafí. Miguel Raimundo Lencina.

Na na na na na na na.

La rosa y la flor.
Causante los cuentos
Se ausenta mi amor.

Ay morena
Que se ha hecho.
Voy a verla.
Poco a poco más lejito.

801 - 804) En estas Bagualas y en la anterior, los calderones medidos muestran la tendencia del músico a no precisar los pies rítmicos.

Los versos carecen de verdadero sentido, pero sirven para que la melodía los siga y se corte en frases.

780) Dos terceras sobre el *fa,* con el *do* duplicado abajo; este último todas las veces como anacrusis. El pie ternario de la séptima frase no destruye el sentido binario de la composición. El cantor marca corcheas con una velocidad aproximada de 76 oscilaciones. El acompañamiento da también corcheas, precedidas por un golpe breve del segundo palo.

780) BAGUALA. Raco, Tafí. Felipe Santiago Chocobar.

Flor morada
Soy de Lara
Flor morada
Canten compañeros
No se atengan el cajero
Flor morada
De quien están recelando
Soy de Lara,
No se atengan del cajero
Porque el cajero no es palo
De atar ternero.

Aquí se empiezan a perfilar verdaderos estribillos, anunciados, en parte, al iniciar el canto. La copla básica será comentada más adelante.

210) Una Baguala que quiere definir su forma. Creo que se trata del enunciado de un estribillo y de los versos iniciales de una cuarteta. Como ya dije, cuando se cantan las Bagualas en corro, se acostumbra entonar primero el estribillo, para que todos lo conozcan, y luego comienza verdaderamente la compo-

sición. Si hay cuatro versos de estribillo, se suelen repartir por pares, en el medio y al final de la copla.

Al comenzar la melodía, el músico pronuncia *grasas* por *gracias*. El último

210) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Vicenta Ríos.

Gracias a Dios
Que no te olvido.

Por quién me celas
Por cantarles.

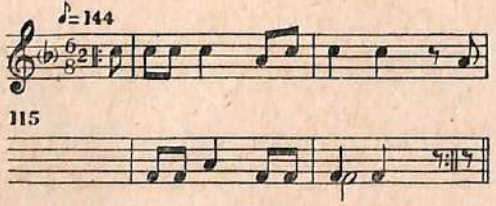
Sin entender en la letra
Me divierte un pesare.

verso va cantado sin cometer la sinalefa habitual entre *divierte* y *un*. Además, la última palabra finaliza con la *e paragógica*, muy común entre los campesinos.

Fraseo regular perfecto. — Las Bagualas que siguen se forman por una sucesión de frases de igual tamaño, con "igual suma de valores" en sus dos compases, tal como corresponde al fraseo *regular perfecto*.

115) Dos únicas frases con tres pies binarios por compás. Forman un pequeño período bastante armonioso.

115) Baguala. El Mollar, Tafí. Vicente Sequeira y señora.



Me pesa el haber nacido } Bis
Menos el de conocerte. }

Como no..... } Bis
Para no ver ni sentir. }

Ya publiqué y comenté esta melodía en un artículo aparecido en *La Nación* en 1941 (14).

384) Melodía de ritmo bastante elástico. Varía los valores del primer pie según las exigencias del texto. Se compone también de dos frases, de relación 3=3, con abundantes contracciones.

Recibió dos coplas lugareñas, conocidas a través de numerosas variantes.

384) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Isaac Leonardo Condorí.

Malaya quien te viera
En los altós de Torrito,
Revisandó buenas tierras,
San Carlos y Corralito.

Malaya quien te viera
Y en el altó del Penar,
Revisandó buenas tierras,
San Pedro de Colalao.

202) Tres frases con la estructura de las anteriores, con casi todos los pies en estado fundamental. Dos versos de una copla cualquiera rematan con dos pequeños de estribillo, que cortan a la tercera frase en dos incisos.

202) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Vais.

Estribillo:
Cual es tu dueña,
Pobrecita.

690) BAGUALA. Santa Ana, Río Chico. Pedro Segundo Arias.

A mí me toca la ronda;
Yo no ignoro sabiendo.
Andate con quien quierás.
A mi no me vence el sueño;
Toda la noche durmiendo.
Andate con quien quierás.

696) BAGUALA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Déjelo al árbol brotar
Y aprovechar el verano.
Echate a dormir negrito.
Ya ha de venir el invierno
Y ha de ver su desengaño.
Echate a dormir negrito.

690) Igual forma. El texto, lo mismo que el de la Baguala siguiente, se identifica con la fórmula B. 1 de la Vidala, estudiada con detenimiento por Carlos Vega (170); de la que me ocuparé en la página 193.

696) Tres frases con cuatro pies de corcheas por compás. Los compases capitales contraen el primer y tercer pie; los caudales, como es norma en casi todas las canciones, se configuran con valores grandes.

Los cantores de las dos melodías de esta página procedían de La Rioja y las habían aprendido en su suelo natal.

Fraseo regular imperfecto. — En las Bagualas que siguen, el compás capital encierra un número diferente de unidades rítmicas (pies), que el compás caudal. Estas frases *imperfectas* se suceden en forma *regular*.

286) La melodía se contenta con repetir una sola frasesita. Lleva por texto simples pareados.

286) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Delfidia Castro

. . . . . me anima,
Segun la prendá que estima.

Arbolito de la playa
Lloraré cuando me vaya.

730 - 152) Diferentes por su relación entre capital y caudal. Ambas tienen dos frases musicales. Llevan percusión de mazo y palo, marcando un ritmo de corchea con puntillo y semicorchea, para cada pie de la melodía.

El cantor de la 152 me dijo que su "Tono" lo había oído en Orán, donde lo cantan "los chaqueños". Lo consideraba muy diferente del "Joi-joi" de la región. No es demasiado distinto, pero muestra predilección por dos notas — tónica y quinta — que lo identifica con otros que recogí yo misma en Orán.

730) BAGUALA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

152) BAGUALA. Las Carreras, Tafí. Adolfo Rodríguez.

730

Achalita, linda flor,
Así me paga tu amor.

Habrá permiso señora
Para cantar forastero,
Con la cara descubierta,
Levantándose el sombrero.

La poesía de la 730 se compone de dos elementos: un pareado que hace las veces de estribillo y se repite siempre, y una copla que alterna con aquél, y que cambia cada vez. Entre las Vidalas encontraremos numerosas poesías con esta forma.

La cuarteta es conocida. En el Cuzco (Perú) la encontré en un librito editado en La Paz, en 1919. Dice así:

Canten señores cantores
Como canta un forastero
Con la cara descubierta
Y aletándose el sombrero. (124, p. 211).

114) La tríada consabida y la cuarta inferior como falsa anacrusis. Se compone sólo de dos frases, que se repiten con pequeñas variantes. El *do* superior fué cantado con *tonos de cabeza*.

Carlos Vega publicó una Baguala bastante parecida, que recogió en Salta (179, p. 118, N° 936).

114) BAGUALA. El Mollar, Tafí. Plácido Ríos.

Vení vidita cantemos.
Vení parate a mi lado.
Si a vos te quitan la vida
Con la mía te harís pago.

158) BAGUALA. Amaicha del Valle, Tafí. Modesto Adrián Canelada.

Voyme al verde
Tengo dueña
Quien se acuerde.
Voyme al verde.

158) Parece fragmento, tal vez estribillo. Obsérvense las bajadas de voz desde el *do* hasta el *la* y los anticipos del *fa*, también realizados por medio de ligados. (El tercer *do* de las frases primera y tercera debe ligarse al *la*).

El texto se compone de una tríada cuyo primer verso se repite al final. Rafael Cano anotó este estribillo integrando un texto de forma Vidala, que recogió precisamente en el Valle Calchaquí (30, p. 345).

157) El cantor anuncia un estribillo de tres versos y a continuación entona la copla.

La melodía está formada por dos frases que se repiten con alguna variante sin importancia.

82) Pequeños estribillos musicales que fueron cantados solos. Compárese su melodía con la de los estribillos de la Baguala 350 y sus compañeras de pp. 195 a 197.

La letra es ininteligible.

157) Baguala. Amaicha del Valle, Tafí. Pedro Castillo.

La rosa y la flor,
Lejos de mi pago
Se goza mejor.

Viene una gaucha;
Que gaucha será,
Viene conmigo
Y con otro se va.

279) Andrés Condorí había bajado del cerro para festejar el carnaval en Colalao del Valle y sabía los *cantos del lugar*. Su canción emplea sólo las dos notas de una quinta duplicada al grave, si se exceptúa el primer *legato* del estribillo. Compárese con la melodía 690 de la página 183 y con las dos que siguen.

Los versos corresponden otra vez a la fórmula B. 1 (Véase la p. 193).

82) Baguala. El Mollar, Tafí. María, Teléfora y Teodoro Mamaní.

279) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Andrés Condorí.

279

Una me dijo llorando
Cuando te volveré a vere
Andate con quien quieró.
Yo le dije suspirando
Y algún día has de volvere
Y andate con quien quieró.

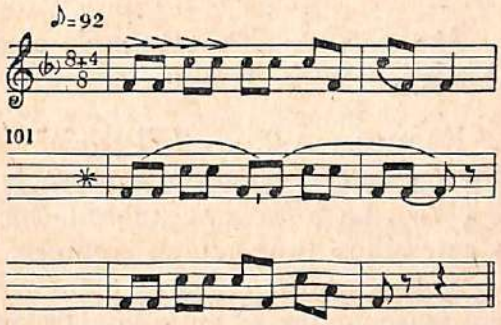
398 - 101) La misma forma musical.

La Baguala 101 intercala el estribillo entre el primer y el tercer versos, reemplazados en este caso por la sílaba *na* repetida todas las veces necesarias.

398) Baguala. Quebrada del Potrerillo, Trancas. Manuel Cruz.

Estribillo:
Vaya yendo,
Ya voy yo.

101) Baguala. El Mollar, Tafí. José Rosario Ríos.



Estribillo:
Causa los celos
Se ausenta mi amor.

Fraseo irregular imperfecto y fraseo mixto. — En muchas de las Bagualas que siguen se yuxtaponen frases imperfectas de diferente estructura. En otras, las frases perfectas (con los compases capital y caudal de igual medida) alternan en el período con frases imperfectas (con el capital y el caudal de diferente medida). Las primeras corresponden al *fraseo irregular imperfecto,* y las segundas al *fraseo mixto* puesto de manifiesto por Carlos Vega.

343) Baguala. Riarte, Trancas. Mariano Condorí.

Año por año mi venio
Y así no más/me sucede.
Nunca'hi tenido la dicha
De cantar con/las mujeres.

156) Baguala. Amaicha del Valle, Tafí. Modesto Adrián Canelada.

Voy cantando y bailando
Y alegrando/las riberas.

343 - 156) Los dos fragmentos son similares. El primero fué cantado marcando cabezas de pie; el segundo, unidades simples (cada corchea). Se componen de una frase grande, con amplio capital, y una pequeña, de forma 2 = 1, que ha sido bisada para llenar un octosílabo. La segunda melodía quizás haya perdido un *do* similar al inicial de la primera.

Ya vimos cómo las Bagualas que se sujetaban a versos medidos adquirían *forma* de frase y de composición. Los versos eran casi todos simples: pareados, tríadas o cuartetas, con diferente metro. Algunos encontramos con formas estróficas más ricas: la copla con alternación de estribillos, típica de la especie llamada Vidala que analizaremos después. Las Bagualas que siguen han adop-

tado este tipo de poesía. Las ordeno de acuerdo con los cuadros de C. Vega (170).

SERIE A. — En esta serie el estribillo aparece *"después de cada verso de la copla"*.

FÓRMULA A-2. — *"El estribillo tiene tres versos.* Introduce uno después del primer y tercer verso de la copla, y los otros dos, después del segundo y cuarto" (170). La música adquiere la forma de la poesía y da frases más breves para los estribillos (que, como siempre, distinguimos además con asteriscos).

Todas las Bagualas de esta serie son variantes de una pieza única. La primera frase comienza en la cuarta grave de la tónica, pasa en seguida a la fundamental y, después de pasear por otras notas de la escala, vuelve en el caudal a descansar en la fundamental. La segunda frase es más breve, correspondiendo

382) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Isaac Leonardo Condorí.

397) BAGUALA. Quebrada del Potrerillo, Trancas. Manuel Cruz.

al primer verso del estribillo. Comienza indistintamente en uno de los tres grados, muchas veces precedida por una anacrusis, y termina otra vez en la tónica. La tercera frase, que lleva el segundo verso de la copla, parte de la tónica y va a llamar con insistencia a la quinta, atacando la cauda con esa nota, la que se repite generalmente con una bajada de la voz, que va unas veces con un ligado a la tercera inferior y otras, realiza una rapidísima caída, con tendencia a parar en la fundamental. Las dos últimas frases, otra vez más breves, corresponden a los versos segundo y tercero del estribillo; la penúltima suele comenzar en el quinto grado, y la última termina indefectiblemente sobre la fundamental. Todo este período se repite para completar la estrofa poética.

Con un plan tan estrecho y con tan pocas notas, sorprende la cantidad de variantes que producen los cantores.

382 - 397 - 84 - 83) Las tres primeras melodías fueron entonadas marcando cada cabeza de pie. La cuarta (83), marcando cada corchea; lo que, sumado a su mayor lentitud, le da mucho más énfasis.

En las dos últimas se advierte una acefalía muy común en las Bagualas.

La primer figura entra como si fuera una anacrusis del pie siguiente. Después veremos como esa nota falta algunas veces en absoluto, con lo que se reduce el primer capital. He notado en los cantores cierta tendencia a aspirar esta primer nota, como aspiran ciertas sílabas cuando hablan. Así, en el disco 382, el primer *do* se oye con claridad recién en la tercera repetición, y en el disco 83 la primera vez no se percibe.

La melodía 83 ha alargado su cuarto capital, pues el estribillo tiene un segundo verso heptasílabo, en lugar de pentasílabo como los restantes. El cantor compensa en parte abreviando el caudal.

Las dos notas superiores de la melodía 84 fueron entonadas con "tonos de cabeza".

84) BAGUALA. El Mollar, Tafí. María Pastrana de Mamaní.

83) BAGUALA. El Mollar, Tafí. María Pastrana de Mamaní.

La caja acompaña estas dos últimas con dos palos: uno marca pies, dos corcheas o una corchea y dos semicorcheas; el otro antepone a algunas un golpe muy breve, como apoyatura.

Las poesías conservan todas la forma característica de esta serie, que es una de las más armoniosas.

382

Aquí me pongo a cantar,
Y del sur vengo yo.
Con la caja y la guitarra;
Lloro y suspiro
Y por saber de vos.

De ver la casa tan linda
Y del sur vengo yo
Y la dueña tan bizarra.
Lloro y suspiro
Y por saber de vos.

397

Estribillo:

Está lindo no más
Quiero, no quiero,
Ni ha'i querer no más.

84

Una cosa l'i pedido
Y me quieren llevar.
Una persona que estimo
Dame una rosa
Y la rosa'i coral.

83

Canten, canten compañeros,
Llorando por vos,
No se atengan al cajero,
Quince días he andado
Tras de tu amor.

Porque el cajero no es palo
Llorando por vos,
De atar terneros.
Quince días he andado
Tras de tu amor.

385) El primer estribillo enlaza por su sentido con el primer verso de la copla. La melodía es similar a las anteriores. La caja marca pies de corchea y dos semicorcheas.

385) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Isaac Leonardo Condorí.

278) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Irmo Huanca.

385

A mi me mandan que cante
Las penas nomás
.....
Vengo y no l'hallo
y me pongo a llorar.

278) Por acortamiento del texto se ha omitido el primer pie; y el segundo, ahora primero, es acéfalo. (Agréguese la ligadura que falta entre los dos *fa* del segundo caudal). El músico marca aquí otra vez cada nota, con mayor lentitud. La caja recibe golpes de corchea pegados con un mazo, precedidos por golpes breves pegados con un palo.

689) El cantor no espera en los caudales segundo y quinto.

285 - 276) La primer nota de la 276 fué aspirada. Las terminaciones graves de los versos del estribillo determinan el fraseo musical. El acento caudal se descarga sobre el segundo pie de las frases pequeñas. La caja marca en la primera melodía negras o corcheas.

Carlos Vega anotó en Lorohuasi (Salta) otra variante con esta misma combinación de frases (183, N° 989).

689) Baguala. Santa Ana, Río Chico. Pedro Segundo Arias.

Estribillo:
Florcita'e mistol.
Linda la sombra
Cuando hace calor.

285) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Mercedes y Delfidia Castro.

Dicen que al amor constante
Siempre hi sido
Le pagan con tiranía.
Linda' de ser
Divertida.

276) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Fabriciana Balderrama de Pachao.

Arriba corazón mío.
Tengo pena
Para cuando es el valores.
Ya no ierro
Ieno'e pena

165 - 153) Dos Bagualas similares que parecen abreviatura de las anteriores. Para los versos octosílabos alcanzan cuatro pies binarios, porque no hay contracciones como en las melodías que vimos antes. En la 153, las frases segunda y quinta resultan *pseudo atélicas* porque el cantor anticipa la nota caudal.

No puedo entender los versos de la 165. La 153 lleva los que siguen:

Una copla me ha pedi'o
Me gusta el beber.
Una persona que estimo
Toda la noche
Y al amanecer.

Que cosa no pedirá
Me gusta el beber
Que de mí no consiga
Toda la noche
Y al amanecer.

165) Baguala. Los Molles, Tafí. Corro de mujeres.

153) Baguala. Los Molles, Tafí. Corro de mujeres.

211) El músico explaya su melodía con ritmo libre. Las frases no se perfilan con nitidez.

De los versos percibo sólo vagamente el estribillo:

De si les parece mal.
... negrita
No me vas a engañar.

113) Siempre el mismo tema vertido con nueva medida.

El estribillo dice:

Carnaval se va
Triste y con pena
Y me pongo ya a llorar.

211) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Dominiciano Guaymás y Basilio Palacios.

113) Baguala. El Mollar, Tafí. Hermanos Ríos.

Léanse los encabezamientos y obsérvese la gran dispersión alcanzada por esta Baguala.

SERIE B. — En las canciones que siguen *el estribillo aparece "cada dos versos de la copla"* (170).

FÓRMULA B-1. — Intercala un "Estribillo *de un solo verso*".

Ya vimos algunos ejemplos de esta serie entre las Bagualas de fraseo regular perfecto, 690 - 696 de p. 183, y entre las de fraseo regular imperfecto, 279 de p. 186; ahora tenemos uno más a la vista.

695) BAGUALA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Yo soy un árbol de fierro
Que jamás me sé secar;
Y no vais a llorar.
Cuando me queman o me hachan
Más bonito sé brotar.
Y no vais a llorar.

695) Esta melodía fué aprendida en La Rioja. El metro de las frases depende exclusivamente del texto. Obsérvense los adornos, especialmente la caída final.

FÓRMULA B-2. — "El estribillo que rompe la copla *tiene dos versos*" (170). Ya encontramos esta forma estrófica acompañando a una forma musical típica de la fórmula anterior. Aquí tenemos otro ejemplo.

694) La música sigue la estructura de los versos. El acorde perfecto agrega la octava de la fundamental, que cubre toda la primera frase, y a la que se llega con una anacrusis de la quinta doblada. Las frases que siguen juegan con las tres notas restantes. La tónica final se logra por un ligado desde la tercera, sobre cauda femenina.

694) BAGUALA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Yo no sé porqué en el mundo
De cualquier cosa se espantan.
No llorés negro
Lloraré yo.
Sepan que la mala suerte
Arruina a la mejor planta.
No llorés negro
Lloraré yo.

781) El estribillo consta de cuatro versos anunciados al principio, como es costumbre cuando se canta en rueda. Después aparecen por pares, cortando la copla como en la Baguala anterior.

781) BAGUALA. Raco, Tafí. Felipe Santiago Chocobar.

El rico le dice al pobre,
Calavera y chupidor.
Y el rico chupa en su mesa,
Y el pobre en el mostrador.

Antes cuando te quería,
Y era una flor morada.
El rico le dice al pobre
Calavera y chupidor.
Y aurá que no te quiero,
Soy una cola pelada.
Y el rico chupa en su mesa,
Y el pobre en el mostrador.

Y el rico le dice al pobre,
Calavera y chupidor.
Y el rico chupa en su mesa,
Y el pobre en el mostrador.

Antes cuando te quería,
El rico le dice al pobre
Era una flor morada.
Calavera y chupidor.
Ahora que no te quiero,
Soy una cola pelada.
Y el rico chupa en su mesa,
Y el pobre en el mostrador.

La música es poco rítmica; las frases tienen diferente metro, no obstante estar acompañadas con versos de una sola medida.

Al repetir el músico la composición, intercaló los dos primeros versos del estribillo según la fórmula A-1 y finalizó con la fórmula B-2, tal como se puede apreciar leyendo la poesía.

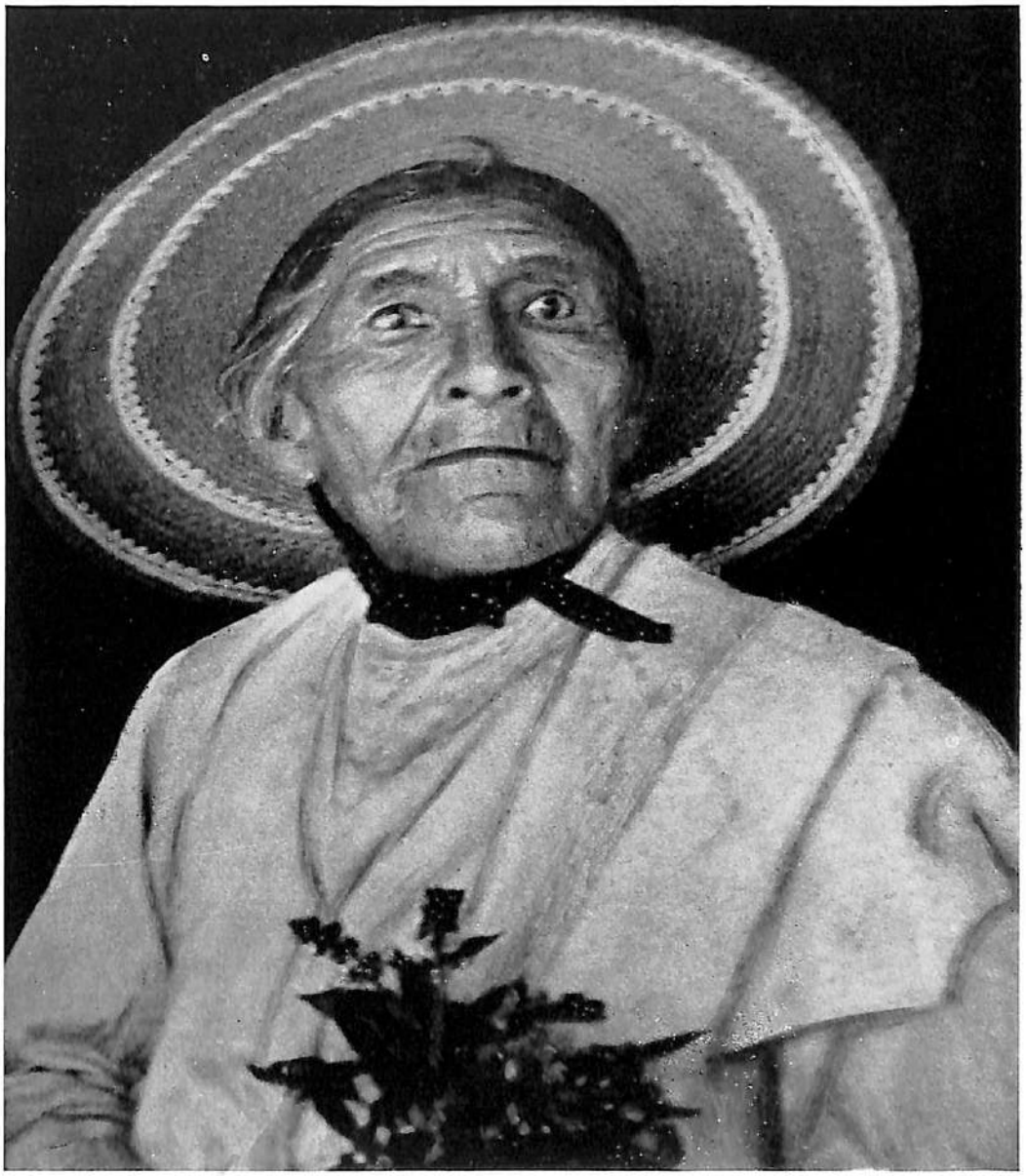


FOTO E. HOSMANN

FABRICIANA BALDERRAMA DE PACHAO

Bajó del cerro, con sus noventa años y su ramita de albahaca, a pasar los carnavales en Colalao del Valle, y perpetuó su voz cantando Bagualas.

FÓRMULA B 3. — "La copla está dividida por un *estribillo de tres versos*" que vuelven al final (170). En las Bagualas que siguen, el estribillo consta solamente de dos versos, pero con el último bisado.

348) BAGUALA. Riarte, Trancas. Mariano Condorí.

280) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Fabriciana Balderrama de Pachao.

348

Voy a cortar y una dalia
Y adivine cual será.
Linda moza
Generosa
Y generosa.

No está cercá ni está lejos
y aquísito nomá, está.
Linda moza
Generosa
Y generosa.

348) La melodía repite la cuarta frase correspondiendo a la repetición del segundo verso del estribillo. Las dos frases grandes son similares a las de otras Bagualas que vimos antes.

280) Melodía análoga a la anterior; con *mucho kenko*. La letra resulta ininteligible a través del disco.

401 - 377 - 345 - 350) Nuevas versiones del mismo tipo de Baguala. Se cantan con cualquier copla, siempre con su estribillo intercalado.

401) BAGUALA. Gonzalo, Trancas. María Modesta Velárdez de Cayata.

377) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Pedro Sajama.

345) BAGUALA. Riarte, Trancas. Mariano Condorí.

350) BAGUALA. Riarte, Trancas. Lázaro Conde y Mariano Condorí.

345

No quieren cantar conmigo
Solito me daré maña.
Vaya y vuelva,
Y no se duerma,
Y no se duerma.

No sabe lo que han perdido
Una botella tamaña.
Vaya y vuelva,
Y no se duerma,
Y no se duerma.

La 345 da para el estribillo capitales breves y caudales dobles, por la diferente ubicación de los acentos musicales.

Como siempre en las composiciones vocales, las notas dobles indican las variantes de las repeticiones. Debemos hacer excepción para la Baguala 350 cuyo estribillo fué cantado *a dúo*, no por equivocación del cantor, sino a propósito. La grabé varias veces de la misma manera. Es un verdadero caso de *polifonía incipiente.*

78 - 383) La misma melodía básica. La primera frase es acéfala. En la Baguala 78 el *do* inicial se canta a último momento, como falsa anacrusis; en la otra falta por completo. La primera lleva muchos adornos; la segunda produce ligados entre las notas del pie. (Agréguese una ligadura omitida entre el *fa* y el *do* en el segundo pie capital de la tercera frase de la melodía 78).

78) BAGUALA. El Mollar, Tafí. María, Teléfora y Teodoro Mamaní.

Aquí estoy porque he venido
Y porque he venido aquí estoy;
No le gusta,
Y que me importa
Y que me importa.
Si no les gusta mi modo
Como hei venido me voy.
No le gusta,
Y que me importa
Y que me importa.

383) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Isaac Leonardo Condorí.

'rimense compañeros
Como trompos a la troya
Soy de lejos,
No me dejen,
No me dejen.
No pesar en el medio
Y a la moda de Caroya.
Soy de lejos,
No me dejen,
No me dejen.

La copla 383 fué hallada por J. A. Carrizo, en Tucumán, con la variante que sigue:

¡Canten, canten, compañeros!
A la moda de Coroya,
Que coplas no han de faltar,
Como trompos en la troya. (37, T. II, p. 486, N° 1756).

81) La melodía da en lugar de una segunda frase, dos pequeñas frases idénticas, como la segunda y tercera de los estribillos. Con el número 156 (p. 187) vimos una Baguala similar que tenía sólo tres frases musicales.

365) Con el mismo tipo de estribillo, la melodía no produce frases pequeñas, sino acompaña con incisos, los que destaco con ligaduras.

La sextilla básica sirve de comienzo al XI canto de la Primera Parte del

81) BAGUALA. El Mollar, Tafí. María, Teléfora y Teodoro Mamaní.

Estribillo:

Chañar cáido,
Quien te ha tráido,
Quién te ha tráido.

365

Algunos leen y hacen coplas
Como agua de un manantial.
Y las sientó
Que va a ser,
Que va a ser.
A mi me pasa igual.
Y aunque las miás poco valen,
Y las sientó
Que va a ser,
Que va a ser.
De mi boca se me salén
Como ovejas de un corral.
Y las sientó
Que va a ser,
Que va a ser.

365) BAGUALA. Trancas. Roque Acuña.

Martín Fierro. El primer verso de Hernández dice: "A otros les brotan las coplas"... (83, p. 26).

SERIE C. — "El rasgo distintivo de esta serie es *la aparición del estribillo al final,* después de los cuatro versos de la copla" (170).

FÓRMULA C-3. — Una copla va seguida por una tríada. Recogí una sola Baguala con esta forma, cuyo tercer verso del estribillo — como en las canciones de la serie anterior — está reemplazado por la repetición del segundo.

281) Una ancha frase, como todas las que vimos, va seguida por otra de igual medida, lograda por la yuxtaposición de dos motivos similares a los del estribillo. A este par le sucede un pequeño interludio de caja y se repiten las

mismas frases, para los dos versos restantes de la copla. Viene después el estribillo, que consta de dos pequeñas frases, con la última repetida, de forma imperfecta: un pie para el capital y dos para el caudal. La caja acompaña otra vez con dos palos, de la manera acostumbrada.

281) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Irmo Huanca.

Señor de don Olayo
Y haga barrer estos ombrales
No ser que por mi venida
Se le apresten to' los males.

Lindos pagos
Y pa'volvere,
Y pa'volvere.

Carlos Vega anotó una Baguala parecida en Cafayate (Salta). El estribillo se forma también con dos versos, el tercero repetido (179, p. 119, N° 988).

PIES TERNARIOS

Hasta ahora encontramos los pies ternarios mezclados con pies binarios. Esta serie tiene por base pies ternarios solamente, con las mismas formas de composición que vimos en la serie binaria.

Amorfas. — 347) Unica Baguala amorfa de pies ternarios que recogí en Tucumán. Ritmo muy libre. Se conforma con una quinta y su inversión.

Como dije antes, en Orán y en Tartagal (Salta), recogí Bagualas que utilizan sólo estas dos notas, y todas son ternarias.

347) BAGUALA. Riarte, Trancas. Lázaro Conde y Mariano Condorí.

Voy a salir.....
Porque tengo muy mala suerte } Bis
Para que dejen de estar
Sólo deseando mi muerte.

Fraseo regular perfecto. — 589) Cuatro pequeñas frases *monopédicas ternarias* con las caudas impares femeninas y las caudas pares masculinas. Las fórmulas de pie puntilladas son típicas de las Vidalas; en las Bagualas se ven, por lo general, pies en estado fundamental o contraídos.

La copla con que fué cantada es muy popular en todas las provincias del Norte.

589) BAGUALA. La Tuna, Chicligasta. Leonor de la Cruz Herrera.

206) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Vais.

589

No soy de aquí, Soy del Bermejo
No soy de allá, Y los Chacos de Orán.

206) Cuatro frases *dipódicas ternarias* con algunas fórmulas puntilladas. El músico acentúa cada nota y la canta íntegramente con voz de falsete. (Desafina la nota más baja cuando salta de octava).

En el disco, el texto de la cuarteta se percibe muy confusamente.

Fraseo regular imperfecto. — 731 - 574 - 340 - 341) Cuatro melodías con la forma de frase típica de las Vidalas que veremos en el capítulo que sigue. *Dos pies en el compás capital y un pie en el compás caudal.* La primera se conforma

731) BAGUALA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

574) BAGUALA. Concepción, Chicligasta. Manuel Víctor Gerván.

731

Los gallos cantan al alba,
Yo canto al amanecer;

Los gallos cantan porque saben
Yo canto por aprender.

con las tres notas a distancia de tercera. Las restantes duplican la nota más aguda a la octava grave. La tercera Baguala repite sus versos por pares, con ligeras variantes en la melodía. Ya anticipé su publicación en mi Primera Se-

340) BAGUALA. Riarte, Trancas. Victoria Rodríguez.

Porque me ven chiquitito
Se creen que no sé querer. } Bis
El chiquito también sabe
Y amar y corresponder. } Bis

341) BAGUALA. Riarte, Trancas. Mariano Condorí.

Ayer mandé esta'i fulana
Blanca flor en una pe(ña).
Para que la conocería,
Para morirme de pena.

lección de Canciones y Danzas Tradicionales Argentinas para escolares (19, p. 21). La última melodía agrega una nota al segundo pie capital de la tercera frase, para corresponder a un verso de nueve sílabas. En cualquier otro can-

cionero la nota agregada habría originado una subdivisión dentro del pie rítmico. Aquí, la tendencia es dar a todas las notas el mismo valor. El cantor aspira la última sílaba de los versos pares.

Fraseo irregular perfecto. — Diferentes frases perfectas se combinan en un período. Entre las Bagualas recogidas por mí se da el único caso que sigue.

205) Dos frases de relación 1 ≡ 1 van seguidas por una doble 2 ≡ 2, lograda por la prolongación del caudal. La tríada se repite con pequeñas variantes.

205) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Vais.

.....
Para quererlo constante,
Yo quiero ser/tu amante,
Y aunque la vida me cueste.

Cualquier duda sobre el fraseo de las pequeñas se disipa observando las melodías 203 y 705 del grupo que sigue, que son simples variantes y una de ellas inclusive del mismo cantor.

La segunda frase es atélica, sin duda a causa del verso que no puedo comprender. El tercer verso se corta en dos.

Juan Alfonso Carrizo recogió diversas variantes de esta copla. Una, de Catamarca, dice así:

La paloma baja al agua
Vestida de azul celeste,
Agrede te hi de querer
Aunque la vida me cueste (33, p. 102, N° 1122).

Fraseo mixto. — 203 - 705) Dos pequeñas frases perfectas seguidas por una imperfecta.

La primera melodía lleva versos octosílabos; las dos frases pequeñas se reparten el verso inicial ligando, la primera vez, el *la* al *do* del segundo capital. Las tres frases se repiten con variantes. La segunda melodía, parecida, lleva versos pentasílabos deturpados; tercero y cuarto versos para la tercera frase musical.

203) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Pedro Vais.

...../ jilguero
Publicando tu retiro.
...../ ni llorando
Y a tu despreciado nido.

705) BAGUALA. Hileret, Río Chico. Jesús Fuensalida.

Tanto llorar
Y él padecer.
Por causa de su amor
Ha'i ser.

Las Bagualas que siguen llevan textos de Vidala, por cuya razón vuelvo a clasificarlas de acuerdo con los cuadros de Carlos Vega.

FÓRMULA A-2. — Ya vimos combinaciones de copla y estribillos con una melodía binaria variada al infinito. Y vimos también que la fórmula A-2 — copla con estribillo de tres versos, uno después del primero y dos después del segundo — era la más difundida. Lo mismo ocurre con las Bagualas ternarias.

Una melodía equivalente — verdadera variante rítmica de la anterior — se ha expandido por valles y quebradas, resonando a toda hora.

Publico una serie de versiones, para que puedan apreciarse las infinitas maneras de *decir* que tienen esos cantores. Otra versión casi igual a la de nuestra 242, publiqué y comenté ya en un artículo que escribí para *La Nación* en 1941 (14).

787) Falsa anacrusis. Conflicto y reposo de las dos primeras frases sobre tónica y tercera. Nuevamente falsa anacrusis, paso por la tónica y ascenso a la quinta que persiste y se mantiene hasta el cuarto capital, de donde resuelve, con cauda femenina, sobre tercera y tónica. Estas mismas notas completan el cuerpo de la última frase que tiene terminación masculina. Sólo pude anotar dos versos de la copla y los tres del estribillo. Le pedí al cantor otra canción y me entonó la misma con nuevo estribillo que decía:

No quiere llover:
Sale una nube
Y se vuelve a perder.

En eso consiste el mayor entretenimiento de estos cantores, en cambiar los versos.

De paso noté una acentuada tendencia del músico a reunir los valores casi de a dos: una especie de *binario dentro del ternario.*

787) BAGUALA. Siambón, Tafí. Severo Monasterio.

Ahijuna p... fortuna,
Po'hai va, po'hai va.
Ya me has golpeado y te has ido.
Se va sentido,
Si volverá.

788 - 411 - 324 - 242) Pies ternarios netos. En las cuatro melodías el *do* agudo queda otra vez reservado para la tercera y cuarta frases. La intromisión de los adornos da a cada una un sabor particular.

788) BAGUALA. Siambón, Tafí. Severo Monasterio.

Cuando salgas a los campos,
La flor del campo.
Y te den los aires fríos,
Pobres mis ojos
Que lloran tantó.
No digas que son los aires,
La flor del campo
Si son los suspiros míos.
Pobres mis ojos
Que lloran tanto.

La copla de la 788 es típica del baile criollo Los Aires. Los versos de la 411 fueron improvisados de acuerdo con la ocasión: encontré al cantor cuando salía de la proveeduría de la localidad de Gonzalo para volver al cerro.

411) Baguala. Gonzalo, Trancas. Pedro Guaymás.

Ya me voy, ya me estoy yendo,
Me voy, me iré.
Ya me estarán aguardando.
Bueno mi negra,
La dejaré.

324) Baguala. Quilmes, Tafí. Corro de hombres y mujeres.

242) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Corro de hombres y mujeres.

324

Una copla me ha pedido
No hi dejar de ser.
Una persona que estimo.
Cuando más viejo
Más gaucho hi de ser.

Que cosa no pedirán
No hi dejar de ser.
Que no consigan conmigo.
Cuando más viejo
Más gaucho hi de ser.

196) Las frases primera, tercera y sexta son acéfalas. Tiene además una subdivisión atípica en el cuarto caudal.

El estribillo repetía:

Con este puñal
Y abrime el pecho
Si l'hi pagado mal.

Y el primer verso solía variar así: *Tomá este puñal.*

196) Baguala. Amaicha del Valle, Tafí. Severo Tolaba.

245) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Corro callejero.

244) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Corro de mujeres.

245 - 244) Acefalías como en la melodía anterior. Adornos abundantes en la primera Baguala. Ligados por pares en las frases iniciales de la segunda, los que muestran otra vez una tendencia a binarizar el pie.

79) BAGUALA. El Mollar, Tafí. Teodoro Mamaní y flia.

Un abismó de amor.
Y me celan con vos.
Con una oncita de olvido
Lo hagamos cierto
Y se vamos los dos.
Y una libra de escarmiento.
Etc.

342) BAGUALA. Riarte, Trancas. Mariano Condorí.

241) BAGUALA. Anjuana, Tafí. Corro de mujeres.

342

Mañana y pasao mañana
La hi venído a ver.
Será mi despedimiento.
Ella me cela,
Yo no sé porqué.

Ya me voy a retirar
La hi venído a ver.
Como agua contra del viento.
Ella me cela,
Yo no sé porqué.

79) Acefalía y falsa anacrusis tomando la mitad de la unidad simple inicial. En los dos primeros y en el último capital, ascenso al *do* en forma de legatos.

342 - 241) Ya en el primer caudal se alcanza la quinta. En la melodía 342, un interludio breve de caja rompe la continuidad después de la segunda frase.

691 - 346) Ambas melodías atacan el capital sobre la nota *fa*. La segunda, con pequeño abalanzante desde el *do* inferior, que recuerda a las falsas ana-

691) BAGUALA. Santa Ana, Río Chico. Pedro Segundo Arias.

346) BAGUALA. Riarte, Trancas. Lázaro Conde.

crusis anteriores. Las dos van a la quinta en el segundo pie. Este, después de resolver en cauda femenina, se repite para el primer verso del estribillo, seguido por una ancha pausa masculina con un breve interludio de caja. Las frases restantes no presentan novedad.

691

ESTRIBILLO:
Pa'l bajo me voy.
Quereme rubia
Y haceme el favor.

346

Yo supiera que cantando
Mi sueño me dan
Y algún alivio tuviera.
Se hace el dormido
Por llevársela.

De la noche a la mañana
Mi sueño me dan
Cantando me amaneciera.
Se hace el dormido
Por llevársela.

277 - 243) Dos melodías acéfalas. En la primera se explicaría la acefalía de la frase inicial por la adopción del verso pentasílabo. Sin embargo, cuando en la tercera frase se recupera el octosílabo, el cantor — o los cantores — vuelven a la acefalía y después necesitan subdividir la última corchea del capital para dar cabida a todas las sílabas del verso. El primer verso fué cantado sin producir la sinalefa acostumbrada; en cambio, el tercer verso fué unido al cuarto.

73) El mismo ascenso a la quinta en el capital inicial con acefalía y falsa anacrusis. Carlos Vega recogió una melodía casi igual (983) en Cafayate, Salta.

277) Baguala. Colalao del Valle, Tafí. Corro mixto.

243) Baguala. Anjuana, Tafí. Corro mixto.

277

Señor de Olayo.
Y adónde me iré.
Pedacito y medio fielo.
Adonde no lloren
ni sientan por mí.

73) Baguala. El Mollar, Tafí. Amalia Chavarría de Centeno.

Vamos cantando y bailando,
Y un verde nogal.
Alegrando estas riberas.
Pa eso me has traído
Pa'verme llorar.

80) Baguala. El Mollar, Tafí. Teléfora, María y Teodoro Mamaní.

Las estrellas del cielo
Tremenda la gente pa'hablar;
Forman corona imperial
Nada les'porta
Y se debían callar.

80) El primer verso del estribillo es octosílabo, lo que origina la forma de frase con capital más amplio. La caja realiza un golpeteo interesante con alternación de palo (notas sueltas) y mazo.

197) Melodía análoga, rítmicamente libre.

779) Comienza el cantor por anunciar el estribillo con tres frases musicales, las dos primeras de relación 2 ≡ 1, la tercera monopédica. A continuación

197) BAGUALA. Amaicha del Valle, Tafí. Severo Tolaba.

779) BAGUALA. Raco, Tafí. Felipe Santiago Chocobar.

Estribillo:

Quiero saber
.....
Si vo'a volver.

canta un verso de la copla, después dos del estribillo; nuevamente uno de la copla, y termina con otro de estribillo; esta vez con capital doble.

El músico me dictó los versos como siguen:

779

La naranja nació verde
Busco y no sé.
Y el tiempo la maduró.
Deje su dueño
Y lleveme a mí.

Como querés que te quiera
Busco y no sé.
Si tu corazón me engaña.
Deje su dueño
Y lleveme a mí.

Después, al cantar, reemplazó la copla por la palabra *tirana*, repitiendo las sílabas segunda y tercera las veces necesarias hasta completar las frases correspondientes. Esto es muy común en las Bagualas.

"Tirana" era el estribillo de un baile español que alcanzó gran boga y que también se bailó en la Argentina, como veremos en el último capítulo dedicado a los bailes. Además, durante el siglo pasado se popularizaron algunas canciones que llevaban ese nombre y tenían versos particulares.

FÓRMULA B-2. — 183) Encontramos esta fórmula entre las Bagualas binarias. Dos versos de copla y dos versos de estribillo para un pequeño período

183) BAGUALA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

Quisiera pasar el rio
Sin que me sienta la arena;
Soy libre y soy dueño
Y puedo querer.
Al diablo le puse grillos
Y a tu amor una cadena.
Soy libre y soy dueño
Y puedo querer.

musical con dos frases de relación 2–1 y dos frases 1–1. Se repite todo cambiando sólo los versos de la copla que así se completa.

Carlos Vega grabó en Andalgalá (Catamarca) una "Vidala coya" del mismo tipo (184, N° 227).

HIBRIDACIÓN

En la parte que Carlos Vega dedica en su Fraseología a estudiar "La deformación en la música popular", se destaca un ancho parágrafo destinado a una de sus suertes, la *hibridación*. Dice el musicólogo:

"Cuando en una melodía se introducen notas extrañas a su escala o fórmulas rítmicas ajenas a las de su propio sistema, se da el caso que llamamos *hibridación*".

"La causa única de la hibridación es la formación del cantor en dos ambientes, es decir, donde conviven dos (o más) sistemas. El músico posee entonces dos idiomas musicales" (176, V. II, p. [494]).

Las Bagualas que siguen son híbridas porque los músicos han agregado nuevas notas a su sistema Tritónico.

366) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Julián Quiroga.

367) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Julián Quiroga.

367

Una me dijo llorando
Cuando te volveré a ver
Mi negrita
Yo no he de llorar

366) El cantor convierte el acorde perfecto en uno de séptima, por la superposición de una tercera menor a las dos terceras originarias. La copla se divide por pares y cada verso toma una frase musical pequeña y una ancha.

Después del segundo verso se intercala el estribillo.

En conjunto la composición es sumamente original.

Carlos Vega tomó la misma, al mismo cantor, varios años antes, y resultó

interesante constatar que entonces la cantaba con toda su pureza tritónica.

367) Del mismo músico. Como la anterior, agrega el *mi bemol*; éste, a veces, se convierte en un *mi becuadro* para ascender al *fa*.

De la letra percibo sólo dos versos, similares a los iniciales de la canción anterior.

386) Fórmula B-1 ya vista. La mezcla de pies binarios y ternarios tampoco nos es desconocida. Aquí se presenta neta, diferenciando la copla del estribillo.

386) BAGUALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Avelino Sandoval.

Con la cajita'la mano
Y a cantarles m'i venido.
Cual es tu dueño, cual es
Ya me han quitado la novia
Y agora me veo j.....
Cual es tu dueña, cual es.

282) BAGUALA. Colalao del Valle, Tafí. Octaviano Condorí.

La hibridación tonal es también marcada: un *re* como apoyatura en el primer caudal y un *sol* en el segundo; además dos *sol* para iniciar el estribillo. Coincide así con la gama pentatónica.

282) Escala tritónica defectiva: *do - fa - do*, con agregado de la apoyatura

702) BAGUALA. Hileret, Río Chico. Salvador Aguilar.

Yo no sé como otros hallan
No andés llorando
Remedio para olvidar.
De vos vidita
Voy preguntando.
Yo salgo en busca de olvido
No andés llorando
Vuelvo con más voluntad
De vos vidita
Voy preguntando.

sol en el último caudal. Cuando la composición se repite, se agrega la misma apoyatura al tercer capital y aparece la variante que doy con el número 282 b. Además suprime el silencio del segundo caudal.

La caja golpea cada corchea, menos en algunos finales de frase en que da negras.

No se entiende la letra del disco.

702) Una variante de la fórmula A-2, de pies ternarios, muy conocida. Al terminar se escucha un tímido *sol* femenino que resuelve en seguida en el *fa* correspondiente. Este es un final típico de los Tonos que veremos más adelante.

Por el empleo de la anacrusis inicial, el músico, en vista de que necesita nueve sílabas, no produce la sinalefa corriente entre *como* y otros. Prefiere dar a cada nota una sílaba, en lugar de ligar dos notas.

En rigor, todas las Bagualas a base de pies ternarios que vimos, deben considerarse también *híbridas*, ya que es evidente que han adoptado el sistema rítmico de la Vidala, que estudiaremos en seguida, y que fué visto y determinado por Carlos Vega.

LA BAGUALITA

692) El cantor la designó "Vidalita" haciendo su distinción de las Bagualas que llamaba "Vidalas". Yo apliqué el diminutivo al nombre adoptado para la especie.

Es una composición igualmente *tritónica*, pero mucho más movida, casi rápida, con aproximadamente 100 oscilaciones metronómicas para la negra; y con subdivisiones anacrúsicas desacostumbradas.

692) BAGUALITA. Santa Ana, Río Chico. Pedro Segundo Arias.

Mote

A la mañanita
Y al anochecer,
Ata tu choquito,
No me hagás morder.

Una copla cualquiera se divide por mitades para permitir la intercalación de una "especie de segundo estribillo más extenso", que Carlos Vega llama "mote", y que aquí consume una estrofilla completa.

Nuestro músico entonó esta canción con numerosas coplas, entre ellas las que siguen.

Los cabellos de mi vida
No se lavan con jabón;
Se lavan con limón verde,
Sangre de mi corazón.

Los cabellos de mi vida
Son muy lindos, muy linditos;
Se le caen a la cara
De a racimos, racimitos.

Esta es la única Baguala de este tipo que yo he recogido. Carlos Vega tiene otras dos en su colección inédita, ambas anotadas en Cafayate (Salta).

FOTO E. HOSMANN

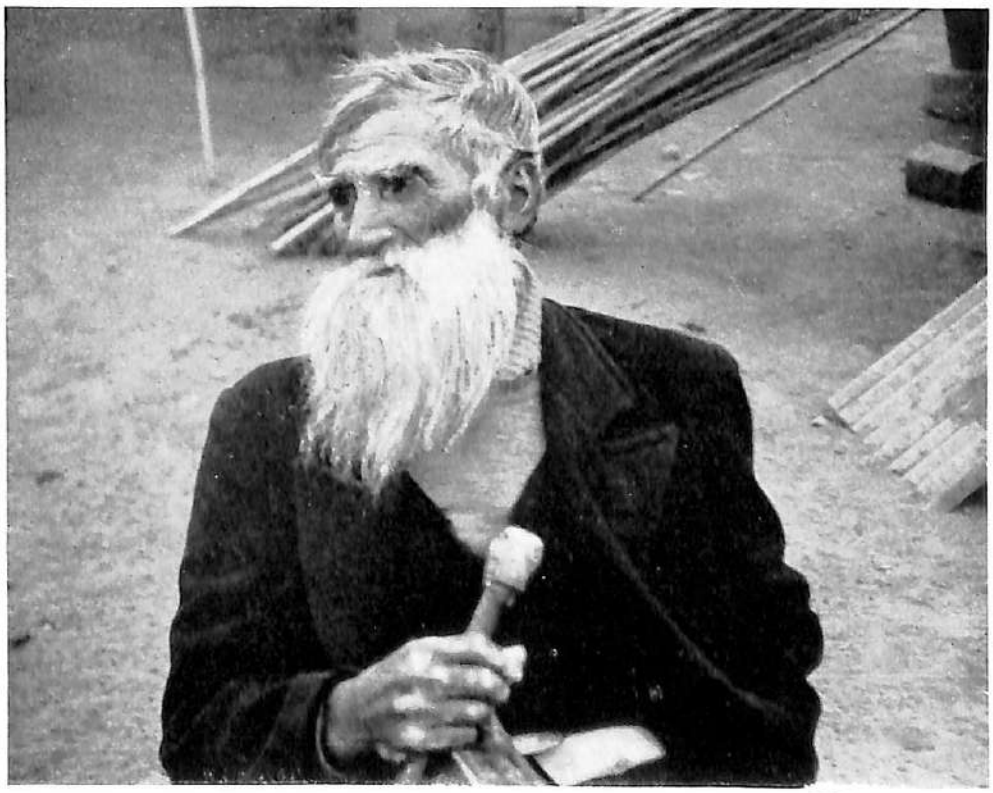


FOTO E. HOSMANN

CANTORES CON CAJA

Pedro Sajama (San Pedro de Colalao, Trancas). Leonor de la Cruz Herrera (La Tuna, Chicligasta).

LAS ESPECIES LIRICAS

II

La Vidala. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales o susceptibles de llevar acompañamiento bimodal. — Melodías mayores. — Melodías menores. — Pies binarios: Melodía bimodal. — Indice de las formas estróficas de la Baguala y la Vidala. — La Vidalita.

LA VIDALA

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

De acuerdo con Carlos Vega, doy el nombre de Vidala a ciertas canciones con melódica del cancionero Occidental — preferentemente con los matices típicos del Ternario colonial — y cuya forma de composición concuerda con la forma de la poesía, articulada, por lo general, a base de coplas octosílabas y estribillos pentasílabos, como vimos al estudiar la Baguala.

Estas composiciones reciben popularmente los nombres de "Vidala" o de "Vidalita", lo mismo que las melodías que diferenciamos con el de Baguala, y lo mismo que otra especie de canciones que veremos después, para las que reservamos el nombre de Vidalita. Ambas designaciones aparecen comúnmente en las coplas populares recogidas en Tucumán. El profesor J. A. Carrizo publicó, entre otras, estas dos variantes de una cuarteta:

Para cantar la vidala,
Tienen mucho que entender,
Porque no sabiendo coplas,
No saben qué responder.

(37, T. II, p. 505, N° 1980)

Pa' cantar la vidalita,
Tiene mucho que entender;
Unos la cantan de día,
Otros, al amanecer.

(Ob. cit., p. 504, N° 1876).

La confusión que origina el empleo de los mismos nombres para designar diferentes tipos de canciones, dificulta otra vez la interpretación de los datos históricos. En el caso de la Baguala, hicimos la distinción con ayuda de su ubi-

cación geográfica en base a su pervivencia. Con la Vidala podemos repetir el procedimiento.

La mención más antigua es de 1838 y procede del general La Madrid, tal como vimos en el capítulo dedicado a historiar la música en el pueblo tucumano durante la primera mitad del siglo XIX. Es posible que las "Vidalitas" que le cantan al general en Monteros, durante el carnaval, o las otras que él dedica a los cantores en campaña, llevasen música similar a la que nosotros recogemos. También creo que el decreto del gobernador Heredia autorizando "las reuniones para cantar la vidalita" durante el carnaval, ha contribuído quizás a la pervivencia de estos mismos cantos.

Todavía en algunos Ingenios, los muchachos y los hombres más jóvenes suelen disfrazarse de *indios* y organizar comparsas que recorren la campaña durante sus fiestas. Largas semanas antes, ensayan sus cantos al son de una buena caja o de la guitarra, rememoran o recrean coplas, distribuyen estribillos y "sacan el tono".

Las melodías que publico fueron grabadas casi todas a los componentes de comparsas de esta clase, niños o muchachos. Algunas, muy pocas, fueron entonadas por músicos mayores o por ancianos que las habían aprendido cuando jóvenes.

Todas, excepto una, se mueven con pies ternarios; generalmente sobre la gama del Ternario colonial, derivando a veces hacia el Criollo occidental. Casi todas son bimodales y la voz superior finaliza en la tercera del modo menor, lo que queda establecido cuando se cantan con terceras paralelas, o cuando llevan acompañamiento armónico de guitarra. Las Vidalas en las que faltan ambos requisitos, y que además carecen del séptimo grado del modo menor en el canto (que fija también la bimodalidad), asumen todas las apariencias del modo mayor. Sin embargo, en cualquier momento pueden recibir el acompañamiento de guitarra que marcará el descenso al menor en la última frase. Casi todas son vocales; a cada nota de la melodía le corresponde una sílaba del verso, careciendo en absoluto de ornamentos como los de las Bagualas. Por lo general el cantor de Vidalas no sabe Bagualas y viceversa.

La velocidad de estas canciones varía desde 120 hasta 194 oscilaciones para la corchea o la reducción equivalente para la negra con puntillo.

El acompañamiento, como dije, está a cargo de la caja, de la guitarra o de ambas a la vez. El ritmo de la caja se puede apreciar recorriendo las Vidalas que siguen. En cuanto a la guitarra, acompaña con armonías adecuadas, generalmente sobre la siguiente base mientras está en el modo menor:

El primer pie se presenta a veces con la subdivisión de la tercer corchea o con la variante de corchea con puntillo — semicorchea — corchea.

He clasificado la especie de acuerdo con su forma de frase y de composición, siguiendo para el análisis de la música y de las poesías el mismo plan de Carlos Vega que usé para las Bagualas. Otra vez doy solamente un período musical, el que se repite un sinnúmero de veces con distintos versos.

Al estudiar las formas de esa especie, vimos que en las letras se entremezclaban dos elementos: coplas y estribillos, y notamos la preferencia por determinadas fórmulas. En la Vidala vamos a encontrar las mismas formas y varias otras, apareciendo en muchas de ellas un tercer elemento, la "trova", o el *mote* según Carlos Vega, ..."especie de segundo estribillo, más extenso, que unas veces se introduce entre estrofa y estrofa, y otras, aparece entre los versos mismos de la copla"... y que puede llevar también un estribillo; el mismo de la copla u otro nuevo (170).

Al lado de las Vidalas con estas formas típicas de composición, recogí en Tucumán melodías cantadas con simples coplas o con versos corridos, sin estribillos, adaptados modernamente a una de las antiguas formas musicales.

En la región llana de la provincia, en la de los ingenios, que es, precisamente, donde se cantan las Vidalas, el antiguo gusto por las combinaciones estróficas se pierde. En cambio, en la región montañosa, donde fluyen las Bagualas, las combinaciones estróficas típicas de la Vidala se conservan bastante.

Como siempre, doy las letras tal como se oyen del disco.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

MELODÍAS BIMODALES O SUSCEPTIBLES DE LLEVAR ACOMPAÑAMIENTO BIMODAL

Como dije, la mayor parte de las Vidalas recogidas en Tucumán reúnen características del cancionero Ternario colonial, y son en su mayoría bimodales. Algunas tienen la melodía reducida a cuatro o cinco notas, faltando el cuarto grado del mayor, o la sensible del menor, con lo que parecen perder el sentido bimodal; sin embargo suelen acompañarse con las armonías típicas del Ternario colonial, terminando siempre en el modo menor.

Fraseo regular perfecto. — Se da sólo con una forma de frase, la ternaria más pequeña, la que tiene un solo pie por compás.

24) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Francisco González.

De arriba vengo
Le traigo una flor;
Presiento su vida
Y constante el amor.

Tu eres la luna
Sí, tu eres el sol;
Tu eres la planta
Y la mejor flor.

706) VIDALA. Hileret, Río Chico. Jesús Fuensalida.

Yo soy muy pobre
¡Que le vo'a dar!
Sólo pesares
Para llorar.

Ay mi negrita
Tome un jazmín;
Tal vez andando
Se acuerde de mí.

24 - 706) Cuatro frases musicales reciben coplas pentasílabas. La 24 tiene cuarta aumentada de paso en la primera frase y coincide con la gama pentatónica en las tres restantes, diluída por la bimodalidad que determina el acompañamiento de guitarra.

En la melodía 706, en cambio, falta el cuarto grado del mayor y el acompañamiento de guitarra, pues fué cantada con caja. La melodía así, sola, parece mayor y coincide íntegramente con la gama pentatónica. Sin embargo, de acuerdo con la especie, es susceptible de llevar armonías de tónica y dominante del mayor en las tres primeras frases, y dominante-tónica del menor en la última.

Los dos últimos versos de la Vidala 24 se cantan sin producir la sinalefa.

853 - 851) Dos canciones formadas por dos pequeños semiperíodos de cuatro frases. La melódica del Ternario colonial ha cedido. En la primera, por el cromatismo y el descanso sobre el cuarto grado justo del mayor. En la segunda, por el comienzo sobre el primer grado del menor, que se repite en la quinta frase con un salto al *si bemol*. Podemos incluir esta melodía en el cancionero Criollo occidental. La 853 conserva todavía una cuarta aumentada en la sexta frase.

853) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Comparsa carnavalesca.

851) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Comparsa carnavalesca.

427) Vidala ejecutada en arpa, sin canto. Aunque faltan los textos para corroborar, las frases tercera y cuarta, y séptima y octava tienen el carácter de estribillos.

Obsérvese el tono y medio de la sexta frase debido a la afinación del arpa, que el músico realiza de acuerdo con las escalas europeas. El mismo músico, cuando canta da inconscientemente la cuarta aumentada, como pude constatar con alguna melodía vocal que le grabé.

334) Período de cuatro frases seguidas por dos de estribillo, que se repiten. Nuevas dos frases bisadas y terminación con el estribillo anterior. Ha recibido texto corrido, de dos coplas: la primera bisada por pares, la segunda con el segundo par repetido. Esta última copla es conocida. J. A. Carrizo la publicó en

su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. II, p. 452, N° 1437) y Orestes Di Lullo, en el de Santiago del Estero (60, p. 305, N° 790).

427) VIDALA. Ciudad. Vicente Herrera.

359) Melodía bimodal y modulante; sin cuarto grado en el mayor. Ambos períodos finalizan en la tónica del menor. Esta canción es extraña dentro de la especie.

Cuatro pequeñas frases se reparten dos versos octosílabos de una cuarteta. Siguen otras dos con un par de estribillos. Todo el período se repite completando la cuarteta. A continuación, cuatro nuevas frases para un pequeño mote, que termina con un nuevo estribillo.

Los versos dicen así:

Fué cierto que/me turbé
Mire que per/turbación
Pobre mi amor
Sin fortuná
Me había hecho que/turbarme
Por expli/carme mejor
Pobre mi amor
Sin fortuná.

Mote

Así soy yo
Y así es mi amor
Como florcita
de mal color.
Así soy yo
Y así es mejor

Pertenecen, pues, a la fórmula B-2, de la cual ya encontramos ejemplos entre las Bagualas.

334) VIDALA. Tapia, Trancas. Francisco Garay.

359) VIDALA. Trancas. Roque Acuña.

334

Vengo y no puedo, } Bis
La salgo a buscar.
Me vengo y no l'hallo, } Bis
Me pongo a llorar.

¡Tan bien que la quise, } Bis
Tan mal me pagó;
Sin darle motivo, } Bis
Se fué y me dejó!

335) La melodía coincide con las cinco notas de una escala pentatónica del modo B, pero el acompañamiento desciende al menor.

La pequeña copla es muy conocida. Ya la encontramos con una Baguala, donde el cuarto verso decía, como es más usual, "Chaco de Orán". J. A. Carrizo

la recogió también de esta última manera, y la publicó en su Cancionero Popular de Catamarca (33, p. 140, N° 43).

335) VIDALA. Tapia, Trancas. Francisco Garay.

No soy de aquí,
Ni soy de allá.
Soy de la Banda
De Suncho Corral.

Mi chañar cáido
Pa' que si me has tráido
Pa' verme iorar.

Fraseo regular imperfecto. — La única frase imperfecta que aparece en las Vidalas guarda la relación 2 ≡ 1, dos pies en el compás capital y uno en el caudal.

448) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Fernando y Tomás Barraza.

Amada prenda querida
Que ya no puede vivir
Pensando si has de volver
Tu amor al lado de mí.

444) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Tomás Salvado Barros.

Prenda querida del alma
Eso te quiero decir
No hagas amistad con él
Cosas que puedan sentir.

Las primeras melodías forman su período con cuatro frases musicales, a las que corresponde una cuarteta; en las dos últimas se agregan estribillos.

25) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Francisco Cejas.

Triste me puse a cantar,
Debajo de un elemento;
Y esta vida que paso,
Todo son coli y tormento.

588) VIDALA. La Tuna, Chicligasta. Leonor de la Cruz Herrera.

Dicen que carnaval viene,
Por la lomita pelada;
Aquí lo estoy esperando,
Con la alojita colada.

448) Melodía típica del cancionero Ternario colonial. Bimodal, con cuarta aumentada en el mayor. El segundo cantor entona terceras paralelas inferiores, descendiendo a la fundamental del menor para finalizar. La cuarteta musical se obtiene con cuatro frases, de las cuales la segunda es repetición de la primera. Esta es una construcción de período bastante común en la especie.

444) Igual construcción de período. La cuarta aumentada se aborda resueltamente como cabeza de pie en la tercera frase. En las otras, de paso, con un brevísimo mordente vocal la segunda vez.

25) Aquí las frases impares son similares. El contraste melódico se obtiene con las pares, que son las más movidas. Esta es otra construcción de período también común en esta especie.

588) Cuatro frases con cierta analogía entre tercera y cuarta. El *si becuadro* oficia de bordadura en la primera frase; está bemolado en las otras, con lo que se debilita el carácter del Ternario colonial.

631) El período se estructura con cuatro frases diferentes, que se balancean por pares. Las frases son típicas del cancionero Ternario colonial. La cuarta aumentada, que apareció de paso en la segunda frase, aborda la tercera en tiempo fuerte y se repite con insistencia. (Por error de copia, en el último capital aparece un *si bemol* en lugar de un *sol)*. La Vidala fué cantada con terceras paralelas.

636) Otra vez cuatro frases distintas, que se corresponden por pares. Las dos primeras se repiten para dar cabida a cuatro versos diferentes con sentido confuso. La tercera y la cuarta reciben dos nuevos versos, tan poco claros como los anteriores. La cuarta justa parece bordadura superior del *la*, en el primer pie. La segunda frase da la cuarta aumentada. Además, primera y cuarta llevan,

631) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Ruperto y Remigio Pereira.

Tome, le daré una rosa
Y entréguenos un jazmín.
Tal vez me vaya y no vuelva,
Nunca se olvide de mí.

636) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

Si has de seguir otro amante
A mí me das un dolor
Como si quiero ha de hallar,
Como el primero de amar.
Si alguna vez con el tiempo
Mi vida me has de golpear.

también como bordadura, ascendido el tercer grado del menor. Fué cantada en terceras paralelas.

685) Una cuarteta musical con cuarta justa en la primera frase y aumentada en la segunda y tercera.

685) VIDALA. Alto Verde, Chicligasta. Ignacio Carrizo.

Una flor andoy buscando
Y ella no puede vivir
Para el ojal de mi saco
Su amor al lado de mí.
Paso el tiempo ilusionado
Sin ella no puedo vivir
Sin saber como se vuelve
Su amor al lado de mí.

563) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Julio C. Gutiérrez.

Cacique con su ayudante,
Que anda haciendo por acá,
En la punta de mi lanza
Cautivo lo vo'a llevar.
No le conozco ventaja,
Al indio más satanás.
En la punta de mi lanza
Cautivo lo vo'a llevar.

El texto encierra estribillos que corresponden a las frases musicales pares. Ya veremos esta forma en las pp. 232 y 233.

563) La misma construcción de período. Melodía neta del Ternario colonial. La anacrusis se da por excepción.

La letra, por su forma, pertenece a la fórmula B-2, que ya vimos entre las Bagualas. Por su sentido, corresponde a ciertas Vidalas llamadas "cautivo". Según nuestro músico, ésta la cantan cuando se encuentran dos comparsas en un camino. Los *indios* forman filas a lo largo y el que "rompe primero el canto" gana el encuentro (1).

44) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

Bajo de un coposo pino
Llorando me lamentaba
Y el pino como era tierno
De verme llorar, lloraba,
De verme llorar, lloraba.

A una tierna palomita,
Que llorando la dejé,
Buscando la vengo ahora;
No sé si la encontraré.
No sé si la encontraré.

44) Período de cinco frases, con primera y segunda iguales; atípicas dentro de la especie, por su descenso al *do*.

Carlos Vega grabó en Belén (Catamarca) una variante, también de cinco frases, sin ese descenso. La quinta frase contiene un verso de estribillo, de acuerdo con la fórmula C-1 (184, N° 293).

Mis dos coplas son conocidas. La primera, de probado origen español, fué recogida por Kurt Schindler en Olvega (Soria), España, hace pocos años. Su versión dice:

Yo me arrimé a un pino verde
Por ver si me consolaba,
Y el pino como era verde
De verme llorar lloraba. (152, p. 125).

Fraseo irregular perfecto. — Este tipo de fraseo no se da con esta especie. La Vidala que sigue constituye la excepción.

48) Las frases iniciales probablemente han distendido los valores de sus caudales, con lo que se han convertido en perfectas. La melodía es casi mayor, y recién hace uso del menor con la última frase.

(1) Véase sobre el particular mi artículo "Las comparsas de indios en el carnaval norteño", en *La Nación*, 2ª Sección, domingo 11 de febrero de 1945.

La poesía tiene la forma típica de la fórmula B-2. El segundo verso no produce la sinalefa usual. La cuarteta está reemplazada por dos pares de versos.

48) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

De Santa Rosa venimos,
Nos venimos a divertir.
Ay vidalita
Flor de jazmín.
Recién venimos llegando
De los mejores jardines.
Ay vidalita
Flor de jazmín.

Fraseo mixto. — El fraseo mixto aparece exclusivamente con frases perfectas de un pie por compás y frases imperfectas que guardan la relación $2 \equiv 1$.

392) VIDALA. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

Dicen que los afligido, *ay sí,*
Se consuelan con llorar, *ay no,*
Yo soy afligido y lloro } Bis
Y no me puedo/consolar. }

Válgame Dios de la pena, *ay sí,*
Que no me puedo olvidar;
Ayer me despido de ella, } Bis
Hoy me vuelven alcanzar. }

599) VIDALA. Los Mendoza, Chicligasta. Dermilio Herrera.

Dicen que el carnaval viene
En el lugar del ceibal,
Se han acabado las tunas,
Queda el pencal.

392) Esta Vidala falta a la regla. En ella aparecen frases perfectas dipódicas (dos pies por compás) junto con monopédicas (un pie por compás) y con imperfectas de relación 2≡1. Creo que las dos pequeñas corresponden a su antigua cuarta frase, y que al repetirse con la segunda cuarteta el período recupera casi su forma original.

Chazarreta ha publicado una Vidala con las tres primeras frases similares, perfectas, seguidas por dos de estribillo, también 1≡1, pero completamente diferentes (48, p. 26).

599) Tres frases 2≡1, seguidas por una pequeña para corresponder al cuarto verso de la copla. La primera y la tercera frases son iguales. La melodía no toca el cuarto grado del mayor, y emplea sólo cuatro notas. Las frases impares se conforman con tres notas.

849) Vidala típica del Ternario colonial. No pude recoger los versos que habrían mostrado correspondencia con la forma de las frases.

849) Vidala. Yerba Buena, Tafí. Comparsa carnavalesca.

561) Vidala. Santa Rosa, Monteros. Julio C. Gutiérrez.

561

Dice que me quiere mucho
Y no es la verdad;
Pa' querer de esa manera
Y más bien dejar.
Para que quiero yo prenda
Y prenda sin seguridad.

561) Otra melodía del Ternario colonial; aunque licenciosa por el empleo del *mi*. El último verso se alargó, con lo cual la composición adquirió esta forma.

La poesía corresponde a la fórmula C-2, cuyo "estribillo *consta de dos* versos, juntos, al final" (170).

Orestes Di Lullo recogió la misma letra en Santiago del Estero. El estribillo dice: Para qué quiero prenda / Sin seguridad (60, p. 286, N° 628).

562) La canción se inicia con un mote de dos frases pequeñas, repetidas. Sigue una cuarteta musical con la forma de las anteriores. El *si bemol*, del penúltimo capital, da una pincelada extraña al Ternario colonial.

559) Un período de cuatro frases con la forma ya vista, conteniendo una estrofilla; va seguido por tres frases más, con versos adecuados, a manera de estribillo.

562) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Julio C. Gutiérrez.

559) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Julio C. Gutiérrez.

Era una bella palomitá
Siempre querida y/perseguidá.

Yo soy la dueña de mi alma,
No la'i de dejar,
Ni aunque me cueste un sentido,
Peleando la'i de llevar.

Errata: El *si* del primer compás debe ser becuadro

La rubita y la morena
Se fueron las dos;
Fueron a pagos ajenos
Y donde nadie las quisó.
De allá se vuelve llorando
Para consolarlo
Le traigo una flor.

Las dos primeras frases son comunes a muchas Vidalas. A los caracteres del Ternario colonial se agrega un cromatismo licencioso en el último capital. La caja añade algunos golpes después de las frases segunda y cuarta.

La combinación estrófica es poco usada, y se puede designar como C-3.

439) Ahora la tercera frase tiene forma 1≡1. El texto es C-2. Esta Vidala

es análoga a una recogida por Carlos Vega en Andalgalá (Catamarca) (183, N° 212).

439) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Tomás Salvador Barros.

Caramba con estas penas
Que no las puedo dejar;
Ayer me separo de ellas
Hoy me vuelven a encontrar.
Ay, ay, ay
Quién sabe donde se hallará.

Todos me desean la muerte,
Pena tienen que ande vivo,
Como si yo les quitara
Prendas que de ellos han sido.
Ay, ay, ay
Quién sabe donde se hallará.

485) La melodía acusa fuerte influencia del cancionero Tritónico, pero lleva terceras paralelas como sus hermanas más puras.

La poesía exige que el período musical se repita para completar la copla. Veremos esta forma estrófica en la p. 246.

485) VIDALA. Alto Verde, Chicligasta. Ignacio Carrizo y Pablo A. Espeche.

Yo recién vengo llegando
Como llegan.....
La'i de llevar
El naciente brilla el sol.
Tucumán tiene
Un ramo de flor.

Ven'solo por preguntarle
Como va de salud.
La'i de llevar
El naciente brilla el sol.
Tucumán tiene
Un ramo de flor.

Nace el sol para floriente,
Ver el sol en firmamento.
La'i de llevar.
El naciente brilla el sol.
Tucumán tiene
Un ramo de flor.

En las primeras Vidalas que siguen, a una frase 2=1 le sucede una pequeña perfecta; vuelve otra frase con la forma de la primera, seguida por otra equivalente a la segunda.

Actualmente — como ya dije antes — en Tucumán se va perdiendo el sentido estrófico de la Vidala y los cantores combinan los versos de las maneras más diversas para cada forma musical. En la primer canción que tenemos a la vista,

de acuerdo con la fórmula A-1, *"El estribillo consta de dos versos,* que aparecen siempre separados" (170).

784) La melodía es típica del Ternario colonial, con licencia de las bordaduras. Fué cantada con diferentes coplas y este estribillo:

Palomitay
Y adiós viditay.

Cada uno de estos versos pertenece a una de las frases pequeñas de la melodía.

784) VIDALA. Raco, Tafí. Pedro Pérez.

333) VIDALA. Tapia, Trancas. Pedro Félix Díaz.

333) Aquí un pequeño interludio separa la composición en dos partes iguales. La letra no acusa estribillos; es una copla de versos octosílabos y hexasílabos:

No me aborrezcas mi ñata
Y hacéme el favor.
Quiero y te pido y te tengo
En el corazón.

445) Una copla octosílaba y pentasílaba se canta con las dos primeras frases musicales repetidas. La tercera y cuarta de la melodía sirven para el estribillo.

445) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Tomás Salvador Barros.

Del jardín de mi querida
Corté una flor;
Era un hermoso clavel,
¡Qué linda flor!
Adiós mi prenda querida
Que ya me voy.

618) Las dos primeras frases se repiten. Las dos últimas son monopédicas y valen como estribillos.

618) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza.

Esa carta mensajera
Que yo no mandé
No había sido de esos pagos
Pero no llegó.
Ni aquellos tiempos
Mi fiel corazón.

838) Modelo de Vidala A-1, con el par de frases iniciales repetidas con diferentes versos y con un segundo estribillo al final. Las dos primeras han perdido la característica cuarta aumentada del Ternario colonial. Las dos frases siguientes hacen alarde de su recuperación. La anacrusis de la segunda frase se suprime para cantar el cuarto verso.

838) VIDALA. Mancopa, Leales. Pastor Valdez.

Debajo de unos laureles
Que será de mí
Se encuentra en terrible estado.
Pobre el crespín.
Su dueña es tan divertida.
No quiere venir.
SOLO LE SIENTE
LA MUERTE AL CRESPÍN.

560) Primera y segunda frases bisadas con variante en el pie inicial. Les corresponde una copla. Dos nuevas frases, forma 2≡1, llevan un pareado.

Fué acompañada con guitarra y caja. La primera con los acordes acostumbrados; la segunda marcando cabezas de pie, valores que alternan en los interludios con pies de corcheas.

560) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Julio C. Gutiérrez.

Hace más de un año que andoy
Y me han visto llegar,
Al verme dentro de tu rancho
Me despiden mal.
Siendo toda mi fortuna
No habían dejarme de amar.

Errata: El *si* del tercer compás debe ser becuadro.

En las Vidalas que siguen, una frase de relación 1≡1 sucede a una de relación 2≡1 y dos frases más 1≡1, a otra 2≡1. Ya encontramos esta forma entre las Bagualas de pie ternario y una equivalente entre las de pie binario. Los textos corresponden siempre a la fórmula A-2, siendo ésta una de las combinaciones que se conservan más puras, como constatamos ya al estudiar la especie de las Bagualas mencionadas.

400) VIDALA. Quebrada del Potrerillo, Trancas. Manuel Cruz.

Quisiera cruzar un río,
' fué y me dejó
Sin que me sienta la arena,
Tan bien que la quise
Y tan mal me pagó.

s'iera yo una vara fresca,
Se fué y me dejó
Por ese ve frutos nuevos.
Tan bien que la quise
Y tan mal me pagó.

400) Bimodal. Notable influencia tritónica en la tercera y en la quinta frases. Las frases pequeñas (con asterisco) corresponden como siempre a los estribillos. La melodía se repite para completar la copla.

Más adelante, entre las formas mixtas, encontraremos una melodía similar (N° 486, p. 257). Carlos Vega recogió en Salta otra variante, con primera y tercera frases del Ternario colonial y coincidencia pentatónica en las demás (183, N° 911).

639) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Ruperto y Remigio Pereira.

Yo recién vengo llegando
Y hoy he estado aquí.
A saludarlo hí venido
Deme la mano
No me haga sentir.

639) Primera y tercera frases iguales. Absoluta concordancia entre el estribillo poético y el musical. Lleva terceras paralelas.

Obsérvese la diferencia en el golpeteo de la caja entre la Vidala 400 y la 639. Ambos son típicos. La 639 da algunos golpes más después del primer estribillo.

351) La misma concordancia. La caja, como es muy común, sigue la figuración del canto.

351) VIDALA. Riarte, Trancas. Juan Sanguino.

Cuando oigo sonar la caja
Me voy, me voy,
Se me hace mundo y totora.
La flor que me gusta
La corto y me voy.
No sé de que casta he sido
Me voy, me voy
Mi madre no fué cantora.
La flor que me gusta
La corto y me voy.

} Bis

441) Vidala con otro color. Fué cantada con terceras paralelas. Más adelante encontraremos algunos bailes con melódica similar, aunque sin las terceras. Los versos son corridos, no tienen estribillos.

441) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Rosa Mores y Salvador Barros.

Le pregunté a mi negrita
Si se acordará,
Ella me dijo llorando:
—No es cierto, con nadie,
solita no más.

446) Esta canción vuelve a ser típica del Ternario colonial; similar, por el juego de sus altitudes, a algunas de las anteriores. Fué acompañada con caja, la que bate siempre pies de corcheas.

446) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Humberto Atay.

Con mi caballo y mi lanza,
Del oriental
Encuentro los calchaquises
Primaveral.

EN ESTA TIERRA QUERIDA
TAN SOLO ME QUEDO } Bis
A SUFRIR Y LLORAR.

637) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

Cuando me acuerdo del pago } Bis
Me causa un sentir.
Ay que presagio tan triste
Se me hace que ya
No me adoras a mí.

La letra responde a la fórmula A-1, y va seguida por una tríada como segundo estribillo. Las dos primeras frases musicales se retoman para completar los versos de la copla.

637) Pertenece también al cancionero Ternario colonial. Los músicos can-

290) VIDALA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Vamos cantando y bailando
Me cela y se va.
Alegrandito vivemos,
Dueño no tengo
Ni voy buscandó.

Mote

Ay, ay, ay,
Ay vidalita
Y así será.

357) VIDALA. Trancas. Roque Acuña.

tan terceras paralelas. Fué acompañada con guitarra y caja; esta última marcando las cabezas de pie.

Lleva versos corridos, sin estribillos; los dos iniciales repetidos junto con la música.

Esta Vidala es muy común en el Norte. Chazarreta publicó una versión

semejante con el nombre de "Me causa un sentir" (48, p. 32) y Orestes Di Lullo recogió en Santiago del Estero el mismo texto apenas variado (60, p. 281, N° 591).

290) Fórmula A-2 pura, como melodía y como texto. Agrega un pequeño mote, también de tres versos. En algunas de las frases pequeñas se advierte franca coincidencia con la gama pentatónica.

Carlos Vega recogió una variante interesante en el departamento de Trancas (184, N° 368).

357) Forma de la melodía anterior con mote más extenso, de cuatro versos, y dos más como estribillo. (En la primera parte faltan los asteriscos acostumbrados).

Carlos Vega recogió esta misma melodía al mismo músico, algunos años antes. La cantó entonces sin mote; con los capitales de las frases segunda y tercera poco cambiados y con cuarta aumentada (184, N° 900).

Los versos, que no pude entender del todo, dicen:

.....
Con una y con dos
.....
Con tres y con cuatro
Con cinco es mejor.
} Bis

MOTE

No soy de aquí
Ni soy de allá
Soy de la banda
' los Chacos de Orán.
Ya no soy libre
Y soy dueño de amar.

443) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Rosa Mores.

Paloma blanca hizo un nido.
Pasa el tiempo
Que la'i visto yo
Tan de lejos m'i costeado.
Por sus amores
Me muero yo.

Veamos ahora Vidalas con una frase 2≡1 seguida por dos 1≡1, con versos de la fórmula A-3: *"Estribillo de cuatro versos* que se introducen en la copla de dos en dos" (170).

443) Una sola frase imperfecta se repite para cada verso de la copla. El estribillo se compone de cuatro versos cortados por pares, a los que corresponde la música con cuatro pequeñas frases diferentes.

619) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Angel R. y Albertina del Valle Barraza.

Por divertirnos cantando,
Del campo verde
Le traigo una flor.
Escuchen con atención,
De los jardines
La mejor flor.
MI CIELO ME VOY.

422) VIDALA. Las Arcas, Trancas. Rafaél Miranda.

Orestes Di Lullo recogió la misma poesía en Santiago del Estero, pero con el segundo verso diferente (60, p. 297, Nº 722)

Publiqué antes esta melodía integrando un artículo de *La Nación* sobre "Las comparsas de indios en el carnaval norteño" (18).

619) La misma forma de la anterior, con el agregado de otro verso al final, a manera de segundo estribillo.

La melodía es híbrida porque emplea la cuarta justa y la cuarta aumentada, y realiza además un ascenso atípico a la octava del mayor.

Esta Vidala está muy difundida en Tucumán y en las provincias vecinas. Carlos Vega recogió algunas variantes; dos, de Tucumán, tienen las tres frases iniciales muy similares (184, Nos 307 y 329).

422) La melodía comienza y termina en la tónica del menor. Da dos frases musicales diferentes para la copla y cuatro para el estribillo. Al final aparece un mote de dos versos seguidos por dos del estribillo anterior. (Se han omitido los asteriscos correspondientes). El tercer verso de la copla no produce la sinalefa acostumbrada entre *si* y *ha*. La letra dice:

Se ha marchitado la planta
Triste mi vida
Ay mi pesar
Después de cortar la flor
Busco el alivio
Y no puedo hallar
Y comprar si ha de hacer falta
Triste mi vida
Ay mi pesar.

Cuando te fatigue el sol
Busco el alivio
Y no puedo hallar.

MOTE

No puedo hallar
No puedo hallar
Triste mi vida
Ay mi pesar.

632) La Vidala se inicia con el mote. A continuación se escucha un solo verso de copla y dos de estribillo. Sin duda se trata de un fragmento de la forma anterior.

632) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

Dicen tras de que
Anda tu amor.
Delirio tengo
De andar con vos.

Por complacer mi pedido
Por darme tras
De que me voy.

En esta melodía la cuarta del mayor es justa, el *si becuadro* aparece sólo como bordadura. Además, en la penúltima frase, se introduce un cromatismo desusado en esta especie. Fué cantada con terceras paralelas.

707) Dos pequeñas frases repetidas como ya vimos en algunos motes; les sigue un verso de estribillo. Parece un fragmento. La letra corresponde a la fórmula C-1 de clasificación.

707) VIDALA, Hileret, Río Chico. Jesús Fuensalida.

Ay mis amigos
Ay mis hermanos
Y al fin de todo
Soy mal mirado.
Razón tengo de sentir.

En las canciones que siguen, dos frases 2≡1 alternan con dos frases 1≡1; y dos versos de estribillo aparecen después de cada par de versos de la copla, de acuerdo con la fórmula B-2.

34) La primera frase tiene sólo tres notas repetidas, las restantes emplean parte de la gama del Ternario colonial.

Ya di esta melodía en mi Primera Selección de Música Tradicional Argentina, armonizada para su enseñanza en las escuelas (19, p. 34).

34) VIDALA. San Pablo, Famaillá. Víctor Trejo.

A mi dueñá la hi perdio
No sé si la hi d'encontrar.
Ay mi negrita
Donde estará.
Le dicen que no me quiera
Que yo la hi d'engañar.
Ay mi negrita
Donde estará.

39) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

Quereme niña del alma
Seré tu constante y fiel
Ni aunque soy negra
No te olvidé.
Mañana parto de aquí
No se cuando volveré.
Ni aunque soy negra
No te olvidé.

39) Comienza en el menor y pasa al mayor en el primer caudal; vuelve al menor en la última frase.

Chazarreta publicó una variante en su Tercer Album Musical (p. 23). Co-

mienza con falsa anacrusis; el primer pie da las notas *la - re - re*. El estribillo incluye un *si bemol*.

36) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Francisco González.

852) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Comparsa carnavalesca.

419) VIDALA. Las Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Bajo de un coposo pino
Llorando me lamentaba;
Pa' donde mi negra
Pa' donde te vais.
Como el pino era tan tierno
De verme llorar lloraba.
Pa' donde mi negra
Pa' donde te vais

Mote

Pa' donde te vais
Te vais y me dejais
Pa' donde mi negra
Pa' donde te vais.

36) Como la 34, tiene las dos frases iniciales en modo mayor, y reserva el menor para el estribillo. Ejemplifiqué con ella el cancionero Ternario colonial.

852) Las tres primeras frases son mayores, la cuarta aborda el menor.

419) La misma forma con mote. Este aparece después de completarse la copla y adopta su mismo estribillo.

453) En las Vidalas anteriores el estribillo se componía de dos versos que se intercalaban en la copla y se repetían al final. En esta melodía el estribillo tiene cuatro versos que se distribuyen por pares. Las cuatro primeras frases

453) VIDALA. Concepción, Chicligasta. Octaviano Herrera.

Por eso mi amigo digo
Siempre tendré que llorar
Ayer yo dije
No hay libertad
Pueda que mi alma siente
Que todos siempre han sufrido
Ay mi negrita
Dónde estará.

Por esa bandera digo
Siempre tendré que llorar
Ayer yo dije
No hay libertad
Ay mis penas que yo siento
Todos ..... más que llorar.
Ay mi negrita
Dónde estará.
etc.

musicales van bisadas para completar la primera estrofa. Cuando comienza una nueva copla se cantan dos nuevas frases con el mismo estribillo.

La melodía pertenece al cancionero Ternario colonial. En la página 241 vimos una Vidala algo parecida (N° 34).

Las cuatro Vidalas que siguen dan la misma construcción de período, con versos de la fórmula C-2. El estribillo aparece recién después de la copla y las dos primeras frases de la canción tienen que repetirse. Más adelante veremos Vidalas que sirven a esta clase de textos con cuatro frases musicales diferentes.

360) La melodía es similar a la 419 de la página anterior, pero sin mote. Como aquélla, carece de cuarto grado en el mayor.

A. Chazarreta anotó en Catamarca una Vidala con las dos primeras frases muy parecidas, y con la misma forma (48, p. 34).

La cuarteta con que fué cantada ha sido recogida en Catamarca por J. A. Carrizo con la variante que sigue:

Querer una no es querer,
Querer dos, es vanidad,
Querer tres o querer cuatro
Es gracia y habilidad. (33, p. 211, N° 1154).

360) VIDALA. Trancas. Roque Acuña.

Querer a una no es ninguna
Querer a dos es vanidad
Querer a tres o a cuatro
Ya es gracia y habilidad.
Pobre mi suerte
Y ande estará.

620) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

Diciendo que ella ha sufrido
Se burlan de mi dolor.
Los años vienen y pasan
Y no retorna mi amor.
Hasta la vuelta
Dijo y no volvió.

En el comentario que hace dicho profesor puede verse otra versión, española, anotada por Rodríguez Marín.

620) Las mismas características.

638) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

43) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

638 - 43) Ambas melodías son típicas del Ternario colonial. La primera fué cantada a dos voces, en terceras paralelas. Lleva un interludio de guitarra

y caja que separa la copla del estribillo. La 43 es parecida a una Vidala publicada por A. Chazarreta (51, p. 25). El segundo verso no produce sinalefa.

659) Cuatro frases iguales, con el añadido de una anacrusis en el tercer caudal, corresponden a una copla. Sigue un par de frases en tres por ocho con un *pareado*, como primer estribillo; luego, tres frases de igual metro con una tríada, a manera de segundo estribillo.

659) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Comparsa infantil.

638

Oigo cantar la vidala,
Yo también quiero cantar,
Para que sienta mis trinos
Y usted solita no más.
Si no me quiere
Me voy a ausentar.

43

Pecho si sabe sentir
Para cuando es su dolor
Que no vierte por tus ojos
Liquidó tu corazón.
Ay vidalita
De mi amor.

659

Somos los indios 'el Mollar
Colonia de Don Angil.
Eso es lo que hacen conmigo
Hacen por verme llorar.
Hacé mi gusto
Yo la'i llevar.

BRILLA EL SOL.
TUCUMÁN TIENE
UN RAMO DE FLOR.

633) Dos frases 2≡1 repetidas con variantes, corresponden a la cuarteta. A las características del Ternario colonial se agregan: una bordadura sobre la cuarta justa, al final de los capitales pares, y un cromatismo en el pie inicial de la tercera frase.

641) Dos frases 2≡1, repetidas; después de un interludio de guitarra y caja, tres frases 1≡1. Lleva terceras paralelas. La caja marca cabezas de pie (cada negra con punto); la guitarra da los acordes en la forma acostumbrada: ataca con el de tónica del menor y pasa al de tónica del mayor en el primer caudal; con el estribillo vuelve al menor y produce la típica alternación de dominante y tónica.

El texto está formado por un cuarteto seguido por una tríada. Bajo el punto

633) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

Blancas espumas del mar,
Espejo de otro lugar;
Lo que le pido mi amada
Que no me vais a olvidar.
Si no hay más cariño
Me vo' a retirar.

de vista poético es pues una Vidala de la Serie C-3, de la que ya presenté otros ejemplos.

641) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Aureliano y Alfonso Ibáñez y Remigio Pereira.

Toda la ..... te adoro
Te quiero prenda adorar
Como es verdad que te quiero
Y hoy te vengo a saludar.
Mi flor, mi pasión
Mira que aquí anda
Tu fiel corazón.

437) Dos frases 2≡1 van seguidas por cuatro 1≡1.

De acuerdo con la fórmula B-4 dada por Vega, "Ahora *es de cuatro versos el estribillo* que enclava su cuña en la copla". La cuarteta básica ha sido reemplazada por versos sueltos. El estribillo conserva su pureza. Con la Vidala 485 (página 231) vimos una letra mejor conformada.

Encontramos ahora tres frases 2≡1 y dos 1≡1 correspondiendo a diferentes combinaciones estróficas.

437) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Tomás Salvador Barros.

Recién venimos llegando
Caminandó sin cesar.
Nadie lo sabe
De adonde será.
Somos los tobas
Cubiertos de azahar.

Mi pecho no siente agravio
Caminandó sin cesar.
Nadie lo sabe
De adonde será.
Somos los tobas
Cubiertos de azahar.
De Santa Rosa venimos
Caminandó sin cesar.
Nadie lo sabe
De adonde será.
Somos los tobas
Cubiertos de azahar.
Respetable señor Albertito
..... etc.

45) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

De Santa Rosa venimos
Dispuestos para cantar.
Si no largai los toritos,
A los Chacos Salteños
La voy a llevar.

573) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. María Elsa Zelarrayán.

Cuando oigo sonar la caja,
Gana de llorar me da.
Pero bienhaiga la suerte,
Ni llorando puedo
Olvidar mi pasión.

45 - 573) Las dos primeras frases son similares, tanto en la melodía 45 como en la 573; y van seguidas por tres frases diferentes, que sirven de estribillo.

La primera canción es típica del Ternario colonial. La segunda se mueve en forma desusada dentro de ocho grados, entre la cuarta inferior y la quinta superior de *fa*; y termina en la tónica del menor.

Las dos Vidalas llevan poesías típicas de la fórmula B-3: tres versos de estribillo después de cada mitad de la copla.

40) Las tres frases 2≡1 tienen juego melódico diferente. Las anacrusis de dos semicorcheas, del estribillo, son excepcionales en esta especie.

La letra da dos versos de copla, con el segundo repetido, y en seguida dos de estribillo.

40) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

Pregúntele a mi plumero
Y el te dirá la verdá
Y el te dirá la verdá.
Para dónde mi negra
Para dónde se vá.

449). VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Fernando Barraza.

Voy buscando una calandria
Que de mi jaula se fué
Con el cantar me cautiva.
Prenda querida
He de vólver después.

449) Como la anterior, tiene todas las características de las melodías del Ternario colonial, pero con extensión generosa al agudo, pues — según Carlos Vega —, el *mi* excede la tesitura común del cancionero.

Las tres primeras frases recibieron versos corridos; la cuarta y la quinta, dos de estribillo.

653) Comienza con un largo mote con dos estrofas pentasílabas. Siguen cinco frases como las de las Vidalas anteriores, con versos con metro adecuado.

26 - 47) Ambas se parecen y manifiestan, por momentos, fuerte influencia tritónica. La segunda frase de la melodía 47 es típica del Ternario colonial y aparece, igual o poco variada, en muchas otras composiciones de esta especie.

La Vidala 26 fué cantada con dos cuartetas; la 47 con una. Las dos frases monopédicas se distribuyen el cuarto verso de la estrofilla correspondiente.

Los versos de la 47 eran entonados por las comparsas cuando *cautivaban* a alguna persona hallada en el camino. El pago del *rescate* permitía obtener fondos para continuar la diversión.

653) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Miguel H. Alarcón.

Hay en la choza
Del ancho Plata.
Vivo'una choza
Tras de un pinal.

Eso habrá sido
Lo prometido,
Lo que yo adoro
Con frenesí

Si te preguntan de mí,
Diles que yo ya me voy
En el tren de la mañana.
Yo ya me voy
Sentido de vos.

26) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Francisco Cejas.

Sali ovitivo (1) de mi padre
Salí por no saber liar.
Voy probando voluntades,
Y otra malá/y otra buená.

Dice que se encadena
La pasión de un desengaño
Y andando en pueblos extraños
Ve muchas ca/ras ajenás.

47) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

Triste está la palomita
Porque no puede volar.
Se le han cortado las alas
Prisionera/la voy a llevar.

(1) A rodar.

652) Forma melódica de las anteriores, con versos de la fórmula A-1: Cada verso de la copla va seguido por uno de estribillo. El último ocupa las dos frases musicales pequeñas, en cuya copia se ha omitido el asterisco.

652) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Miguel Horacio Alarcón.

Somos los indios pampeanos
Que año fatal para mí.
Somos los indios' los toldos.
Y después / de todo me voy.

35 - 442) Las dos fueron cantadas con versos de la fórmula A-2.
La melodía 35, la publiqué, armonizada, en mi Primera Selección de Música Tradicional Argentina (19, p. 28).

35) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Francisco González.

442) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Rosa Mores.

La melodía 442, entonada a dos voces, en terceras paralelas, tiene cierta semejanza con la melodía 441 (p. 236) de los mismos cantores, pero conserva mayor sabor arcaico. En el primer verso del estribillo no liga *no* con *hay*. A. Chazarreta publicó una Vidala, con las dos primeras frases parecidas (49, p. 22).

442

Yo soy como el cardenal
Para mí no hay placer.
Si lo ponen prisionero
Que cante sus penas
Sin hallar que hacer.

356) Forma de las canciones anteriores, con el agregado de un mote, con estribillo propio.

356) VIDALA. Trancas. Roque Acuña.

No canten como yo canto
Y a mí mi sueño me dan:
Quiero pasar adelante.
Pido gallina
Y puchero me dan
De lo adelante pa'trás,
Y a mí mi sueño me dan:
Y de lo'atras pá'delante.
Pido gallina
Y puchero me dan.

Mote

Pobre mi negra,
La quiero llevar,
Ella no quiere,
Se quiere quedar.
Cuando se encuentre solita
Recién le ha'i pesar.

Esta Vidala se parece a la 357 (p. 237) que cantó el mismo músico.

42 - 46) Tres frases imperfectas seguidas respectivamente por tres y por cuatro pequeñas perfectas. En la primera melodía, la primera y la tercera frases son iguales; en la segunda, la segunda y la tercera casi no se diferencian.

La Vidala 42 recibe versos de forma bastante confusa. En la página 249 vimos una variante de esta melodía, cantada por el mismo *indio*, con una frase pequeña menos y con versos corridos.

Los versos de la melodía 46 dejan también bastante que desear. Fué cantada varias veces seguidas por un niño, el cual se limitaba a cambiar el primer verso con cada repetición.

42) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

Yo tengo ya una casita
Que tanto te prometí
Y llena de margaritas
P'ande te fuí
Ay mi negrita
Vení, vení.

46) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

De Santa Rosa venimos.
Si quiere la voy a llevar
A los jardines floridos
Allá, a los toldos,
La voy a bajar.
De la comparsa
Rugesitá.

447) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Juan Manuel Ortiz.

33) VIDALA. San Pablo, Famaillá. Víctor Trejo.

447

Ay mi Rosita,
Se me la fué;
Pero la causa,
Yo sé cual es.

Hoy me echás en el olvido,
Mi destino a padecer.
Cuando lo volveré a ver.

33

Vos soy el hombre,
Yo el desgracio;
Por querer bien
Soy mal pagado.

Ya he visto mi desengaño
Que de mí no hay quién se duela
Porque soy huérfano.

447 - 33) Tres frases 2≡1 precedidas por dos frases 1≡1. En las dos melodías las frases pequeñas, repetidas, sirven como mote y les corresponde una copla pentasílaba. Las frases grandes reciben dos versos de una copla, seguidos por uno de estribillo, de acuerdo con la fórmula B-1.

La melodía 447 es toda mayor menos la última frase, que desciende al menor. Lleva acompañamiento de caja marcando negras con puntillo. La melodía 33 pasa al menor al comenzar la tercera frase y se establece en el mayor con la siguiente; parece inconclusa.

41) Cuatro frases 2≡1 seguidas por una pequeña. Acompañan un par de versos de un cuarteto seguidos por una tríada.

La melodía es típica del Ternario colonial, excepto la tercera frase, a causa del descenso a la tónica del menor.

41) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Lauro Alderete.

No sé que tienen las penas
Que no me quieren dejar.
Pobre mi suerte fatal,
Yo me he sentado a mirarla
Debajo'un sauzal.

Hoy me separo de ellas
Mañana me vuelve'alcanzar.
Pobre mi suerte fatal.
Yo me he sentado a mirarla
Debajo'un sauzal.

En las tres Vidalas que vienen, cuatro frases 2≡1 van seguidas por dos 1≡1.

839) Una de las pocas Vidalas que pude anotar en Leales, ha recibido versos similares a los que analizamos con la fórmula A-1, seguidos por un par de hexasílabos, a manera de segundo estribillo.

La melodía es bimodal, con cuarta justa en el primer capital y aumentada en los siguientes.

660) Período de cuatro frases, con los dos capitales iniciales iguales, y otro

839) VIDALA. Mancopa, Leales. Pastor Valdez.

Cuando me sientan cantar
Quien te amaba ya se va
Han de saber que yo vengo
Ya se va el triste a llorar.
NO HAY QUIEN CONSUELE
NI ALIVIE MI MAL.

660) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Comparsa infantil.

Ahí tiene señor Alberto,
Hombre de templo y valor,
Toda la gente me dice
Que tiene un buen corazón.
Del pueblo Santa Ana
Le vengo a cantar
Y no hago otra cosa
En el carnaval.

484) VIDALA. La Cortadera, Chicligasta. Ignacio Carrizo y P. A. Espeche.

Yo tuve una palomita
Ajena en un palomar.
Yo la sabía acariciar,
De tarde y de mañanitá.
Eso es lo que hacen conmigo
Lo hacen por verme llorar.
Y HACER MI GUSTO
YO LA HI DE LLEVAR.

320) VIDALA. Colalao del Valle, Tafí. Rómulo Moya.

Una me cela
y l'otra también,
Como las dos son bonitas,
No sé con cual quedaré.
Ay mi negra
Me va a dejar.

Mote

Yo no la celo
Ella se va.
Ay mi negra
Me va a dejar.
Ay ra nairá na
Trarairairá
Ay mi negra
Me va a dejar.

654) VIDALA. Santa Ana, Río Chico. Corro infantil.

Domingo, lunes y martes
Tres días de carnaval,
El miércoles de cenizas
Los gustos se acabarán.
Todas las causas
Me has hecho sentir.
Ingrato no soy
Desgraciado sí } Bis

Por el camino adelante
Juran que me has de matar,
Con un cuchillo de palo
Quién sabe si cortará.
Todas las causas
Me has hecho sentir.
Ingrato no soy
Desgraciado sí. } Bis

de dos pequeñas, repetidas. Ternario colonial puro. Lleva acompañamiento de caja marcando cabezas de pie (negra y silencio de corchea).

La letra completa su copla octosílaba y luego da una hexasílaba, como estribillo, que demanda la repetición de las dos frases musicales monopédicas. Por su forma puede clasificarse como C-4.

Ya publiqué esta melodía en *La Nación*, en un artículo sobre "Las comparsas..." (18).

484) Una cuarteta musical, con las dos primeras frases exactas, repetidas; y a continuación dos frases pequeñas, perfectas. Sale de la melódica del Ternario colonial.

La letra está formada por una redondilla seguida por dos pares de versos, de diferente metro. La redondilla se canta con las dos frases iniciales bisadas y el estribillo consume las cuatro restantes.

La canción se repite con la siguiente cuarteta:

Andá palomita, andate,
lo que mucho te adoré
sin que yo le dé motivo,
con otro amante se fué.

Y siguen los mismos versos de estribillo.

320) A causa de la letra las dos primeras frases se han contraído e identificado con las del mote. Este va seguido por el mismo estribillo de la copla.

654) Una cuarteta de frases imperfectas, con la segunda, tercera y cuarta iguales; pero con el agregado de una anacrusis en el tercer caudal. Le siguen cuatro frases monopédicas. En realidad, ésta es una variante de la forma que vimos en la página 247. Efectivamente, para la segunda copla el corro entonó dos veces consecutidas las dos frases 654b. La poesía responde a la fórmula C-4, como la 660 de la página 254.

Orestes Di Lullo recogió en Santiago del Estero una variante de la primera copla (60, p. 286). J. A. Carrizo encontró en Catamarca una variante de la segunda (33, p. 210, N^{os} 1148 y 1149).

529) Tres coplas para dos períodos, el primero repetido. A continuación un mote de cuatro versos, para las cuatro frases monopédicas, seguido por un estribillo de dos para las restantes.

Como carácter, esta canción es un modelo del Ternario colonial.

Todas las Vidalas que vimos, excepto la última, se componen de un único período, con o sin estribillos, el que se puede repetir cierto número de veces. Las dos melodías que les siguen se componen de dos períodos de diferente forma.

486) El primer período sigue la fórmula A-2 y es bastante similar al de la Vidala 400 de la p. 234. El segundo no interpone el estribillo entre la primera y la segunda frase, y adquiere la forma típica de la B-2.

Los versos dicen así:

Doce leguas hi corrido
Y ay vidalita
Sólo por venirte a ver
Si no quisiera
No habia'i volver.

Doce leguas hi corrido
Sólo por venirte a ver.
Si no te quisiera
No habia'i volver.

529) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Teófilo Guayrás.

Cada vez que miro el sitio,
De ande tranzamos de amor,
El corazón se me parte,
De sentimiento y dolor.

Dejá de querer a todos
Para que me hagas sentir
Y aunque hembra sos de otro dueño
No hagas desprecio de mí.

Mote

Yo te quisé
Con alvertencia
Me dirás.....
Y me dirás.
Sufrir y tener paciencia
Nó viditá.

Hasta el muelle fuí con ella
Y en conversación los dos;
Y allá fueron los lamentos,
Cuando ella me dijo adiós.

486) VIDALA. Concepción, Chicligasta. Ramón Lazo.

318) Comienza con un mote, sigue un fragmento similar a los que encontramos con la fórmula A-3, y después viene la copla propiamente dicha, que va acompañada por el mismo estribillo del fragmento anterior.

J. A. Carrizo recogió una parte de la letra en Catuna, La Rioja (35, T. II, p. 445, N° 843); y A. A. Chazarreta publicó el mote y el estribillo integrando otra Vidala (48, p. 26).

318) VIDALA. Colalao del Valle, Taff. N. Moya.

Te hei de querer
Te hei de adorar
Dentro de mi pecho
Te hei de llevar.

Si no me echas en olvido
Tuya he de ser
Mientras viva yo.

Mañana cuando me vaya, *ay sí,*
Con alvertencia te pido, *ay no,*
Tuya he de ser
Mientras viva yo.
Que no vas a beber agua, *ay sí,*
De la fuente del olvido, *ay no.*
Tuya he de ser
Mientras viva yo.

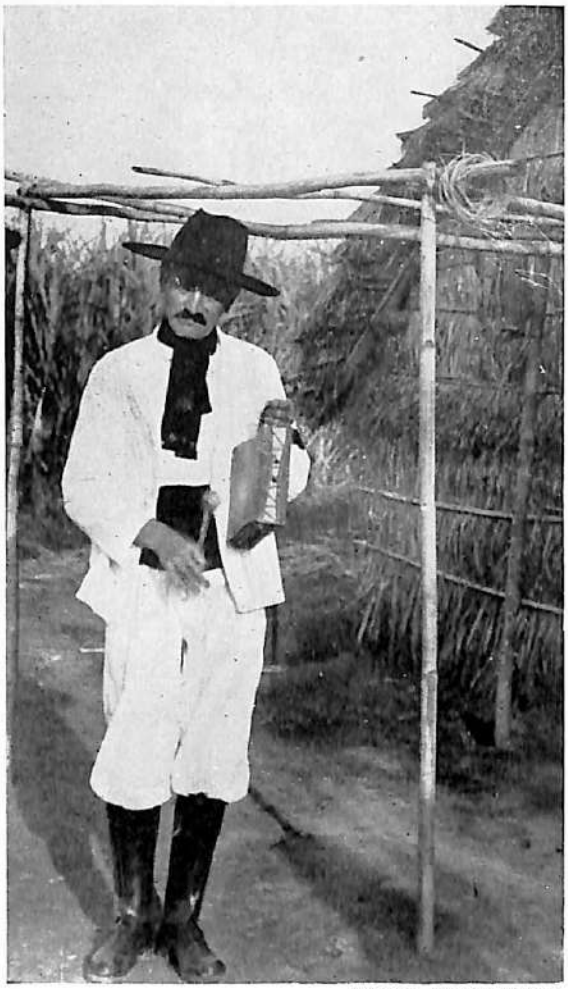


FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

CANTORES CON CAJA

José I. Carrizo (Alto Verde, Chicligasta). Severo Monasterio (Siambón, Tafí). Pedro Segundo Arias (Santa Ana, Río Chico). Zacarías Figueroa (Riarte, Trancas).

MELODÍAS MAYORES

Fraseo mixto. — Las Vidalas que siguen desenvuelven su melodía exclusivamente en el modo mayor; han perdido así una de las más notables características de la especie: la bimodalidad.

38) Melodía representativa del cancionero Criollo occidental: Mayor; tesitura de sexta, descendiendo desde la octava hasta la mediante sobre la cual termina. (Agréguese una ligadura omitida entre el *do* y el *la* del tercer caudal).

38) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

Con mi comparsa formada
Por fin de amor
Solo por venirlo a ver,
Ausente vivo
Y no me olvidé.
Tan lejos m'i costeao
Por fin de amor
etc.

463) VIDALA. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

Conserva la estructura típica de la Vidala, con la sucesión de las frases imperfectas y las monopédicas perfectas. La letra corresponde con su alternado de versos de copla y de estribillo, de acuerdo con la fórmula A-2, de la cual destaqué abundantes ejemplos entre las Bagualas y entre las Vidalas bimodales.

463) Melodía de arpa, sin canto, con acompañamiento de caja. Repite siempre lo mismo, precedida y seguida por pequeñas frases en tres por ocho.

La cuarta es justa, quizás porque el arpa no fué afinada especialmente para hacerla aumentada. En la melodía 619 vimos el mismo estribillo con cuarta aumentada. También en el ascenso inicial falta por las mismas razones el *si be-*

cuadro y el *do sostenido*, que así desembocan en un *re* que recibe el acorde de subdominante de *fa*, en lugar del primer grado del menor.

369) Dos veces dos frases de copla y una de estribillo; las tres de relación 2≡1. Al final aparece un nuevo par de versos, a manera de segundo estribillo.

Por su carácter esta melodía pertenece también al grupo Criollo occidental. Es mayor, con cuarta justa y termina en la mediante. Se mueve dentro de una sexta *(fa - re)*.

369) VIDALA. San Pedro de Colalao, Trancas. Avelino Sandoval.

850) VIDALA. Yerba Buena, Tafí. Comparsa carnavalesca.

369

Dicen que se va mañana
yo mí d'iré otro día
Y andando ya no hí' volver
En el camino se ha'i ver
Cual de las dos me quería
Y andando ya no hí' volver
PORQUE SI VUELVO
AY, ME HA DE QUERER.

A mí me dicen el Cuco
A mi mujer la Cucona
Y andando ya no hí' volver.
A mis hijos los Cuquitos
A mi suegra Cucarrona
Y andando ya no hí' volver
PERO SI VUELVO
AY, ME HA DE QUERER.

A mi me dicen el gallo,
Porque pisé a una gallina
Y andando ya no hí' volver.
Yo la pisé en el espinazo,
Yo le apreté la barriga.
Y andando ya no hí' volver
PERO SI VUELVO
AY, ME HA DE QUERER.

850) Esta Vidala desborda la octava del mayor. Tiene la misma forma de la 369, sólo que las dos últimas frases recibieron un par de versos de estribillo, y las primeras, una tríada.

440) Otra forma de composición originada por una manera diferente de intercalar tres versos de estribillo: uno después del primer par de la copla, y dos después del segundo par. Es una variante de la fórmula B-3, ya vista.

Toda la melodía es mayor y susceptible de llevar terceras paralelas. Se mueve dentro de una sexta comprendida entre la mediante y la octava de la funda-

440) VIDALA. Santa Rosa, Monteros. José Rosa Mores.

Entré en un jardín florido
Buscando la mejor flor;
La pude encontrar
De tantas hay una sola
Que no la puedo cortar.
¡Ay, trabajos
Que paso yo!

mental. En la primera parte da la cuarta justa; en la segunda, cuarta aumentada, como reminiscencia del Ternario colonial.

MELODÍAS MENORES

Fraseo mixto. — 418) La melodía comienza y termina en el primer grado del menor. Se mueve dentro de la octava, con el *si bemol* y el *do becuadro;* y se sirve de los tres acordes básicos: subdominante, dominante y tónica. Pertenece al cancionero Criollo occidental.

Tiene forma interesante. Los versos de la copla alternan con los del estribillo de acuerdo con la fórmula A-1. Viene después un mote o "trova", de tres versos, con el mismo estribillo intercalado.

418) VIDALA. Las Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Humilde y agradecido
Pecho traidor
Vuelvo mi negra a tus pies,
Falsa de amor
A que me des un alivio
Pecho traidor
O me matés de una vez
Falsa de amor

Mote

Me has hecho sentir
Me has hecho llorar
Pecho traidor
Así te han de pagar mal.
Falsa de amor.

358) Dos frases 1≡1 seguidas por tres 2≡1. La tercera frase tolera una incursión al mayor. El primer verso de la cuarteta se distribuye en las dos frases pequeñas.

337) Cuatro frases: la segunda imperfecta, de relación dos-uno; las restantes perfectas, uno-uno. La melodía se inicia en el primer grado del menor. En las frases segunda y tercera, puede admitir una inflexión al mayor.

358) VIDALA. Trancas. Roque Acuña.

Dicen que las/penasmatan
Yo digo que no está mal
Que si las penas mataran
Solito m'i muerto yo.

337) VIDALA. Tapia, Trancas. Francisco Garay.

No soy del Bajo
Soy del Alto del Timbó.
Quereme negra
Y haceme el favor.
Quereme negra
Y haceme el favor.

Grabé esta canción durante el entierro del carnaval. El músico había "festejado" abundantemente, por lo cual el ritmo de su Vidala resultó poco seguro.

PIES BINARIOS: MELODÍA BIMODAL

430) Unico ejemplo de Vidala con pies binarios. Seis frases monopédicas, las dos últimas estribillos. Fué cantada con un movimiento aproximado de 72 oscilaciones para la negra.

430) VIDALA. Costilla, Monteros. Rosaura Racedo de Cruz.

Quién ha dicho/que he muertó
Cuando he andado/perdi'ó
A mi negrita
La he perdi'ó.
Cual ha sido aquel doliente
Que me ha muerto estando vivo.
A mi negrita
La he perdi'ó.

Si te dejo y me retiro
Conozco como voy a andar
A mi negrita
La he perdi'ó.
Ay, se pasará el tiempo
Sólo en pensar en llorar.
A mi negrita
La he perdi'ó.

La letra es típica de la fórmula B-2; pero cada verso de la copla se corta en dos para coincidir con las pequeñas frases musicales. La señora de Cruz cantó media copla con el estribillo, y me dictó verbalmente los versos restantes. No sé como los acomodaría con la música, pues lamentablemente no pude fonograbarla.

INDICE DE LAS FORMAS ESTROFICAS DE LA BAGUALA Y LA VIDALA

Doy a continuación un resumen del análisis de las formas poéticas de las Bagualas y de las Vidalas estudiadas. Las que combinan coplas y estribillos están clasificadas de acuerdo con los cuadros de Carlos Vega. Cada composición figura con su número de colección y por el orden en que aparece en los capítulos respectivos.

Coplas (pareados, tríadas, cuartetas, redondillas, etc.). *Bagualas:* 286, 158, 799, 384, 114, 343, 156 frag., 347, 589, 731, 340, 341, 205, 203, 705. *Vidalas:* 24, 706, 334, 448, 444, 25, 588, 631, 44, 392, 599, 333, 26, 47, 358, 337, 441, 637.

Combinaciones estróficas. Serie A (véase la página 188).

Fórmula A-1 (véase pág. 232). *Vidalas:* 685, 784, 838, 446, 652, 839, 418.

Fórmula A-2 (véase pág. 188). *Baguala:* 382, 397, 84, 83, 385, 689, 285, 276, 153, 211, 113, 787, 788, 411, 324, 196, 79, 342, 691, 346, 277, 73, 80, 197, 779, 702. *Vidalas:* 400, 639, 351, 290, 357, 442, 356, 486 (1ª parte), 38.

Fórmula A-3 (véase pág. 239). *Vidalas:* 443, 619, 422, 632 fragmento.

Serie B (véase pág. 193).

Fórmula B-1 (véase pág. 193). *Bagualas:* 690, 696, 279, 695, 386. *Vidalas:* 447 fragmento, 33 fragmento, 369.

Fórmula B-2 (véase pág. 193). *Bagualas:* 202, 398, 694, 781, 183, 367. *Vidalas:* 359, 563, 48, 34, 39, 419, 453, 486 (2ª parte), 318, 430.

Fórmula B-3 (véase pág. 195). *Bagualas:* 348, 345, 350, 78, 383, 81, 365. *Vidalas:* 45, 573, 41; 440.

Fórmula B-4 (véase pág. 246). *Vidalas:* 485, 437.

Serie C (véase pág. 198).

Fórmula C-1 (véase pág. 241). *Vidalas:* 707 (¿mote?).

Fórmula C-2 (véase pág. 229). *Bagualas:* 730. *Vidalas:* 561, 439, 445, 618, 560, 360, 620, 638, 43, 659, 633, 484, 320.

Fórmula C-3 (véase pág. 198). *Bagualas:* 281. *Vidalas:* 335, 559, 641.

Fórmula C-4 (véase pág. 256). *Vidalas:* 660, 654.

Fórmulas varias, deturpaciones, etc. *Bagualas:* 157, 101; 800, 803, 102, 802, 783, 782, 805, 801, 804, 780, 210, 115. *Vidalas:* 40, 449, 653; 42, 46, 636.

Coplas con mote. *Bagualas:* 692. *Vidalas:* 562, 529.

Mote con estribillo. *Vidalas:* 335.

De todas estas poesías tienen mote las siguientes *Vidalas:* 562, 290, 632, 653, 447, 33, 318. Tienen mote con estribillo, igual o diferente del estribillo de la copla: 359, 357, 422, 419, 356, 320, 529, 418.

Contienen un segundo estribillo (sin mote): 838, 446 (?), 619, 659, 839, 484, 369.

LA VIDALITA

Siempre de acuerdo con la nomenclatura adoptada por Carlos Vega, reservo el nombre popular de Vidalita para ciertas canciones de pies binarios, con coplas hexasílabas y breve estribillo conteniendo la palabra *vidalita* o *ay vidalita*.

Al hablar de la Baguala y de la Vidala, dije que el nombre de Vidalita se aplica por lo común a tres especies musicales.

En las menciones históricas, la presencia de los textos elimina toda duda con respecto a la especie que nos ocupa. Así, cuando Samuel Lafone y Quevedo menciona la *vidalita* que entonan los "Indios" de Catamarca durante sus fiestas, da esta copla hexasílaba:

Dicen, dicen, dicen,
Yo también diré,
Que más vale un *"Toma"*
Que cien *"te daré"*.

Aclara Lafone y Quevedo al pie de la página, que el nombre de la canción "derívase del estribillo ¡Ay, vidalita! *viday*, o *vidallay*, o, *vidalitay*, mi vida" (92, p. 132). Esto no deja lugar a dudas respecto al tipo de canción de que se trata. Ya vimos que las Bagualas y las Vidalas empleaban versos octosílabos y estribillos más extensos.

Roberto J. Payró, en su libro "En las tierras de Inti", describe una ceremonia de compadrazgo en Catamarca. Durante la primera parte "los mismos músicos entonan algunas vidalitas de circunstancias, como por ejemplo:

Todo el mundo canta
vidalitá
Viva la comadre
Velay que está linda
vidalitá
Con tanto donaire."

Cuando la ceremonia ha terminado, los concurrentes "acompañan con su algarabía el coro general en honor de Tinkunako", cuyos versos comienzan:

Vamos, vamos, vamos,
Ay vidalita
Por el carnaval
Que se ha de acabar
Ay vidalita
Al año cabal. (126, p. 114).

Esta poesía es semejante a la que da Adán Quiroga en su "Folklore Calchaquí", y que —según refiere— cantaban hombres y mujeres, en Tinogasta (La Rioja), cuando seguían al *Pucllay*, "el héroe del carnaval", representado

por ..."un muñeco de trapo, que figura un viejo ridículo, bonachón, de cabeza encanecida, sin un solo cabello negro, y en extremo andrajoso, como que no vive sino en orgías". El viejo, con su "genio y figura", va montado "en un asno andariego y retozón de la comarca, al que sigue como en procesión la pueblada carnavalesca" (132, p. 15).

Los mismos versos, con su correspondiente música, llegan hasta nuestros días y son cantados en toda la región de los valles preandinos, incluyendo buena parte de Tucumán. Llaman a esta composición "Vidalita de carnaval" o simplemente "Vidalita".

650 - 391 - 693 - 177) Cuatro variantes de una melodía. Las dos frases más largas corresponden a los versos hexasílabos; las más breves, al estribillo. El aplicar el sistema de notación de Carlos Vega resulta aquí de particular utilidad, pues permite destacar la alternativa de frases grandes y pequeñas, por la exacta correspondencia de las líneas divisorias con los acentos musicales. Las caudas femeninas quedan en evidencia, e impiden todo error de acentuación por parte de los músicos que no conozcan a la melodía "de oído". Esto ocurre con la escritura más corriente, en tres por cuatro, que convierte en aguda a la primera terminación llana, y que se encuentra con frecuencia en las variantes más difundidas de la canción de la página 269.

Las cuatro melodías son mayores y terminan en la tercera del tono. Creo no equivocarme al atribuirles filiación antigua europea. En ningún caso se trata de un "canto indígena", como se ha dicho erróneamente tantas veces.

La primera de las Vidalitas fué entonada por un niño de diez años que la había aprendido del padre. Para la repetición cantó un *si becuadro* en lugar del segundo *do* del pie inicial. La melodía abarca una extensión de séptima.

La siguiente se desenvuelve dentro de una sexta. Las terminaciones agudas de los versos pares (excluyendo los estribillos) convierten en masculina la terminación del período musical.

La tercera canción tiene los caudales primero y tercero contraídos en un pie. Como la siguiente, se mueve dentro de una quinta *(sol - re)*.

La letra de ambas se forma con una cuarteta hexasílaba, a la que se han agregado dos versos de estribillo: *Ay vidalita | por el carnaval.* Ya vimos el mismo integrando una estrofilla anotada por R. J. Payró en Catamarca. Seguramente se ha desprendido de aquélla y ha quedado anexado como estribillo.

El tercer verso de la estrofa 693 debe considerarse de terminación llana, de acuerdo con la acentuación regional: "cómer".

El cantor de esta melodía era riojano y estaba radicado desde hacía mucho tiempo en Tucumán. Recordaba que en su provincia se entonaba para festejar el entierro del carnaval, que se efectuaba simbólicamente con una figura de madera y trapo; además, solía cantarse durante los "topamientos" de compadres.

Las canciones primera, tercera y cuarta fueron cantadas sin acompañamiento. La segunda, con guitarra, de la misma manera que la Vidalita 390 que veremos en seguida; pero con diferente armonía (se trataba del mismo músico). La 391 pide acordes de tónica-dominante, dominante-tónica del modo mayor. Esta incorporación no es usual, pues la "Vidalita de carnaval" se acompaña generalmente con caja o tamboril.

Otra variante de la misma Vidalita, proveniente de Tinogasta, fué publicada, en 1941, en la Parte Musical de una Antología Folklórica del Consejo Nacional de Educación (11, p. 18). Lleva una copla parecida a la que acompaña nuestra 650.

650) VIDALITA. Santa Ana, Río Chico. Oscar Reyes Díaz.

En el campo grande
Ay vidalita
tengo mis ovejas
una peladita
Ay vidalita
y otra sin orejas.

391) VIDALITA. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

Vamos, vamos, vamos,
Ay vidalita
y al campo a dormir
porque la justicia
Señores,
nos ha de perseguir.

693) VIDALITA. Santa Ana, Río Chico. Pedro Segundo Arias.

Vamos, vamos, vamos,
Ay vidalita
por el carnaval.
a aquel cerro verde
Ay vidalita
por el carnaval.
que hay mucho que comer.
Ay vidalita
por el carnaval.
Sandías y melones,
Ay vidalita
por el carnaval.

177) VIDALITA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

Carnaval alegre
Ay vidalita
por el carnaval
cuando te veré
Ay vidalita
por el carnaval
volveré mi amada
Ay vidalita
por el carnaval
pa'l año tal vez.
Ay vidalita
por el carnaval.

390) Variante interesante de la canción tradicional "predilecta" de la Argentina, según Friedenthal (69, p. 260). Carlos Vega, al hacer su estudio, considera que... "su enorme difusión por el Plata y por todo el país es obra del circo nómade" (179, p. 207).

No sé desde cuando se cantaría en Tucumán; pero me consta que en 1893 María Podestá difunde una versión en la capital provinciana, la que alcanza gran popularidad y llega a llamarse "La Vidalita de la Rubia". Ya vimos que inclusive fué grabada con el primer fonógrafo de cilindros que llegó a la provincia.

El mismo año de 1893 se anuncia la publicación de la Vidalita para piano de Hargreaves, que después figura en conciertos y se canta en los salones. Mucho más tarde llegan otras versiones de compositores cultos.

La melodía que presento difiere sólo en detalles de las versiones que he visto publicadas. Es menor y termina en la tercera. Fué acompañada con guitarra, de la misma manera que si se tratara del tiempo movido de un Estilo, con ritmo en 6 x 8, alternando un pie de corcheas con uno de corchea-negra. La

390) VIDALITA. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

No hay rama en el monte
Vidalitá
que florida esté
para tus despojos
Vidalitá
desde que se fué.

La flor del Callao
Vidalitá
blanca como el lirio
no la echo de pena
Vidalitá
y que no me fío.

armonía cambia cada tres pies de la melodía, repitiendo sucesivamente acordes de dominante-tónica a lo largo del primer semiperíodo. El último de estos acordes, que coincide con el *fa* femenino, continúa después de esta nota sus figuraciones, lo que está indicado con el asterisco, que evita prolongaciones deformatorias en la melodía (Véase la advertencia de la página 148). La cuarta frase se inicia con acorde de subdominante que resuelve en uno de tónica, sigue acorde de dominante, y termina otra vez con el de primer grado, que cae sobre la última nota *(fa)*.

Esta clase de acompañamiento para la Vidalita no es común, según creo. En otras provincias he escuchado siempre la fórmula típica de la Milonga: corchea con puntillo-semicorchea, seguida por dos corcheas.

Carlos Vega, al hacer su estudio sobre los Cancioneros, publicó una variante de esta canción, tomada en la provincia de Buenos Aires, y la incluyó entre las melodías típicas del cancionero Criollo occidental (179, pp. 205-206).

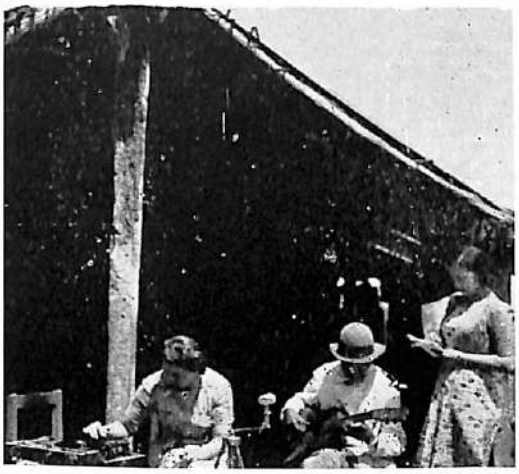


FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO E. HOSMANN

FOTO I. ARETZ-THIELE

LOS GUITARRISTAS

Onofre Giménez (Villa María, Burruyaco). José A. Costilla (Monteros). Ramón S. Sánchez (Yerba Buena, Tafí). Luis Felipe Cantero (Siambón, Tafí). Francisco González (Yerba Buena, Tafí).

LAS ESPECIES LIRICAS

II

El tono. — Características. — Las melodías recopiladas: Pies ternarios. — Pies ternarios y binarios. — Pies binarios. — Melodías con terminación en la sensible del mayor. — El canto cruzado. — El Estilo. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales. — Melodías mayores. — Melodías menores. — Melodías modulantes. — La cifra. — La milonga. — La serenata. — Canto para novios. — Canciones románticas. — Canciones históricas. — Cantos para angelito. — Canciones aisladas.

EL TONO

CARACTERÍSTICAS

Juan Alfonso Carrizo ha recogido en la campaña tucumana las *glosas* que cantaba el pueblo durante el siglo pasado. Conservadas por tradición, habían sido compuestas o *recreadas*, prolongando en América el Siglo de Oro español. Durante mis viajes, hallé algunos músicos ancianos que cantaban muchas de esas glosas y pude fonograbarlas.

Cierta cantidad de ellas fueron entonadas con música más común, de Estilo, como veremos después; pero una gran parte lleva melodías de carácter particular, tal como vimos en el capítulo dedicado a los cancioneros en las pp. 161 a 163.

Los músicos populares llaman a estos cantares "Décima", "Verso", "Canción" o "Tono". Adopto este último nombre para designar la especie, porque es el más característico de los cuatro, y porque hace abstracción de la letra; pues la misma música sirve algunas veces también a viejos *romances*, o a *encadenados*, aún más raros de hallar.

Como dije en otro capítulo, estos cantos son de expresión muy libre y se concretan casi a un *recitativo* destinado a valorar las letras: siguen las inflexiones de los versos, dando a cada sílaba una nota, y modificando la agrupación rítmica básica, si conviene a la expresión. Cada verso corresponde a una frase musical, cuyo compás caudal coincide siempre con la terminación del verso. El cuerpo

de la frase resulta grande y la pausa breve; pues el músico no espera, ataca en seguida el verso siguiente. El período musical consta generalmente de cuatro frases que se repiten, bisando la segunda vez el par inicial, con lo que se obtienen las diez frases necesarias para completar la décima. Algunas veces, dos nuevas frases, con el mismo carácter, reemplazan a la repetición y se intercalan entre ambos períodos o aparecen después de la segunda frase.

El acompañamiento, de guitarra o de violín, se limita a subrayar algunas notas del canto, y solamente resalta en el preludio y en los interludios que suelen separar las frases por pares y a veces sólo los períodos. Algunos de estos interludios pueden verse en las pp. 279, 300 y 307. Estos son independientes del canto, como ocurre en toda la música criolla, y se ejecutan con cualquier melodía de Tono y aun de Estilo.

Veremos a continuación treinta y dos Tonos, agrupados de acuerdo con sus unidades rítmicas, en pies ternarios, pies ternarios y binarios, y pies binarios; cuatro más que aparté por su curiosa terminación, y tres Cantos cruzados, o *cantos entre dos*, que por su melódica pertenecen también al grupo que estamos estudiando.

La especie que nos ocupa, llega hasta nosotros exhausta por una peregrinación de siglos, manteniéndose con las muletillas de la música del Criollo occidental circundante, lo que imposibilita un reconocimiento amplio. Yo alcancé a fonograbar los Tonos a último momento, pues los cantan unos pocos músicos, los más ancianos, los que viven más alejados de los centros de población.

Es música caduca, y como tal le asigno la máxima importancia dentro de esta colección.

CONCEJO DELIBERANTE DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
BIBLIOTECA
"ESTEBAN ECHEVERRÍA"

LAS MELODIAS RECOPILADAS

PIES TERNARIOS

Los Tonos que veremos primero llevan frases con dos pies ternarios en el compás capital y uno en el caudal. Las impares dan la medida, ya que las pares por lo común se prolongan y dan paso a breves interludios.

813) Melodía de cinco notas, con acompañamiento bimodal (terminación en menor). La cuarteta musical se canta dos veces consecutivas para cada décima y agrega la primera y segunda frases, al final, para completar los diez versos.

813) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Mil señales dará el mundo
Cuando se vaya a acabar;
Se elevará a lo profundo
Cuarenta coros (1) *el mar.*

Salgan los pejes llorando
Del centro del mar afuera;
Del campo vendrán las fieras
Y a todos temorizando;
Vendrán los hombres llorando
Con un dolor sin segundo
Buscando resquicio y rumbo
Quién firmó este firmamento.
Entre fuego, mar y viento
Mil señales dará el mundo.

710) Tono. El Tuscal, Río Chico. Ramón Rosa Urueña.

Y el día que yo nací
Todas las aves lloraron
De ver mi triste suerte
Que los vientos se la llevaron.

Yo nací en noble cuna
Hijo de padres honrados,
La insuerte tan impía
De ese trono me bajaron.

Fué cantada con una glosa que desarrolla el tema de "los signos del día del juicio final". J. A. Carrizo publicó dos versiones completas en su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. I, p. 511/514, N° 254), por cuya razón me limito a dar el cuarteto y la primera décima. Además, dicho investigador estudió sus antecedentes en la poesía española.

(1) Debió ser *codos* en lugar de *coros*.

710) Esta melodía se desenvuelve dentro de la quinta *fa-do* y pasa por el *si bemolado*. Da cuatro frases, la segunda y la cuarta iguales. El músico la designó "Canto por temporal" y también "canto corrido", porque es una improvisación sobre "versos de cuatro o más renglones". (Los campesinos llaman "versos" a las estrofas, y "renglones" a los versos).

746) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Hoy somos, mañana nó;
Se conoce que es verdade(ro),
Porque es más cierto el morir
Por toda la eternidad.

Nadie tenga la esperanza
De vivir tan largos años,
Dijo San Pablo ermitaño.
El mundo es una balanza
Testimonio la enseñanza
Que Jesucristo nos dió.
Y cuando el mesmo murió
Su cuerpo jué sepultado.
Este ejemplo n'ha dejado:
Que hoy somos, mañana nó.

746) Bimodal, con tesitura que abarca desde el *re* hasta el *do*, y con el *si becuadro*. Período de cuatro frases para la cuarteta del tema de la glosa. Repetición del período para los cuatro versos iniciales de la décima; nuevamente las dos primeras frases, variadas; siguen dos nuevas, y termina con tercera y cuarta.

J. A. Carrizo publica la glosa completa en su Cancionero Popular de Tucumán, y agrega que "La oración: *Hoy somos, mañana no,* es un viejo refrán español. Lo trae el Maestro Gonzalo Correa, en la pág. 247 de su *Vocabulario.*" (37, T. I, p. 507, N° 247).

En Chile, Eugenio Pereyra Salas recogió una glosa sobre el mismo tema, que cantaba el pueblo, durante Semana Santa, mientras simbolizaba "en las *andas*" algunos cuadros de la pasión. La de Chile desarrolla la siguiente cuarteta:

A fuego mandan tocar
Las campanas del olvido,
Un fuego ardiente encendido
Que es difícil de apagar (130, p. 196)

354) Iguales características tonales; pero con menor extensión: *mi — do.* Al principio los versos pares van bisados y la melodía corresponde con un período de tres frases, logrado con un par que tiene la primera frase repetida.

354) TONO. Riarte, Trancas. Eugenio Mercado.

Y el buey le dice al novillo,
Trabajá con atención, { Bis
Para vos no ha' i ser el perjucio
Cuando te fatiga el sol { Bis

Despues viene el novillo y dice:
Que mi tata es trabajador. { Bis
[.....]
[.....]

Despues viene la vaca y dice:
Callate muchacho embustero
Mañana no más has de ser
Como tu tata es fullero.

Después viene el toro y dice:
Como es eso de jullero
Paliza y una palabra de ocho reales
Y hasta la tarde te forjo un ternero.

Después aparecen recién las cuartetas completas y seguidas, las que son cantadas con las cuatro frases musicales anotadas en segundo término. La cuarteta se integra con una tercera frase nueva.

Cuando las sílabas del texto lo requieren, el músico agrega notas al pie básico. En general, bajo el punto de vista rítmico el canto es muy libre.

J. A. Carrizo trae esta poesía completa en su Cancionero Popular de Salta (36, p. 257, N° 423).

836) Una cuarteta musical de cinco notas corresponde a la cuarteta inicial de la poesía. A continuación se repiten las cuatro frases completamente variadas, con todas las notas de la gama del Ternario colonial, e intercalando dos

836) Tono. Villa María, Burruyaco. Rómulo Llano.

Señores voy a cantar
Voy a cantar sin cesar;
Razón de mi hermoso cielo
Señores quién me dará.

Y es una bella muy bella
Por quién de amores me abraso
Doy las señas por si acaso
Se encuentre alguno con ella:
Es una luna, una estrella, } Bis
Y un lucero esclarecido. }
Por ella vivo perdido,
Por si lloro, lloraré,
Y a quién busco y buscaré
Y aunque me cueste un sentido.

frases más entre la segunda y tercera anteriores, con lo que se completa el período de seis frases. Se canta dos veces, con variantes, para la letra de la primer décima, que a su vez lleva el quinto y sexto versos repetidos.

Lleva acompañamiento de guitarra, que ataca con energía el menor después de cada período, repitiendo siempre una tripodia binaria de corcheas: *fa - fa, mi - mi, re - re.*

J. A. Carrizo publica toda la poesía en su Cancionero Popular de Tucumán, donde la cuarteta inicial aparece sin deturpaciones:

Señores, ¿quién me dará
Razón de mi bien perdido?
La quiero y la he de buscar,
Aunque me tenga ofendido. (37, T. II, p. 64, N° 389).

812) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Pienso quejarme y no quiero,
Todavía con la esperanza
Que Dios tenga compasión,
Cielo por Dios que es desgracia.

Cierto es que me hallo privado
De ver lo que antes podía:
Porque la desgracia mía
Me ha puesto en distinto estado.
Para mí ya se ha trocado
El placer y desconsuelo
Así como desespero,
Pido a Dios que me proteja.
Antes de hacer malas quejas
Pienso quejarme y no quiero.

Errata: los dos *fa* que inician el 4° y el 10° pentagrama, deben ser *mi*.

812) Melodía bimodal. Las esperas en los caudales, sin ser siempre muy justas, tienden a la dipodia. El cantor entona la cuarteta de la glosa con un período musical equivalente, en progresión descendente desde la octava *fa*. Este se repite exactamente para los cuatro versos iniciales de la décima. A conti-

nuación se escuchan las mismas frases, pero con nuevas notas y duplicando las frases primera y segunda, la primera diferenciada.

La composición va cortada por un par de interludios guitarrísticos en modo menor, indicados por los calderones sobre las líneas divisorias.

La glosa puede verse completa en el Cancionero Popular de Tucumán de J. A. Carrizo (37, T. II, p. 122, N° 499).

410) Aquí las anacrusis justifican los caudales en seis por ocho; aunque tampoco son muy justos. En la primera parte (410a) la melodía se desenvuelve dentro de la sexta menor de *re;* en la segunda (410b), la sexta se mayoriza. La séptima

410) Tono. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

Y un domingo de mañana
Y estando de caminante } Bis
Vide cara bien bonita
Y una niña como un ángel } Bis

No atendí tanto a la misa
Ni al padre que la rezaba } Bis
Por atender a la niña
Que el corazón me robaba

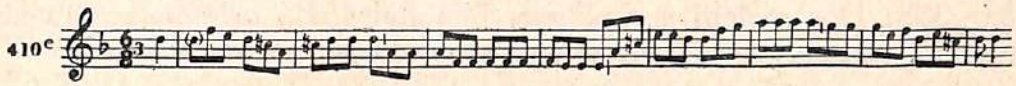
Luego que pasó la misa
De allá la estoy persiguiendo
Luego que pasó la misa
De allá la estoy persiguiendo. } Bis

frase es de entonación francamente dudosa (el último *mi* conviértase en *re*). En la frase siguiente el cantor se afirma.

Es curioso el descenso, poco común, de la octava frase por el tono y medio *(sol sostenido - fa becuadro)* que da siempre a las melodías cierto sabor exótico.

Las dobles notas y las dobles plecas indican, como siempre, variantes notables de las repeticiones.

El violín añade una desafinada cantilena después de cada segunda frase, siempre en modo menor; por lo general, síntesis de la siguiente que sirve de preludio:



Los versos aparecen poco variados en el Cancionero Popular de Salta de J. A. Carrizo (36, p. 157, N° 219). También el Dr. I. Moya publicó varias variantes de las colecciones del Instituto de Literatura Argentina, que formaron los maestros de las provincias en 1920 (37, T. II, p. 57/60).

PIES TERNARIOS Y BINARIOS

Una variante de la forma a base de pies ternarios, en la cual la expresión más libre de algunas frases se manifiesta por la ruptura de la unidad rítmica y el empleo de pies binarios.

387 - 338) Dos melodías similares, bimodales. La primera se mueve entre el *fa* y el *do*, saltando por sobre el cuarto grado del mayor, y usando el *fa sos-*

387) Tono. San Pedro de Colalao, Trancas. Lucio Vega.

Cosas han hecho señores
Para empezarle a cantar,
Y en seguida les contaré
Lo que a mí me ha sucedido
Con la mujer de un amigo. } Bis
Por querer mujer casada } Bis
Casi m'hi visto abatido.

338) Tono. Riarte, Trancas. Zacarías Figueroa.

Y una mujer me contaba
Diciendo que me quería,
Yo de contento estaba
Que no comía ni dormía.

Me pidió un corte'e vestido
Y un par de pesos pa'l día. } Bis
Yo como era pretendiente
Saqué de adonde no había. } Bis

tenido como bordadura del *sol*. Consta de un período de cuatro frases cantadas dos veces; la primera vez con las dos frases iniciales repetidas con una variante rítmica. La segunda melodía se mueve dentro de la quinta *re - la*, tocando al final la tónica del menor. Consta de un período de cuatro frases, seguido por otro de seis, con las dos primeras de éste iguales a las del comienzo.

J. A. Carrizo recogió los mismos versos en Salta (36, p. 272, N° 449).

497) Modulaciones por cambio de modo (*fa* mayor - *fa* menor). El primer

497) TONO. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Adiós mi padre y mi madre
Y adiós todos mis hermanos;
Y al tiempo de partida { Bis
Lágrimas vivas derramo.

No se confunda mi padre
Cuando me aparto este día
Hoy llevo'mi compañía
Su bendición apreciable.
A este pecho lloré, padre,
Con una mortal herida.
Me le postro de rodillas,
Con el modo más humilde,
Tan solo para decirle
Y adiós madre de mi vida.

A todo esto me resuelvo,
Hasta a ver un desengaño;
Esto no ha de ser en vano { Bis
[falta]
Que lo más fuerte se quiebra.
Por sea caso ya no vuelva
Y adiós todos mis hermanos.
De mi vuelta no hago recuerdo;
Como mi vida es prestada, { Bis
Puedo pasar a lo eterno.

Aquí me pongo a pensar
De las leguas del camino
A que me lleva el destino;
Cuantas iguales serán,
Mi suerte dónde estará,
En qué región, en qué zona.
etc.

período tiene cinco frases porque el músico repitió el tercer verso de la cuarteta inicial. Sigue después una décima, cuya melodía desarrolla las frases anteriores.

Fué acompañada con preludio e interludios de violín, en *fa* menor.

Los versos para *angelito* hace años que dejaron de cantarse en la provincia, como veremos más adelante. Los de la melodía 497 están deturpados. Seguramente pertenecieron a una glosa.

372) Tono. San Pedro de Colalao, Trancas. Avelino Sandoval.

Y al tiempo de mi partida
Ya me separo de tí,
Ya no puedo más sufrir
Con mi amorosa pasión.
Quiero acabar con mi vida, } Bis
Y en medio de mis pesares
Crecerán mis ojos mares,
Guanté de mi despedida.

Y m'acuérdate la vida,
De no sufrir un dolor,
Y bien he' decirte adiós,
Y adiós mi prenda de amor,
No sé hasta cuándo será.

372) Esta melodía abarca la extensión de una quinta, *fa - do*, con el *si bemol*, que emplea con decisión, y transcurre íntegramente en el modo mayor. El músico cantó las frases seguidas, casi sin tomar aliento, acelerando algunas, sin separar los versos y sin esperar en los caudales. Sólo las frases primera, quinta y décima llevan el tiempo más justo, equivalente a 66 oscilaciones del metrónomo para la negra con puntillo.

Fué acompañada con guitarra. Esta subraya algunos finales de frase con acordes repetidos, sobre todo al terminar los períodos.

El tema poético de la *despedida* es muy conocido; J. A. Carrizo recogió numerosos ejemplos. Los versos que doy están enormemente desfigurados; debieron ser, según creo, décimas.

388) Forma deturpada: el cantor entonó sólo nueve versos. Agrupaciones rítmicas de acuerdo con las necesidades expresivas del texto.

Interludios de guitarra en modo mayor.

388) Tono. San Pedro de Colalao, Trancas. Lucio Vega.

Y al pisar esos umbrales
Le dije —Chinita me conocis?
Me contestó la bribona esa de chinita
—No lo conozco señor,
Ni lo he visto por aquí.

La bribona esa de chinita,
Nadita que se le da,
La cara me empezó a arrugar,
Los ojitos me empezó a blanquear.

Los versos, muy difundidos, los veremos después con la Milonga N° 544.

En las dos melodías que siguen, alternan frases de pies ternarios con frases de pies binarios, en forma más definida que en los Tonos anteriores.

494) Melodía menor neta. Dos frases con capitales dipódicos ternarios y caudales monopédicos. Y otras dos — casi recitadas — tripódicas binarias, con el primer caudal contraído en un pie. Toda la melodía se desenvuelve entre

el *do sostenido* debajo de la tónica y el *si bemol*. La cuarteta musical se entona dos veces para la décima; la segunda vez con el primer par de frases repetidas.

La glosa encierra una adivinanza que significa *el diccionario*. J. A. Carrizo la recogió en Tucumán (37, T. II, p. 372, N° 917) y en Salta (36, p. 298, N° 473).

494) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

No tengo penas ni gloria,
Estoy enfermo y sin males,
Estoy muerto y tengo vida,
Me hallo rico y sin caudales.

No hay quien me puede entender
De esta mi pasión tan fuerte;
Me andoy en desdicha y suerte
Mal repleto y sin comer.
Soy ciego pero sé ver,
Me acuerdo sin la memoria,
Que mi dicha no es victoria.
Tengo suerte y no es cabal,
Miren que fruto fatal,
No tengo penas ni gloria.

En mí mismo me amaño
Para mi penar consuelo,
Que durmiendo me desvelo.
En mi casa soy extraño,
En el juego yo me baño,
Mis ardores son fatales;
Soy como los pedernales
Que en mí chispas sé encender,
Sin penas sé padecer,
Estoy enfermo y sin males.

¿Qué calidad es la mía
Que me miro como un loco,
Me desconozco y me toco
Y no sé si yo sería?
Para mí la noche es día,
Ningún placer me adomina,
Tengo vara y no es medida,
Tengo plata y no es dinero,
Soy criollo y forastero,
Estoy muerto y tengo vida.

El mundo al revés está,
Ay que de nuevo lo imploro,
Soy sabio que todo ignoro,
Soy mudo, pero sé hablar.
A muchos sé aconsejar,
Consejos sin racionar;
Tengo mi finca frutal,
Que fruta no le merezco,
Y todo tengo y carezco,
Me hallo rico y sin caudal.

498) Primer tema de dos frases, en modo mayor, con dos versos de la décima. Sigue una frase de interludio, ejecutada en violín, a *tempo risoluto*. (Las frases con notas pequeñas corresponden siempre a los interludios, que no son exclusivos de esta composición, pues el violinista los incluyó en varios Tonos). A continuación viene el segundo tema, de tres frases; las dos primeras para el tercer verso de la décima, y la tercera para el cuarto. Comienza en el modo mayor, y desciende al menor con la segunda frase. Esta parte se repite tres veces con su interludio, el cual llega, la segunda y tercera vez, sólo hasta el *la* del primer caudal, que se convierte en negra. En 498b doy una variante de las frases iniciales.

498) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Ya cuando lo ven robusto
Y con su salud completa,
Los amigos / lo respetan;
Todos le brindan el gustó.
Después que te pasa el susto
De su enfermedad tirana,
Tiene galanes y damas
Que lo habrán querido,
Ya toditos están perdidos
Cuando uno se halla en la cama.
etc.

La letra de esta composición tiene por tema: *el desprecio de la fortuna*. Es una glosa cuya redondilla inicial dice:

Cuando uno se ve en la cama
Ya no tiene amigo fiel
Y nadie pregunta de él;
Ya no saben qué se llama.

J. A. Carrizo recogió tres variantes en Tucumán (37, T. II, pp. 242/244).

PIES BINARIOS

Las melodías que siguen forman sus capitales con tripodias y los caudales con monopedias, dipodias o tripodias siempre binarias.

149) Frases perfectas de tres pies binarios por compás, con todas las caudas femeninas. Las dos frases iniciales, repetidas, sirven para cantar la redondilla. Las cuatro siguientes, para los cuatro primeros versos de la décima.

Probablemente se trate de la segunda voz de un dúo de terceras.

149) Tono. Las Carreras, Tafí. Adolfo Rodríguez.

Hoy en el día no soy casado
Ni soltero puedo ser
Porque vive mi mujer
Y de ella soy separado

Yo contraje matrimonio
Para tener compañera
Y hoy vivo como cualquiera
Dándole gusto al demonio.
. . . . . .

J. A. Carrizo recogió la letra completa en Tucumán (37, T. II, p. 104, N° 463).

361) Creo que se trata otra vez de la segunda voz de una melodía en terceras paralelas. Tiene sólo tres frases, la tercera repetida dos veces. Compárese esta melodía con la del Estilo N° 547 de p. 327.

La letra pertenece a la misma glosa que acompaña a la melodía 482, que veremos en la página 289.

465) Un período de cuatro frases, repetido con ligeras variantes, y cantado con los versos de Mitre del "Inválido"; por cierto, deturpados.

J. A. Carrizo encontró también estas octavillas en la tradición oral de la provincia (37, T. I, p. 229). Y A. A. Chazarreta publicó los versos con una melodía con *tiempo de habanera,* cuyas primeras frases recuerdan a la nuestra (47, pp. 22/23).

747) Tres cuartetas musicales con pequeñas variantes. Casi todos los caudales son breves.

Las décimas con que fué cantado están muy desfiguradas.

J. A. Carrizo obtuvo sólo dos de ellas, la segunda trunca (37, T. I, p. 470,

N° 196). Algunos de estos versos aparecen también entre las cuartetas del cantar N° 195 (Ob. cit., p. 469).

Con el N° 819 grabé la misma melodía, apenas variada, con los versos que doy y que figuran también en el Cancionero Popular de Tucumán (T. I, p. 504, N° 242), y con otra versión, en el de Catamarca, junto con el relato completo del "caso" (33, p. 60/61).

361) Tono. Trancas. Roque Acuña.

.....salgo al instante
Ya rayan los pajarillos
Y las piedras hagan nido, } Bis
Y las ramas se levanten,
Y los fierros se quebranten,
Con las aguas de un volcán. } Bis

465) Tono. La Cortadera, Chicligasta. Pedro Antonio Espeche.

Letra de Mitre:
¿No miráis ese mendigo
De la iglesia y a la puerta
Cuya miseria despierta
Condolor y compasión
Y a todo aquel que pasaba
Le tiendé mano transida,
Pide con voz dolorida
Y una limosna por Dios?

407) Período de cuatro frases, con las impares iguales a las pares. Anoté esta cuarteta cuando el disco llegaba casi al final, por ser mejor la grabación y haber afirmado el cantor el ritmo. Entre las variantes anteriores se destaca una, cuya tercera frase comienza un tono más arriba, en el *si becuadro*, que forma pie con el *la;* da otras dos corcheas sobre el *sol sostenido*, y descendiendo un tono

747) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Un cometa cola larga
Y que al sesenta salió
. . . . . .
Y al mundo este no dijo.
Se estaba por descargar
Peste, fuego, guerra y agua.
Así el cometa giraba
Sobre este mundo el camino } Bis

Y se descargó el castigo
Sobre el pueblo 'i Tucumán.

Hoy quedamos sin saber,
Pero tuve una experiencia,
Dejé que la omnipotencia
Que algunos, venga a hacer ver
Y me dentre a convencer
Lo que había significado,
Cuando el cólera dentró
Y. . . . . .
Sobre la mortandad atroz
To'los pueblos se enlutaron.

Muchos fueron disparando
Tal vez de l'ira de Dios.
Dejando su'habitaciones
Todo lo iban botandó.
Dios le estaba sentenciando
La muerte a cuanto cristiano;
Por los campos iban quedando
Muertos que les prendían fuego.
Todo lo bueno se acaba,
Luego quedan los bienes sin dueño.

Las calles intransitables,
Los barrios quedan desiertos,
Y los zanjones cubiertos
De muertos que han enterrado.
Hijos quedaron sin madres,
Y madres sin sus abrigos,
Esposas sin sus maridos,
Y esposos irremediables.
Bueno y cuantos desdichado
Con el cólera se han muerto.

Quizás en otros paises
Las mejoras se han y contar
Porque los males recayen
sobre nuestro Tucumán.

819

Es memorable la historia
De un caso que ha sucedido:
De un hombre que se ha dormido
Para su eterna memoria.
No tiene infierno ni gloria,
Por su orgullo y vanidad.
La Divina Majestad
Le ha mandado este castigo:
Que tiene que estar dormido,
Hasta el juicio universal.

y medio continúa, desde el tercer pie, como la frase que tenemos a la vista. En las canciones criollas he tropezado varias veces con esa extraña gama.

Esta melodía lleva el mismo *preludio* e *interludios* de violín de la N° 410 (p. 278), del mismo músico.

407) Tono. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

Vení decí lo que queris.
Sin darles ningún motivo
Yo soy quel avecillo
Vení decí lo que querís.
Sin darles ningún motivo,
Hombres, niñas y mujeres,
Todos la agarran conmigo. } Bis
Yo soy aquel atrevido,
Soy el amigo fatal
Que tomar y sin jugar.
Soy peleador y chismoso,
No hay otro más fastidioso,
Como no hay en este lugare etc. } Bis

La décima deturpada, que la acompaña, es la segunda de una glosa que recogió J. A. Carrizo en P. Blanca (Catamarca), en 1915. Su cuarteta dice:

No hay otro más embustero
Que yo por este lugar,
Como no les caigo en gracia
A todos les parezco mal. (33, p. 128, N° 146).

482) Melodía bimodal; con curiosa insistencia en la cuarta aumentada del mayor, atacada en el punto caudal, para resolver, con un arrastre vocal, en terminación llana sobre la mediante de *fa*. (El tercer compás comienza con un *fa*, en lugar del *sol* escrito).

482) Tono. Alto Verde, Chicligasta. Ignacio Carrizo.

Cuando el suelo brote estrellas,
Y el cielo se pueda arar,
Y en el centro de la mar,
Caigan rayos y centellas;
Bajaré de mis querellas,
Cuando perezca mi fé,
Daré mi razón porque
De mi escasa ciencia vé.

Dejaré mi pasión, sí,
Cuando en el sepulcro esté.

Cuando los árboles canten,
Arraiguen los pajarillos,
Y las piedras hagan nido,
Y las ramas se levanten,
Y los hierros se quebranten,
Por las aguas de un volcán,
Yo hi'fallecer de mi afán,
Cuando mi vida se acabe,
Y la muerte me traslade,
Donde los muertos están.

Cuando en el agua se escriba,
Y en el papel haiga pejes,
Y los años se hagan meses,
Y la muerte se haga vida.
Cuando el ave hablando diga
Que el mar se muere de sed,
Y que puede perecer,
Sin que del cielo le llueva. } Bis
Cuando esto todo suceda,
Dejaré de ser de usted.

Esta melodía, lo mismo que la anterior, puede ser un tema de Estilo. Compárese con el Estilo N° 676 de la p. 310.

El músico llamó a los versos "la seguridad de amor". Don Ventura R. Lynch anotó en su *Cancionero Bonaerense* una versión de los mismos, de Balbanera Morel del Cancoillo (109, p. 18/20). J. A. Carrizo publicó otras dos glosas completas, cuya cuarteta dice:

Cuando en un sepulcro esté,
Donde los muertos están
Dejaré de ser de usted
Falleciendo yo y mi afán. (37, T. II, p. 19, N° 307).

Recogí esta misma melodía con los versos "para un angelito", que doy en a página 351, N° 483.

493) Bimodal; sin cuarta en el mayor, y terminación en la tercera del me-

493) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

El hombre en pagos ajenos
Se vé en fuertes ocasiones
Mendigando corazones,
Tanto malos como buenos.

Cuando salí de mi casa
Doscientas cosas pensaba,
Sin saber que me llevaba,
Si la suerte o la desgracia.
Ni sabía de la distancia,
Ni sabía el hallar consuelo;
Dudaba el camino bueno
Pero a caminar salí;
Sabiendo que algo sufrí,
Saliendo en países ajenos.

Veo que el instante me obliga,
Porque nací desgraciado;
Hoy me veo tan obligado,
En es'tan fuerte fatiga.
Es muy preciso que diga
Con verdadera razón,
Tales son la situación
El hombre en pagos ajenos
Es la última bajeza
Todos le miran a menos
Bienhaiga con mi pobreza

Bienhaiga con mi pobreza
Cuando el pobretón advierte
Solo y hoy seré constante
Bienhaiga mi mala suerte.

En quién peregrino fué.
Que por el mesmo camino
Me veo en fuertes ocasiones.

El hombre sufre el dolor,
El es al quien sufre la pena,
Mas si andaba en tierras ajenas
Es el tormento mayor.
Mas si me encuentra favor,
Se redueblan las pinsiones.
Me andaba en todos los rincones,
No ceso de caminar,
Así me tengo que andar
Mendigando corazones.

[Falta la cuarta décima]

Atiendan amigos míos:
Nunca salgas de tus tierras
Sin conveniencia ninguna,
Porque son dobladas penas
No ayudando la fortuna.

nor. Para las décimas se repiten las cuatro frases, con bis de primera y de segunda.

Lleva acompañamiento de guitarra, la que ejecuta un preludio en *re menor* y *re mayor*, e interludios en *re menor*.

Fué cantada con dos poesías sobre el mismo tema de *el hombre en pagos ajenos*. La primera, que doy a la derecha de la melodía, consta de dos cuartetas encadenadas: el último verso de la primera estrofa se repite como cabeza de la segunda. J. A. Carrizo recogió la cuarteta inicial como encabezamiento de una glosa (p. 256, N° 724). La segunda poesía que obtuve, es una glosa que carece de cuarta estrofa. J. A. Carrizo tomó una parte de esta última, al mismo Francisco Peralta (37, T. II, p. 250, N° 715). En mi versión, el músico agregó un *final* o *moraleja*.

En La Cortadera, no lejos de Santa Ana, recogí esta misma melodía, apenas variada, con ligero sabor pentatónico por la ausencia del cuarto grado del mayor. Fué cantada con la "Décima para los novios" que doy a continuación:

684

Perdón pido a los oyentes
Si interrumpo la alegría,
Al pesar que no sería
Este canto inútilmente;
Pues que veo que honradamente
Celebra este casamiento.
Tomo parte en el contento,
Como una honrada victoria.
¡Que viva el novio y la novia,
Que vivan los que están presentes!

En las redes del amor
Se encuentran hoy por su gusto;
Es deber sagrado y justo
Y ésta es la edad de su flor.
De las dos el resplandor
Iluminará su camino.
Ya que ha sido su destino
Sean fieles compañeros,
Vivirán un siglo entero
Con amor, dicha y cariño.

Mi señor novio y la novia:
Y ruego al poder divino;
Ya que ha sido su destino
Vivan con placer y gloria,
Y tengan en la memoria
El más sagrado deber,
Para cuando llegue a ser
El hombre, esposo y padre,
La mujer, esposa y madre,
Que Dios les da ese poder.

Hoy felicito a los padres,
Que gocen de regocijo
De estos dos queridos hijos
Que ya pronto serán padres,
Y que el amor les consagre
Con cariño reverente
En este cuadro decente.
Que no hay pena que no agobia,
¡Que viva el novio y la novia,
Que vivan todos los presentes!

Lindo y joven es el padrino,
Bella y hermosa es la madrina,
Y la estrella que ilumina
Al noble pueblo argentino.
Y que del poder divino
Algunos dones recibe,
Para que en toda su vida
Las guíe por buen camino.

J. A. Carrizo la recogió completa en La Cocha (Graneros) (37, T. II, p. 306, N° 813). Mi cantor le agregó los ocho últimos versos, los que aparecen en una canción destinada a ..."la fiesta familiar del bautismo de los niños", según anotó J. A. Carrizo en Belicha (Chicligasta) (37, T. II, p. 298, N° 795).

477) Giros típicos de Estilo, sobre todo en la segunda frase.

Publiqué esta melodía en mi Primera Selección de Canciones y Danzas Tradicionales Argentinas para escolares. Puede verse allí armonizada y con el interludio típico del violín (19, p. 30/31).

477) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Permisio (1) pido a los poetas
De lo ignorante que soy.
No alcanza mi aversión (2)
A componer esta letra *ahí.*
¿Verán correr la cometa
Que a todos causó recelo?
¿Verán cumbres más al vuelo?
¿Cual es el astro mayor?
..... el corazón
¿Qué leguas hay de aquí al cielo? ahí.

Y quierá un puntó saber
Las dichas de mi fortuna
¿Las vueltas que da la luna
Qué horas se tardó en nacer? *ahí*
¿En un pliego de papel
Qué reino les caberá?
¿Años ha que murió Adan?
¿Qué fin tuvo Salomón?
Al más sabio le pregunto:
¿Qué honduras tiene la mar, ahí!

¿Quién hizo las arpas y vihuelas?
¿Cual fué el primer ermitaño?
¿Cuántas horas tiene el año?
¿Qué boca tiene la tierra? *ahí*
[Faltan dos versos]
Y cuánto será el dinero
Qué en oro, plata y sellada?
Al más sabio le pregunto.
¿Qué animal pastó primero? ahí.

La glosa fué recogida completa por J. A. Carrizo, en 1912, en Catamarca. Su cuarteta dice:

¿Cuántas leguas hay de aquí al cielo?
¿Qué hondura tiene la mar?
¿Qué animal pastió primero
En el Paraíso de Adán? (33, p. 102/103, N° 110).

603) Melodía sencilla; transcurre en el modo mayor y desciende al menor para finalizar. La melodía da, como casi siempre, la tercera del tono.

La letra fué publicada con variantes por J. A. Carrizo, quien las recogió en la tradición oral de varias provincias. En su Cancionero Popular de Tucumán da una glosa sobre la redondilla:

Anda, papel desgraciado,
Que el vivir me es imposible.
Yo sé que ha de morir firme
Mi pecho desamparado. (37, T. II, p. 8, N° 287).

(1) *Permisio* por *permiso;* es muy común entre los campesinos criollos.
(2) *Aversión* por *versación.*

La primer décima comienza con los versos de nuestra melodía. Dice el mismo investigador, que "Canciones sobre el tema del papel, del suspiro o del mensajero enviado a la *dueña*, han escrito en el siglo XV, muchos poetas". Entre ellos Jorge Manrique y Juan Alvarez Gato (36, p. 212).

603) TONO. Los Mendoza, Chicligasta. Dermilio Herrera.

Andate papel volando,
Andate a la bella aurora.
Entre y dígale: Señora,
Mandado vengo a tu puerta.
Después de hablar vos con ella,
Recién papel date vuelta.
[Inconclusa]

663) Bimodal; con cuarta aumentada en el mayor y terminación en la tercera del menor. Puede ser un tema de Estilo.

Carlos Vega recogió en Salta una melodía similar (183, N° 889).

663) TONO. Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

Y al pie de un coposo pino,
Llorando me lamentaba.
De verlo al pino tan tierno, { Bis
De verme llorar lloraba.

De ver el árbol mi lamento,
Se principió a deshojar;
Lo que quiso fué aumentar,
Mis lamentables tormentos.

El texto glosa un conocido cuarteto de origen español. Obtuve el cuarteto y cuatro versos que corresponden al principio de la segunda décima. J. A. Carrizo publicó una versión completa (37, T. II, pp. 95/96, N° 444).

815) Período bimodal, de cuatro frases. Se canta dos veces consecutivas; la segunda con el par de frases iniciales bisadas, completando así los diez versos de cada décima.

J. A. Carrizo anotó en Siete de Abril (Burruyaco) dos décimas de la misma glosa (37, T. II, p. 286, N° 780).

Nuestro cieguito Onofre entonó otro día la misma canción con otras dé-

cimas, correspondientes a la glosa que publicó J. A. Carrizo sobre el siguiente cuarteto:

El amor ha de ser uno:
Eso bien lo sabes vos.
No tiene amor con ninguno
La mujer que quiere a dos. (37, T. II, p. 247/8, N° 711)

Este investigador halló otra versión de la misma, en los *Cantares del Pueblo Ecuatoriano*, p. 470 de Don León Mera (Ob. cit., p. 247, N° 711).

815) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Qué confusión para el pobre,
Sin plata ni qué vender;
Tener la madre a la muerte
Y atrasada la mujer.

Y el pobre salió a buscar
Una limosna por Dios.
Lo pocó que caminó
Topó un rico singular,
Ni lo vió y le dió ya un real
Para que coma y le sobre.
Sólo se le vuelve un cobre:
Sale..... busca remedio,
Después se le vuelve un medio.
¡Qué confusión para el pobre!

590) Tono. La Tuna, Chicligasta. Leonor de la Cruz Herrera.

—Pastorcito de mi vida
Mucho te quiero pastor,
Y la verdá te confieso
Más mucho te habia' i querer
Si fueras algún travieso.
Respondió el pastor y dijo:
—Dale al pastor ese güeso.

590) Melodía similar a la anterior. Carlos Vega anotó otra variante de ambas, con cuarta aumentada, que cantó la señora M. M. R. de Costilla, en Monteros.

Los versos pertenecen al romance de *La Gentil Dama y un Rústico Pastor*, del cual J. A. Carrizo recogió varias versiones en Tucumán, Salta y Jujuy, y estudió sus antecedentes en la lírica española (37, T. I., p. 366, N° 12). El Dr. Ismael Moya publicó y comentó también numerosas variantes de las colecciones que guarda el Instituto de Literatura Argentina, una de ellas de Tucumán (119, p. 82, VII).

214) Período de nueve frases por omisión de un verso en la décima. Tesitura melódica de octava, con cuarta justa y cuarta aumentada; esta última parece modulante. Los caudales han quedado reducidos casi todos a un solo pie. (Agréguese un silencio de negra al cuarto caudal).

214) Tono. Colalao del Valle, Tafí. Rómulo Moya.

Si en los Virgirios me hallara
Y una variedad de flores,
Y elijiera las mejores
[.....]
Y usté se representara,
Para que así él estuviera
Cual pastor en su rebaño,
Le presento recumplido
Quedo deseando que sea
Y en sus manos esta letra.

Los versos de nuestra canción, deturpados e incompletos, pertenecen a la segunda décima de la glosa N° 680 que obtuvo J. A. Carrizo en Tucumán. La cuarteta que sirve de tema dice:

Señora de mi alto aprecio,
Sea en sus manos esta letra;
Goce usted por muchos años
De la salud más completa. (37, T. II, p. 223/224).

Tenemos ahora melodías con dipodias en los capitales, y generalmente también en los caudales.

674) Dos períodos de cuatro frases. El primero, en *re menor*, presenta un cromatismo en el capital inicial, precursor del conflicto melódico entre el modo

menor y el mayor sobre la misma tónica, que se produce en la segunda parte. Toda la melodía parece *segunda* voz.

Los versos de "El Halcón" los anotó J. A. Carrizo en Huasapampa, con tres décimas completas (37, T. II, p. 59, N° 377).

674) Tono. Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

Si yo fuera como el halcón
Que tanto vuelo levanta
Con él debajo a tus plantas
Y a tomar mi posición;
Si algún amante traidor,
Hoy ocupa mi lugar
Vuelvo de nuevo a volar
Siguiendo rumbo mejor.
[Inconclusa]

679) Tono. Alto Verde, Chicligasta. Ignacio Carrizo.

Cupido reunió una junta
De todos sus allegados;
En un lugar señalado,
Se pusieron en consulta.
Al más sabio le pregunta
Sobre el asunto de amor;
Si cual de dos será mejor:
Si olvidar o ser constante.
Entre todos los amantes
Un triste joven habló.

Dijo: —El amor es errante;
El que se dispone a amar
Se dispone a padecer,
Por cuanto debe tener
Causas para lamentar.
Aquí preciso probar
Una amarga disciplina,
Porque el que se determina
Debe amar con fuerza y ansia,
Debe hacerse ver la constancia.

679) Melodía parecida a la anterior; se conforma con el modo menor y una ligera pincelada, no indispensable, del mayor, al comienzo de la tercera frase; igual a la que luce la melodía anterior en la penúltima frase.

La glosa, completa, aunque diferente a partir de la segunda estrofa, fué publicada por J. A. Carrizo (Ob. cit., p. 286, N° 781).

496) Período de cuatro frases que se repiten, con las dos primeras bastante cambiadas. Dipódicas binarias, pero con ritmo muy libre. Bimodal. Se desenvuelve dentro de una séptima *sol - fa*, tomando el *re* por tónica.

Ya mostré esta melodía en el capítulo destinado a los cancioneros (p. 163), donde observé su curiosa filiación gregoriana. Además, la publiqué armonizada en mi Primera Selección de Canciones y Danzas Tradicionales Argentinas para escolares (19, pp. 32/33).

496) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Cuarenta días llovió
Y las noches sin cesar;
Así se supo perder
La generación de Adán.

San Juan bautizó a Cristo,
Cristo bautizó a San Juan;
Por eso somos cristianos
Con el agua del Jordán.

Fué cantada con dos cuartetas sobre tema bíblico; y con la glosa que sigue, que es sumamente popular:

Erró en el paraíso Adán
Y fué por orden pecador,
Y no les causó cuidado
Ni les vino a causar.
Bien me pueden disculpar
El error que cometí,
Y para infeliz nací
A padecer entre tantos;
A varios le causó espanto
Por un tropezón que dí.

También erró Lucifer,
El que escribía en su memoria.
Perdió su juicio y su gloria,
Los perdió por su querer.
Fué porque quiso tener
Más mandato que Dios.
A los infiernos cayó,
Como no se admiran de él;
Y yo que estuve al caer
Todo el mundo se admiró.

Salomón siendo de ciencia
Y erró las leyes penales,
Y Dios lo dejó en el aire
Aguardando la sentencia.
Ahí yo erré con mi inocencia,

No porque el mundo me engañe;
Nadie está libre que se haya
En la mesma novedad
Con para facilidad
Todos tropiezan y caen.

San Pedro siendo tan listo
Y erró en el acto primero;
Estuvo a perder el cielo
Por haber negado a Cristo.
Y de ahí se formó el registro
Que en un Santo sucedió,
Al cielo sus manos dió.
Por cerros, mares y tierras
Tanto en el mundo yerra
Como no me admiro yo.

546) Período de cinco frases, con el mismo carácter de las anteriores y con las tres últimas muy semejantes. En esta melodía, más que en la que antecede, se nota una tendencia de los capitales hacia la tripodia binaria, en lugar de la

546) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Para que tengas memoria
De este triste abandonado,
Saco sangre de mi pecho { Bis
Y te escribo por mi mano:

Mi prenda del alma mía,
Eres mi cielo y mi gloria;
Así siempre en mi memoria { Bis
Te tengo de noche y día.
Bien sabes cómo vivía,
Y en el estado que quedo,
Pero al fín si yo me muero
Te contarís por felíz.
Yo he padecido por vos
Desde el trece de Febrero.

El valor de haber sido hombre
Sólo lo tiene tu amante;
Porque quedes más conforme
Hasta me privo el mirarte.
Pero mi bien por amarte
Ya no siento el padecer,
Te quiero y t' hei de querer
Hasta que venga la muerte.
Estoy muy bien, te prevengo,
Del año setenta y siete.

Te vo' a dar esta escritura
Con la firma de mi amor;
En mi pecho no hay valor
Viendo estoy mi desventura.
Lloro con mayor ternura
Viendo esté tu cruel rigor;
Mas antes me des la muerte
Yo te pido de favor.
Sufro un terrible dolor
Sin más culpa que el querer.

Ya ni ciencia me ha quedado
Para poderte explicar;
Triste me pongo a llorar
Ni aunque veo que sin remedio.
Que por causa de tu amor
Hoy padezco sin consuelo,
Del año setenta y siete,
Desde el trece de Febrero.

dipodia con anacrusis. La última frase, sobre todo, aislada no se diferencia de cualquiera de las que vimos en la serie de las tripódicas.

Fué acompañada con violín como la anterior.

La letra se compone de una cuarteta o *advertencia* seguida por cuatro dé-

cimas (la última incompleta). Las doy — como siempre — tal como me las dictó el cantor.

362) Frases típicas de Estilo; las dos primeras podrían pertenecer a una *kimba*. Sin embargo, la composición se estructura como cualquiera de los Tonos

362) Tono. Trancas. Roque Acuña.

Y aunque es poco mi saber
No tengo estudio ni nada,
Soy una noche anublada
Que anuncia el amanecer. } Bis
Pero alcanzo a comprender,
Que acá los buenos cantores
No están libres de dolores
Por más que tengan talento;
De mi corto entendimiento
..... } Bis

que estamos analizando. La melodía es bimodal. Abarca ocho notas. Comienza en la octava del menor y desciende a la mediante del mayor, pasando por sobre la cuarta aumentada. Las dos primeras frases son iguales. La tercera tiene el capital acelerado, que repica insistentemente sobre el *si becuadro*. La cuarta frase baja del *la* hasta tocar la tónica *re*. El período demanda aún dos frases más, que finalizan en la mediante del menor. Nuevo período, esta vez de cuatro frases, con giros extraídos de las anteriores y terminación sobre la tercera del menor. Siempre caudas femeninas; varias contraídas en un solo pie. En general, su ritmo es muy libre.

MELODÍAS CON TERMINACIÓN EN LA SENSIBLE DEL MAYOR

Las canciones que siguen resultan novedosas con su curiosa terminación en la sensible bajo la tónica.

545) El período se forma con tres frases imperfectas, de forma conocida, las que se desenvuelven entre el *mi* y el *si bemol*. La melodía, mayor, finaliza en la tercera del acorde de dominante que da la guitarra, el que, por equívoco, se

545) Tono. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Yo hasta el fin hei de ser fiel;
Si a tu presencia no voy } Bis
Es porque todavía estoy
Metido en este cuartel. } Bis
Qué separación tan cruel
Ay infeliz y ay de mí.
Desde que te conocí
Todos son padecimientos;
Cómo he de vivir contento
Estando lejos de tí.

No hemos de desconocer
Porqué se alarga mi ausencia;
No habiendo en tí diferencia
Ni aunque tarde en volver,
Pero no serán tan tiernos
Los ayes que yo daré
Cuánto no suspiraré
Por verte una vez siquiera.
Y sólo que me muriera
Mi bien ya no te veré.

También te mando mi letra
Ya que vernos no podemos.
Algún día gozaremos
Una felicidad completa;
Saber lo que me sujeta
En este triste lugar
Ya que no te puedo hablar.
La libertad no consigo
Por eso no estoy contigo
Pero no te hei de olvidar.

Yo no pierdo la esperanza
Mi bien de volver a verte
Hasta que venga la muerte
En mi amor no habrá mudanza.
No tengás la desconfianza
Que yo no te olvidaré;
No hemos de desconocer
Un obsequio recibido
Pero no te echo en olvido
Y por más lejos que esté.

convierte en primero de un nuevo tono, que inesperadamente cambia de modo y se explaya en un interludio en *do menor*, en lugar de *do mayor:*

Las décimas repiten sus versos segundo y cuarto para servir a cuatro períodos musicales.

J. A. Carrizo recogió la misma glosa en Tucumán (37, T. II, pp. 224/225, N° 682).

817) Tripódica binaria con contracciones. Mayor. Empleo de cuarta justa y cuarta aumentada; esta última lleva por equívoco al tono de la dominante,

817) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Licencia pido a los poetas
De lo ignorante que soy,
Pues no alcanza mi aversión (1)
Para improvisar mi letra
Quién ha visto una cometa
Que a todós causa recelo
Me retuvo al aire al vuelo
Le pregunto al más osao
Que me dé contestación
Cuantas leguas hay de aquí al cielo.

(1) *Aversión* por versación.

814) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Si a tu noticia llegara
De mi pecho los clamores,
No hagás ningún sentimiento;
Aunque oigas doblar no llores.

Avanzará nuestro rigor
Cruel ingrata de mis humos
Yo no tengo ni presumo
Premio de su fino amor
Tan sólo con el rigor
De los muchos disfavores
Supuesto que mis amores
Y a tantos males le acecha
No quiero que se enternezca
Y en mi pechó los clamores.

terminando la melodía en el tercer grado del nuevo tono. La composición consta de un período de cuatro frases y otro de seis, logrado este último por la repetición del anterior con la intercalación de dos nuevas frases entre segunda y tercera.

Fué acompañada con guitarra, la que oscila entre *fa mayor* y *do menor* en el preludio y en algunos interludios, y en otros, se afirma en *fa* mayor.

814) Variante del mismo cantor. La cuarteta musical inicial es igual; pe-

749) Tono. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Yo en el mundo no nací
Ni al cielo nunca llegué
Ni por infiernos pasé
Ni al purgatorio no fuí.
Nunca supo Dios de mí
Ni los ángeles me han visto;
Yo anduve en todo registro
Sin tener alma ni cuerpo
No estoy afuera ni adentro
Y en todas partes habito.

Al mismo Dios conocí
Antes de que hubiera Dios.
No lloro culpas atroz
Ni doy informes de mí.
A los cielos escribí
Antes de que cielo hubiera
Y soy Eclicial Tibera
El fundador de la Fé.
Con los ángeles hablé
Y no supieron quién era.

ro sin la contracción en el segundo capital. Las seis frases siguientes son dipódicas binarias, con algunos caudales contraídos.

Lleva acompañamiento de guitarra similar al de la melodía anterior.

La décima que doy a continuación de la cuarteta, es la segunda de la composición. J. A. Carrizo la publicó completa (37, T. II, p. 173, N° 595).

749) Variante de la canción 814. La melodía se ha reducido a dos pies binarios por compás. La anacrusis inicial y la de la tercera frase son pies restantes

de la tripodia anterior. A partir de la quinta frase, las dos melodías se identifican.

El acompañamiento de la guitarra también es similar.

Fué cantada con cuatro décimas sobre el tema de una adivinanza cuya solución es — como dice J. A. Carrizo —: el *vacío*, el *espacio*. Las dos décimas que entonó mi cantor corresponden a la primera y a la cuarta de la versión que publica dicho investigador (37, T. II, pp. [371] 372, N° 916).

Carrizo recogió otras dos variantes en Salta, y opina que el autor "conoció la epístola que se reza en la misa del 8 de Diciembre, día de la *Inmaculada Concepción de María*, porque en esta epístola sacada del cap. 8°, vers. 22 y 35 del libro de los Proverbios, hay conceptos análogos" (36, p. 297, N° 472).

EL CANTO CRUZADO

En el parágrafo sobre las maneras de cantar, me ocupé ya del Canto cruzado. 478 bis) Tenemos a la vista una pieza típica del género. Por su melodía pertenece a la serie de los Tonos. Emplea pies ternarios y binarios. El período

478 bis) CANTO CRUZADO. Punuitas, Chicligasta. Francisco y Sebastián Peralta.

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 dígase 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 habia 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.

inicial tiene cuatro frases; la última modula a la subdominante del mayor. Se canta entre dos músicos: las dos frases iniciales están a cargo del primero; las otras dos, a cargo del segundo. Sigue una especie de estrambote denominado popularmente "la encontrada", que es cantado en dúo de terceras, llevando por texto un característico *ay ay ay*, bisado para cubrir dos frases, y seguido por el cuarto verso de la décima que ya se había cantado antes. A continuación vuelve a entonarse el período inicial, con otros cuatro versos repartidos como la primera vez. Termina la composición con un nuevo dúo en terceras, de dos frases, con las que se cantan los dos últimos versos de la estrofa. (Agréguese el *re sostenido* que omití en la voz inferior del último pie capital).

La primera vez agregaron los cantores un estribillo que decía:

También muere el viejo hermoso
De la noche a la mañana.

el que fué cantado repitiendo las dos últimas frases de la melodía.

Antes debió ser común el agregado de *estrambotes* a las décimas, tal como dije en el parágrafo dedicado a las *maneras de cantar*. En Chile, Desiderio Lizana D. hace el relato, con fines de estudio, de un torneo de cantores; y cuenta que en una reunión un cantor resolvió un "caso" con una décima ..."a la cual agregó dos versos a manera de estrambote"... (102, p. 64).

La poesía de nuestro Canto cruzado — el cantar máximo de Tucumán — fué compuesta por don Domingo Díaz, que vivió en Monteros, y de quien me ocupé en la p. 113 de este libro. Se denomina "El fin del hombre", y se compone de 260 versos. Muchos cantores los recuerdan todavía.

J. A. Carrizo publicó una versión completa que recogió en la misma provincia, por cuya razón economizo el publicar la que obtuve, limitándome, como casi siempre, a las primeras décimas (37, T. I, p. 519, N° 260).

491) Otro Canto cruzado. Como su reproducción estuvo a cargo de un solo músico, que solía cantar precisamente la segunda voz del dúo, la melodía deriva en gran parte de esa segunda voz. Es tripódica binaria. Igual que en la anterior, después de las cuatro frases del primer período, irrumpe un estribillo de varios versos; luego vuelve el período inicial, un poco variado, con el primer par de frases repetidas; con las que se cantan los seis versos restantes de una décima.

La letra — de cantar de ciego — se compone de cuatro estrofas, de las cuales me dictó tres el cantor. J. A. Carrizo recogió otros versos de carácter similar, en Villa del Alto (Catamarca); los que habrían sido escritos también por Domingo Díaz, entre 1850 y 1855, "para los ciegos mendicantes" (33, p. 92, N° 88).

Doy ambos Cantos cruzados en el Apéndice de esta obra; armonizados, empleando el acompañamiento y los interludios típicos del violín.

681) Otro tipo de Canto cruzado, por los mismos músicos del 478. Canta Francisco tres versos de una cuarteta, y en seguida ambos hermanos repiten, en dúo de terceras, el último de los versos y agregan uno más. Le llamaron a esto "cantar por media cifra", simplemente en razón de que las estrofas tienen cuatro versos.

491) Canto cruzado. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Vine al mundo desgraciado
Que llorando me lamento
Y yo muy infeliz siento
La suerte que me ha rodeado.
Ay que si
Ay que no
Que dolor
Si ande venga para mí
Cuando yo pida un favor.

Y yo que nada he gozado
Vivo en gran oscuridad
Les pido tengan piedad
De este infeliz desgraciado,
Ya que Dios les habrá dado
Tanta luz y claridad.
Ay que si
Ay que no
Que dolor
Si ande venga para mí
Cuando yo pida un favor.

Para mí no hay sol ni día
Todo son oscuridad
Si no hubiera claridad
Y creo que me moriría.
Estribillo

Soy un ser en agonía
Esto nadies lo pensó
Se lo debo sólo a Dios
Que llega a padecer
[falta]
Un infeliz como yo.
Estribillo

Pa' que me tienes fortuna
De esta manera rogando
En este mundo mendigando
Solo desprecio recibo.
Estribillo

Del que se haya prosperado
Almas piadosas les pido
Se duelan de mi desgracia
Y que no tomen a chanza
Estos son mi cruel martirio.
Estribillo

La melodía acusa un carácter bastante diferente con respecto a las anteriores. Previo pie anacrúsico distendido, comienza en el cuarto grado del mayor y va como si descendiera dos escalones y subiese uno, hasta detenerse en el *do* debajo de la tónica. Transcurren así tres frases musicales, con los dos primeros caudales abreviados. El par de frases del dúo se inicia con la tercera *fa - la*, que

681) Canto cruzado. Punuitas, Chicligasta. Francisco y Sebastián Peralta.

A tu puerta estoy parado,
Pesaroso y afligido
De un desprecio que me has hecho, } Bis
M'i sentido *muy sentido.*

M'i sentido de manera,
Que a un caso estoy a un sentir.
Sin pronunciar más palabra, } Bis
Ya quiero irme, *ya quiero irme.*

Ya me voy a remontar,
Donde liberas verás,
Si me quieres ir a verme.
Ahí me hallarás, *me hallarás.*

Me hallarás firme y costante
Que a las palabras me remito,
Con esto mis tristes ojos,
Ya t'i visto, *ya t'i visto.*

Ya t'i visto cielo mío
Con esto mis tristes ojos
Así pagas a un amante,
Con enojos, con enojos.

se repite insistentemente con bordadura inferior, hasta que resuelve, en cauda femenina, *con la tercera de Picardía (re mayor).*

Fué acompañada en el violín, el que dibuja el siguiente diseño:

La letra correspondiente es un *encadenado* de especie poco común: la cuarteta termina con un verso tetrasílabo repetido y la siguiente encabeza su octosílabo con ese mismo verso tetrasílabo.

J. A. Carrizo halló la misma poesía en Salta (36, p. [149], N° 234).

EL ESTILO

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Llamamos Estilos a ciertas canciones que se componen de dos partes o períodos: uno de movimiento *moderado* o *lento*, que contiene el *tema*, y otro movido, llamado muchas veces por los músicos populares, *allegro*. Carlos Vega distingue este tiempo con el nombre de *kimba*, adoptando una voz peruana que se presta menos a confusiones, pues la palabra allegro indica corrientemente el movimiento de una pieza musical. Cada una de estas partes del Estilo contiene dos, tres o cuatro frases, de igual o de diferente conformación rítmica; y la composición termina con la repetición del *tema*, igual o variado, o bien con un *final* especial.

Según tradiciones orales, a fines del siglo pasado, en los salones tucumanos se cantaba Estilos "por música". También se oían alguna vez en el teatro: El 12 de octubre de 1895, consta en *El Orden* que el Payador Pablo J. Vázquez, canta "a pedido general" ..."el estilo en lenguaje criollo intitulado "Impresiones del campo". En los programas de la banda figuran también, pero ya al correr de este siglo.

Sobre su ejecución por los músicos del pueblo, el dato más antiguo que poseo es de 1857, y procede del Dr. Luis F. Aráoz. Relata el Dr. Aráoz que cuando se trasladó "Desde Tucumán al Colegio del Uruguay", en la posta de La Banda, donde la mensajería hizo jornada, "Cantaba y tocaba el arpa una mujer bien parecida y de linda voz". Por suerte, el Dr. Aráoz anotó una parte de la canción, la que nos permite reconocer sin lugar a dudas un Estilo. (Las dos primeras frases de esa canción son similares a la tercera y cuarta de nuestra melodía 676, que veremos). Como se comprende, no importa que este dato proceda de Santiago del Estero (13).

Durante mis conversaciones con los músicos más viejos de Tucumán, he recogido referencias sobre estos cantos, las que llegan hasta cerca de la mitad del siglo pasado; así, Leonor de la Cruz Herrera, un viejito de 103 años, hablaba de los Estilos que se cantaban en Huasapampa (Monteros), cuando él era joven.

Carlos Vega, al hacer el estudio de esta especie, llega a la conclusión de que "El Estilo argentino, de forma más constante, es pariente muy cercano del *triste*, y acaso, como éste, haya llegado a América en el siglo XVII o en el XVIII. No debe desecharse totalmente la sospecha de que el estilo sea la continuación argentina del triste peruano, que vino a nuestras pampas hace más de cien años. De todos modos, hay que admitir una influencia directa del *triste* sobre el *estilo*" (169, p. 289).

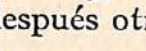
Los Estilos que recogí en la tradición oral de Tucumán, responden por su música y por sus textos a dos corrientes: una tradicional, del Norte, y otra "circense" de fines del siglo pasado y principios de éste, proveniente del Sur. Los primeros conservan melodías típicas del cancionero Criollo occidental y letras antiguas, generalmente glosas; los segundos derivan cada vez más hacia el can-

FOTO E. HOSMANN

RAMÓN VALDEZ

El cantor de "La Casita" (único albergue en el medio de la cuesta de Caspinchango, durante el ascenso al valle de Tafí).

cionero Criollo oriental, pero conservando giros occidentales propios de la especie, y llevan letras modernas, denominadas comúnmente "pampeanas".

Los Estilos son casi siempre cantados con acompañamiento de guitarra, y rara vez de violín. Alberto Friedenthal, que publicó y describió algunos "tristes" y Estilos, dice refiriéndose a uno denominado "Alma criolla": "Mientras esta parte lenta va acompañada con anchos acordes de guitarra, se mueve el acompañamiento de la segunda parte, más movida, en los ritmos ya para nosotros conocidos alternando con  y pasa a la melodía"... para "terminar después otra vez con el tiempo lento" (69, pp. 264/265, *traducción del alemán).*

Efectivamente. El tema suele acompañarse con acordes sueltos, pero también con simples punteos. Además, al terminar cada frase o cada período irrumpe muchas veces un ritmo de Zamba, que se prolonga uno o varios compases, y que sirve también para acompañar la kimba. Canto y acompañamiento corren con absoluta independencia; así, cuando la kimba lleva frases dipódicas binarias, lo que es común, se produce un caso notable de *polirritmia,* que se resuelve con la prolongación de la melodía, de acuerdo con el siguiente esquema de Carlos Vega (1):

En las páginas 313 y 326 pueden verse un preludio y un interludio típicos; el primero de guitarra rasgueada, y el segundo de arpa.

En general, los Estilos son de expresión muy libre. Al anotarlos he querido volver a la *forma potencial* que sirve al cantor de punto de partida para expresar su melodía; pues, como dice Carlos Vega, "Expresar es deformar en grado mínimo" (176, V. II, p. 530).

Los Estilos que recogí en Tucumán se distribuyen con igual proporción en el sistema bimodal del cancionero Ternario colonial y en el mayor europeo; y algunos prefieren el modo menor.

(1) Véase sobre el particular el *Estudio preliminar* de Carlos Vega al *Cancionero Popular Cuyano* de Alberto Rodríguez y también su *Panorama de la Música Popular Argentina* (171 y 179).

LAS MELODIAS RECOPILADAS

MELODÍAS BIMODALES

Pies Binarios. — Los primeros Estilos que veremos, forman frases regulares perfectas con dipodias.

676) Aunque fué cantado con un solo movimiento y no lleva el acompañamiento típico del Allegro de los Estilos, distingo dos partes. La primera, formada por el par de frases iniciales, que tienen todo el carácter de un tema; y la segunda, con el par central que se asemeja a una kimba. La composición termina con las frases del comienzo, cantadas a dúo. La melodía — como todas las bimodales que siguen — es típica del cancionero Criollo occidental. La última parte fué cantada a dúo. La segunda vez toda la canción fué entonada con terceras paralelas.

676) ESTILO. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco y Sebastián Peralta.

Me vas a conocer cupido,
Con un dolor importuno
Que sin remedio ninguno, } Bis
Me habés echar en olvido; }
Pero como conocido,
Que en deveras nos amamos
Si vuestro amor separamos,
Habla de sentir mi corazón,
Para mejor ocasión,
Si te vas los dos nos vamos.

Si yo supiera de cierto,
Que en tu pecho me llevara,
Desde luego me quedara
Con mucho gusto y contento;
Pero sé que en el momento,
Te has de llegar a ausentar,
De mí no te has de acordar,
Sería un dolor para mí,
Para no llorar por tí
Yo no me quiero quedar.

El pie de corcheas del segundo caudal va separado por un interludio de violín.

La letra glosa la siguiente cuarteta que publicó J. A. Carrizo en su Cancionero Popular de Tucumán y en el de Salta (37, T. II, p. 175, N° 600):

Si te vas, los dos nos vamos.
Yo no me quiero quedar,
Porque si me quedo sé
Que tú me vas a olvidar.

Las décimas repiten los versos tercero y cuarto para llenar el período musical

de seis frases. Después, la composición se canta de nuevo con los seis versos restantes.

336-22) Otra vez dos frases para el tema y dos para la kimba. En la primer melodía una frase nueva sirve de final. La segunda melodía termina repitiendo el par inicial. Este Estilo puede acompañarse íntegramente en el modo menor.

Los asteriscos indican el lugar en que la guitarra inicia su acompañamiento

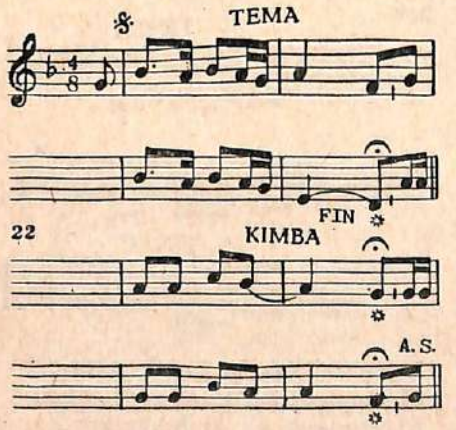
336) Estilo. Tapia, Trancas. Francisco Garay.

336

Y al estar con mis amigos,
Y aprovecho la ocasión, } Bis
De ofrecerles mi rancho, } Bis
Y hecho de paja y terrón.

Y así que amigo espero,
Si me quiere visitar, } Bis
Mi rancho es muy conocido, } Bis
No tiene usted como errar.

22) Estilo. Cevil Redondo, Tafí. Nicasio Burgos



22

En el margen de una rosa
Puse toda mi afición
Me nace del corazón
Quererte si eres gustosa.

Muchos días mi señora
Que andoy de tu ...
No puedes decir mi intento
Por tu pasión matadora
Lo que tu persona ignora
Esta pasión lastimosa
Triste del que ama y no goza
Los regalos de mi dama
Que tan sólo gime y ...
En el margen de una rosa.

Te hizo el cielo tan preciosa
Que te envia don las flores
Me preguntan los primores
Si eres clavel o eres rosa
O eres mujer generosa.
Te suplico por favor
Que si me tienes amor
Yo quedaría satisfecho
Y vos sabes que en tu pecho
Puse toda mi afición.

rasgueado típico. El movimiento es *casi lento* para el tema y *andante* para la kimba.

Los versos del Estilo 336 son modernos, de carácter pampeano. El otro, fué cantado con una glosa típicamente de carácter amoroso.

661) Toda la composición es muy libre, *tempo rubato*. Las indicaciones metronómicas son sólo aproximadas.

El tema es todo menor, con armonías de tónica-dominante y dominante-tónica. La kimba, mayor, con el mismo juego de acordes transportado. La décima se canta así: los cuatro primeros versos con las dos frases del tema repetidas,

661) Estilo. Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

Siento y no puedo ocultar
Que un hombre torcedor
Acrecentando mi amor
Atortura mi pesar
Sé y debo dudar
De tu purísima fe
Sé que me adoras y sé
Que son míos tus anhelos
Y más me atacan los celos
Sin explicarme porqué.

Será porque te amo tanto
Con tan inmenso cariño
Que hoy me veo como un niño
Por sombra bañado en llanto
Yo mismo me causo espanto
Y no me alcanzo a comprender
A veces quiero convencerme
Que son míos tus desvelos
Y más me atacan los celos
Sin que pueda defender.

Conozco y es cobardía
Te veo esclava y comprendo
Si con mis celos ofendo
A tu alma que es alma mía
Pero mi gusto sería
Para gozar de un contento
Que no te rozara el viento
Ni la sombra que ocultara
Ni que viera el firmamento
Ni que la luz te besara.

Por esta amada mujer
Mis tormentos mas atroz
Que tengo celos de Dios
A quien debimos el ser
Quisiera tener poder
Para mi pecho ocultarte
Con mi amor alimentarte
Con mi amor lustre mi vida
Que solo así querida
Podré dejar de celarte.

364) Estilo. Trancas. Roque Acuña.

Lejos mi patria ha de estar,
Me ausento a pueblos lejanos
Al ver que ya el hortelano,
No me cuidán los demás } Bis

los versos quinto y sexto con la kimba y los cuatro restantes con el tema otra vez repetido. El pie caudal va ligado o no, según las exigencias de los versos.

Esta melodía es muy conocida. Yo recogí en Hume (Santa Fe), una similar que el Dr. Ricardo Caballero había oído, cuando niño, en el sur de la provincia de Córdoba. Carlos Vega anotó en Cortaderas (San Luis) un tema casi igual,

con cuarta aumentada en el segundo capital y terminación en el mayor (183, N° 1083).

Las décimas son típicas del sur, según J. A. Carrizo; tal vez de Sebastián Verón.

364) Cinco frases, tercera y cuarta iguales. Las dos primeras, más melódicas, impresionan como tema; las dos siguientes, como kimba, y la restante, como final; a pesar de que las dos últimas constituyen el tema del Estilo 72 de la página 329.

La guitarra interviene con su ritmo ternario después de la segunda frase y al final. Además, ejecuta un extenso Preludio en *sol* mayor y *re* menor, como sigue:

Las notas cuadradas van pisadas. Las líneas verticales indican la repetición del acorde anterior.

Los versos casi no se comprenden. J. A. Carrizo publicó una glosa, recogida a don Apolinar Barber, sobre el mismo tema del *hortelano del amor* (37, T. II, p. 254, N° 722).

608) El tema tiene tres frases; la segunda, repetición de la primera con la

608 Estilo. Monteros. José Félix Aragón.

Perdí mi prenda querida
Yo solito me he quedado } Bis
Como una tórtola triste
De rama en rama llorando.

Por prenda que yo he querido
Lloro triste sin consuelo } Bis
Ay que me dejó aquél cielo
Y a suspirar una ausencia
Que mala correspondencia
Yo que desgraciado he sido
Que sin dar causa he perdido
La prenda que más amaba. } Bis
Cuando más contento estaba }
Perdí mi prenda querida. } Bis

cauda femenina más cerrada. Gran rubato en la tercera. Doy a continuación otra variante de la kimba.

La guitarra acompaña con ritmo valseado, con acordes de dominante y tónica del menor para las dos primeras frases; dominante y tónica del mayor para la tercera; tónica-dominante y dominante-tónica para la kimba.

682) Estilo. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco y Sebastián Peralta.

Cuando llegue el tiempo aquél
Del juicio y de la sentencia,
¡Ay del hombre escandaloso,
Ay de la mala concencia!

Todos los cuatro elementos
Conjurados contra el hombre,
Perdiendo su curso y orden
Atropellaron violento.
Ya para dejar de ser,
Conocerán el poder
Del juez que a juzgarnos va.
Esto y más sucederá,
" " " "
Cuando llegue el tiempo aquél.
etc.

682) Un tema de Estilo cantado en terceras paralelas. La primera voz sigue a la segunda, que es la que se destaca. Las dos primeras notas entre paréntesis, aunque no se oyen en el disco, están sobrentendidas. Estas dos frases se repiten indefinidamente, casi sin variación; una sola vez la última unidad del primer capital recibe la tercera *si - re* en lugar de *sol - si* como está escrito. Fué acompañado con violín y guitarra. El violín ejecuta el mismo interludio que anoté al final de la segunda parte del Tono 498 (p. 285). La guitarra, su acostumbrada fórmula en 6 x 8.

J. A. Carrizo anotó esta glosa completa (37, T. I, p. 487, N° 219).

667) Frases regulares perfectas con tripodias. Un período de cuatro frases diferentes para el tema y otro equivalente para la kimba, con primera y tercera iguales. Final con las frases segunda, tercera y cuarta del tema. Obsérvese la modulación pasajera al segundo grado del mayor, en las frases segunda y novena, y el gran rubato del cuarto y del último capitales, muy común en los Estilos.

El acompañamiento, de tipo Zamba, con la primer corchea puntillada, rompe en la nota caudal del tema. Hace dos compases en seis por ocho y con las dos corcheas finales del último, entra la kimba, que lleva su acompañamiento siempre un pie corrido con respecto a la melodía.

Carlos Vega recogió un Estilo similar en Tucumán; pero el tema tiene únicamente dipodias y la kimba, tripodias como en nuestra melodía (183, N° 321).

También en San Luis recogió otro Estilo algo parecido, pero con tema y kimba dipódicos binarios (183, N° 1064).

J. A. Carrizo anotó las décimas completas en Salta, del cuaderno del señor Matorras (36, p. 194, N° 320).

667) Estilo. Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

Bajo la imaginación
De un funesto pensamiento,
Sirviéndome de tormento
La misma meditación,
Quiero ocultar mi pasión;
Pero al momento deliro.
Allá cuando me retiro,
De la prenda que yo adoro; *ahí,*
Y a cada instante la lloro, { Bis
Mi corazón da un suspiro.

Adiós preciosa hermosura,
Ya me voy a retirar.
Ay mi vida va acabar
Entre penas y amarguras;
Mas si tengo la ventura
. . . . . .
. . . . . .
De poder morir hablando,
Daré tu nombre envocando
Y dándote el último adiós.

Allá en la eterna morada
Me está prohibido el quererte;
Nadie ha de privar el tenerte,
Dentro de mi pecho grabada.
Mas si te habrán sepultado,
Antes que yo ya habré muerto,
Tené por seguro y por cierto
Sobre de una losa fría,
Regadá de noche y día
Con mis lágrimas tus restos.

Pies ternarios. — 542) La única melodía bimodal que prefiere pies ternarios. Con todo, el tema parece querer volver a las dipodias de origen. En general, la escritura es sólo aproximada, pues el músico libra los valores a la expresión en tal forma, que nunca las fórmulas escritas pueden coincidir con la realidad sonante.

Según el cantor, antes, este Estilo se cantaba mucho en la provincia. En la página 312 vimos una variante en 4 x 8 (N° 661).

Los versos fueron publicados por J. A. Carrizo en el Cancionero Popular de Jujuy. Según dicho investigador, también en Catamarca son populares, y debieron llegar probablemente del Litoral, pues... "Eduardo Gutiérrez, en su novela, *Una amistad hasta la muerte*, página 213, trae esta misma canción"... (34, p. 158, Nos 59a y 59b).

542) Estilo. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

La suerte que es tan tirana,
Culpa la existencia mía;
Me tuvo a tu lado un día
Para ausentarme mañana.
Por ello mi alma se afana,
Pero así tendrá que ser.
No me puedo detener,
Porque ella distinga lejos.
Este recuerdo te dejo,
Por si no te vuelvo a ver.

375) Estilo. San Pedro de Colalao, Trancas. Rafael Postiglioni.

375

Soy el criollo verdadero, } Bis
Soy el gaucho de verdad,
El que usa ensillar
En el soberbio pampero.
etc.

Pies binarios y ternarios. — 375) Fué aprendido en la ciudad de Tucumán. Tiene forma muy licenciosa: cinco frases para el tema, cuatro para la kimba y

tres para el final. Mezcla de frases tripódicas binarias y dipódicas ternarias; con contracciones en varios caudales y en los capitales de las frases tercera y quinta. Es todo menor, menos la primera frase del tema y del final.

La letra es moderna, del sur.

452) Tema de tres frases dipódicas, con grandes prolongaciones expresivas en el tercer capital. La kimba acoge dipodias ternarias para sus dos frases. El final aprovecha las frases segunda y tercera del tema. Curiosamente, la melodía comienza en el modo menor y termina en el mayor.

Carlos Vega recogió un tema parecido en Cortaderas (San Luis); con otra kimba, también dipódica ternaria.

389) El tema se vale de dos frases perfectas en 4 x 8; la kimba admite en

452) Estilo. Concepción, Chicligasta. Octaviano Herrera.

Llora el pájaro en la rama
Cuando le falta su nido, } Bis
Y llora el presto afligido,
La libertad que reclama,
Y también lloran las flores,
Cuando les falta el rocío,.
..... los dolores
Si me falta tu cariño.

389) Estilo. Lules, Famaillá. Serafín Costilla.

su primera frase dos células de dos pies ternarios cada una, y estructura la segunda con tripodias binarias, con contracciones y un cromatismo poco usual

en la música criolla. El final retoma las frases del tema, con variantes sin importancia.

La letra es muy confusa:

Allá en las pasadas glorias
Donde mi bien he criado,
Tan solamente han quedado } Bis
Para tormento y memoria }

Tus ojos que considero
Que la suerte me previno,
Que padezca sin remedio { Bis
P'ande me mande el destino { Bis

Las pasadas glorias piden
De ahogar en el pensamiento;
Cuando llego a recordar
Sirven de mayor tormento.

Sufro porque considero
Que mi suerte me previno.

J. A. Carrizo halló el mismo tema en una glosa, en La Rioja (35, T. II, p. 155, N° 247).

MELODÍAS MAYORES

Pies binarios. — 436) Dipódica binaria, con el tercer caudal contraído, como es frecuente. Cuatro frases para el tema, y dos para la kimba. Con las cuatro primeras frases, poco variadas como final, se completa la música necesaria para una décima.

436) Estilo. Simoca, Monteros. Juan Carlos Concha Toledo.

Poncho de fleco trenzado,
Por viejo solo tenía.
Poncho de puntas caídas,
Con un adorno al costado.
Poncho que te has entregado,
Como un divino tesoro
Para que la mano de oro,
Era una tucumana fiel,
Bordara un rojo clavel,
Con la palabra "te adoro".

El acompañamiento corresponde con acordes de tónica para toda la primera frase; dominante-tónica para la segunda; subdominante para la tercera y dominante-tónica para la cuarta. La kimba pide sólo dominante-tónica y tónica-dominante.

Creo que se trata de un *Estilo habanerado* más moderno. Carlos Vega recogió varias melodías similares en Salta y en San Juan.

Los versos también son modernos, según creo.

435) Idéntica forma. Carácter semejante: estamos en presencia de canciones que aceptan giros del Criollo oriental. Las armonías de este Estilo se reducen a los acordes de dominante y tónica, debidamente acomodados. Versos similares copió J. A. Carrizo, en Salta, del cuaderno del señor Matorras. Y según dicho investigador, el señor Laval recogió en Chile otros "en forma de glosa" (36, p. 90, N° 125).

435) Estilo. Simoca, Monteros. Juan Concha Toledo.

786) Estilo. Siambón, Tafí. Guillermo Díaz.

435

Mi bien, cuatro cosas pido,
Esta va a ser la primera:
Te pido que cuando mueras
No me has de echar en olvido.
Prenda que tanto he querido,
Sentiré de mi amargura,
Pero los años de criatura
Con tal extremo que a tí.
Ya te acordastes de mí,
Mi bien, mi vida y dulzura.

786) Un tema solo, con las mismas características. La guitarra irrumpe con el acostumbrado ritmo de Zamba, al amparo de la nota femenina de los caudales.

609) Fórmulas muelles. Melodía mayor con franco empleo de la cuarta aumentada. Esta melodía ha permanecido más cerca del cancionero Occidental.

Carlos Vega obtuvo la misma canción, del mismo músico, años antes, y pude constatar que Aragón la conservó intacta. Carlos Vega distingue las dos primeras frases como tema, y las otras como kimba (183, N° 347).

La décima pertenece a una glosa que publicó J. A. Carrizo, sobre el siguiente tema:

Así como todo muda,
Que yo mude no es extraño. (37, T. II, p. 237, N° 695).

611) Tripódica binaria. Introducción y acompañamiento del tema, valseados; la kimba conserva rasgueos. La cuarteta con que fué cantada es tema de glosa. J. A. Carrizo la recogió completa (37, T. II, p. 44, N° 353).

609) Estilo. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

Mudá la vana esperanza,
Roda todo lo profundo,
De modo que en este mundo,
Todo puede ser mudanza.

Mudán tiene la balanza,
Muda un reino con los años;
Con un disgusto tamaño,
Detrás que no da la vida.
Y así como todo muda,
Que yo mude no es extraño.

611) Estilo. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

Larga distancia he corrido } Bis
Cielo por venirla a ver; }
Vengo y la hallo en otros brazos, } Bis
Mi alma, me quiero volver. }

770) Un tema de Estilo con frases regulares. Los caudales anotados concuerdan con el tercer y cuarto versos. Para el primero, se liga el *fa* con el *mi*. Para el segundo, se suprime la ligadura entre el *si* y el *la*.

770) Estilo. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

Y al ausentarme de ti,
Vierto lágrimas amargas,
Porque si la ausencia es larga
Tal vez te olvides de mí.
Tristes penas, si es así,
Sufrirá mi corazón;
Pero no es posible, no,
Que este amor sea tan cruel,
He depositado en él
La sencia de fiel amor.

Mi alma no puede creer
Que te llegues a olvidar,
Quien con amor constante
Siempre te sabrá querer.
. . . . . .
. . . . . .

La letra ha sido publicada completa por J. A. Carrizo (36, p. 186, N° 302).

9) Ejemplo límpido de Melodía tripódica binaria. Tema con terminaciones femeninas y kimba con caudas masculinas. El tema repite sus frases.

9) Estilo. Huasapampa, Monteros. José Abraham Costilla.

Anda traidora infeliz,
A correr el mundo entero.
No quiero tener noticia
De tu infeliz paradero.

Largo tiempo trabajé
etc.

Texto de glosa. J. A. Carrizo la publicó completa, tomada "De los papeles de don Isidro Alderete Norry" (37, T. II, p. 188, N° 620).

606) Estilo. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

No hay corazón como el mío,
Para sufrir una pena;
Corazón que sufre y calla,
No se encuentra donde quiera.

Si salieran a buscar
Corazón de tanto brío;
Se encontraron con el mío,
No pudieron comparar;
Porque el mío sabe callar,
Aunque le mande quienquiera.
Con nuestro quien como quiera,
Lo digo con confusión,
Para hallar un corazón,
No se encuentra donde quiera.

606) El tema desciende desde la dominante, toda una octava, y trepa nuevamente para terminar en el tercer grado. La kimba juega con pocas notas, sin descender más.

Como forma de composición es muy usual y equilibrada.

Alberto Friedenthal publicó un "Triste" parecido y con la segunda frase igual, aunque con otra interpretación rítmica (69, p. 271).

La glosa fué encontrada íntegra, por Juan A. Carrizo, en "los papeles de don Isidro Alderete Norry". También aparece en el Cancionero Popular de Salta (N° 197). La cuarteta — según el mismo investigador — fué anotada en España por don F. Rodríguez Marín (137, T. II, p. 117, N° 490).

610) Estilo. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

Después de quererte tanto,
Y un amor con preferencia,
Un agravio sin motivo,
Me diste por recompensa.

Nada no me divertía
No viéndote cielo hermoso,
Me contaba por dichoso,
Creendo que la merecía,
Y hacía loco fantasía.
Sueltan mis ojos el llanto,
Y al ver que tú eres mi encanto,
No me llegara a olvidar;
Con eso me has de pagar,
Después de quererte tanto.

610) Tema de cuatro frases, con la primera y la tercera iguales. Se canta primero anunciando la cuarteta que se va a glosar y se repite con los cuatro primeros versos de la décima. Siguen dos frases en cuatro por ocho para la kimba, y a continuación, de nuevo el tema; completándose así los diez versos de la estrofa. (Escribí la segunda vuelta del tema, por haberse afirmado el músico en el ritmo).

La glosa puede verse más completa en el Cancionero Popular de Tucumán de J. A. Carrizo, quien la anotó de este mismo cantor (37, T. II, p. 150, N° 552).

Pies ternarios. — 376) Dipódica ternaria. Dos frases de tema, repetidas, y dos de kimba, también repetidas. Final diferente con curiosa terminación en la subdominante.

La guitarra acompaña la primera frase y toda la kimba, con ritmo de zamba; la segunda frase del tema va punteada en la tercera inferior, y el final va acompañado también con punteos.

Para los versos anotados, el *la* del primer pie del *final* debe convertirse en dos semicorcheas.

El texto no es tradicional. Nuestro cantor vivió en la ciudad de Tucumán y recordaba el repertorio de Juan Francia, que llegó con el Circo Raffetto y se quedó allí.

376) Estilo. San Pedro de Colalao, Trancas. Rafael Postiglioni.

Así como el cazador,
Le anda la liebre *fuyendo*,
¿Porqué me *andais* escondiendo
Cuando te brindo mi amor?
Y yo veo con gran dolor,
Que si a tu rancho ya llego,
Espantajo, que me *dis* luego,
Que no me podés atender;
Porque tiene mucho quehacer
Y te voy a prender fuego.
etc.

825

Cuando un hombre cae enfermo
Con *enfermedar* curiosa,
Hermanos, padre, y esposa,
Retiran de su seno.
Contentos, de gusto llenos,
Al derecho y al revés.
Todos llenos de placer,
Y el enfermo en tantas penas,
Como se hallan en la buena,
..... *haber.*

818) Estilo. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Piadoso lector amigo:
Leendo tu desengaño,
Tiende la vista a los años
Y mira lo que ha sufrido;
No sea que estando dormido
En el lecho de su cama,
Pase del tiempo a lo eterno
De la noche a la mañana.
Porqué no sólo el enfermo
Tiene la muerte cercana.

Pies binarios y ternarios. — 818) Tema de dos frases dipódicas binarias; pero con la primer cauda contraída, y kimba de dos frases dipódicas ternarias. Toda la melodía se desenvuelve dentro de la novena de la mediante. El tema desciende desde el *la* agudo, repartiéndose la octava. La kimba se sitúa otra vez en el agudo, y por contraste juega sólo con tres notas. Ambas partes se repiten

con variantes de poca importancia, cerrando la composición, como siempre, con el tema.

Carlos Vega anotó en Cortaderas (San Luis) un tema parecido, con otra kimba de la misma forma (183, N° 1044).

Nuestro Estilo fué cantado con los versos de "El fin del hombre" de Domingo Díaz, que ya conocemos, y que, según se ve, alcanzaron gran dispersión.

El mismo Estilo (818), con variantes de algunas notas, fué cantado con la décima N° 825; la primera de una glosa sobre la siguiente redondilla:

No lo quieren conocer
A aquel que se halla en la cama;
Ya no saben qué se llama
Ya nadie recuerda de él.

J. A. Carrizo publica esta glosa y otra poco variada, en su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. II, p. 275/6, N° 760).

8) Estilo. Huasapampa, Monteros. José Abraham Costilla.

Por un tropezón que dí
Todo el mundo se admiró;
Otros trompecen y caen,
Como no me admiro yo.

8) Un tema de dos frases con tripodias binarias y con el primer caudal reducido a un pie. La kimba prefiere dos pies ternarios por frase. Toda la composición se desenvuelve entre las notas de una quinta a partir del tercer grado.

La cuarteta forma parte de una glosa muy común. J. A. Carrizo la encontró entre los papeles de don Isidro Alderete Norry (37, T. II, p. 277, N° 763).

MELODÍAS MENORES

Pies binarios. — 785) Este Estilo me sirvió para ejemplificar el cancionero Criollo occidental. El tema es muy común; el cantor alarga los valores iniciales por razones de expresión. La guitarra, que sigue a la melodía con punteos, rompe a rasguear en los finales de las frases, llenando la dipodia ternaria acostumbrada; mientras, el cantor calla. La canción termina con la repetición del par de frases iniciales.

Fué cantada con las conocidas décimas de "El fin del hombre", comenzando por la segunda: No faltará un accidente...

785) Estilo. Siambón, Taff. Guillermo Díaz.

429

Por la florida de un bosque,
Por la falda de una loma,
Se enternecía llorando } Bis
Una huerfána paloma. }

Como eres tan bonita
Piquito de cristal

429) Estilo. Ciudad. Vicente Herrera.

Ella se corta asustada
Para *dispentar su mal*

Ella suplica y le dice } Bis
Que no la persiga tanto. }
Que estando su dueño ausente,
Llorando tiene descanso.

429) Tema parecido al anterior. Se mueve dentro de las notas de una octava, empezando en la décima del menor y bajando hasta la tercera. La kimba también elige giros descendentes; pero parte sólo de la sexta del tono, para terminar en la mediante. El arpa acompaña la melodía con acordes o con terceras y décimas y en los interludios agrega dipodias ternarias con el siguiente diseño:

La letra parece incompleta. J. A. Carrizo recogió una variante en Villa Quinteros, Monteros (37, T. II, p. 92, N° 436).

174) Un tema con tres frases; la segunda igual a la primera. Kimba de dos, repetidas, y nuevamente el tema. Se cubren así todos los versos de cualquier *décima.*

El acompañamiento rompe la cuadratura melódica, calzando su típica fórmula en 6 x 8 en la última negra de cada frase, excepto en la primera de la kimba. (He omitido los asteriscos de costumbre). Y sólo da acordes de dominante y de tónica del menor.

547) Creo que se trata de la *segunda voz* de una melodía en terceras. Un

174) Estilo. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

547

Es verdad que yo te quiero,
Adorarte es mi deseo;
El rato que no te veo
Pierdo el juicio y desespero.
Pero remediar no puedo,
Al ver que no puedo hablarte;
Que importa que de mi parte
Haga el esfuerzo mayor.
Apagar mi infinito amor
Si no puedes inclinarte.

Hoy me veo tan abatido
Del amor y la porfía,
Me atrevo a tu bizarría
Sin saber si soy querido.
Al ver mi plazo vencido,
Ya no muevo compasión;
Ha mudado tu atención
En otras personas dignas,
Y dime si no te animas
El quererme de aficción.

Por ver si te compadeces
De un corazón abatido,
Tomar la pluma he querido
Y hablarte como mereces.

547) Estilo Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Ni aún cuando a mí me parece
Que mi esperanza es perdida;
Pero vos como advertida
No me *pongais* en trabajo,
Si en vano han de ser mis penas
Avísame por tu vida.

Si enteramente no puedes
Por algún impedimento,
Y decirme con tiempo
A qué es lo que te resuelves;
O si entregado lo tienes
En otra parte el corazón,
Entonces con más razón
Quisiera saber lo cierto.
Ni aunque al saber quedo muerto
Y cesará mi pretensión.

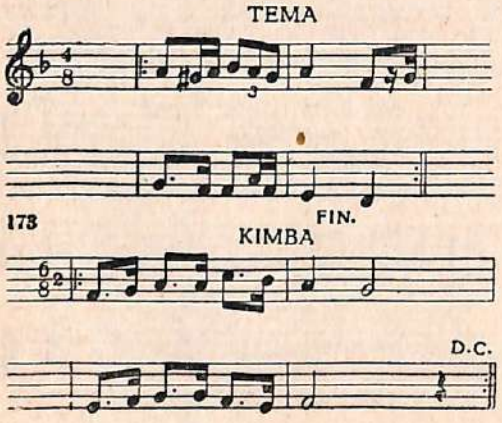
período de cuatro frases, con el tercer caudal dipódico y grandes prolongaciones expresivas en el último capital, corresponden al tema. Después de un brevísimo interludio de violín, siguen dos nuevas frases, repetidas, como kimba. A continuación, una frase igual a la primera del período inicial, con el caudal contraído, seguido por otra similar a la cuarta, como final. Fué entonada con las cuatro décimas de una glosa, cuya cuarteta no fué cantada previamente.

J. A. Carrizo publicó dos versiones similares (37, T. II, p. 70/71, N° 398).

Tenemos ahora otra vez temas con frases perfectas dipódicas y kimbas con frases perfectas tripódicas.

173 - 413) Fraseo regular perfecto. Considero el primer caudal de la segunda melodía como una contracción.

173) Estilo. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.



413) Estilo. Las Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Ambas melodías se reparten acordes de dominante y de tónica del menor. La primera se parece al Estilo N° 22 de la p. 311, que era bimodal.

Los versos son modernos:

Hace un año que yo ando
Alrededor de mi rancho,
Las vueltas como un carancho
Que una presa anda vichando.
Por tu amor, ya voy quedando
Pobre, triste y arruina'o,
Sin pilchas en mi reca'o,
Ni poncho con que taparme.
Y tú no quieres amarme;
¡Pucha que soy desgracia'o!

La segunda melodía tiene sabor curioso, con ese *si becuadro* que salta al *re*.

Los versos fueron publicados por J. A. Carrizo en el Cancionero Popular de Tucumán (37, T. II, p. 132, N° 523) y también en los cancioneros de Catamarca y de Salta. Según me dijo dicho investigador, la glosa vino en un cancionero del Perú. Yo recogí sólo el tema:

Un pajarillo cautivo
Se halla sin poder volar.
¡Pobre ese pajarillo
Cautivo y sin libertad!

640) Forma conocida. Fué cantado con terceras paralelas. Como los anteriores y como el que sigue responde al cancionero Criollo occidental.
Los versos los halló J. A. Carrizo en Salta (36, p. 102, N° 146).

640) Estilo. Santa Ana, Río Chico. Ruperto y Remigio Pereira.

Si no tienes entregado
El corazón a otro amante,
Dármelo a que yo al instante
Te quiero cielo adorado.

Mucho tiempo había ocultado,
La pasión que te tenía,
Si no puedo vida mía,
Y ocultarte por más tiempo;
Todo el cariño que siento,
Con creciente idolatría.

72) Compárese el tema con el del Estilo 413 y la kimba con la 173 de la página anterior. Es curioso constatar cómo el primer caudal es breve también en esta melodía. Otro Estilo emparentado puede verse en la página 326 (N° 785).

72) Estilo. Las Carreras, Tafí. Evaristo Centeno.

Cuando el sol pierde a lo lejos,
Detrás del monte pampeano,
Y se pierde por el llano
Como si fuera un reflejo;
Es la hora en que yo dejo
La machada en el corral,
Y desensillo mi bagual,
Y lo ato en el palenque;
Y colgando mi rebenque
—Costumbre tradicional.

La kimba de aquél se produce en la octava alta, con los mismos giros de la canción 72, reducidos a dipodias y con subdivisiones en la segunda unidad simple.

Este Estilo es menor y fué acompañado con acordes de dominante y

tónica; pero, lo mismo que los Estilos 785, 174, 173, 413 y 640 de este grupo, admite una inflexión al modo mayor.

Los versos de la canción 72 son modernos.

Pies ternarios. — 23) Frases perfectas, con dipodias ternarias. La composición comienza por la kimba, la repite, y pasa al final. Compárese con la kimba de la melodía anterior.

La guitarra acompañó la primera parte con armonías de tónica-dominante y dominante-tónica; y la segunda, dos veces con dominante-tónica.

Carlos Vega registró una variante en Andalgalá (Catamarca) (183, N° 289).

23) Estilo. Cevil Redondo, Taff. Nicasio Burgos.

Los atrevidos afectos
Que nacen del corazón,
Me obligan a pretender } Bis
Tu pulida perfección. }

Como es posible que cierre
Tus puertas a un fino amante,
Permitiendo el ser constante,
Y aunque tus fuerzas niegue
Yo he de buscar mientras viva,
Y aunque con mayor respeto
Vengo a tus plantas sujeto,
Con solo darte a saber
Que no puedo detener
Los atrevidos afectos.

No puedo un solo momento
Dejar de pensar en ti;
Desde que te conocí
Preocupó mi pensamiento.
Tan sólo esperando el tiempo
De la dichosa ocasión,
En que pueda mi pasión
Lograr su dulce recreo,
De los ardientes deseos
Que nacen del corazón.

Eres tu talle preciosa,
En el que mi amor se encanta;
Eres tu bonita planta
Y eres tu nublante airoso.
Tus modales generosos,
Tu suave modo de ser,
¿Quién no te podrá querer
Siendo tan digna de querer?
Las ansias de no dejarte
Me obligan a pretender.

J. A. Carrizo obtuvo la primera y la última décimas de esta glosa, en Huasapampa, Monteros (37, T. II, p. 46, N° 357). Con la segunda y tercera estrofas, que dictó Nicasio Burgos, se completa la composición.

MELODÍAS MODULANTES

406) Melodía menor, con modulación por cambio de modo (sobre la misma tónica) en las frases tercera y quinta. Como otros Estilos que vimos, un período de cuatro frases contiene el tema, y otro de dos frases repetidas, la kimba. En general, toda la melodía fué cantada sin ritmo preciso. La pequeña raya que coloco sobre algunas notas indica — como es sabido — que las mismas deben prolongarse un poco. Aquí esas notas duplican casi el valor escrito. Las notas entre paréntesis fueron muy desafinadas.

406) Estilo. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

El ángel está muy triste
Sin saber las cuentas que ha dado;
Un alma que tuvo a cargo
Y a Cristo ya me ha negado. } Bis

El ángel está muy triste
Llorando gotas de vino; } Bis
El ángel va a rogar a Dios,
Por esto vino la madrina.

El ángel está muy triste
Llorando gotas de aguardiente,
Irá al cielo a rogar a Dios } Bis
Por todos los parientes.

Angelito
Ya vas pronto a llorar;
No me mojes las alitas
Para yo poder volare. } Bis

La canción lleva letra para *angelitos*. Antes se cantaba en los velorios de las criaturas, que se exponían sentadas en una sillita, vestidas adecuadamente y con un par de alitas en la espalda, para que pudiesen *volar al cielo*.

La primer cuarteta la trae J. A. Carrizo en su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. I, p. 489, N° 223).

665) Este Estilo está dentro del espíritu de muchas Cuecas que veremos más adelante. Incorpora un plan tonal interesante: comienza en *mi bemol* mayor y afirma la tonalidad en la segunda frase, con el acorde de dominante *(sib)* y su resolución. Ataca la subdominante *(la b)* con la tercera frase, y en la cuarta, inesperadamente, da el acorde de *do*, para alcanzar con la última nota del pe-

ríodo, con la femenina, la felicísima resolución en *fa*. La kimba sirve para establecer este tono. El final reedita las andanzas del tema, pero con un acorde de *sib* muy bien colocado en el tercer caudal.

Las mismas décimas, junto con dos más, se las dictó a J. A. Carrizo, en Catamarca, en 1914, don Cruz Lucena (33, p. 105, N° 115). Después, dicho investigador halló varias glosas con la primera décima similar a la mía. Publicó dos variantes completas en su Cancionero Popular de Tucumán (37, T. II, p. 123, N^{os} 501 y 501a), y otra en el de Salta (36, p. 132, N° 207).

665) Estilo. Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

No ve la parra llorar,
Cuando le cortan la poda;
De gran sentimiento llora,
Noche y día sin cesar.
Tal vez sintiendo el hallarse
En aquella situación,
Donde con veneración
Rega sus plantas constante;
Más si de esto no hay aguante,
Y aguantará un corazón. } Bis

Oí llorar la peña,
Cuando la hiere un acero;
Vendrán centellas de fuego,
Tantos golpes se quiebra,
Dando muestras que se entrega,
A la deidad de su imperio;
Concedile que yo creo
En esta corta experiencia,
¿Qué resistirá mi pecho,
Que en piedras no hay resistencia?

LA CIFRA

El cantor "por cifra" fué antes usual en Tucumán.

Como es sabido, la Cifra se canta comúnmente entre dos, improvisando o semi-improvisando cada músico sus versos — por lo general décimas u octavas —, en forma de preguntas y respuestas. Las estrofas van separadas por interludios de guitarra, a base de acordes arpegiados y rasgueados, y de punteos, que algunas veces constituyen un verdadero diálogo con la voz.

708) Esta es la única melodía del género que recogí en la provincia. Está formada por tres frases dipódicas binarias, la primera repetida para corresponder

708) MEDIA CIFRA. El Tuscal, Río Chico. Ramón Rosa Urueña.

Que quieres que haga mi amigo
Con esta mi mala vida;
Todos me cortan calzones
Sin tomarse la medida.

a la cuarteta. Es íntegramente mayor. La guitarra agrega unos compases, según el músico, "por derecho o medio tres". El tiempo corresponde a un *Andante rubato*, con carácter *risoluto*.

El cantor llamó a esta composición "Media cifra", porque la letra está limitada a cuartetas, ya que la Cifra común emplea estrofas con mayor número de versos.

La música de la Cifra también sirve para el canto de un payador solo, según constaté.

LA MILONGA

No sé desde cuándo se cantarían Milongas en Tucumán, pues faltan antecedentes históricos locales. J. A. Carrizo ha recogido, en nuestros días, versos de *milongueros,* y algunas coplas alusivas a la especie; tal una contestación que dió un payador a otro que le preguntara cantando... "quién era don Pelayo y que noticias tenía de Covadonga":

No conozco a don Pelayo,
Tampoco a don Covadonga;
Pero al que me pise el callo,
Yo le canto una milonga. (37, T. II, p. 503, Nº 1963).

Como la Cifra, la Milonga puede ser cantada entre dos, o por un músico solo. En general, es de carácter *compadrito,* por su ejecución rítmica y por su letra. Admite *versos improvisados* o *versos hechos:* coplas, décimas y hasta glosas.

544) MILONGA. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

544) Milonga con melodía típica del Criollo occidental, binarizada. Consta de un período de cinco frases dipódicas binarias. Es mayor, con sucesión de engaño, por el empleo del acorde de séptima mayor sobre el primer grado.

La guitarra acompaña el canto con punteos, y al final del período ejecuta este interludio con modulación a *fa* menor:

Fué cantada con las cuartetas que siguen:

Yo tuve una chinitilla,
Muchos años me serví;
De verme tan abatido
Para otras tierras me fuí. } Bis

Con un amigo que tuve
De allá le mandé a decir
Si a un caso se hallaba firme,
Para yo poder venir. } Bis

De allá me escribe papeles,
De allá me manda decir,
Que no me pare en la puerta,
Que no había nada que hacer.

Yo me la paré en la puerta:
—¿Chinita me conocís?
—No te conozco mocito
Ni t'i visto por aquí.

Allá salí para *juera*
Haciéndome el que lloraba.
Bien haiga con la chinita
Y nadita que se le daba.

Bien haiga con la chinita,
Traza de palo borracho,
—Sólo el cencerro te falta
Para madrina de los muchachos.

Yo tuve un pañuelito
En la punta una letrita;
Ya dicen los habladores
—El pañuelo y la chinita.

Cuando me ven una prenda
Que mi plata me ha costado;
Ya dicen los habladores:
—La chinita te lo ha dado.

El desprecio:
¡Qué es mala la sementera
Cuando el terreno es ladera!
¡Qué fiero para querer
Cuando la gente es austera!

Las coplas de la "chinitilla" son muy comunes en Tucumán y en las provincias vecinas. J. A. Carrizo también las anotó (37, T. II, p. 357, N° 900).

527) Milonga en modo menor, asimilable al cancionero Binario colonial.

527) Milonga. Santa Rosa, Monteros. Teófilo Guayraz.

527

Atiendan señores míos
De la nueva novedad,
La suerte que me pasó
Con la mujer de un amigo:
Mi amigo se ausentó,
Para otra ciudad lejana
[Faltan 4 versos]

Y allá cuando volví yo,
Hallé una contradicción.
Como nadie se d'entraba,
Me dijo que yo podía ser.
Y ella por ejurecer,
Me dijo: —no sea cobarde,
Ahora va a ser mi compadre —
Que le tuve que ceder.
Yo no sé como fuí a tener,
Una hija con mi comadre.

Allá se cría esta niña,
Una belleza doncella.
Después que cristiana fuera,
Que yo me casé con ella.
[inconclusa]

La melodía, deturpada, es improvisada para servir a la letra. Se inicia con un período de cuatro frases, que sirve para los ocho primeros versos. A continuación, dos períodos más, de seis frases cada uno, para los doce versos restantes.

El acompañamiento, punteado en la guitarra, desenvuelve ininterrumpidamente el siguiente diseño (transportado desde luego a *re* menor):

Los versos pertenecen a una glosa que recogió J. A. Carrizo en varias provincias, cuya cuarteta dice:

Aviso al mundo que tuve
Una hija con mi comadre.
Se crió, me casé con ella;
Fuí su padrino y su padre. (37, T. II, p. 238, N° 696).

Los que entonó don Teófilo Guayraz son los seis primeros de la décima inicial, seguidos por la segunda, completa, y finalizando con cuatro versos entresacados de la tercera décima. Estas mismas estrofas fueron oídas por Ventura R. Lynch en Capilla del Señor (provincia de Buenos Aires), en 1872 (109).

260) Otra Milonga con melodía del Criollo oriental. Tiene diez frases musicales para acompañar cada décima; el capital de la penúltima frase reducido a un solo pie, siguiendo una contracción del texto.

H. CONCEJO DELIBERANTE
BIBLIOTECA
Esteban Echeverría
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

260) MILONGA. Colalao del Valle. Tafí. Ubaldo Ibáñez.

Antinoche en una tablada
Estaba canchando un felpudo;
Y la mosca y echa sal
Y arrebata la parada.
Cuando la araña enojada
Diciendo — que no diga a nadie.
—Yo soy... naldo Sanchez
Que... sobre el mosquito.
Diciéndome — mi amiguito
Y entreguéme ese dinero.

Un muchacho muy veterano,
Con el sable al pantalón,
[.....]
Que nació por doña Chuña
Que había una reunión.
A la ...vuelta el conejo,
Y chincha y el ratón,
Y el sapo y el chiricote
Tomaron el galope
Y a prohibir esa reunión.

Cuando ... llega a gritar,
Se viene la autoridad;
...muy ufano
Toma [en la mano] al puñal
Diciendo: —Compañeros!
No me vayan a estorbar.
etc.

Los versos, muy extensos, se comprenden con mucha dificultad, por la dicción confusa del cantor; pero están indudablemente deturpados, como hemos visto que acontece con frecuencia en el ambiente rural.

LA SERENATA

A través de todo el siglo pasado se recogen noticias tucumanas sobre la costumbre de los jóvenes de dar serenatas; para saludar a las relaciones en las fiestas de Navidad o Año Nuevo, para despedir a algún viajero, o para festejar a alguna muchacha. Ya vimos que el General Belgrano, emocionado, ..."mandó suspender una serenata que le daban los músicos de la naturaleza, en la noche de la víspera de su partida" de Tucumán, según escribe Alberdi (1, T. I, p. 74). Don Florencio Sal también recuerda a los jóvenes "tunantes" de mediados de siglo, que iban con el músico arpista a dar "dulces y tristes serenatas" a las cholitas de los suburbios. Y en 1870, Arsenio Granillo observa que es muy

680) SERENATA. Alto Verde, Chicligasta. Ignacio Carrizo.

Disperta prenda querida,
Mira que al pie de tu reja
Vengo a cantarte mi queja
Con el alma dolorida.

Disperta que el nuevo día,
Viene la aurora aclarando,
Y el jilguerillo anunciando } Bis
La brisa suave y hermosa, }
Mientras mi voz quejumbrosa
Mis penas estoy cantando.
[inconclusa]

común que las serenatas... "recorran las calles de la ciudad dormida en las claras y hermosas noches de verano, deleitando con sus armonías a la población" (77, p. 43).

A fines de siglo, estas costumbres se van perdiendo. Así, en *El Orden* del

24 de diciembre de 1895, se lee que: "Las serenatas alegres, organizadas por grupos de jóvenes distinguidos que entonaban junto á las ventanas de sus simpatías las canciones tradicionales, coreadas con las cuartetas *Esta noche, es noche buena*, etc., han desaparecido por completo, y raro es aquel que se atreve á pulsar su cítara y dar serenata, porque lo confunden con algún compadrito trasnochador". En cambio, todavía se estilan los saludos "con músicas y alegres cantares" con que obsequian los "rondadores" a sus relaciones. Y también los de ciertos músicos improvisados en orquestas, con el objeto de "recibir aguinaldo", entre los que figuran inclusive algunos de la banda provincial, según relata el mismo diario, en su número del 2 de enero de 1896.

Entrado nuestro siglo, las serenatas se organizan sólo en la campaña, y aisladamente. En la actualidad, queda esta costumbre entre los "indios" de las comparsas, que durante los carnavales van a cantar de casa en casa solicitando un óbolo para continuar la fiesta, o en las regiones más apartadas, entre las montañas, donde la Serenata es todavía una atención. En El Molle (Valle de Tafí), a mi llegada en 1941 me despertó a media noche un grupo de hombres y mujeres que me daban la bienvenida cantando. Y durante mis otros viajes encontré algunos músicos que entonaban todavía cantos especiales para Serenatas, sobre todo de solicitación amorosa.

Cualquier melodía sirve para la ocasión, pues el género lo definen los versos. Los *indios* de los Ingenios cantan Vidalas, como vimos. En los Valles oí Bagualas. En cuanto a las Serenatas de despedida o de solicitación amorosa, se adaptan melodías de Estilos y Tonos, con letras especiales; además, algunas con giros típicos de Estilo, pero sin la forma correspondiente, como las que doy ahora para ejemplificar la especie.

Las poesías, por lo general glosas, han sido compuestas por los poetas populares tucumanos. Entre ellos, don Luciano Frías, contemporáneo de Domingo Díaz, que — según J. A. Carrizo — se hizo famoso por cultivar este género de composiciones (37, T. I, p. 334/5).

680) Melodía bimodal, con suficientes caracteres del cancionero Criollo occidental. El primer período puede ser tema de Estilo y el segundo una kimba. Fué acompañada con guitarra, la que dibuja también interludios, como el del esquema que sigue:

Los versos parecen pertenecer a una glosa. J. A. Carrizo ha dado suficientes ejemplos de coplas similares a la redondilla inicial, en su Cancionero Popular de Salta (36, p. 336).

Recogí del mismo cantor las siguientes décimas truncas, que entonó con la misma melodía:

683

Al ausentarme de ti
Vierto lágrimas amargas
Porque si mi ausencia es larga
Tal vez te olvides de mi.
Tristes penas, si es así,
Sufrirá mi corazón;
Pero no es posible, no,
De que tu amor sea tan cruel;
Si depositaré en él
La ausencia, mi fino amor.

Mi alma no podía creer
Que llegaras a olvidarte;
Porque con amor constante
Siempre te supe querer.
No quisiera que al volver
Hallara mudanza en tí;
Porque si sucede así
Grande mi dolor sería,
Y sólo mi alma mía
Podré dejar de sufrir.

Pero al fin hoy me es forzoso,
Debo partir sin demora;
Mi corazón triste llora
Pensando en el bien que dejo.
Adiós que de tí me alejo;
Se va quien tanto te adora.
[inconclusa]

J. A. Carrizo recogió en Tucumán numerosas glosas sobre el tema de la despedida.

284) Del grupo Criollo occidental, con la característica bimodalidad y las terceras paralelas, que no escribo por abreviar. Fórmula puntillada poco marcada. Le encuentro algo de *Yaraví* y bastante de la Vidalita tradicional.

284) Canción. Colalao del Valle, Tafí. Mercedes y Delfidia Castro.

Lloraré / lloraré toda mi vida;
Lloraré / en un silencio profundo.
Va, y no amaré en el mundo
Si al que yo amo tiene dueña. } Bis

Lloraré porqué la vida me engaña;
Lloraré en un silencio profundo
Y de vivir padeciendo,
Mejor será ya la muerte.

La copla que sirve de texto es antigua; ha sido distendida para servir a la música. J. A. Carrizo me la dictó así:

Lloraré toda mi vida
En un silencio profundo.
Si la que amo tiene dueña,
Para qué andar en el mundo.

69) Canción mestiza, con indudable base pentatónica. El músico la llamó "despedida", y a los versos, "décima del Halcón". Dijo que el abuelo la cantaba en 1912.

Vimos y comentamos versos de esta misma composición con el Tono 674 de p. 296.

319) Repetición caprichosa de algunas frases y caudales mal medidos. Se trata de una variante de la canción de Angel Betinotti, cuya letra comienza: Pobre mi madre querida; pero entonada con otra poesía.

Los versos — encadenados —, según J. A. Carrizo, son de las postrimerías del siglo XIV. En su Cancionero de Catamarca dió una cuarteta similar a nuestra primera (33, p. 212, N° 1172).

69) Despedida. El Mollar, Tafí. Magín Mamaní.

A los golpes de un martirio,
Ya se va mi despedida;
Diciendo que es tan sola,
Para mí siendo querida.

Aquí estoy que ya me voy
..... de nada si no quiero
Pero voy sin esperanza
Y al volver si nada veo.
Adiós corazón amado
[sigue]

319) Serenata. Colalao del Valle, Tafí. N. Moya.

Tarde la noche a deshora,
Por ti exponiendo la vida;
Si sabes pagar finezas
Despertá si estás dormida.

Despertá si estás dormida
Y atiende con atención,
Mirra que te está cantando
Un rendido corazón. { Bis

55) Tipo de canción moderna, con características del cancionero Criollo occidental. Es bimodal y puede llevar terceras paralelas.

Esta poesía es muy antigua; según J. A. Carrizo, un hermano suyo "La copió en 1907 a un viejito que la cantaba como serenata en una casa de la Ciudad de Catamarca" (33, p. 78, N° 58). En Tucumán está sumamente difundida con el nombre de "El Testamento". Nuestro cantor la llamó "El lamento".

Don Andrés A. Chazarreta publicó una variante con el nombre de "Tonada campera — Lamento Gaucho" (50, p. 9).

455) Melodía de origen común con la anterior. Combina frases ternarias y binarias como muchas de las canciones del Criollo occidental. Fué acompañada

en la guitarra, con ritmo *valseado,* llevando armonías de dominante-tónica del menor para las dos primeras frases; el mismo juego transportado al relativo mayor para la tercera y la cuarta; tónica-dominante y dominante-tónica para

55) Canción. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

Cuando oigas decir mi vida
Que mi cuerpo es un cadáver,
Dirás, perla apetecida:
—Se acaba un amante estable.

Bis

Yo nunca he sido variable
Cuando conmigo existías;
Te ruego que digas vos
¡Lo siento y lo he de sentir!
Y llorando he de decir
Quién me amaba se acabó.

455) Canción. Concepción, Chicligasta. Octaviano Herrera.

quinta y sexta respectivamente, y tónica-dominante del mayor y dominante-tónica del menor para las dos últimas.

Fué cantada con los mismos versos de la melodía 55.

CANTO PARA NOVIOS

Esta especie la define sólo el tema poético. La melodía lo mismo puede ser la de un Tono, como el canto N° 684 de la p. 291, o la de un Estilo, o la de una Serenata o la de una simple Canción, como la que tenemos a la vista.

295) Melodía rítmicamente muy deturpada. La grafía no puede dar sino

295) TONO. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

En esta jaula prisionera,
Te has quedado ya cautiva,
Llora, llora, llora,
Llora tristé palomita.
No vas a ver que tendrá
Algún día de prisión.
Tampoco te llegará,
La juntura de tu juventud.
Llorá, llorá
Palomita prisionera.

una impresión aproximada. Tiene cuarta aumentada y frases típicas de los Estilos del Criollo occidental.

J. A. Carrizo anotó en Yerba Buena una glosa con el mismo tema poético. El último verso de la primer décima, dice: *Llora, triste palomita* (37, T. II, p. 113, N° 480).

CANCIONES ROMANTICAS

Durante la segunda mitad del siglo pasado adquirieron gran boga en los salones de las ciudades y de las estancias argentinas, ciertas canciones románticas con versos de poetas generalmente centro o sudamericanos. Estos versos se difundieron publicados en libritos, que llegaron inclusive a la campaña.

J. A. Carrizo escribe que "El gusto por estas poesías duró poco pues entendemos que no pasó más allá del año 1914, pero en su tiempo andaban de boca en boca de los jóvenes en cuadernos y libretas de niñas" (35, T. III, p. 437). Publica después el principio de las más conocidas con el objeto de "individualizarlas".

431) SERENATA. Costilla, Monteros. Rosaura Rasedo de Cruz.

Ya me voy. / Ya me lle/va el destino,
Cual las ho/jas del vien/to arrebata.
Ay de mí. / Tú no sa/bes ingrata
Lo que su/fre este fiel / corazón.

Ya me voy, / a una tie/rra lejana,
A un lugar, / donde na/die espera,
Donde na/die sepa / que yo muera,
Donde na/die por mí / llorará.

Yo recogí en Tucumán varias, con su correspondiente música. Esta última, de carácter europeo, adquiere algunas veces matices del cancionero Criollo occidental; y en general, tiene mucho de la Habanera, inclusive su acompañamiento.

431) Escribí toda la canción en 2 x 8; admito sin embargo que puede tratarse de frases monopédicas y dipódicas alternadas, en cuyo caso mi segunda y tercera, y quinta y sexta formarían frases en 4 x 8, con amplios caudales femeninos.

La poesía es muy conocida.

352) Otra melodía típica del género. Frases generalmente con capitales monopédicos y caudales dipódicos, que corresponden a cada hemistiquio.

Los versos son también muy conocidos; J. A. Carrizo los menciona en su Cancionero Popular de La Rioja (35, T. III, p. 438, N° 37).

352) Canción. Riarte, Trancas. J. Giannini.

Yo vago sin rumbo, / tal vez peregrino,
Cual hoja marchita / que el viento arrojó.
Yo vago sin rumbo, / siguiendo el destino
Que Dios como a todos [bis] / a mí señaló.

Gloria a los llanos, / la selva frondosa,
Yo iré en camino / dejándoos atrás;
Mirando las flores / silvestres, hermosas,
Y ves entre flores / del campo brotar.

Mas tu indiferencia, / tal vez de mi memoria,
Mira el paisano / que sale al partir.
Y yo deseo que / en dichas y glorias,
Que vivas contenta, / dichosa y feliz.

840) Esta canción debe haber circulado mucho en Tucumán, pues su letra fué hasta declamada en alguna escuela de Monteros, con motivo del Centenario. Su autor es un poeta oriental, Ramón de Santiago, y puede verse en la quinta edición de una *Antología Castellana* s/f, cuya primera edición data de 1929 (61, p. 216). Se titula "La loca de Bequeló".

840) Canción. Mancopa, Leales. Pastor Valdez.

A principios del siglo, fué publicada con una "Melodía Sentimental Patriótica", compuesta para canto y piano por José María López. Comparando la canción 840 con el original de López, resulta curioso constatar que, aunque conserva el mismo carácter, ha quedado muy poco de su línea melódica.

La segunda parte de nuestra canción, fué cantada como estribillo, cuyos versos iniciales decían: *Vamos marchando/ a San Fernando...* en lugar de *Sabéis, paisano, porqué ando errante,* como dice el original de Ramón de Santiago.

CANCIONES HISTORICAS

En el correr del siglo pasado se hacen numerosas referencias sobre versos patrióticos que circulan en la provincia. Hasta es común que aparezcan los versos mismos, y algunas veces consta que se cantaban.

La primera de las canciones populares de las que tengo noticia, es el conocido *Cielito de la Independencia*, erróneamente atribuído a Hidalgo, al decir de Mario Falcáo Espalter (62, p. 70).

Según una nota aparecida el 15 de julio de 1891, en *El Orden* de Tucumán, el Dr. Angel Justiniano Carranza tenía en prensa, en ese entonces, un nuevo libro histórico que debía contener "compilados en orden cronológico, los versos y canciones populares que han inspirado en Sud-América todos los acontecimientos políticos de importancia trascendental". Incluía esa compilación el *Cielito de la Independencia*, que habría circulado en Tucumán al otro día del 9 de Julio de 1816, con motivo de la jura de la Independencia Argentina, y pasado después a toda la República.

La primer estrofa de este Cielito decía:

Si de todo lo creado
Es el cielo lo mejor,
El cielo ha de ser el baile
De los Pueblos de la Unión.
Cielo, cielito y más cielo
Cielito siempre cantad
Que la alegría es del cielo,
Del cielo es la libertad.

Los versos completos pueden verse en el *Cancionero Popular* de Estanislao S. Zeballos (188, pp. 193/4). Por mi parte he tratado de ubicar la obra de Carranza, sin resultado. Ignoro si habrá llegado a publicarse.

Desde 1811 hasta 1838 se difunden por Tucumán las canciones que compone el Ilmo. Obispo de Camaco, doctor José Agustín Molina. Entre ellas se encuentran varias de carácter patriótico y político. No puedo asegurar que se hayan popularizado; pero más adelante veremos cómo el pueblo conservó algunas de carácter religioso. En el mencionado Cancionero de Zeballos aparecen varias de aquéllas (pp. 317 y siguientes). También Arsenio Granillo inserta en su *Serie de artículos descriptivos y noticiosos*, una octava del Obispo Camaco compuesta para un aniversario de nuestra independencia (116, p. 61), y el general Aráoz de La Madrid en sus *Memorias* (93, T. I, p. 315), anota otros versos que pronunciara el Obispo Molina como recibimiento, después de la acción del Tala.

El mismo La Madrid fué autor de muchos que se cantaban, como vimos en el capítulo dedicado a historiar la música en el pueblo; y él mismo suscitó la composición de otros.

J. A. Carrizo halló en la tradición oral de la provincia numerosas coplas y décimas sobre temas históricos, fotografías de los hechos, como dice Carrizo. Entre ellas se destaca parte de una glosa que canta la batalla de la Ciudadela,

ocurrida en Tucumán el 4 de noviembre de 1831, donde triunfó Juan Facundo Quiroga (38, p. 29); y otra, completa, sobre el combate del "Chiflón", que se realizó al norte de Portezuelo, el 13 de septiembre de 1835, y en el que resultó victorioso el general Alejandro Heredia (Ob. cit., pp. 48/49).

Sobre la música de estos cantos poco o nada ha quedado. Cuando el cantor relataba los hechos, seguramente los entonaría acompañando con la guitarra alguna melodía similar a cualquiera de los Tonos anotados.

En este caso los versos circularían con independencia de la música. En cambio, cuando se trataba de un Himno o Marcha, es posible que los versos se popularizasen conjuntamente con la música. Así, consta que en Tucumán se cantaba el "Trágala-trágala"; una canción de origen español, compuesta allá, en España, en 1820, "para molestar a los realistas" — según el historiador Angel Salcedo Ruiz (148, p. 591). Igualmente ocurre con la de "A la Lid", de la Legión Argentina que organizó el general Lavalle en Martín García en 1839, según acota el teniente coronel Juan Beverina en las *Memorias Póstumas* del general José María Paz (127, T. II, p. 562), la que cantaban los soldados tucumanos con el general Aráoz de La Madrid, al otro día del encuentro con el ejército de Oribe (93, T. II, p. 189). O la de los "Mayos", que empezaba: Bravo hijos de Mayo glorioso, y que cantaban los soldados de Lavalle en Tucumán, a su llegada. O el "Himno triunfal a La Paz", que compuso mucho más tarde, en 1874, el director italiano de la banda provincial, sobre versos del Dr. Paul Groussac: ¡Atrás la guerra bárbara, / La lucha fratricida!..., para festejar la paz firmada en diciembre, según escribe el mismo Groussac (80, p. 200).

De todas estas canciones el pueblo no conserva ninguna, o a lo sumo el Trágala-trágala; porque sospecho que alguna vez se reeditó su ejecución...

En cambio, recogí en la provincia una composición titulada "La Pola", que procede de Venezuela y que, como veremos, parece que fué también muy popular en Tucumán, hacia el último tercio del siglo pasado.

854) Canción. Santa Rosa, Monteros. María Concepción de Riarte.

¡Argentinos! La Pola no existe;
Por la Patria su muerte llorar.
Por la Patria a morir aprendamos
O juremos su sangre vengar.

Ni el temor, ni halagüeñas promesas
En estos momentos me harán vacilar;
Por la Patria gustosa yo muero,
¡Oh qué dulce por ella expirar!

854) La señora de Riarte aprendió esta canción, cuando niña, de oírsela cantar a una negra esclava catamarqueña. Según tradiciones recogidas por dicha señora, la Pola se llamaba Policarpa Zalabarrieta; era una patriota granadina

que se encontraba en Venezuela, "encerrada en prisiones por su espíritu libertario", y fué condenada a muerte por hacer abrir la cárcel a los patriotas, conversando al guardián.

Los versos de la canción recogida comentan su muerte. Don Estanislao S. Zeballos publicó los mismos en su Cancionero Popular, con el nombre de "La Pola". El primer verso, similar al nuestro, dice *Granadinos!* en lugar de *Argentinos!* Después de nuestra primer estrofa vienen dos nuevas que dicen:

Por las calles y al pie del suplicio,
Asesinos! gritaba, temblad!
Consumad vuestro horrible atentado
Ya vendrá quien me ha de vengar!

Y volviéndose al pueblo, le dice:
Pueblo ingrato, ya voy á expirar!
Por salvar tus sagrados derechos
Tanta infamia podeis tolerar? (188, pp. 209/210, LXXIX).

Esta canción — según parece — fué muy cantada en los salones tucumanos; aparte referencias verbales, encontré menciones en los diarios más antiguos que revisé. Así, en *La Razón* de Tucumán del 27 de mayo de 1883, al referirse un cronista — que firma Repórter Chico — a los trajes de los concurrentes al *Tedeum* del 25, dice:

"Chalecos, había amarillos y bordados que hicieron las delicias de muchos dandys, en el tiempo cuando se bailaba con la *música vieja*, con Castro, Cañete, Kuto N. y los otros que tocaban *La Pola*".

Supongo que se tratará de esta canción; pero en todo caso el comentario me divierte, y no puedo dejar de reproducirlo...

La melodía que recogí tiene carácter acorde con los versos. Supongo que alguna vez habrá sido publicada, y sería interesante poder compararla.

CANTOS PARA ANGELITO

Hasta hace algunos años, en el interior de Tucumán, se realizaba el antiguo *velorio de angelito*. Curiosa y macabra ceremonia debida a una interpretación de la teología católica, según la cual, los niños bautizados que mueren antes de los siete años son ángeles que van directamente al cielo, y su ascenso debe ser festejado con alegría.

En *El Orden* de Tucumán, aparece el 11 de setiembre de 1896 un artículo condenando esa costumbre que no está acorde con los "mentados progresos" de la provincia y se pide a las autoridades que tomen "las medidas necesarias para que desaparezca esa malhadada tradición"... Relata el cronista cómo en esos "velorios de angelito" se hace... "una ceremonia grotesca y ridícula con música, mate amargo y aguardiente, en la que se juega á las prendas, se baila, se hace deliquios de amor"... y agrega: "Esto es estúpido y brutal. Y sin embargo se *estila* y con frecuencia se realizan en la campaña los tales velorios que, no son otra cosa que grandes bochinches. En Obanta, distrito de esta provincia, así como en muchos otros lugares de campaña tienen lugar con frecuencia esta clase de velorios en los que, en la universalidad de los casos, suele resultar algún muerto que no es *ángel*".

517) CANCIÓN. Santa Rosa, Monteros. Encarnación Sosa de Barros.

251) CANCIÓN. Colalao del Valle, Tafí. Beatriz Moya de Moya y Delfidia Castro.

Según mis averiguaciones, el antiguo "velorio de angelito" ya no se realiza en Tucumán; pero se conserva el recuerdo de los últimos realizados hace algunos años. Hay músicos que saben aún los versos que solían cantar, con "cualquier tono", y que ya dí con sus respectivas melodías: Tonos y Estilos.

Las dos que doy en esta página fueron entonados como canciones especiales para angelitos. Las melodías, de origen europeo indudable, tienen un sabor particular — casi religioso — que parece no hacerlas aptas para acompañar letras profanas.

517) "Despedida del angelito" cantada por última vez hacia 1915, cuando llevaban a un niñito. La melodía se repite para completar cada cuarteta.

Los versos son muy comunes en esta clase de cantos:

Angelito de mi vida,
Que llorais gotas de vino,
En la tierra y en la gloria
Rogarís por tu padrino.

Adiós padre y adiós madre
Y adiós todos mis hermanos;
Adiós madrina y padrino
Y alegresen que ya me voy.

Y alegresen que ya me voy
Derecho al cielo divino. } Bis

Vimos versos similares con el Estilo 406 de la página 331.

251) Ya publiqué antes esta melodía en un artículo sobre "El Velorio del angelito" (1). Dije en esa ocasión que tiene un principio de deturpación: el *do* negra, ligado a una corchea, debió ser en su origen simplemente corchea, para corresponder simétricamente con los valores de la primera frase.

Al margen de sus diferencias en el orden rítmico, tiene cierta similitud con la anterior. Como aquélla, fué cantada sin acompañamiento. La poesía es usual:

251

Ya se va este angelito
Con una flor en la mano;
Así subirá al cielo
A rogar por sus hermanos.

Ya se va este angelito
Llorandó gotas de vino;
Así subirá al cielo
A rogar por sus padrinos.

Ya se va este angelito
Llorandó gotas de sangre;
Y así subirá al cielo
A rogar por su padre.

249

Ya se va este angelito
Con una flor en la mano;
Así subirá al cielo
A rogar por sus hermanos.

Ya se va este angelito
Con una cruz en la frente;
Así subirá al cielo
A rogar por sus parientes.

Ya se va este angelito
Por medio de esta montaña.
Señora doña .....
Ya se va su hijito
Nacido de sus entrañas.

Con el número 249 doy una variante poética que grabé también en Colalao del Valle (Tafí), pero con la melodía de una Cueca conocida, sumamente deturpada e insegura rítmicamente, por cuya razón no doy la música.

En el parágrafo dedicado a los Tonos vimos con el N° 482 una melodía que también fué cantada con los *versos para angelito* que doy a continuación y que forman parte de una glosa que anotó J. A. Carrizo en Tucumán (37, T. II, p. 311, N° 824).

483

Soy el ángel soberano
Ya me voy a l'otra vida
Adiós digo a mi madrina
Y adiós todos mis hermanos.

Ya no soy de los vivientes
Me voy para la otra vida
Adiós digo a mi madrina
Y adiós todos mis parientes.

Que si mi padrino siente
De verme aquí amortajado
Puede quedar consulado
Que la gloria es permitida. } Bis
Y por la ciencia divina
Soy el ángel soberano.

El cristiano ha de morir
Es cosa muy necesaria
Hoy se me arranca del alma
De mi pecho sin sentir.

Precisamente me he d'ir
La obediencia es permitida
Mi alma será recibida
En el reino de los cielos
Con esto remuento el vuelo
Adiós mi madre querida.

Me retiro de este valle
Todo lleno de miseria
Ustedes hermanos quedan
A servir a nuestro padre
Llegarán en el día que se halle
Talvez en el mesmo estado
De Dios serán perdonados
Si lo llegan a ofender
Adiós mi padre estimado.

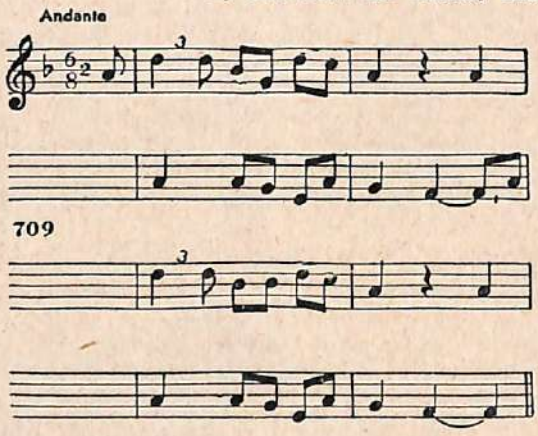
(1) En la pág. 281 di con el N° 497 otra melodía con versos similares.

CANCIONES AISLADAS

Doy a continuación algunas canciones más que no corresponden a ninguno de los grupos estudiados, excepto la primera. Esta tiene sabor similar a la 517, que vimos recién, entonada para los angelitos. La que veremos ahora, cantada por simple esparcimiento, posee también cierto carácter religioso.

709) Dos frases repetidas, tripódicas.

709) CANCIÓN. El Tuscal, Río Chico. Ramón Rosa Urueña.



Cuando la Virgen María
Con Jesús iba arrancando,
Llegó hasta un pobre nabido
Que trigo estaba sembrando.

El le preguntó llorando
—Pá'donde vas madre mía
[falta] ....

—A ocultarme unos días, dijo,
Por si quitan a mi hijo,
Sin El yo seré perdida.

La letra que la acompaña, tiene por tema el "Camino al Calvario". J. A. Carrizo publicó numerosas cuartetas sobre el mismo tema, recogidas en La Rioja (35, T. II, pp. 331/334, N° 571/594).

Con esta música, el padre de Ramón Rosa Urueña cantaba los versos de "El fin del hombre".

855) CANCIÓN. Yerba Buena, Tafí. Oída a un serrano.

Dos palomitas estaban sentadas
Llorandó
.....
.....

855) Las frases impares podrían pertenecer a cualquier Zamba; las contracciones de las pares son también poco comunes. Según el cantor, esta canción la había traído un jujeño.

309) La señora Teodosia Monasterio de Chico cantaba esta melodía para adormecer a sus niños. Su hija la recordaba y me la entonó.

Ya la analizamos bajo el punto de vista musical, con otras canciones similares, en el capítulo dedicado a los cancioneros (p. 169).

309) Canción. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Chico de Cano.

—Mama los perros vienen,
Los perros vienen,
Los perros vienen.
—No son hijito los perros,
Son los pastitos
Que bate el viento,
Que bate el viento,
Que bate el viento.

Los versos recuerdan un poco un cantar del *Chiqui* que J. A. Carrizo halló en Timogasta (La Rioja) y que dice:

¡Achari mamita!
¡Mamita! ¡vienen!
¡Perros traen!
—¡No hijita,
Son flores de cardón! (35, T. III, p. 434).

Curiosamente, la música que yo tomé es parecida, por su carácter, a la melodía de una Vidalita que se canta en la misma región de donde proviene este cantar.

703) Otro tipo de canción, con coplas españolas y música que podría ser de Zarzuela. Recogí una melodía y una seguidilla similares en Ullún, en 1940,

a un viejito que los había oído cantar en Albardón, hacia 1885, a "dos riojanos que vinieron con el Padre Lucas Rodríguez". En ambos lugares se conservó la canción con el nombre de "La Petaquita". También en Buenos Aires se cantaba hacia 1900, según recuerdan algunas personas.

703) Canción. Villa Hileret, Río Chico. Carmen B. de Romero.

703

Tengo una petaquita
Para ir guardando,
Las penas y los trabajos
Que me vais dando.

Pero algún día, } Bis
Se abrirá la petaquita,
Y se hallará vacía.

Su movimiento corresponde aproximadamente a 54 oscilaciones metronómicas para la negra con puntillo.

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO E. HOSMANN

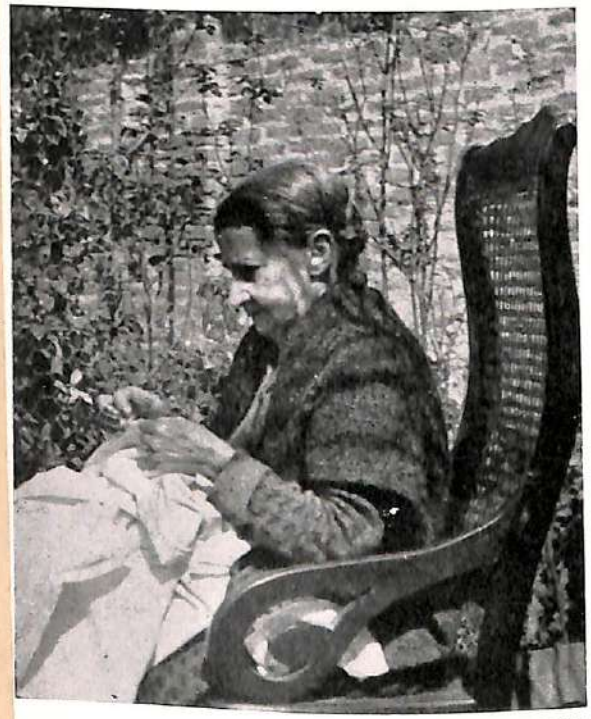


FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

CANTOS RELIGIOSOS

María A. de Riarte (Los Rojos, Monteros). Teodosia M. de Chico (Colalao del Valle, Tafí). Carmen B. de Romero (Hileret, Río Chico). Delia Pedraza (Huasapampa, Monteros).

CANTOS RELIGIOSOS

Canciones religiosas. — Tradiciones y características. — Las melodías recopiladas. — Melodías mayores. — Melodías menores y bimodales. — Arrullos y Villancicos de Navidad. — Tradiciones y características. — Las melodías recopiladas. — Melodías mayores. — Melodías menores.

TRADICIONES Y CARACTERÍSTICAS

El pueblo tucumano es profundamente religioso. Durante mis viajes por el interior de la provincia, constaté en numerosos hogares humildes la existencia de pequeñas imágenes a las cuales veneraban.

En los lugares más apartados, donde no hay sacerdotes, existen todavía *rezadores* de profesión, que son llamados para atender a los enfermos o para rogar por los muertos; y algunas señoras saben cánticos especiales aprendidos por tradición.

Las canciones que siguen, tradicionales en su mayor parte, dan idea de la variedad y del carácter de las melodías religiosas que aprende y canta el pueblo. Algunas se entonan todavía en cualquier iglesia; pero las fonograbé porque interesa conocer la suerte que corren las mismas en boca del pueblo.

Casi todas, como dije en otro lugar, pertenecen por sus características melódicas al cancionero Europeo antiguo; que, como escribe Carlos Vega, "pasó de España a la Argentina" (179, p. 267). Viven al margen de la música tritónica y de la música criolla occidental, sin recibir influencias, excepto en algún pequeñísimo detalle, como veremos.

Todas estas melodías son vocales; se cantan a una sola voz, sin acompañamiento instrumental de ninguna clase, aunque parece que antes debieron ser cantadas también al son de guitarras. Carlos B. Quiroga, en libro publicado en 1924, menciona el "Benignísimo", "El Jesús" y "La Salve" cantadas en Catamarca por un guitarrero mal enfachado... (133, p. 198). Esto tiene sus raíces en la época de las Misiones, en que según el P. José Cardiel, se cantaba la *Salve*, el *Bendito* y *Alabado* con toda la orquesta de los indios (32, p. 552/554).

La costumbre debía ser española. En Córdoba, según Luis de Tejeda, en 1650, un hombre que pasaba por la Ermita de una estancia, "cantó una letra en alabanza de la Virgen, y otros muchos romances al mismo asunto"; y todo esto acompañándose con un *discantillo* (160, p. 60).

LAS MELODIAS RECOPILADAS

He agrupado las Canciones religiosas por sus parecidos melódicos, separando las mayores de las menores y de las modulantes; y sin tener en cuenta su forma de pie y de frase, pues se advierte en muchas gran deturpación en el orden rítmico.

En cuanto a su uso, que por otra parte anoto en cada caso, puede apreciarse mejor con el siguiente índice:

Padre nuestro (237) ..... p. 367
Gloria (614) ..... p. 364

Oraciones a nuestro señor:
Alabanza (236) ..... p. 358
» (120) ..... p. 358
» (117) ..... p. 361
» de las almas (111) ..... p. 357
Benignísimo (119) ..... p. 365
» (75) ..... p. 362
Canto al Señor de la Salud (104) ..... p. 362
Corazón Santo (234) ..... p. 363
Huerto orando (118) ..... p. 365
Perdón (231) ..... p. 366
» (233) ..... p. 357
» (250) ..... p. 365
Respuesta de las almas (209) ..... p. 357

Oraciones a la Santísima Virgen:
Despedida a la Virgen (581) ..... p. 366
Salve (235) ..... p. 360
Oración a la Virgen del Valle (208) ..... p. 359
» » » » » » (107) ..... p. 362
» » » » » » (76) ..... p. 362
Oración a la Virgen del Carmen: (74 y 105) ..... p. 361
Oración a Santa Lucía: (106) ..... p. 363

Respuestas de los gozos:
A San Antonio (841) ..... p. 360
» » » (248) ..... p. 360
A Santo Domingo (207) ..... p. 358
A San Ramón (103) ..... p. 358
Oración a San Lorenzo (109) ..... p. 359
Oración a San Roque (108) ..... p. 361
Coplas para el Santo Viático (605) ..... p. 364

MELODÍAS MAYORES

233) Un Perdón muy conocido, con frases dipódicas. Monseñor Federico T. Rasore publicó en 1919 una melodía similar, distendida, en 3 x 4; y con la misma cuarteta (134, p. 52).

209 - 111) Dos melodías con origen común. La primera da frases perfectas,

233) Perdón. Colalao del Valle, Tafí. Beatriz Moya de Moya.

Perdón oh Dios mío,
Perdón, indulgencia,
Perdón y clemencia,
Perdón y piedad.

209) Respuesta de las almas. Colalao del Valle, Tafí. Clemencia Moya.

A las almas escuchad
Que claman: ¡Ay que dolor!
Injéritor dí ay de mí!
Injéritor ¡ya Señor!

111) Alabanza de las almas. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

A las almas escuchadles
Que claman ¡Ay que dolor!
Misericordia, venid,
Misericordia ¡ay Señor!

en período regular; la segunda, muy deturpada, se corta en pequeñas frases imperfectas. Creo que la 209 debe aproximarse más a la melodía original. El

último *sol* de la 111 se ataca con la última sílaba de la letra, que se prolonga sobre la cauda final.

Los versos son similares. Corresponden a las Respuestas, verdaderos estribillos de carácter ascético, que forman parte de una composición denominada *Gozos*, la cual suele corear el pueblo.

103) Otra Respuesta, con diferente destino, y melodía parecida a las anteriores.

207) Aunque diferente, tiene el mismo carácter de las anteriores. Es evidente que el ejecutante no se detiene el tiempo necesario en los caudales. Además, en el segundo verso pronuncia *íncrito* por *ínclito*.

103) Respuesta a San Ramón. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Sol de la Iglesia hermoso
Sino amante de María.
Señor protector y guía,
San Ramón uno y glorioso.

207) Respuesta a Santo Domingo. Colalao del Valle, Tafí. Clemencia Moya.

Dios te salve gran Patriarca.
Incrito Domingo Santo
Padre amado para todos
Y dulcísimo abogado.

236 – 120) Dos variantes de una Alabanza muy difundida, similar a la melodía conocida del *arrorró*. La primera presenta seria distención en el tercer capital y, en general, gran imprecisión rítmica. La segunda, curiosamente en pies ternarios, fué cantada junto con los "cánticos para cadáveres" Nos. 118 y 119 que veremos después. El cuarto verso de la 236 se canta sin producir sinalefa.

236) Alabanza. Colalao del Valle, Tafí. Juana Colque de Tena.

Dulce Jesús mío,
Mirar con piedad,
No brilla ni muera
Y en culpa inmortal. } Bis

120) Alabanza. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Dulce Jesús mío
Mirar con piedad;
No se pierda mi alma
Por culpa mortal.

Carlos Vega recogió en Loreto (Santiago del Estero), una "Alabanza (para difunto adulto)" variante de la 236. Las dos primeras frases son casi iguales. La tercera, normal, sin la deturpación de la mía, y la cuarta poco diferente (183, N° 404). Además, tomó en Chilecito (La Rioja), una "Canción de la Cruz", que resulta evidentemente una variante de la Alabanza N° 120 (183, N° 552). Los versos que acompañan mis versiones se hallan publicados. En Tucumán circularon desde 1921 en la "Recopilación de Zaetas y Cánticos para Ejercicios espirituales y misiones tomados del folleto del R. P. Gregorio Zavaleta", que data de 1899, y que debió difundirse a su tiempo.

Como siempre, los músicos convierten la *d* en *r*. Aquí dicen *mirar*, en lugar de *mirad*, y *piedar* en lugar de *piedad*.

208) Melodía conocida. Creo que con los versos de "Venid y vamos todos con flores a María".

Los versos a la Virgen del Valle están muy difundidos, y circulan impresos; se cantan actualmente con otra música. Con los Nos. 107 y 76 veremos otras melodías.

En cuanto a la veneración a esta Virgen, data del primer tercio del siglo XVII; después que fué encontrada cerca de la actual ciudad de Catamarca.

208) Oración a la Virgen del Valle. Colalao del Valle, Tafí. Vicenta Ríos.

Gloria a la Virgen del Valle,
Madre del divino Amor;
Gloria a la excelsa María,
Amparo del pecador. } Bis

109) Canto a San Lorenzo. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Danos en el espíritu Santo
Tu puro encendido amor
Y nuestros pecados oye,
Por ti el Supremo Hacedor.

109) Sospecho que este canto ha sufrido gran metamorfosis. No sé si la cuarta aumentada forma parte de la melodía, o si es agregada por la cantora, o si es producto de desafinación. (Por lo menos la del primer caudal debiera ser *do*, según creo). En todo caso, ya la vimos aparecer osadamente como apoyatura en el tercer caudal de la melodía 209 de esta serie, y la veremos en la canción que sigue.

La letra está también deturpada.

235) Período de cinco frases. Parecido con el arrorró, con caudas femeninas, como si todos los valores se hubiesen corrido. Tendencia a alargar la primera

corchea del pie en desmedro de la segunda. Estrofa de cuatro versos, con el último repetido.

248-841) Dos melodías diferentes para los mismos versos. La primera, dipódica ternaria, con cuatro frases regulares perfectas. La segunda, también de pies ternarios, es imperfecta. El apoyo caudal aparece recién en el cuarto pie.

235) Salve. Colalao del Valle, Tafí. Beatriz Moya de Moya.

Salve del Rosario
Poderosa Madre,
Y de pecadores
Refugio admirable. } Bis

248) Respuesta a San Antonio. Colalao del Valle, Tafí. Juana Colque de Tena.

841) Respuesta a San Antonio. Mancopa, Leales. Luisa Torres de Valdez.

248
Por vuestros Santos favores
Donde que soy testimonio,
Humilde y glorioso Antonio,
Rogar por los pecadores.

La cantora me aseguró que esta última melodía es "antigua", no como la que cantan ahora; pues había aprendido los cantos religiosos a una señora de Mancopa, ya fallecida. Los dos primeros versos fueron dichos así:

Pues vuestros santos fervores
D'ande quien soy testimonio...

108-117) Dos melodías análogas, cantadas por la misma señora, con diferentes versos y con muy distinto tratamiento vocal. La primera produce los *legatos* en los caudales; la segunda, con preferencia en el pie central de los capi-

108) Canto a San Roque. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Vos medíco eres divino,
Con prodigiosas señales
Líbranos de peste y males
Roque santo peregrino.

117) Alabanza. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Alabado sea el Santísimo
Sacramento del altar
Y la Virgen concebida
Sin pecado original.

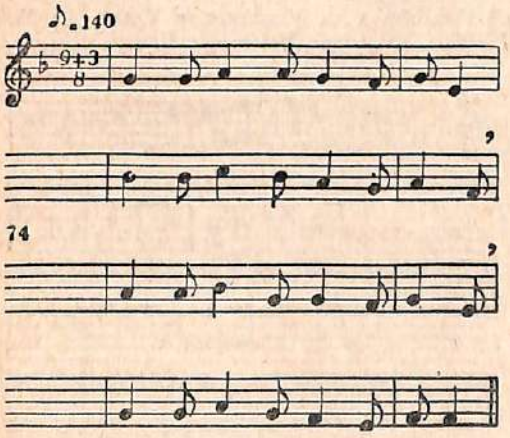
tales. Ambas llevan muchos arrastres de voz: la cantora procede de la región donde se cantan sólo Bagualas, y aunque ella no era cantora de esa clase de música, tenía formado el oído a la manera de cantar regional.

Kurt Schindler anotó los mismos versos de la canción 108, en Piornal (Burgos), España; pero la melodía con que se cantan allí es diferente (N° 368). En cambio, publicó el romance de 'La loba parda" (N° 783), cuya música, aunque con ritmo diferente (3 x 4, nuestro 6 x 8 binario), se asemeja en forma notable a la nuestra (152).

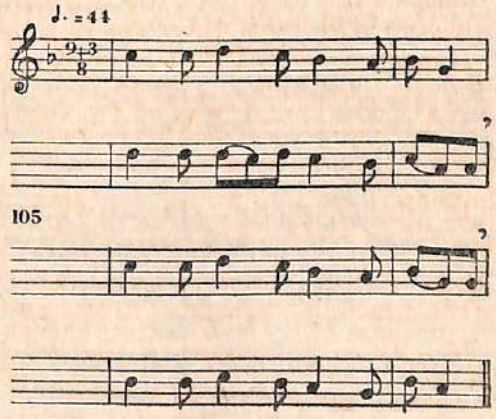
La letra de la Alabanza 117 es clásica, y suele recitarse en cualquier Iglesia cuando se expone el Santísimo.

74 – 105) Dos nuevas variantes con versos de una misma redondilla. Obser-

74) Los gozos de Nuestra Señora del Carmen. El Mollar, Tafí. Amalia Chavarría de Centeno.



105) Oración a la Virgen del Carmen. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.



Pues seré lluvia del cielo
Que copiosa se derrama;
Apagad la ardiente llama,
Bella nube del Carmelo.

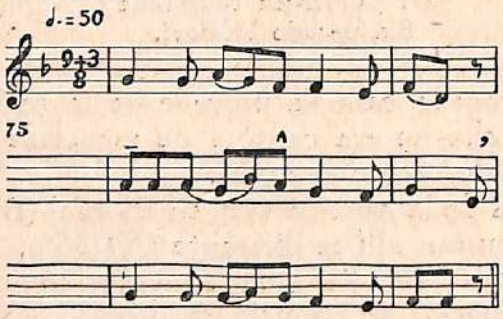
vando bien, se descubre que la segunda melodía es simplemente la tercera superior de la primera; excepto los dos pies iniciales, que están a distancia de cuarta, y alguna nota diferente. En las comas de la 105, la cantora respira empleando el tiempo equivalente a un silencio de corchea. Ambas dicen *apagar* por *apagad*.

Carlos Vega ha publicado una Alabanza análoga a la 105, con caudales de proporción similar a nuestros capitales. Opina el musicólogo que estas canciones no se han conservado necesariamente por tradición oral; sino que ...*"en cualquier momento podremos hallar estas mismas canciones en libros auxiliares del ritual"* (179, p. 275, N° 337).

75) Benignísimo cantado con las tres últimas frases de la melodía 74; la primera de ellas transportada una tercera.

104) Binaria. Dentro del espíritu de las anteriores.

75) Benignísimo. El Mollar, Tafí. Amalia Chavarría de Centeno.

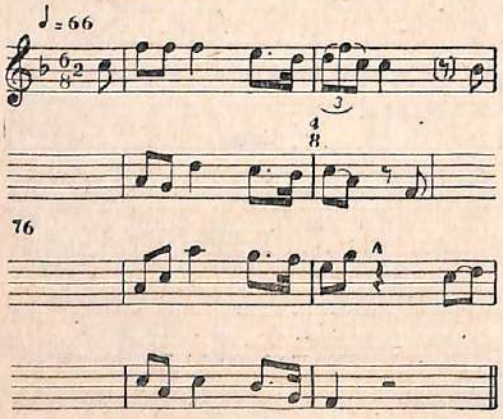


Benignísimo Jesús
Que de ayer está perdonando
Y a todos sus enemigos.

104) Canto al Señor de la Salud. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Señor Dios de la Salud
Líbranos de todo mal } Bis
Señor Dios de la Salud.

76) Oración a la Virgen del Valle. Las Carreras, Tafí. Amalia Chavarría de Centeno.



Gloria a la Virgen del Valle
Madre del divino Amor;

107) Oración a la Virgen del Valle. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Gloria a su excelsa María
Y amparo del pecador.

76 - 107) Dos variantes de una canción religiosa que muestra las pequeñas diferencias que se producen en la trasmisión al cambiar de cantor. La melodía es regular perfecta en ambos casos; pero con contracciones, debidas a la tendencia del músico popular a abreviar las esperas.

Las versiones que tenemos a la vista, a juzgar por su línea melódica, pertenecen a una canción relativamente moderna. Con el número 208 vimos otra melodía que fué entonada con la misma letra.

106) Canto a Santa Lucía. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Oh bella Lucía
Oh Lucía aurora.
Ser de nuestro ruego
Piadosa intercesora.

106) Esta canción tampoco acusa larga tradición. Supongo que podrá hallarse impresa en algún cuaderno, no muy viejo, de canciones rituales.

234) Conocida canción religiosa. Se canta en cualquier momento, sobre todo en los colegios de Hermanas; al terminar la misa o por la tarde, en ceremonias especiales.

No tengo presente si la última frase debió ser dipódica como las demás.

234) Canción. Colalao del Valle, Tafí. Beatriz Moya de Moya.

Corazón santo
Tú reinarás,
Con vuestro encanto
Siempre serás.

614) Este Gloria lo aprendió la señora de Riarte a doña Mercedes Muruaga, de Monteros, ya fallecida; quien lo sabía de su tía Manuela Muruaga y ésta de su hermana Encarnación, que era beata profesa del convento de la Casa de Jesús. Lo he escrito tal como me fué cantado. En el Apéndice de este libro lo reproduzco armonizado y he procurado eliminar las deformaciones más evidentes, sin pretender una imposible restauración de la forma primitiva.

La letra fué escrita por el Obispo de Camaco Doctor José Agustín Molina, para el día de Natividad, el año de 1823, y publicada por primera vez en 1841, en un librito titulado "Canciones Piadosas" (116, p. 9).

605) Esta melodía, monopédica ternaria, la encontraremos después entre

las Habaneras; correcta, convertida en compás de 4 x 8 (N° 792) y como típica muestra del cancionero Criollo oriental. Fué cantada con una velocidad aproximada de 132 oscilaciones metronómicas para la corchea. Carlos Vega ha publicado

614) Gloria. Los Rojos, Monteros. María A. de Riarte.

Gloria en las alturas
Angeles cantad,
A Dios y a los hombres } Bis
Y en la tierra paz.

Hoy al mundo nace
La mejor beldad,
Lo más santo y grande
Que en los cielos hay:
Jesús, hijo amado
Del Padre eternal.

Hoy sale del seno
Puro y virginal,
De la mejor madre
Que se vió jamás;
El Divino Verbo,
La Eterna Verdad.

El texto se canta así:
Gloria en las alturas,
Angeles cantad,
Cantad,
A Dios y a los hombres,
A Dios y a los hombres,
Y en la tierra paz.
A Dios y a los hombres,
En la, en la,
En la tierra paz. Etc.

605) Canción. Los Rojos, Monteros. Lola Villafañe Gómez.

Ahí pasa Jesús Cristo,
Como un rayo de cristal,
Alumbrando a todo el mundo
Y a la patria celestial.

una danza-juego infantil que tiene un ligero aire de familia (179, p. 273, N° 103).

Juan Alfonso Carrizo recogió en La Rioja una variante de la copla, que dice:

Allá viene Jesucristo
Con sus rayos de cristal
Visitando los enfermos
Como padre celestial.

Opina el investigador que esta copla se refiere "al Santo Viático que se administra a los enfermos graves" (35, T. III, p. 13, N° 925).

MELODÍAS MENORES Y BIMODALES

250) Toda la canción se desenvuelve dentro del ámbito de una séptima, que va desde la sensible bajo la tónica del menor hasta su sexto grado. Gran imprecisión rítmica del canto, por lo que la indicación metronómica es sólo aproximada.

250) Perdón. Colalao del Valle, Tafí. Rómulo Moya.

Mil veces me pesa
Haberte ofendido;
No viva ni muera
Y en pecado mortal.

119) Benignísimo. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Benignísimo Jesús
¡Cuanto lloraste por mí!
¡Oh cuántas penas sufriste
Por ganarme para tí!

118) Canción. El Mollar, Tafí. Eduwiges Monroe de Cruz.

Huerto orando
Triste y afligido,
Me pesa /¡ay Señor!
De haberte ofendido.

119 - 118) Ambas melodías se las enseñó el abuelo a la señora de Cruz, cuando era niña; lo mismo que las dos que vimos con los números 117 y 120. Todas ellas, según la señora, servían para cantar a los muertos; y *Huerto orando*, especialmente cuando iban llevando el cadáver.

Las dos canciones que nos ocupan ahora, son muy lentas, de ritmo libre, y fueron ejecutadas también con abundantes *legatos* y arrastres de voz.

Nuestra estrofa del Benignísimo aparece glosada en cuatro cuartetas, en una versión que obtuvo J. A. Carrizo en Tucumán (37, T. I, p. 485, N° 216).

231) Perdón. Colalao del Valle, Tafí. Clemencia Monasterio de Chico.

Perdón oh Dios mío,
Perdón, indulgencia,
Perdón y clemencia,
Perdón y piedad.

231) Un Perdón muy conocido. Modulante. Termina en la tónica del menor.

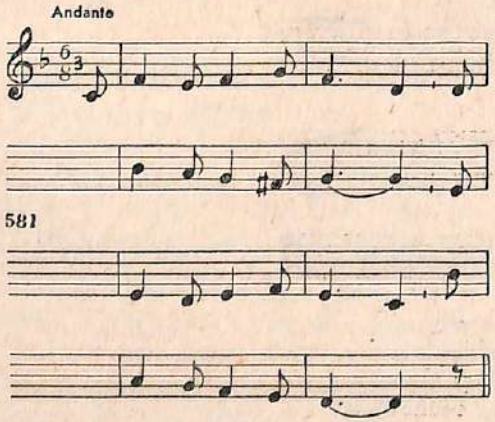
En el grupo de las melodías mayores, vimos un Perdón similar.

En otra versión, que publica Monseñor Federico J. Rasore, la cuarta frase es igual a la primera, con terminación femenina sobre la sensible bajo la tónica (134, p. 52, N° 38).

581) Según la señora de Lescano, ésta es una "despedida a la Virgen, de función de Novena".

A pesar del modo menor y de las dipodias ternarias, la melodía se asemeja a un Arrullo.

581) Despedida a la Virgen. Los Rojos, Monteros. Lucía C. Lescano.



Adiós reina del cielo,
Madre del Salvador,
Dulce prenda adorada
De mi sincero amor.

De su divino rostro
La belleza al dejar,
Permíteme que mueva
Tus plantas a besar.

A dejarte ¡oh María!
Vos acuerda al corazón.
Te lo entrego señora,
Dadme tu bendición.

237) Es pieza única dentro de mi colección de Tucumán, como destaqué al hablar de los Cancioneros. Hemos visto que las canciones populares son casi siempre silábicas; a cada nota de la melodía le corresponde una sílaba de la letra. Este Padre Nuestro, en cambio, pertenece al género ornamental; cada ligadura encierra las notas que van vocalizadas con cada sílaba.

Obsérvese la terminación arcaica en la sensible del menor. He oído melodías similares entre las maravillosas transcripciones de Cantigas medioevales que realizó Carlos Vega, y que conserva aún inéditas.

237) PADRE NUESTRO. Colalao del Valle, Tafí. Juana Colque de Tena.

Padre Nuestro
Que estáis en los cielos
Santificado sea tu nombre
Padre Nuestro
Que estáis en los cielos
Vénganos él tu reino
Padre Nuestro
Qué estáis en los cielos
Hágase tu voluntad
Padre Nuestro
Que estáis en los cielos
Así en la tierra como en el cielo
Padre Nuestro
Que estáis en los cielos
El pan nuestro de cada día
Padre Nuestro
Que estáis en los cielos
Dánosle hoy, perdónanos
etc.

En el Apéndice de esta obra, doy esta melodía armonizada para canto y piano.

ARRULLOS Y VILLANCICOS DE NAVIDAD

TRADICIONES Y CARACTERÍSTICAS

Los cantos de adoración al Niño son, entre los cantos religiosos, los que se recogen con más profusión en Tucumán. Quizás porque responden a una costumbre tradicional doméstica: la preparación de pesebres para festejar la Natividad; costumbre que perdura en los lugares más apartados y en los hogares más humildes, como comprobé durante mis viajes. Los pesebres son visitados por todos los vecinos, y en esa ocasión, chicos y grandes entonan los Villancicos de Navidad.

Estos cantos constituyen una de las expresiones más sencillas de la lírica popular, y por ser propios de los *villanos*, es decir del pueblo, reciben el nombre genérico de Villancicos.

Los Villancicos de Navidad que recogí en Tucumán, llegan por tradición. Los versos tienen casi siempre probada ascendencia hispánica, y las melodías muestran en casi todos los casos su adhesión al cancionero Europeo antiguo.

No cabe duda que ya los primeros misioneros que trabajaron en tierra tucumana, enseñaban Villancicos. En 1643 se documenta que el Ilmo. Sr. D. Juan Alfonso Ocón, noveno obispo del Cuzco, hizo pedir Villancicos a Madrid, "junto con otras composiciones de los maestros de la Capilla real" (31, p. 318/319). También entre las obras del ilustrísimo Obispo Compañon, hay "colección de cantos populares", entre los que figuran una "Cashua con *violines* y *bajos*, al nacimiento del Señor" (Ob. cit., p. 318).

En la ciudad de Tucumán existió también la costumbre de preparar pesebres en las casas de familia; pero ésta se pierde al entrar nuestro siglo. En el campo, como dije, subsiste, y es allí donde se entonan todavía las canciones apropiadas que pude anotar o fonograbar.

Como las canciones religiosas en general, los Villancicos de Navidad muestran innegable filiación europea antigua; y los versos son en su mayor parte tradicionales.

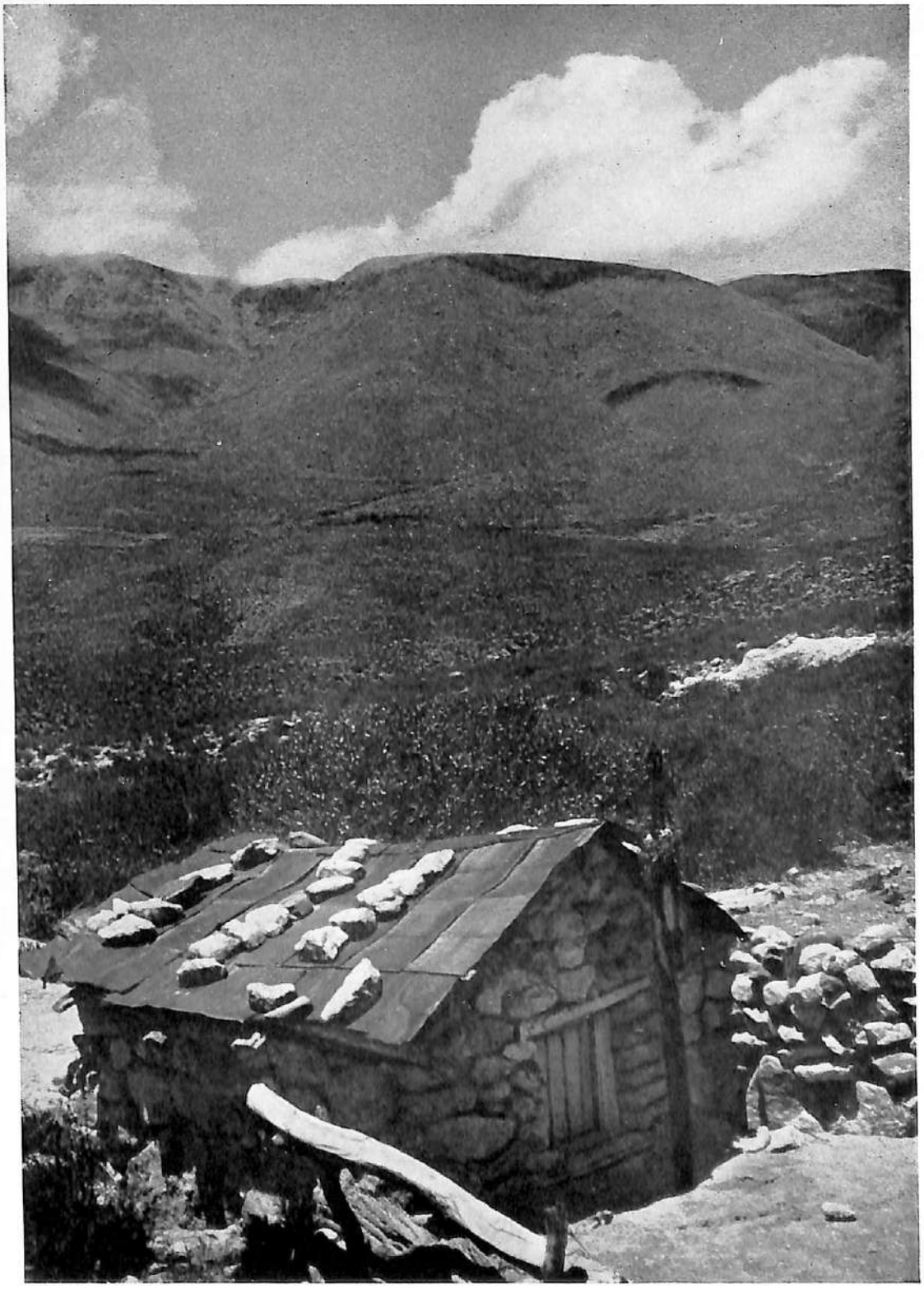


FOTO E. HOSMANN

PEQUEÑO SANTUARIO DE SAN ANTONIO, CERCA DE LOS CARDONES (TAFÍ).

LAS MELODIAS RECOPILADAS

He agrupado las melodías que recogí: primero por su modo, mayor o menor, y después por la unidad rítmica, pies binarios o pies ternarios, o pies binarios y ternarios; reuniéndolas otra vez por sus similitudes melódicas.

MELODÍAS MAYORES

Pies binarios. — 596 - 729) Dos Villancicos para el niño Dios, que por extensión se cantan a los niños y reciben el nombre de Arrullo o Arrorró. El primero, con su tesitura algo limitada, tiene carácter muy puro.

596) ARRULLO. Santa Rosa, Monteros. María Antonia Jérez.

729) ARRULLO. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

587) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. María Isabel Barrionuevo.

—Levanta José,
Encendé la vela
Y mirá quién anda
Por la cabecera.

—Son los angelitos
Que andan en carrera,
Despertando al Niño
Para ir a la escuela.

597) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Beatriz Medina.

Ahí viene la vaca,
Por el callejón,
Trayendo la leche,
Para el Niño Dios.

Ahí viene María,
Por el callejón,
Trayendo las flores,
Para el Niño Dios.

587) Otra variante sumamente difundida en todo Tucumán, lo mismo que en las otras provincias. El primer caudal se convierte en femenino, *do* negra — *la* negra, cuando el verso inicial tiene terminación grave.

También en Santa Rosa, recogí la misma melodía; pero con los caudales pares masculinos, con la primera de sus notas sostenida todo el compás. Fué cantada con esta copla:

591

Caballito blanco
Pinta de papel
Vamos verlo al Niño
Que acaba de nacer.

597) También esta melodía es usual. Los versos que la acompañan son muy populares y han sido publicados muchas veces. La niñita que los cantó me dijo "yo lo'i sacáo por palabra", con lo que quiso decir que los había aprendido leyendo.

582) Curiosa alternativa de grave y agudo. Terminación en la tercera. Las coplas tienen variado carácter.

582) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. Ignacia y Rosa Robles.

Vamos pastorcillos,
Vamos a Belén,
Que Dios ha nacido,
Para nuestro bien.

Envuelto en pañales
En un pobre lugar,
Según dijo el ángel,
Lo hemos de encontrar.

Esta feliz nueva
Debemos honrar,
Y llenos de gozo
A Dios alabar.

Con celestes voces
He oído entonar
¡Gloria a las alturas
Y a los hombres paz!

¡Oh mi Niñito hermoso!
¡Oh Dios inmortal!
Has nacido humilde
En este portal.

Aunque yo os vea
En este lugar,
Sé que es grande el reino
Que habréis de ocupar.

Entre aquestas pajas
Y pobre portal,
Quedan mis amores
¡Oh Dios inmortal!

¡Celebren los hombres
Con grande primor,
La mucha fineza
De su salvador!

En nombre de todos
¡Oh Dios Israel!
Gracia infinita
Te pedimos fiel.

230) Melodía muy popular. Carlos Vega la recogió en varias provincias.

227) Ya di esta canción en mi Primera Selección de Canciones y Danzas Tradicionales Argentinas, donde aparece armonizada para canto y piano.

230) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Monasterio de Chico.

Venid pastorcillos,
Venid a adorár,
Al Rey de los cielos
Que ha nacido ya.

227) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Monasterio de Chico.

En Belén acaba
Jesús de nacer,
Vamos pastorcillos,
Vamos a Belén.

La melodía es muy pura y la copla, muy popular y antigua. En Tucumán, el Dr. José Agustín Molina glosó una variante, en 1828.

518) Melodía similar a la 230. En lugar de repetir el último par de frases

518) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Encarnación Sosa de Barros.

En Belén acaba
Jesús de nacer.
Venid pastorcillos
Vamose a Belén.
A ver a un Dios Niño
Nacido recién.

688) VILLANCICO. Hileret, Río Chico. N. de Quiroga.

Vamos, vamos allá a ver,
Que en Belén acaba } Bis
Jesús de nacer.

como en aquélla, se repite la tercera frase, complementada con otra que asciende a la octava.

Juan Alfonso Carrizo publicó un Villancico con las cuatro primeras frases iguales. La copla dice así:

Vamos pastorcillos,
Vamos a Belén,
Que en Belén acaba
Jesús de nacer. (37, T. I, p. 548)

688) Otra melodía sobre una variante de la copla anterior. La primera frase se ha reducido a un caudal solo y el primer verso se ha contraído formando cuerpo con el segundo. Los caudales segundo y cuarto han abreviado la espera.

252) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Beatriz Moya de Moya y Delfidia Castro.

¿No ves aquellas pajas?
¿No ves aquel establo?
Son esas las alhajas
Del que nos quiso amar.

Su cuello es un encanto,
Sus labios una rosa,
¡Qué manos tan hermosas
Que tiene salve más [?]!

Nació, nació pastores,
Jesús un Niño hermoso,
Con paso presuroso
Vayámosle a adorar.

Nació en un establo,
Humildé y pobre ha nacido;
Del cielo descendido
Por nuestra salvación } Bis

700) VILLANCICO. Los Luna, Río Chico. Predesfinda Cuello de Asís.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Desde lo alto del cielo
Buscando has venido,
Al hombre que ingrato
Te desprecia altivo;
Pero su malicia
Tu amor no ha extinguido.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Siendo Dios de Dios
Santo e infinito,
Hoy de carne humana
Te miro vestido.
¡Oh qué amor en esto
Muestras oh Dios mío!

Le pides posada
Humilde y benigno;
Mas él te la niega
Desagradecido.
Y no encuentras quien
Quiera darte asilo.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Es el engendrado
Ante de los siglos,
En un portal pobre
Ya lo veo nacido;
Mostrándome en esto
Su amor infinito.

Tu bendición dame
Dulcísimo niño.

Un buey y un jumento
De lo alto movidos,
A su Dios le prestan
Humildes servicios;
Y al hombre reprenden
Su culpable olvido.

Tu bendición dame
Dulcísimo niño.

En pobres pañales,
Temblando de frío,
Sólo por mi amor
Os veo dueño mío.
¡Oh si yo pudiéra
Darte algún abrigo!

Tu bendición dame
Dulcísimo niño.

Los pastores vienen
A ver un prodigio;
Al león de Judas
Manso corderito.
Y absortos adoran
Al recién nacido.

Tu bendición dame
Dulcísimo niño.

Tres reyes sus cortes
Dejan, conducidos
De una estrella hermosa,
Con gozo han venido.
Y al Niño le ofrecen
Los dones más ricos.

Tu bendición dame
Dulcísimo niño.

Yo también te ofrezco
¡Oh Niño divino!
Alma y corazón,
Humilde y rendido.
Esta pobre ofrenda
Recibe benigno.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño

Gloria en las alturas
Al Dios infinito;
Y paz en tierra
Esta te pedimos.
. . . . . .
. . . . . .

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Haced ya Señor
Que todos unidos,
En tu santo amor
Se destierre el vicio,
Y a tus pies vengamos
Humildes contrictos.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

No triunfe el dragón
De tus redimidos,
Ya por salvarnos
Al mundo has venido.
No mires que ingratos
Te hemos ofendido.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Sé que tantas culpas
Tienen merecido
El terrible azote
Que nos ha oprimido.
Mas son dignas de gracias;
Suspende el castigo.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

Pues soy poderoso
Dadnos el alivio,
A tan grandes males,
A tantos peligros,
Y al fin al Cielo
Seamos conducidos;
Pues por nuestro amor
Al mundo has venido.

Tu bendición dame
Dulcísimo Niño.

252-700) Dos variantes de una misma canción, con versos diferentes. Los de la primera, muy populares; los de la segunda, muy rebuscados, no deben ser tradicionales.

604) La melodía de los Villancicos anteriores, distendida, hasta dar tres pies por compás.

604) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. María A. de Rearte.

El Mesías prometido
Á David, Jacob y Abraham;
El deseado y esperado
Siglos y siglos atrás;
Hoy acaba de nacer
De Belén en el portal.

Los pastores que guardaban
Sus rebaños por allá,
Corren a ver al hermoso
Hijo del Padre eternal.
Le ven, le adoran, le alaban,
A Dios en él sin cesar.

Echadito en un pesebre,
Envuelto en pobres pañales,
María y José a su lado,
Así el Niño hermoso está.
Así lo hallan los pastores,
Que un corderito le dan.

Una mulita y un buey
Lo vienen a calentar,
Porque en el rigor del frío
Nació el Niño celestial.
A su posesor conoce
Hasta el más bruto animal.

La letra es del Dr. José Agustín Molina. Fué compuesta en 1825 y publicada después, con el título de "Pastorella para el día de Natividad". El original tiene nueve estrofas, precedidas siempre por un coro que dice:

Criaturas de Dios oíd,
Oíd el himno angelical
Gloria sea a Dios en el Cielo,
Y al hombre en la tierra, paz. (116, p. 15).

229) Un Villancico nada común. La melodía tiene abundantes ligados, que rompen la norma de una sílaba por nota.

2-585) Dos variantes melódicas de cierta importancia; con la misma letra, bastante deturpada. Las dos primeras estrofas pertenecen a un cantar compuesto por el Dr. José Agustín Molina, que lleva el título: "Para la Adoración,

229) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Monasterio de Chico.

Cerca Belén / ciudar judía,
En una cueva / oscura y fría
De hermosa Virgen / nace el Mesías.
Dichosa Madre, / feliz María.

Enero del año 1831" y se compone de tres octavas con su Coro intercalado (116, p. 40). Nuestra primera estrofa corresponde al Coro y supongo que es popular, y la segunda corresponde sólo a la mitad de la primera octava del Dr. Molina.

2) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

Al pesebre, al pesebre mortales;
Vamos hoy al pesebre adorar,
Lo más dulce que tienen los cielos;
Es Jesús, la divina beldad!

¿No ves cómo los buenos pastores
Cuando salen de Cristo Natal,
Transportados de gozo adorable
Su rebaño dejando se van?

585) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Josefina Faciano Lavalle.

Mas si no hallas lugar, dueño mío,
Mas si no hallas allí en el mesón;
No eres mucho mejor una gruta
El albergue de mi corazón.

Porque nace en mi bienestar
Redentor de los cielos, Jesús.
Siendo el dueño del mundo, no encuentro
Mejor éxito en que puedan nacer.

La canción que publico se ha cantado mucho en Tucumán; sobre todo la primer cuarteta, que suele servir de estribillo.

En *El Orden* del 7 de enero de 1892, aparece el verso inicial en un comen-

tario de "los muchos y bonitos pesebres que abundaban por todos los barrios de la ciudad".

537) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

Veinticinco nació el Niño,
Dentro hielo y en la paja.
¡Quién pudiera niño hermoso
Vestirte de terciopelo!

601) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. Paula Ramos de Gómez

Veinticinco nació el Niño,
Entre la paja y el hielo.
¡Quién pudiera niño lindo
Vestirte de terciopelo!

En el portal de Belén,
Los gitanillos han entrado,
Y al niño Jesús
Los pañales le han robado.

537-601) Dos variantes, tripódicas binarias, de un Villancico popular en muchas provincias. La cuarteta inicial de la letra le pertenece indefectiblemente; no así las otras, que suelen variar.

Con melodía similar recogí las coplas que siguen:

Yo soy un pobre gallego,
Que vengo de la Galicia;
Y al hijo de Dios le traigo,
Lienzo para una camisa.

Yo soy un pobre gitano,
Que vengo de Egipto aquí;
Y al hijo de Dios le traigo,
Un gallo kikirikí.

Al hijo de Dios hoy día,
Todos le llevan su Don.

Yo soy chico y nada tengo,
Le traigo mi corazón.
Madre de la armonía,
Si me dices María;
Hijito con el Niño,
Servime de compañía.

Andaré de monte en monte,
Ocultando el sol divino;
Pasaré mucho trabajo,
Durante todo el camino.

602) Ya conocemos esta copla. La melodía se asemeja a algunas de las que vimos; pero difiere por su construcción y en ciertos detalles. La forma imperfecta de sus frases le imprime gran carácter.

Carlos Vega recogió en Belén (Catamarca) una parecida, con versos diferentes (183, Nº 241).

584) El único Villancico que recogí sólo con frases dipódicas. Se trata de un pequeño período de cuatro frases, que queda como en suspenso con su cauda

602) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. Paula Ramos de Gómez

En Belén acaba
Jesús de nacer.
Vamos pastorcillos,
Vamos a Belén.

584) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Josefina Faciano Lavalle.

Vamos pastores,
Perlas busquemos,
Las entreguemos
Al Niño Dios.

No Jesús mío,
No Niño no,
Que tú eres dueño } Bis
De mi corazón. }

llana sobre el quinto grado. Se repite con nueva copla; y después aparece una coda de dos pequeñas frases, la que retoma el pensamiento de la cuarta frase y concluye la idea tocando la mediante.

538) Otro Villancico muy conocido en nuestro país. Tiene dos partes que corresponden al diálogo compuesto con versos octosílabos y otros pentasílabos. La primera parte consta de dos frases dipódicas binarias, repetidas. La segunda, de cuatro pequeñísimas frases, con un pie por compás.

Esta versión se canta en todas partes, y algunos párrocos la enseñan todavía. A veces, los versos van precedidos por este anuncio:

En nombre de Dios comenzaremos
Por Aquel que tiene gracia;
A Tí te llaman gracioso
Y a mí me faltan las gracias.

Si estás atento
A lo que yo digo,
Cantaré la copla
Del Niño perdido.

Obtuve estos versos con una versión musical (N° 583) similar a la que publico. Para el primer verso de diez sílabas, mi cantora convertía la anacrusis de la melodía en un pie de corchea con puntillo y semicorchea, precedido por otra semicorchea, algo así como una anacrusis de la anacrusis.

538) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

—Señorá: yo he visto un Niño,
Más hermoso que el sol bello.
Yo diré que tiene frío,
Porque el pobre se anda en cueros.

—Dile que pase
Se calentará
Porque en esta tierra
Ya no hay caridad.

Entró el niño y se sentó.
La mujer le preguntó:
—Dime niño, ¿de quién eres,
De qué padres, y de qué pueblo?

El niño responde:
—Soy de lejos pueblo,
Mi padre en el cielo,
Yo bajé a la tierra.

Carlos Vega publicó una melodía algo diferente, anotada en Salta (183, p. 276, N° 945). Otra, con algunas variantes, figura en el Cancionero Popular de Tucumán, de J. A. Carrizo (37, T. I, p. 548).

En cuanto a los versos, son muy conocidos con el nombre de "Coplas del Niño perdido". Ismael Moya publicó una versión poética similar a nuestra 538, anotada también en Tucumán, y varias de otras provincias; todas ellas de las colecciones que formaron los maestros del interior, hace 25 años (119, T. II, p. [93]/99). Se cantan probablemente también en toda la América española y en España, de donde proceden. María Cadilla de Martínez publicó una versión de Puerto Rico, con melodía diferente (114, pp. 60/61). Y Kurt Schindler recogió en Fuentepinilla (España) el mismo romance con una melodía que denota parentesco; la primer frase es casi igual y su verso dice: Madre, en la puerta hay un niño (152, N° 670).

294) Dentro del espíritu de la melodía anterior. La primera parte tiene

cuatro frases; la inicial, acéfala. La cuarta está formada por dos células o frases pequeñas, que traen una modulación de carácter rítmico y se constituyen en verdaderas frases en la segunda parte, que es toda dipódica.

La letra de este Villancico no es conocida. La cantora pronunció *parra* en lugar de *para;* lo que es muy común en Tucumán.

294) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Para que nazca / en un vivo establo,
Esplendor de los cielos / es Jesús.

Cual es el fuego,
De mi vivo amor. } Bis

Pies ternarios. — 716) Dos frasecitas monopédicas ternarias bastan para entonar estas coplas devotas.

Carlos Vega recogió dos melodías análogas, pero con cuatro frases; una en Monteros (Tucumán), y la otra, en Salta (183, N^{os} 314 y 965).

716) VILLANCICO. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

Un blanco cordero
Se pone a balar:
Con alma y con vida
Volvemos allá.

228) Está dentro del carácter de la anterior, y las dos mencionadas, de Carlos Vega, son variantes. Fué cantada muy lenta, tanto que casi se convierte en tripódica binaria de pies contraídos.

687) Similar a las anteriores, pero con tesitura mucho más amplia. He anticipado su publicación en mi Primera Selección de Música Tradicional Argentina, donde aparece armonizada.

228) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Monasterio de Chico.

Albricias, albricias,
Albricias se den,
Albricias, albricias,
Albricias se den,
Por un niño hermoso
Nacido en Belén.
Por un niño hermoso
Nacido en Belén.

687) VILLANCICO. Hileret, Río Chico. N. de Quiroga.

¿Adonde te fuiste;
Mi dulce zagal,
Que ayer te buscaba } Bis
Sin poderte hallar? }

Pensé que jugando,
Dentro de un matorral,
Bien oculto estabas } Bis
Por verme llorar. }

586) Curioso parecido con la melodía binaria 584, que vimos en la página 337. Las coplas, diferentes, parecen más modernas.

586) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Josefina Faciano Lavalle.

Yo te saludo / Niño divino,
Luz y cariño / de salvación. } Bis

El cielo cubre / la nube baja,
Hacia Dios sube / nuestra oración. } Bis

540 - 520) Melodía popularizada con el conocido Romance del milagro de la Virgen. Período de frases regulares perfectas a base de dipodias. En la melodía 540, el segundo capital lleva la primera vez subdivisiones extemporáneas, a consecuencia de que el texto ha recibido un diminutivo que alarga el octosílabo.

Carlos Vega obtuvo en Jujuy otra canción similar, medida en 4 x 8 (183, N° 116). Según el citado investigador, esta melodía está sumamente difundida en España.

J. A. Carrizo publicó otra variante recogida en Tucumán por Bruno Jacovella (37, T. I, p. [537]). Estudió además la ascendencia hispánica del Romance,

540) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

520) VILLANCICO. Santa Rosa, Monteros. Encarnación Sosa de Barros.

540

La Virgen va caminando
Por el caminito de Belén,
Como el camino es muy largo
Al Niño le ha dado sed.
—Calla niño de mi vida,
Calla niño de mi bien,
Que allí adonde vamos
Hay un dulce naranjel.
El dueño de las naranjas
Es un cieguito y no ve
Y valgame una naranja
Pará el niño entretener.
—Entré señora y corte
Lo que se le menester.
Como la Virgen es muy corta
No se corta más que tres.
Uná le dió a su niño,
Otra le dió a San José,
Y otra quedó en sus manos
Pará la Virgen beber.
Después que la Virgen s'ido
Y el ciego empezó a ver.
—¿Quién es aquella señora
Que me hizo tanto bien?—
—Esa es esposa de Cristo
Y madre de San José. [?]

más conocido con el nombre de "La fe del ciego", y siguió su dispersión por la Argentina y Chile (Ob. cit., pp. [346]-347).

Ismael Moya, que se ocupó después también de este Romance, inserta en su *Romancero* otras variantes de Tucumán y varias de otras provincias, pertenecientes a las colecciones de Folklore del Instituto de Literatura Argentina (119, T. II, pp. [177]/187).

Schindler recogió en Madroñera y en Cueva de Agreda (España) los mismos versos, con música diferente (152, N^{os} 342 y 645).

580 - 579) Una misma melodía vertida por dos cantoras. La primera acusa

en la tercera frase una modulación pasajera a la subdominante. Ambas llevan un par de frases perfectas y otro par con la relación imperfecta de dos pies en el capital y uno en el caudal.

Los versos parecen de origen culto.

580) Villancico. Los Rojos, Monteros. María A. de Rearte.

Florcita de las flores,
Jardín de mi memoria,
Esperanza de mi gloria.
Gloria en el cielo a Dios.

En las calles de la gloria
Brillan perlas y diamantes,
Con que juega el niño Dios.
Gloria en el cielo a Dios.

En el cielo hay un pilar,
Labrado de perlas finas,
Con que juega el niño Dios.
Gloria en el cielo a Dios.

579) Villancico. Los Rojos, Monteros. Ignacia Mercedes y Rosa Robles.

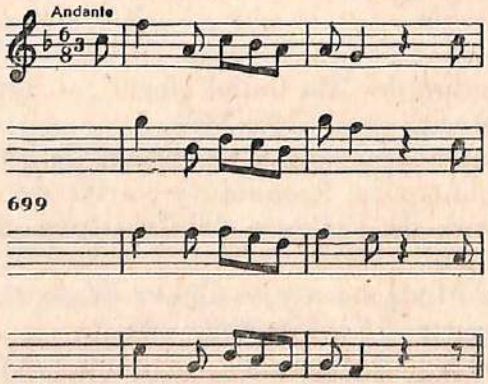
El Niño Dios se ha perdido;
La Virgen lo anda buscando,
Con el rosario en la mano.
Gloria del cielo a Dios.

Arriba está un pilar,
Cubierto de pedrería;
Para que sonría el Niño
Gloria del cielo a Dios.

Adiós mi niñito,
Adiós que me voy,
Postrada a vuestra planta
Gloria del cielo a Dios.

699) Melodía con demasiados saltos, que niegan legítima filiación tradicional. El Romance que la acompaña, en cambio, tiene larga ascendencia hispánica.

699) Villancico. Los Luna, Río Chico. Predesfinda Cuello de Asís.



696

En la cumbre de aquel cerro
Hay una casa muy linda,
No la hizo un carpintero,
Tampoco en carpintería.

La hizo nuestro Señor,
Para la Virgen María.
Las ventanas son de oro
Y las puertas plata fina.

En una de las ventanas
Está la Virgen María,
Con un niñito en los brazos,
Llorando lo más sentida.

—¿Porque lloras esposa mía,
Por pañales y por mantillas?
—Yo no lloro por pañales,
Tampoco por mantillas.

Yo lloro por una niña
Que reza todos los días,
Un rosario a la mañana,
Otro a las doce del día.

.....
.....
Y otro a las doce de la noche,
Por devoción a María.

El tema aparece con sentido mundano en el *Romance de Isabel,* del cual ofrece una versión portorriqueña la señora María Cadilla de Martínez (114, p. 155). Entre nosotros, Ismael Moya publicó una variante de Salta y dió otra de Asturias (119, T. II, p. [237]).

232) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Teodosia Monasterio de Chico.

Del Tibet venido
Niño nuestro Don
Y dad en retorno } Bis
Tu divino Amor. }

232) "Adoración a los Reyes", con carácter melódico particular. (El salto de octava entre la primera y la segunda frases resultó muy desafinado).

253) Música y letra conocidas. Dos períodos: el primero, de frases dipódicas ternarias, queda como en suspenso con su terminación al grave, sobre la dominante; el segundo, monopédico ternario, corresponde a las dos coplas pentasílabas.

Carlos Vega ha obtenido una versión similar en Salta (183, N° 544).

Pies binarios y ternarios. — 719) Dos partes: la primera, monopédica binaria; la segunda, con dos pies ternarios por compás, que producen fuerte contraste rítmico. Lo completa el movimiento, que es más lento, valseado.

Juan A. Carrizo publicó una variante que obtuvo en Monteros. Tiene ritmo uniforme (37, T. I, p. 549).

La letra es tradicional. El mismo investigador la halló en un Cancionero asturiano y en otro de Chile (Ob. cit., T. II, p. 562).

253) VILLANCICO. Colalao del Valle, Tafí. Mercedes y Delfidia Castro.

Ha nacido en un portal
Llenito de telarañas,
Entré la mula y el buey,
Y el Redentor de las almas.

Los Reyes vienen,
Vamos a ver,
Como lo adoran
Ahí en Belén.

Y los pastores
Le dan un don,
Al ver nacer
Al Niño de Dios. } Bis

719) VILLANCICO. Siete de Abril, Burruyaco. Corro Infantil.

719

I

Tres palomitas
En un palomar
Que vuelan y pasan
Al pie del altar.

Comienza la misa,
Levantan la voz,
Besan y besan
La mano de Dios.

II

Por un postigo abierto,
Se paseaba una doncella;
Vestida de azul y blanco
Reluciendo a las estrellas.

Era la Virgen María
Llorando gotas de sangre.
Pasó San José y le dijo:
—¿Por qué llora esposa mía?
—Yo lloro por pecadores
Que mueren todos los días.
El infierno ya está lleno
Y la gloria está vacía. } Bis

Kurt Schindler encontró la primera cuarteta en Medinaceli (España). La melodía correspondiente, es distinta a la nuestra, aunque con carácter similar (152, N° 739).

575) Villancico muy conocido en todo el Norte.

575) Villancico. Huasapampa, Monteros. Delia Pedraza.

En el portal de Belén
Hay un arca chiquitita,
Donde se viste el Señor
Para salir de visita.

Bailad pastorcillos,
Bailad en Belén;
Mira que ha nacido
El más santo Rey.

Santo, santo es.
Santa María Virgen es.

J. A. Carrizo publicó una versión recogida también en el departamento de Monteros, que consta de dos partes similares a las dos primeras de la nuestra (37, T. I, p. 548). Y Carlos Vega obtuvo otra en Chicligasta, completa, como la que tenemos a la vista (183, N° 359).

MELODÍAS MENORES

Pies binarios. — 577 - 842 - 717) Tres variantes melódicas, cantadas con letras diferentes, muestran la dispersión del Villancico. Las tres tienen frases perfectas, de dos pies por compás, con el primer pie contraído. La 717 presenta una larga acefalía en la primera frase, a causa de que al corro le faltó repetir *albricias* para completar el primer verso. Cuando retoma el período, la forma queda restituída. Obsérvese el *si becuadro* del tercer caudal, que se repite con cada copla, y la mayorización de la cuarta frase.

577) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. Lucía C. Lescano.

Repite el pandero
Con grato primor:
¡Cantemos sus galas
Que ha nacido Dios!

Tus lindos ojitos
Dos luceros son,
Que alumbran tu rostro
Llenos de esplendor.

Tu fino cabello
Hebras de oro son;
Puro y llenito
Lleno de esplendor.

Tu linda boquita,
Boquita'i coral,
Ojitos de estrella
Que alumbran el mar.

842) VILLANCICO. Mancopa, Leales. Delia Ovejero.

Ahí viene la vaca
Por el callejón;
Trayendo la leche
Para el niño Dios.

720

Ahí viene el negrito
Por el callejón;
Trayendo huevitos
Para el niño Dios.

Adiós mi niñito,
Para el año he'i volver;
Trayendo una rosa
Y blanco clavel.

Adiós mi niñito,
P'al año he'i venir;
Trayendo una rosa
Y blanco jazmín.

He recogido varias melodías, con escasas variantes, que no hacen necesaria su publicación. En cambio doy las coplas, cuando difieren. Así, las que llevan el N° 720, que corresponden a una melodía similar a la 842, y la 578, a la 717.

Carlos Vega ha recogido en Salta una melodía parecida (183, N° 947). Además, publicó la primer estrofa de la 717 con otra música. Esta se cantaba en

Jujuy para trenzar y destrenzar las cintas de un mástil; juego que se realiza para las fiestas de Navidad, Año Nuevo y Reyes (179, p. 273).

J. A. Carrizo publicó también otra melodía con la copla de nuestra 842 (37, T. I, p. 550).

717) Villancico. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

En Belén acaba
Jesús de nacer,
Jesús ha nacido, } Bis
Jesús mi Jesús.

Jesús ha nacido
Jesús, mi Jesús,
Que por mí un día } Bis
Nacer en la cruz.

Corré pastorcillo,
Corré a Belén,
Que en Belén acaba } Bis
Jesús de nacer.

Con los Reyes Magos
Postrado a sus pies,
Monarca de los hombres
Yo confesaré. } Bis

Albricias,
Albricias se den,
Por un niño hermoso } Bis
Nacido en Belén.

578

Pobrecito el Niño,
Qué hambre no tendrá;
Le ofrezco alimento
De migas de pan.

Para que te abrigues,
También te he de dar:
Una frazadita,
No la tengo acá.

Adiós mi niñito,
Que triste me voy,
Postrada en el suelo,
Adiós que me voy.

El blanco cordero
Principia a volar.
El Niño agradece
La fe y voluntad.

576) Nueva canción dipódica binaria. La última frase se forma con dos células.

Las doce estrofas con que fueron cantadas parecen de origen culto; su estilo poético recuerda a las *Canciones Piadosas* del Obispo Molina.

686) Los mismos versos del Villancico anterior, con una melodía conocida. Obsérvese la distensión que se produce en los dos primeros capitales por una espera expresiva en la primer nota. La cantora busca el equilibrio alargando también los caudales. A partir de la tercera frase se recupera la forma original, de dos pies para el conflicto y uno de reposo. La segunda parte, de cuatro frases

576) VILLANCICO. Los Rojos, Monteros. Ignacia y Mercedes Robles.

Este es Jesús, dulzura
Respira su semblante;
Arden en su pecho amante
Las llamas del amor. } Bis

Vive de amor penando
Y se ve desatendido;
Busca un alma perdida,
Y no la encuentra más. } Bis

Con amoroso acento,
Suspiros exhalando;
Ved cual la está amando,
Por ella herido va. } Bis

Ya adentro no le caben,
Tan encendidas llamas;
Donde si nos ama,
Donde las templará. } Bis

Dejó de amar cautivo,
El seno de su padre,
Y en el de la dulce madre,
Nos trajo eterno bien. } Bis

Con el humano traje,
Disfraz de su cariño,
Te vimos, pobre Niño,
Señor, allá en Belén. } Bis

Ama su amante pecho,
Tú mismo le has negado;
Mas no le ves airado,
Ni sabe más que amar. } Bis

De su pasión sécase
Ya la ferviente herida;
Piadosa te convida,
Ya puede bien llegar. } Bis

Oh corazón te adoro,
Y amar hasta lo eterno;
Y amor de esposo tierno,
Gozo lo grande en tí. } Bis

Oh corazón te amo,
En quién Jesús, mi vida,
Afanes sin medida,
Quiso gastar por mí. } Bis

A tí, cual avecilla,
Volé con vivo anhelo,
Sanguis por fiesta al cielo,
Su rico pabellón. } Bis

Triúnfate dueño mío,
Te cantaré victoria,
Pero tendrá la gloria,
Tu santo corazón. } Bis

regulares, también distendidas, parece desarrollar la idea inicial. La primera, es más conocida con estos versos:

Cristianos venid,
Cristianos llegad,
A adorar a Cristo } Bis
Que está en el altar.

718) Dos partes de dos Villancicos que suelen cantarse separados. La primera es mayor y vimos una análoga en el grupo de las melodías de ese modo (N° 571). En la que tenemos a la vista, se han contraído los caudales; lo que ocurrió en muchas de las versiones que escuché en Tucumán. La segunda parte, sobre la misma tónica, se explaya en modo menor. Tiene cinco frases, formadas con tres y repetidas cada una de las dos primeras. El último capital presenta

686) VILLANCICO. Hileret, Río Chico. N. de Quiroga.

718) VILLANCICO. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

una distensión: evidentemente las dos negras debieron formar un pie de corcheas.

Carlos Vega recogió esta parte como primera de otro Villancico, en Chilecito (La Rioja), (184, N° 550), y en Jujuy, como canción independiente (183, N° 107). En ambas la última frase es de forma 2 = 1.

686

Pastores venir,
Pastores llegando,
Adorar al Niño } Bis
Que ha nacido ya.

Pobrecito el Niño,
Qué hambre no tendrá;
Le ofrezco alimentos
De migas de pan.

718

Veinticinco nace el Niño,
Entre la paja y el *yelo*
¡Quién pudiera Niño hermoso
Vestirte de terciopelo!

Todos le llevan al Niño,
Yo no tengo que llevarle;
Le llevo mi corazón
Que le sirva de pañales.

Pastores venir,
Pastores llegar,
Adorar al Niño } Bis
Que ha nacido ya.

A las doce de la noche
Llama María a José:
—Levántate esposo mío,
Que el Niño quiere nacer—.
José se levanta
Contento y con alegría
Al verlo nacer al Niño
En los brazos de María.

Pastores venir
Pastores llegar,
Adorar al Niño } Bis
Que ha nacido ya.

Ya amaneció el claro día,
Que anunciaron los profetas,
En el que el sol de justicia
La culpa eclipsa y destierra.
Así, no temáis pastores;
Hoy corre con gran presteza
A Belén, que allí veréis
Nuestro Dios a nacer.

Pastores venir,
Pastores llegar,
Adorar al Niño } Bis
Que ha nacido ya.

Oh Niño blanco y hermoso,
Más bello que los cielos
Conceden a nuestras almas
Tu amor puro y eterno.
Veréis a un tierno niño,
Entre paja y entre bestia
Envuelto en pobres pañales,
A la majestá inmensa.

Pastores venir,
Pastores llegar,
Adorar al Niño } Bis
Que ha nacido ya.

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

LA MÚSICA ENTRE LOS NIÑOS

Anotación de Villancicos (Santa Rosa, Monteros). Tres "indios" cantores de Vidalas (Santa Ana, Río Chico). Dos cantores de "joi-joi" (Mollar, Tafí).

RONDAS Y CANCIONES INFANTILES

RONDAS INFANTILES. — ANTECEDENTES Y CARACTERÍSTICAS. — LAS MELODÍAS RECOPILADAS. — PIES BINARIOS. — PIES TERNARIOS. — CANCIONES INFANTILES.

RONDAS INFANTILES

ANTECEDENTES Y CARACTERÍSTICAS

Entre los niños tucumanos recogí numerosas Rondas y Canciones de antigua raigambre española o europea. Estas son introducidas o difundidas generalmente a través de la escuela; pues en muchos casos las maestras se encargan de enseñarlas a los niños, o los niños que las aprenden de sus madres, las difunden entre sus compañeros durante los recreos.

En la región de los Valles, donde la enseñanza tiene mayores dificultades y donde los niños no se reúnen en número tan crecido, no se oyen Rondas. Más aún; según mis averiguaciones, los niños no las saben, aunque no por eso dejen de cantar. Entonan los cantos del lugar, las Bagualas, que resuenan a toda hora y con toda ocasión.

Las Rondas y los juegos debieron llegar a Tucumán desde los primeros momentos de la Conquista. Observa Juan Alfonso Carrizo ..."que muchos de los juegos y rimas infantiles que hoy recogemos en la tradición local, eran ya popularísimos en España al iniciarse la colonización de Tucumán"... y supone que pudieron pasar hasta impresos (37, T. I, p. 261).

La mayoría de las Rondas populares que recogí en Tucumán, figuran en las colecciones formadas en Buenos Aires; sobre todo los textos. Su melódica no difiere de la americana y europea del género. Por lo común, presentan los giros típicos del cancionero Europeo antiguo, tal como aseveró Carlos Vega en su Panorama de la Música Popular Argentina (179, p. 268).

Todas las melodías son mayores, excepto una; con gran preponderancia de las agrupaciones por pies binarios y con preferencia por las dipodias. Todas son vocales, homófonas, y no llevan ninguna clase de acompañamiento.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

He reunido las Rondas otra vez por sus afinidades melódicas, considerando su forma de pie, frase y período.

A continuación doy un índice de las Rondas, de acuerdo con las letras, por orden alfabético, con el objeto de facilitar su individualización:

Adiós mis amiguitas (615) ..... p. 394
Ande va niña coqueta (721) ..... p. 406
Arroz con leche (13) ..... p. 398
Buenas tardes mis amiguitas (598) ..... p. 395
El paseíto de oro (11) ..... p. 402
» » » » (656) ..... p. 402
En el jardín de Lera (617) ..... p. 395
Estaba la palomita blanca (616) ..... p. 411
Estaba la Pastora (14) ..... p. 404
Hilo de oro (17) ..... p. 396
La farolera tropezó (12) ..... p. 408
La que está en el medio de la vida (657) ..... p. 409
Mi padre es un pobre viejo (1) ..... p. 410
Muy buen día su señoría (19) ..... p. 396
» » » » » (728) ..... p. 396
Niñas hermosas (15) ..... p. 401
Por las orillas de un río (595) ..... p. 410
Que lindo pasear por acá (18) ..... p. 395
¿Qué es ese ruido? (722) ..... p. 400
¿Queréis saber? (725) ..... p. 405
Salga la dama dama (20) ..... p. 395
Saltar y jugar (10) ..... p. 393
Se me ha perdido una niña (16) ..... p. 397
Tengo una muñequita (593) ..... p. 408
Todas en círculo (723) ..... p. 401
Uh, uh, uh! (727) ..... p. 399
» » » (21) ..... p. 400
Una linda mañana (594) ..... p. 407
Ya se murió el gato (14) ..... p. 404
Zapatero, zapatero (724) ..... p. 406

PIES BINARIOS

Fraseo regular perfecto. — 10) Esta melodía no la he visto en ninguna colección anterior. Presenta curiosa coincidencia con melodías tetratónicas, o pentatónicas detectivas, del modo B sin su quinta nota; tal como vimos en el parágrafo dedicado al cancionero Pentatónico (p. 154).

Como estructura, un solo período de ocho pequeñísimas frases, que se repite para cada par de estrofas. Es curioso observar cómo el texto modifica el sentido de la primer frase haciéndola masculina, con anacrusis del capital siguiente, en lugar de simple frase femenina como en todas sus repeticiones.

La letra es muy popular. Dionisio Chaca publicó una versión muy parecida, con diferente música (44, p. 5). Juan Alfonso Carrizo, anotó en Mon-

10) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

Saltar y jugar,
Andar por los aires,
Sin moverse,
Con mucho al aire (¹)

Busque compaña
Busque compaña
Que la quiero
Ver bailar.

Saltar y jugar,
Andar por los aires,
Sin moverse,
Con mucho al aire.

Déjala sola
Sola, solita,
Que la quiero
Ver bailar.

teros versos similares, precedidos por una estrofa que dice: *Que salga Anita, / Que salga Anita, / que la quiero ver bailar.* Supongo que este nombre cambiará de acuerdo con la niña elegida (37, T. I, p. 410, N° 105).

En cuanto al juego, Dionisio Chaca trae la explicación justa en su obra mencionada.

615) Melodía típica de Ronda antigua, formada con siete notas, con la tónica en el centro. Gran sobriedad en las fórmulas y caudales precisos, femeninos o masculinos.

Este solo período de cuatro frases anacrúsicas, bien balanceadas, se repite

(¹) *Al aire* en lugar de *donaire*...

hasta concluir con los versos. Estos son también antiguos. Los últimos doce se cantan, además, con otra Ronda que veremos (N° 657).

J. A. Carrizo anotó una versión similar a la mía y halló los versos en el Cancionero Popular Murciano de don Alberto Sevilla y en Esfoyaza de Cantares Asturianos de don Aureliano de Llano Roza de Ampudia (35, T. II, p. 24). El musicólogo alemán Kurt Schindler, ya nombrado — que realizó una notable colección en España y Portugal —, anotó una variante del corro dialogado de nuestra 615, en Almazán (Soria), España; cuya melodía se parece más a la N° 18 de la página que sigue, pero sin las subdivisiones (152, N° 567).

615) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza y Albertina del Valle.

—Adiós mis amiguitas
Que me voy a retirar.
—Espérate un poquito
Que vamos a jugar.

—Por hoy es imposible
Porque tengo quehacer,
Lo que mi buena madre
Sencilla he'i disponer.

—Razón tiene de sobra
El niño sin vacilar.
Nosotros aplaudimos
El modo de pensar.

Que salga a bailar la dama
Con un chico marinero;
Que baile una peseta,
Estrellas en el cielo.

Espadas sobre cadete
Dicen que las tengo yo;
Las tiene hermana mía
Clavada en el corazón.

A ver tus ojos azules
Azules como los míos;
No pierdan la esperanza
Que ya la he perdido.

598 - 20) Dos variantes musicales de la Ronda anterior. Las dos primeras frases son diferentes; tercera y cuarta, similares.

Los versos que las acompañan forman parte de la letra de la melodía 615.

Es interesante verificar el gran parentesco de estas melodías con la Cantiga de Socar del Brasil que publicó A. Magalhães Pinto y que reprodujo Carlos Vega en su Panorama de la Música Popular Argentina (179, p. 241).

Kurt Schindler halló los mismos versos en León y en Viniegra de Abajo (Logroño), España; con otra melodía (152, Nos. 431 y 458).

598) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Beatriz Medina.

—Buenas tardes mis amiguitas,
Me voy a retirar.
—Espérate un poquito
Que vamos a jugar.

20) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

Salga la dama, dama,
Vestida de marinero,
.....
.....

617-18) Estas dos melodías, casi iguales, sirven con pocas diferencias a varias Rondas. Bruno Jacovella anotó una, apenas variada, correspondiente al texto de la 617 que incluye Juan Alfonso Carrizo en su Cancionero Popular

617) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza.

En el jardín de Lera
Tres maravillas son:
Una que sale al medio
Hija de coronel,
Sobrina de Mercedes.
—Retirate al cuartel.
—Ya me voy retirando
Ya me retiraré.

18) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

Qué lindo pasear por acá,
Cuando el lobo está durmiendo.
Qué lindo pasear por acá
Cuando el lobo está durmiendo.
Hablado:
—¿Qué estás haciendo lobito?
—Afilando un cuchillito,
Para carnear un corderito.

de Tucumán (37, T. I, p. 542, N° 59). Clemente B. Greppi publicó dos parecidas en las pp. 12 y 17 de su pequeña colección de "Rondas y Juegos Infantiles". La primera acompañada por los versos del "lobo", similares a los de mi melodía N° 18; la segunda, con otros versos. También Dionisio Chaca reproduce diversas variantes melódicas, con diferentes letras (44, pp. 8, 41, 51 y 52). María Cadilla de Martínez anotó una variante musical ternaria más extensa, que se canta en Puerto Rico, acompañada por el texto de *La pájara pinta;* también muy conocido en Tucumán (114, pp. 133/134).

La procedencia del texto fué estudiada por J. A. Carrizo en la obra citada (pp. 391/392). I. Moya publicó nuevas variantes tomadas de la Colección de

Folklore del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; una de ellas de Tucumán (119, T. II, p. [227]).

17) Melodía muy popular en Tucumán. Bruno Jacobella anotó una casi igual, para los mismos versos que recogió J. A. Carrizo (37, T. I, p. 396, N° 68). Dionisio Chaca da también los versos; pero con diferente música (44, p. 12). En cambio ofrece una variante musical con la letra de *¡Ay que bellas hijas tienes!* (Ob. cit., p. 27). En una publicación del Consejo Nacional de Educación aparece, armonizada, una melodía diferente, que tiene esta misma rima; ambas anotadas por una maestra de Córdoba, en 1921 (11, p. 11). I. Moya publica y analiza varias variantes poéticas anotadas por otros maestros, entre ellas una de Tucumán (119, T. I, pp. 360-371 y 521-538). Y en Puerto Rico, María C. de Martínez halló una melodía parecida con el texto de *La víbora* (114, p. 169).

17) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

Hilo de oro, hilo i' plata,
Viene el ángel San Gabriel.
Y me dijo una mujer:
—¡Qué lindas hijas tenéis.

—Si las tengo, y no las tengo,
Yo las sabré mantener;
Con el pan que Dios me da,
Todos comen y yo también.

19) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

Muy buen día su señoría
Mantantirulirulá.

Muy buen día su señoría
Mantantirulirulá.

Yo quería una de sus hijas,
Mantantirulirulá.

19) Otra versión de la anterior. En ambas melodías, las ligaduras destacan dos células que quieren cobrar entidad de pequeñas frases en 2 × 8. El texto, también común, ocasiona la distensión del tercer capital.

Dionisio Chaca da el mismo, con música parecida (44, p. 10); y otra variante musical, con letra diferente (Ob. cit., p. 42).

Clemente B. Greppi lo publica bajo el título de "Los Oficios" (79, p. 18), con la música que después anota Chaca para "Hilo de oro hilo de plata".

Por mi parte, recogí en 7 de Abril (Burruyaco) otra variante (N° 728) con el mismo texto; también con la distensión del tercer capital. Se diferencia en que el primer pie capital después del *fa* inicial vuelve a percutir dos veces sobre el *do;* en que el segundo pie del segundo compás comienza con *fa* en vez del

do; y en que el segundo pie del tercer compás repite el *do* para las dos corcheas.

728

—Muy buen día su señoría.
Mandantero lirolá.
—¿Qué quería, mi señoría?
Mandantero lirolá.
—Yo quería una de sus hijas.
Mandantero lirolá.
etc.

I. Moya publicó versiones de otras provincias, pertenecientes a las Colecciones del Instituto mencionado (119, T. I, p. 376-379).

16) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

—Se me ha perdido una niña.
Cataplín, cataplín, cataplero,
Se me ha perdido una niña,
En el fondo del jardín.

—Yo se la he visto a la niña,
Cataplín, cataplín, cataplero.
Yo se la he visto a la niña,
En el fondo del jardín.

—¿En qué quiere que la traiga?
Cataplín, cataplín, cataplero.
¿En qué quiere que la traiga,
Del fondo del jardín?

—Traigamela en silloncito.
Cataplín, cataplín, cataplero.
Traigamela en silloncito,
Del fondo del jardín.

—Aquí se la traigo a la niña,
Cataplín, cataplín, cataplero.
—Aquí se la traigo a la niña,
Del fondo del jardín.

16) Melodía típica del cancionero Europeo antiguo: ámbito de sexta, con el añadido de la dominante inferior; frases dipódicas binarias; descenso desde la sexta hasta la tónica en la frase final.

Bruno Jacovella anotó la misma melodía, con pequeñas variantes, y con ritmo más muelle, en pies ternarios (37, T. I, p. 546, N° 111). Lo mismo ocurre con la versión que da Clemente B. Greppi (79, p. 15), y que reproduce Dionisio Chaca (44, p. 21).

Ismael Moya anota dos versiones de los primeros ocho versos, recogidos por maestros de la provincia de Buenos Aires (119, T. I, p. 386).

13) Una de las Rondas más uniformemente difundidas en la Argentina. Carlos Vega la recogió sin más diferencia que un *re* en lugar del *mi* en la cabeza del segundo pie del cuarto capital (183, N° 105).

Bruno Jacovella anotó la misma, también en Monteros, con las anacrusis reducidas a semicorcheas, y el segundo pie, del segundo capital, con fórmula

13) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

—Arroz con leche,
Me quiero casar
Con una señorita
De San Nicolás.

Que sepa coser,
Que sepa bordar,
Que sepa abrir la puerta
Para ir a jugar.

—Yo soy la viudita
Del barrio del Rey;
Me quiero casar
Y no encuentro con quién.

—¿Pues siendo tan bella
No encuentras con quién?
Elige a tu gusto
Que aquí tienes cien.

—Con esta sí,
Con esta no,
Con esta señorita
Me caso yo.

puntillada (37, T. I, p. 540, N° 33). Greppi la da sin mayores variantes (79, p. 13) y Chaca la reproduce (44, p. 23), y en seguida publica otra, con el nombre de "La Viudita", cuyos versos corresponden a las estrofas tercera, cuarta y quinta, de mi versión. La música es una variante "ternarizada" (3 x 4), con las mismas altitudes en las dos frases iniciales y con tercera y cuarta diferentes (Ob. cit., p. 24). María C. de Martínez dió una melodía que se canta en Puerto Rico,

también ternaria (3 x 8), con las dos primeras frases casi iguales a la nuestra, y con la letra algo diferente (114, p. 186).

J. A. Carrizo realizó el estudio completo de estas rimas y su ascendencia española (37, T. I, p. 377). I. Moya da y comenta numerosas variantes enviadas por los maestros de las provincias (119, T. I, p. 382/386).

727) Curiosamente, esta melodía toma la frase inicial de la anterior (N° 13), de sólo tres notas, y la repite hasta el final; percutiendo ambas corcheas del pie todas las veces que el texto lo requiere. Coincide así con las melodías

727) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

¡Uh, uh, uh, uh!
—¿Quién anda por aquí?
—Son los ladrones,
En busca de Susana.
—Susana no está aquí.
.....

Se ha ido a juntar flores,
Pa'l mes de Abril!
—Sacaré este bulto
Que estorba aquí.

tritónicas, en uso en gran parte de Tucumán y del Norte, y nada extrañas para las niñitas de 7 de Abril.

Bruno Jacovella da una versión de la misma, tomada en Monteros, en la cual las terceras mayores *fa - la* se han convertido en segundas *fa - sol*, conservando los mismos valores (37, T. I, p. 546, N° 119). El texto es semejante y Susana se llama "Santa Ana"; que en España y Puerto Rico es "Doña Ana".

21) También se llama "Santa Ana" en los versos de esta melodía. Esta es otra vez tritónica y muy interesante. Se desenvuelve sobre el mismo acorde de la anterior, pero tomando por base la tercera *la*. En consecuencia, la melodía

aparece corrida; cambia la relación de todos sus intervalos y adquiere un sabor nuevo. Ya me ocupé del sistema tonal de estas melodías al hablar del cancionero tritónico (p. 450).

21) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

¡Uh, uh, uh!
—¿Quién anda por aquí? } Bis
—Son los ladrones,
Que buscan a Santa Ana.

—Santa Ana no está aquí.
Está en el jardín,
Regando las flores,
Para el mes de Abril.

¡Uh, uh, uh!
—Saquemos este bulto
Que estorba aquí.

722) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

¿Qué es ese ruido
Que anda por aquí?
De noche y de día
No dejan dormir.

Somos los estudiantes
Que venimos de estudiar,
De la capillita
La Virgen del Pilar.

Un pañuelito de oro,
De oro y de plata;
Una paloma blanca
Por eso paso yo.

722) Una variante del texto anterior con música distinta; otra vez europea típica. Bien construída, sobre todo si se considera la cuarta frase de la repetición.

El texto fué hallado y estudiado por J. A. Carrizo (35, T. II, pp. 37/38).

15) Cinco notas para todo el período; primera y tercera frases casi iguales a las equivalentes de la melodía 722; terminación en la mediante.

B. Jacovella recogió un canto similar; sólo que el segundo pie de las frases primera y tercera, en lugar de repetir su primer nota, asciende al caudal por la nota siguiente (37, T. I, p. 545, N° 92). El texto correspondiente, que anotó J. A. Carrizo, es casi igual (Ob. cit., pp. 408/409). Véase también el de nuestra Ronda 724 (p. 406), sobre el mismo tema.

15) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

—¡Niñas hermosas!
¿Para donde van?
—¡Gran zapatero!
Vamos a pasear.

—¡Niñas hermosas!
El zapato romperá.
—¡Gran zapatero!
Usted, me lo compondrá.

—¡Niñas hermosas!
¿Cuánto me pagará?
—¡Gran zapatero!
Un beso y nada más.

723) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

Todas en círculo
Queremos jugar. } Bis
Cuando se divierten
Saltar y brincar,
Cuando se divierten
Saltar y bailar.
Ven chiquitita,
Ven para acá, } Bis
Elija una niñita } Bis
Que sepa bailar. }

723) Canción de indudable procedencia europea. Figura con diferentes textos en colecciones de Rondas alemanas. Poseo una armonizada por Humperdinck, que es muy parecida (85, p. 34). La versión que tenemos a la vista es acéfala; la alemana es anacrúsica y el segundo y tercer capitales comienzan con *re* negra.

La frase que corresponde a la última de nuestra melodía, hace en la versión europea: *sol* negra — *do* negra — *fa* negra. Después, en lugar de la repetición del par final, vienen tres nuevas frases. En otra versión popular alemana, que

me enseñaron cuando yo era chica, la frase final terminaba con un ascenso de la fundamental a la quinta, pasando por la tercera. Por lo demás, era muy parecida a la versión de Tucumán.

El texto de la melodía 723 parece culto. No sería difícil que se tratase de una adaptación reciente de la ronda europea, hecha por una maestra de música. En todo caso, en Burruyaco, ésta se ha popularizado entre el elemento infantil. No la oí en otra parte.

11) Tres períodos musicales para tres textos yuxtapuestos. El primero, de tres frases repetidas tres veces. El segundo toma la misma frase inicial de las

11) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

656) RONDA. Santa Ana, Río Chico. Corro de escolares; solos: César Villafañe y Damián R. Olivera.

canciones 722 y 15, y la repite en una especie de recitado que emplea cinco frases. La tercera vez, la frase omite la contracción capital a causa de la brevedad del texto y va directamente a su segundo pie. El período termina tocando la tónica. El tercero — también vulgar, pero mejor balanceado — tiene cuatro frases un poco parecidas a las de la canción N° 15, que vimos. Como aquélla, finaliza en la mediante. Esta parte se canta dos veces.

656) Variante de la anterior. La misma forma y la misma letra. Final sobre la tónica. Las partes segunda y tercera corresponden a los *solos*.

11	656
I	I
El paseíto de oro Es muy bonito { Bis Por donde se pasean Los señoritos { Bis Los señoritos llevan En el pantalón { Bis Un letrero que dice: ¡Viva el trabajó! { Bis	El paseíto de oro Es muy bonito { Bis Por donde se pasean Los señoritos, { Bis Los señoritos llevan En el pantalón, { Bis Un letrero que dice: ¡Viva el trabajó! { Bis
II	II
Anda Canuto Cara de bruto Animal que me has ofrecido Una carta para quién.	Anda Canuto, Cara de bruto, Me has ofrecido Una carta pa' no trabajar.
III	III
Tengo, tengo, tengo, Tú no tienes nada, Tengo tres ovejas En una manada. Una me da leche Otra me da lana Otra me mantiene Toda la semana.	Tengo, tengo, tengo, Tú no tienes nada, Tengo tres ovejas En una cabaña. Una me da leche Otra me da lana Otra me mantiene Toda la semana.

Juan Alfonso Carrizo publicó otra versión anotada por Bruno Jacovella. Tiene sólo dos partes, lo mismo que el texto (37, T. I, p. 542, N° 54). Dionisio Chaca da los versos de la tercera parte como iniciales de una Ronda titulada "Tengo tres ovejas" (44, p. 47).

14) Se trata en realidad de dos canciones yuxtapuestas. La primera consta de un período de cuatro frases, que se repite hasta terminar con la letra correspondiente. Sus tres primeras frases son similares a las que se cantan comúnmente con los versos de *Mambrú se fué a la guerra*. En nuestra canción, la cuarta frase es conclusiva; en cambio, en *Mambrú*, desciende a la dominante bajo la tónica, pues la melodía tiene seis frases.

Los versos que acompañan esta primera parte, son muy antiguos y provienen de España, como lo demuestra J. A. Carrizo (37, T. I, p. 394, N° 64).

Yo recogí los mismos, con ligera variante, en Los Andes, Chile; pero cantados con otra música. María Cadilla de Martínez también los anotó en Puerto Rico con música diferente (114, p. 184), y lo mismo ocurre con la versión que publica Dionisio Chaca (44, p. 49) y con una que recogió Kurt Schindler en Laina

14) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

I

Estaba la pastora
Larán, larán, larito,
Estaba la pastora
Cuidando el rebañito.
Con leche de sus cabras
Larán, larán, larito
Con leche de sus cabras
Mandó a hacer quesito.
El gato la miraba,
Larán, larán, larito.
El gato la miraba
Con ojos golositos.
—Si tú me hincas la uña,
Larán, larán, larito.
Si tú me hincas la uña
Te cortaré el rabito.
La uña se la hincó,
Larán, larán, larito.
La uña se la hincó
Y el rabo le cortó.
Al confesar la falta
Larán, larán, larito
Al confesar la falta
Se fué al Padre Benito.
—A vos Padre me acuso,
Larán, larán, larito,
A vos Padre me acuso,
Que he matado un gatito.
—De penitencia te echo
Larán, larán, larito,
De penitencia te echo,
Que me des un besito.
El beso se lo dió,
Larán, larán, larito,
El beso se lo dió
Y el cuento se acabó.

(Soria), España (152, N° 691). Finalmente, I. Moya publicó otras versiones poéticas argentinas y extranjeras (119, T. II, p. [247]/249).

La música de la segunda parte se compone de un período de cuatro frases seguido por un estribillo de tres. Las frases segunda y cuarta aparecen distendidas la primera vez, para dar cabida a los dos versos octosílabos de la primer estrofa. Originariamente — creo — el pie sobrante debió constituir una anacrusis de semicorcheas ligada al primer y tercer caudales. La forma de la composición se restituye con las estrofas siguientes, pues los versos son de medida uniforme. Esta parte de la canción es bimodal y finaliza en el menor, lo que no es común en este género de melodías.

El texto, también español, es como sigue:

14b

II

Ya se murió el gato,
Que acarreaba la vinagra;
Ya se lo llevó Dios,
De esta vida miserable.

Que turururú,
Que turururú,
Que turururú,

Ya estiró la pata
Ya estiró el hocico,
Ya le dijo su amo:
—Bura, bura Perico.

Que turururú,
Que turururú,
Que turururú,

Todos los vecinos
Fueron al entierro;
Y la tía Joaquina
Tocaba el cencerro.

Que turururú,
Que turururú,
Que turururú.

Fraseo regular imperfecto. — 725) Música de sabor antiguo (1), con texto moderno. Tal vez haya sido escrita recientemente; pero siguiendo los cánones

725) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

¿Queréis saber cómo el chacarero } Bis
Siembra el trigo y el maíz?
Así, así como él lo siembra
Siembra el trigo y el maíz.
¿Queréis saber cómo él lo corta } Bis
Corta el trigo y el maíz?
¿Queréis saber cómo él lo ata
Ata el trigo y el maíz?
¿Queréis saber como él descansa } Bis
Sobre el trigo y el maíz?
¿Queréis saber cómo él divierte
Sobre el trigo y el maíz?

(1) Compárese con la música del Romance: *Madre, Francisco no viene,* que anotó Kurt Schindler en Sarnago (Soria), España (152, N° 829).

tradicionales. De cualquier manera, no es común esta clase de frases con capitales tan amplios, de cuatro pies, y caudales proporcionalmente menores.

Carlos Vega recogió, en Jujuy, una Ronda infantil parecida; pero con frases más breves. Le corresponde la letra de: *A la rueda'e la batata...* (183, N° 104).

724) Melodía parecida a la anterior. El texto, que puede ser también moderno, desarrolla un tema conocido, que ya encontramos.

I. Moya da en su *Romancero* una versión de los versos y del juego (119, T. I, pp. 378/379). Y en Puerto Rico, María C. de Martínez anotó un juego denominado "El Zapatero", que desarrolla el tema (114, pp. 180/181).

724) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

—Zapatero, zapatero,
Que trabajas sin cesar,
Con la lezna y el martillo
Tipitipitipiton.

El zapato se me ha roto
¿Me lo quieres arreglar?
Necesita suela nueva
Porque así no puedo andar.
—Si te arreglo el zapatito
¿Cuánto, dí, me pagarás?
—Te daré la buena gracia
Una vez y otra vez más.
—Fuera, fuera que no quiero
Tan barato trabajar.
La que quede prisionera
En su puesto quedará.

Fraseo irregular imperfecto y fraseo mixto. — 721) Una frase con ancho capital, como los de las melodías anteriores, que desemboca en una pequeña cauda femenina seguida por dos células que corresponden a un estribillo del texto. Esto se repite hasta terminar con los versos.

J. A. Carrizo recogió en Tucumán una letra parecida acompañada con otra música (37, T. I, p. 372, N° 18a). I. Moya publica con el nombre de *Las hijas* otra versión poética de Tucumán, de las colecciones que formaron los maestros (119, T. I, p. 373).

721) RONDA. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

—¿Ande va niña coqueta?
Chiruflín, chiruflán.
—A cortar bellas violetas
Chiruflín, chiruflán.
—¿Para qué son las violetas?
Chiruflín, chiruflán.
—Para adornar mi cabello,
Chiruflín, chiruflán.
—¿Si te llega a ver el Rey?
Chiruflín, chiruflán.
—Le haré la reverencia,
Chiruflín, chiruflán.
—¿Si te llega a ver la reina?
Chiruflín, chiruflán.
—Le haré la cortesía
Chiruflín, chiruflán.

594) Popular en todo el país. Carlos Vega la anotó en Jujuy, sin más diferencia que un *si bemol* en lugar del *si becuadro* de mi versión (183, N° 112). J. A. Carrizo la trae anotada por Bruno Jacovella, quien la escribe en 2 x 4 y completa con un silencio de negra la tercera y cuarta frases (37, T. I, p. 543, N° 26). Lo mismo hace C. B. Greppi (79, p. 33). Creo que en ambos casos, la teoría

594) RONDA. Santa Rosa, Monteros. María Antonia Jerez.

Una linda mañana, } Bis
En el mes de Abril, } Bis
Yo le he dicho a mamita } Bis
Si gustara ir. } Bis

tradicional, con sus compases regularmente cortados, hace que los colectores deformen las frases populares para escribirlas, agregando pausas que no existen. Carlos Vega dedicó un parágrafo muy interesante a la *Deformación por la escritura*, en su *Fraseología* (176, T. II, pp. [523]/527).

Los versos que acompañan esta Ronda son muy conocidos. J. A. Carrizo los publica completos en su Cancionero Popular de Salta y allí menciona también su procedencia española (36, p. 19, N° 26). I. Moya publicó dos versiones enviadas de Santa Fe y de la provincia de Buenos Aires (119, T. I, pp. 386/387).

12) Ronda muy conocida. La melodía de la primera parte coincide con la de *Aserrín, Aserrán,* que publica M. Cadilla de Martínez (114, p. 121). La segunda parte es sólo un fragmento, extraído de las frases siguientes, que contienen la orden de *¡Alcen la bandera para que pase la farolera!* La tercera parte es similar a la versión que publica J. A. Carrizo, anotada por B. Jacovella (37, T. I, p. 544, N° 32).

Estas últimas cuatro frases las anoté en Santa Rosa, de la niña María Antonia Jerez, con el texto que publico con el número 593. El pie inicial recibía un tercer *do*, semicorchea, para contener una sílaba más del texto. El segundo y cuarto caudales esperaban pacientemente con silencio de negra, hasta completar su 4 x 8. Los dos versos finales eran cantados una tercera más abajo, terminando la melodía en la tónica.

Dionisio Chaca trae una variante del texto con música igual (44, p. 16). A las tres cuartetas iniciales, con diferencias, les siguen las de la tercera parte de la Ronda que publico con el N° 12. En la República Oriental del Uruguay anoté otra variante de la música y de la letra (16, N° 26). María Cadilla de Martínez recogió en Puerto Rico otra versión del texto, cuya música tiene la primera frase igual y cambia después (114, p. 80). Francisco Rodríguez Marín publicó

12) Ronda. Santa Rosa, Monteros. Corro de escolares.

I

La farolera tropezó,
Por la calle se cayó;
Al pasar por un cuartel
Se enamoró de un coronel.

II

¡Alcen la bandera
Para que pase la farolera!

III

Dos y dos son cuatro,
Cuatro y dos son seis,
Seis y dos son ocho,
Y ocho diez y seis.

¡Anima bendita!
Me arrodillo en vos.
La que está en el medio
Será la mejor.

593

Tengo una muñequita
Vestidito azul,
Cuello descotado
Con su canesú.

La saqué a un paseo,
Se me la enfermó.
La puse en la cuna
Con mucho dolor.

Vino el doctor,
Me la recetó:
Me le dió una pildorita
Para el corazón.

Vino la madrina,
Le trajo la flor;
Vino el padrino,
Le trajó el cajón.

¡Pobrecita mi muñequita
Se me la murió!

una versión poética y musical, oída por él en Sevilla. La música es similar a la de la tercera parte de la nuestra. Los versos dicen:

Yega er farolero
De la puerta er só,
Cojo mi escalera
Y enciendo er faró. (137, T. V, p. 112, N° 11).

J. A. Carrizo recogió otras variantes poéticas en Salta (36, p. 21-22) y en Catamarca (33, p. 235, N° 1474).

657) Otra Ronda con gran mezcla de elementos melódicos y de textos.

La primera parte trae dos capitales generosos, para contener dos largos versos, y al final una serie de células, para otros tantos versos breves. La segunda parte es similar a la tercera de la Ronda N° 11, que ya vimos. Termina con dos nuevas frases, verdaderos estribillos, que descienden a la tónica.

657) RONDA. Santa Ana, Río Chico. Corro de escolares.

I

La que está en el medio de la vida,
Le quitó el pañuelo de la mora.

Yo quedé salame
La que da la mano.

Sale el sol
La vecina
Lechuguina
De mi amor.

II

Que salga la dama, dama
Vestida de marinero;
Si no tiene dinero
Será querida del cielo.

Que son para la chica
Que los supo componer.

La chica del alma mía,
La chica de mi querer;
Los pollos de la cazuela
Son pocos los que salen bien.

Que son para la chica
Que lo supo componer.

Los versos fueron anotados también por J. A. Carrizo y su versión es tan incoherente como la mía (37, T. I, p. 399, N° 74). Dionisio Chaca da otra, también disparatada. La música es diferente (44, p. 39).

PIES TERNARIOS

595) La única Ronda que recogí con esta forma de frase. Dionisio Chaca la publicó con pocas diferencias. Su texto es más extenso que el mío y termina con el de la melodía N° 1 (44, p. 41). J. A. Carrizo halló la letra en Salta (36, p. [17], N° 16) y en La Rioja (35, T. II, p. 20, N° 15); y estudió detenidamente su ascendencia española.

595) RONDA. Santa Rosa, Monteros. María Antonia Jerez.

Por las orillas de un río, { Bis
Hay tres doncellas { Bis
Bordando pañuelos de oro { Bis
Para la reina { Bis

Pasó un vendedor de seda.
—¿Me compra seda?
—¿A cuánto vende la seda?
—A uno ochenta
Y a tres cincuenta.

I. Moya publicó otras versiones provenientes de diversas provincias (119, T. I, p. 374/375).

1) Variante de la anterior, con tercera y cuarta frases iguales. Ya vimos que su texto lo trae Dionisio Chaca como final del que yo recogí con la melodía 595.

1) RONDA. Santa Rosa, Monteros. Corro infantil.

Mi padre es un pobre viejo { Bis
Vende ciruelas. { Bis
Mientras que las vendía { Bis
Se las comía. { Bis

616) En esta canción la primera y la cuarta frases se asemejan a las dos frases de la canción 617 y 18, de la serie binaria, que han sido llevadas al 6 × 8, por aditamento de una unidad (corchea) por pie, y que presentan distensiones a causa de los versos. Las variantes ternarias de B. Jacovella y de M. C. de Martínez, con texto de *La pájara pinta,* que comenté con aquéllas, tienen aún mayor similitud con esta melodía. En realidad, estos versos son simple variante; la *palomita blanca* reemplaza a la *pájara pinta.*

Dionisio Chaca anota otra versión binaria con el nombre de "Estando la paloma blanca" y adjunta una explicación justa del juego. I. Moya da variantes poéticas de Santa Fe y de Buenos Aires, y relata cómo se desarrolla la ronda (119, T. I, pp. 391/393).

616) Ronda. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza.

Estaba la palomita blanca
Sentadita en un verde limón.

Ay, ay, ay, / cuando lo vea yo.
Dame la mano, / dame la otra,
Te doy un besito sobre tu boca.
Pero no, pero no, porque tengo vergüenza.
Pero sí, pero sí, porque te quiero a tí.
Me arrodillo constante, constante,
Dale un pasito atrás.

Esta Ronda, como casi todas las de procedencia española, está difundida por los diversos países de habla castellana. En la colección que formé en Chile, tengo una variante con la letra de *La pájara pinta.*

En cuanto a España, Kurt Schindler recogió en Montenegro de Cameros (Soria), una versión menos deturpada de la melodía y del texto (152, N° 744).

CANCIONES INFANTILES

Además de las Rondas, suelen cantar los niños melodías con textos generalmente antiguos que aprenden en sus hogares, en las calles, o en los recreos de la escuela. Las cinco que siguen pueden servir de muestra.

535) Canción con la forma de frase típica de las melodías del cancionero Europeo antiguo. Sólo es curiosa su cuarta frase, con el descenso a la sexta in-

535) ROMANCE. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

Estaba la Margarita
Sentada bajo un laurel,
Poniendo los piesitos
Viendo las aguas correr.
Al tiempo pasó un soldado
Y lo hacía detener.
—Deténgase mi soldado
Que una pregunta le hadré.
¿No lo ha visto a mi marido
Cuando en la guerra andó?
—Yo no lo he visto a su marido
Ni sé qué señas tendrá.
—Es un alto, rubio y bajo [?]
Y en la punta de la espada
Lleva un pañuelo bordado
Que yo niña le bordé.
Siete años lo habís esperado
Otros siete lo esperaré,
Si no viene a los catorce
De monja me d'entraré.
A mis dos hijos varones
A la patria los daré;
A mis dos hijas mujeres
Conmigo las llevaré.
Aquí se acaba la historia
De esta infeliz mujer,
Que hablando con su marido
No lo supo conocer.

ferior, que da a la canción una amplitud melódica poco común. Esta canción ha sido ya publicada en una selección de cantos de Tucumán que destiné a los niños (19, p. 17). La tercera frase de la versión antes publicada, de dos pies de corcheas en el capital, corresponde a una de las numerosas repeticiones del disco. Para esta página he elegido otra (la segunda), con el descenso por grados del tercer capital. Los valores y aun las notas sufren pequeñísimas modificaciones en cada repetición, de acuerdo con los versos del Romance.

El Romance conocido por *Estaba Catalinita* es de los más difundidos. En la versión que publico, "Catalinita" ha cambiado de nombre: se llama "Margarita".

J. A. Carrizo recogió numerosas variantes poéticas en Tucumán e hizo su estudio detenido (37, T. I, p. 355/362). I. Moya publicó y comentó otras donde figura el nombre de "Margarita"; pero ninguna es de Tucumán. Las versiones de esta provincia se refieren todas a "Catalinita" (119, T. I, pp. 501/505, Nos. XLIV a XLIX).

El doctor Kurt Schindler encontró el Romance en Arroyo del Puerto (Cáceres) y en Torrearévalo (Soria), España, con dos melodías diferentes (152, Nos. 222 y 845).

655) El cantor más joven que hallé en mis viajes, un niñito de cuatro años, muy desenvuelto, no tuvo inconveniente en someterse al micrófono y perpetuar así su graciosa voz.

Ignoro la procedencia de esta canción, pues no pude buscar a los padres que probablemente se la habrían enseñado. Parece una canción romántica, de

655) Canción. Santa Ana, Río Chico. Estanislao Onofre Tarifa.

Soy un pobre y humilde cautivo
Y el desierto africano en la arena,
Donde mi suerte infeliz me condena,
Libertad y contento al perder.

Sigue recitado

principios de siglo, similar a las que ofrecí en parágrafo especial. La doy sólo como curiosidad. A la cuarteta cantada le sigue un recitado, repitiéndose la música después.

592) Canción. Santa Rosa, Monteros. Balbina Elsa Montoya.

Bajó un ángel del cielo,
Que del cielo bajó,
Con sus alas doradas
Y en la mano una flor.

De la flor una rosa,
De la rosa un clavel,
Del clavel una niña
Que se llama Isabel.

—¿Para qué tantas flores
Si no son para mí?
—Ay me muero, ay me muero,
Ay me muero por tí.

592) Es canción muy difundida; fué inclusive usada por algún compositor culto. Jacovella anotó una versión un poco diferente (37, p. 546, T. I, N° 121). C. B. Greppi publica otra variante, con texto igual al mío (79, p. 30). D. Chaca la reproduce y agrega que "Se juega cantando simplemente en rueda marchando o saltando" (44, p. 31).

La música, en todos los casos, tiene la misma forma: un período de cuatro frases, con dos pies ternarios por compás. Y se desenvuelve en el modo menor, terminando en la tónica.

El texto que publica J. A. Carrizo, anotado en Yonopongo, Monteros, comienza con *Una niña bonita* y continúa como el que publico, hasta finalizar la segunda estrofa; la tercera es diferente. También a esta rima, J. A. Carrizo le encontró el antecedente español (37, T. I, p. 418). Don Dionisio Chaca publica otra versión con música muy similar a la de nuestras Rondas Nos. 617 y 18 (44, p. 51). Y María Cadilla de Martínez lo trae con otra melodía, en modo menor (114, p. 145).

726) Canción. Siete de Abril, Burruyaco. Corro infantil.

Yo soy el negrito fino
Que siempre pasó por acá,
Vendiendo escoba y plumero
Y nadie quiere comprar.
Lará lalá lará lalá.

Será por que soy tan negro
Que a nadie le va a gustar;
Será porque soy finito
Que me pongo colorao
Lará lalá lará lalá.

Señor de la concurrencia:
La fiesta ya se acabó;
Mande los hijos a su casa,
Y el negrito saludó.
Lará lalá lará lalá.

726) Melodía menor, híbrida del Criollo oriental con la posterior ola romántica que ya comentamos.

Versos conocidos. En el parágrafo dedicado al Tango doy una variante con música de "La Verbena..." (N° 539). J. A. Carrizo tomó otra versión de una niñita, en la ciudad de Tucumán (37, T. I, p. 422, N° 139).

Según I. Moya: "En la provincia de Buenos Aires, es popular este romance de negros urbanos, del tiempo de los vendedores de aceitunas y mazamorra que recorrían las calles porteñas pregonando la mercancía en su jerga afroespañola" (119, T. I, p. 341).

534) Conocido Romance, con melodía distendida, probablemente del mismo origen de la anterior. B. Jacovella anotó en Tucumán una variante aún más ancha, de cuatro pies binarios por compás, producidos por doble prolongación de la primer negra de los dos primeros capitales y por prolongación de la segunda, en todos los compases restantes (37, T. I, p. 347, N° 2).

En la mencionada Antología del Consejo Nacional de Educación aparecen dos variantes con el título antiguo de "Aparición". La primera, de Córdoba, está escrita en 9 × 8 (11, p. 27); la otra, de Empalme (Santa Fe), aparece es-

crita en 3 × 4 (equivalente a nuestro 6 × 8 binario) y, curiosamente, está mayorizada. Esto es muy interesante, siempre que la notación sea exacta (11, p. 29).

534) Canción. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina y Albertina del Valle Barraza.

—¿P'ande vas, [Al]fonso doce,
P'ande vas por infeliz?
—Voy en busca'la Juanita,
Que ayer tarde la perdí.

—La Juanita ya se ha muerto,
Ya la llevan a enterrar.
Cuatro duques la llevaron
Por las calles de Madrid.

El cajón era de oro (1),
Y la tumba de cristal,
Y el veló que la cubría
Era espuma de mar.

Los faroles del palacio
Ya no quieren alumbrar;
Porque la Juanita ha muerto,
Ya los quieren enlutar.

Esos tristes que lo dejo, [?]
Se lo pueden divertir,
Y de noche en el teatro
Y de día en el jardín.

Ya se acaba flor de Mayo,
Ya se acaba flor de Abril,
Ya se acaba, ya se acaba,
Todo el mundo para mí.

J. A. Carrizo trae variantes de la letra anotadas en Tucumán, y estudia sus antecedentes hispánicos (37, T. I, p. 347). I. Moya publica y comenta también numerosas versiones, algunas de Tucumán (119, T. I, p. 552/553). Yo recogí otra en Minas (República Oriental del Uruguay), cantada con otra melodía (16, N° 32).

(1) Pronunciaron *orro*.

LAS ESPECIES COREOGRAFICAS

He clasificado los bailes que encontré en Tucumán de acuerdo con el cuadro general de Carlos Vega que reproduzco en la página siguiente, que se refiere exclusivamente a la coreografía, no a la música, y que fué confeccionado como introducción a su estudio de los bailes en la Argentina.

Vega funda su clasificación "en lo esencial de las danzas como espectáculo formal. Eliminando lo accesorio, prescindiendo del estilo, carácter o maneras de realizar, queda el esqueleto, la forma, o mejor dicho un conjunto de formas cuyas características coinciden y de cuya reunión resulta el ciclo" (169, p. [79]). Distingue tres grandes ciclos: el de las danzas colectivas, el de las danzas individuales, y el de las danzas de pareja, de los cuales encontré en Tucumán solamente el tercero: el de las danzas de pareja. De la subclasificación de éstas, las de pareja suelta, independiente, picarescas y apicaradas, tales la Zamba, Cueca o Chilena, la Chacarera, el Gato y el Escondido, que están en activo uso en Tucumán, y los Aires, el Remedio, el Bailecito, el Ecuador, el Amor, la Mariquita, el Palito y la Jota, en desuso. De las de pareja suelta, independiente, graves-vivas, obtuve una versión musical del Cuando, que ya no se baila. De las de pareja suelta, en conjunto, graves-vivas, grabé una melodía de Pericón y obtuve referencias del Cielito y de la Media Caña. De las de pareja tomada, independiente, enlazada, encontré especialmente Polca, Mazurca y Habanera. De las de pareja tomada, independiente, abrazada, anoté por razones especiales Vals y Tango. Aparte, obtuve referencias orales o escritas, de otros bailes que figuran en el cuadro general, que resume las especies coreográficas de Tucumán, y que doy en la página 610.

De estas danzas, según Carlos Vega, "vienen de lejanas épocas las que por su coloración americana llamamos criollas"... Sus temas mímicos, "asociados en pequeñas totalidades autónomas, con música variable sobre más o menos constante esquema rítmico, gozan del favor de la gente, caracterizados, con su música, por nombres que temporalmente distinguen a los unos de los otros. Cuerpos vivos, sensibles a las influencias dominantes en cada centro que invaden, se alargan o acortan, pierden o añaden figuras, alteran su movimiento, sustituyen por uno nuevo el viejo rótulo. Danzas cambian de nombre; nombres cambian de danza; pantomimas acogen nueva música; música de las unas se aplican a las otras; y así palpitan al frente, llegando el día en que lo pasado empalma con el futuro" (169, pp. 71/72).

1. DANZAS COLECTIVAS
   Varones solos, mujeres solas, o varones y mujeres — sin reconocerse como parejas — ejecutan las evoluciones. (Aborígenes).
   - Amilantes
   - Carnaval antiguo
   - Rueda, etc.

2. DANZAS INDIVIDUALES
   El hombre solo o la mujer sola realizan la danza.
   - Campana
   - Solo inglés
   - Malambo
   - Zapateo antiguo

NOTAS

—Se adoptan y adaptan criterios consagrados. Véanse las clasificaciones de Curt Sachs.

—Se incluyen distintos nombres de una misma danza y se omiten muchos otros.

—Por influencia de los bailes de cuadrillas, muchos bailes de dos se hacen de cuatro, y por influencia de la pareja tomada se convierten en bailes enlazados o en híbridos.

3. DANZAS DE PAREJA
   Hombre y mujer se reconocen como compañeros y danzan con ese carácter.

- SUELTA — Hombre y mujer bailan sueltos. Excepcionalmente se toman las manos o se enlazan en figuras como el vals.
  - INDEPENDIENTE — Bailes "de dos" La pareja realiza sus evoluciones sin relación con las otras parejas. Ejecutadas "en cuarto" son híbridas.
    - PICARESCAS Y APICARADAS — Agiles y airosas, en tiempos vivos, generalmente con pañuelos, castañetas y zapateos.
      - Aires
      - Amores
      - Arunga
      - Bailecito
      - Caballito
      - Calandria
      - Cañaveral
      - Caramba
      - Cómo no
      - Conejo
      - Cueca
      - Chacarera
      - Chilena
      - Ecuador
      - Escondido
      - Fandango
      - Firmeza
      - Gato
      - Gauchito
      - Huella
      - Jota
      - Lorencita
      - Llanto
      - Mariquita
      - Marote
      - Pajarito
      - Pala pala
      - Palito
      - Patria
      - Pollito
      - Prado
      - Querumana
      - Remedio
      - Remesura
      - Resbalosa
      - Sereno
      - Sombrerito
      - Tirana
      - Triunfo
      - Tunante
      - Zamacueca
      - Zamba
      - Zanquito
      - etc.
    - GRAVES-VIVAS — Alternan tiempos lentos con tiempos vivos.
      - Condición
      - Cuándo
      - Federal o Montonero
      - Sajuriana
  - EN CONJUNTO — Bailes en líneas, rondas, cuadrillas, etc. La pareja coordina sus evoluciones con otras parejas.
    - SEMIGRAVES — Ceremoniosas, tiempos moderados.
      - Contradanza
      - Cuadrilla
      - Lanceros
    - GRAVES-VIVAS — Alternan movimientos lentos con movimientos alegres.
      - Cielito
      - Media Caña
      - Pericón antiguo
      - Palomita
    - VIVAS — Movimiento alegre.
      - Carnavalito moderno
- TOMADA — Hombre y mujer bailan principalmente tomados.
  - INDEPENDIENTE — La pareja baila sin relación con otras parejas.
    - ENLAZADA — Se toman sin estrecharse.
      - Chamamé
      - Chamarrita
      - Chotis
      - Habanera
      - Mazurca
      - Polca
      - Vals, etc.
    - ABRAZADA — Se toman prietamente.
      - Ranchera
      - Tango
      - Vals
      - *Modernos*

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

LOS BAILES CRIOLLOS

Una carpa de carnaval en Colalao del Valle (Tafí). Una Zamba en Quilmes (Tafí).

DANZAS DE PAREJA SUELTA, INDEPENDIENTE.

PICARESCAS Y APICARADAS EN USO

I

La Cueca, Zamba o Chilena. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales. — Melodías mayores. — Melodías menores. — Melodías con modulaciones. — Un estudio de variantes sobre "la guanchaqueña".

LA CUECA, ZAMBA O CHILENA

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

La Zamba, llamada también Chilena o Cueca, es seguramente la especie musical bailable más rica de la provincia.

Carlos Vega ha documentado con primor de detalles su paso de los salones de Lima a las otras ciudades sudamericanas, reproduciendo pintorescas descripciones de viajeros que la bailaron o la vieron bailar. Ha estudiado su forma coreográfica y su música, y se ha ocupado de sus variados cambios de nombre.

Como acontece con casi todos los bailes que veremos, faltan referencias antiguas sobre la Zamba en Tucumán. En cambio, las tradiciones orales y publicaciones más modernas nos permiten adelantar que en los salones tucumanos sobrevivió a todas las otras danzas picarescas, bailándose "fuera de programa" y como "fin de fiesta" hasta fines del siglo pasado. En 1884 forma parte del repertorio de los organillos. *La Razón,* al censurar las medidas del Gobierno que ha alejado los organillos callejeros, dice, el 3 de abril, que aquél "tiene el oído duro, y por consiguiente no goza escuchando las sublimes armonías de las zamba-cueca, prefiriendo la música de las carretas que recorren la población"... Hay constancias de que años después la banda oficial toca también Chilenas o Zambas, como la "del Once", que el director Cañete dedicó al batallón Once de línea cuando se encontraba en Tucumán, o la del "Pozo de Vargas", que salió bautizada así de la célebre batalla.

En cuanto al nombre de la especie, se recogen por entonces los de "Chilena" y "Zamba-cueca" o "Zamba-cueka", como anota *El Orden* el 11 de noviembre de 1884, cuando se queja del escándalo que hicieron unas "ninfas y caballeros"

bailando "A guitarra" frente a los almacenes del Ferrocarril. En la actualidad se recogen los de "Chilena", "Zamba" y "Cueca", con cierta preferencia para los dos primeros. Los nombres — contra lo que se cree — no se aplican popularmente a ningún tipo especial de música ni de movimiento; tal como veremos en este capítulo. Tampoco tienen preferencia los ejecutantes de determinadas regiones de Tucumán, por una de las tres designaciones: en todas partes se encuentran músicos populares que dan cualquiera de los tres nombres a cualquier tipo de melodía correspondiente a este baile. Esto, en el campo. En las ciudades, entre los aficionados a la música criolla, es diferente...

La forma de composición es constante: bastan tres cuartetas musicales, muchas veces con repetición del primer par de frases la primera vez, y con repetición del segundo todas las veces; la última repetición para el *aura*, voz de mando con que se suele señalar el final. En algunas Zambas falta la repetición del par final, y en otras, más extensas, la *coda* es suplementaria. Generalmente, estas tres cuartetas contienen una misma melodía. Por excepción, entre mis materiales aparecen composiciones con dos partes diferentes. En cambio, es común que el último par de frases difiera musicalmente, o bien, que sólo la última frase sea diferente; sobre todo en las ejecuciones de violín, en las que hay cierta tendencia a terminar ascendiendo a la octava superior.

En cuanto a las melodías en sí, se encuentran algunas Cuecas típicas del cancionero Ternario colonial, junto a toda una gama de hibridaciones hasta llegar al cancionero Criollo occidental, que es el que goza de mayor preferencia. Sobre la base de un acompañamiento, sin interrupción, en seis por ocho ternario o binario, las melodías se articulan libremente, ordenando los valores en pies ternarios o binarios y reuniéndose en dipodias, en el primer caso, y en dipodias o tripodias en el segundo. Las dipodias binarias aparecen sólo en las frases pares; las ternarias y las tripodias binarias, en cualquier frase o en cualquier combinación.

Cuando la melodía va cantada se acompaña con rasgueos de guitarra, con las fórmulas más diversas que autoriza la dipodia ternaria; alternando los acordes rápidos arpegiados con el pulgar, con los que se obtienen deslizando rápidamente todos los dedos por las cuerdas y los que se dan golpeando las cuerdas con la mano cerrada, lo que generalmente se denomina *quedo*. Doy a continuación un acompañamiento típico de Zamba que puede variarse casi al infinito:

El primer pie en estado fundamental (con las tres corcheas) es aún más común.

Algunas veces se usa el arpa como acompañante. Otras veces este instrumento toma a su cargo toda la composición y en ese caso el acompañamiento queda reducido generalmente a tres acordes, con valor de negra, que sirven lo mismo para una Cueca que para un Gato, una Chacarera o un Vals. Cuando la melodía está a cargo del violín, de la flauta de caña o del acordeón, lleva acompañamiento de bombo y menos comúnmente de caja. En la Zamba 505 de la página 440 puede apreciarse un acompañamiento típico de caja. A continuación doy otros de bombo que se adaptan a cualquier Zamba. El primero (857) lo anoté en Concepción; el 862, en Raco; el 859, en Colalao del Valle, y el 860, en el Mollar. En todos ellos, las notas superiores se ejecutan con el palo y las inferiores con el mazo; las notas romboidales se pegan sobre el borde del anillo del bombo.

La velocidad de las melodías para esta danza, según mis apuntes metronómicos, varía entre 66 y 100 oscilaciones para la negra con puntillo y entre 96 y 132 para la negra (téngase presente que nosotros empleamos siempre la corchea como unidad simple).

En las melodías cantadas, la letra, con la copla o la seguidilla como formas primarias, se adapta de diversas maneras, como veremos.

La coreografía básica es siempre la misma y la realizan una o dos parejas, frente a frente, con pañuelos: *vuelta redonda inicial y paseo, media vuelta, nuevamente paseo, otra media vuelta* y *cambio de sitio final*. Todas estas figuras se repiten, con la misma música, constituyendo lo que se llama "la segunda"; al final cada bailarín queda en el mismo lugar del comienzo. Esta coreografía está muy diluída cuando los bailarines realizan la antigua pantomima amorosa, típica de este baile, tal como muestra Carlos Vega con los abundantes documentos que exhumó. Actualmente va desapareciendo esa condición, y la Cueca pierde en gracia y vivacidad.

Con todo, esta especie coreográfica está aún en pleno auge en el ambiente campesino, y sus melodías cuentan entre las más bonitas y variadas del folklore musical. En Tucumán he recogido ciento veinte, que, como veremos, poseen gran riqueza, especialmente en el orden rítmico.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Las he ordenado considerando las características modales y el parentesco melódico de las piezas. He valorado este último por sobre las diferencias de forma de pie y de frase, prescindiendo de la subclasificación acostumbrada. Completo el capítulo con un estudio de variantes sobre la Zamba conocida con el nombre de "La Guanchaqueña".

Las melodías suelen ir precedidas por un preludio de ocho o doce compases.

MELODÍAS BIMODALES

La bimodalidad característica del cancionero Ternario colonial, aparece en gran número de las Zambas que se ejecutan en Tucumán, aunque va pocas veces acompañada por todos los elementos distintivos de ese cancionero.

219) Melodía del Ternario colonial, pero el primer *fa* de la última frase excede la tesitura propia de este cancionero. Comienza y termina en el modo

219) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

797) ZAMBA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

menor y reserva las frases centrales para el mayor. Fué ejecutada en acordeón.

Carlos Vega recogió dos lejanas variantes en Salta y en Belén de Catamarca (183, Nos 938 y 266), que muestran la dispersión de la melodía.

797 - 739) Dos versiones de una Zamba muy difundida en Tucumán con el nombre de "La Boliviana". También se recoge en las provincias vecinas. A. A. Chazarreta publicó otra similar (48, p. 44). Carlos Vega grabó en Chilecito (La Rioja), una melodía que aunque bastante diferenciada, muestra ascendencia común (184, N° 520).

En las dos melodías que yo grabé, aparece una anexión en el primer caudal. En la versión de Chazarreta se encuentra en forma de caudal solo, adicional.

Las notas graves que complementan el primer caudal en la 797 son *extramelódicas*. Lo mismo, las más graves de la Zamba 739, que tienden a cobrar importancia melódica por su sonido grave, más poderoso, que tapa otra resolución en el quinto y séptimo caudales. El adorno, que sirve de puente a la anexión de la primera frase de la melodía 797, es un verdadero *glissado* del arco, tal vez

involuntario, pero que produce esas notas con nitidez. La 739, después de las repeticiones de práctica, pasa de la cuarta frase al final.

Ambas melodías conservan suficientes condiciones del Ternario colonial. Cabe observar sólo el descenso a la tónica en el último caudal de la segunda,

739) CHILENA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

detalle muy común en las ejecuciones instrumentales donde falta la segunda voz que dé la tónica. Las dos comienzan con el acorde de dominante del menor, que resuelve en el primer caudal. Pasan a la dominante del mayor con el siguiente capital y después atacan el acorde de tónica del mismo modo. En la tercera frase se recupera el menor.

331 - 415) Dos versiones de una Zamba que conserva la ascendencia Ternario colonial neta, en el orden tonal. No así en el rítmico, que trae la alternación típica de las frases dipódicas ternarias y binarias, ya vista en las melodías del Criollo occidental analizadas en el parágrafo dedicado a ese Cancionero.

La 331 tiene pequeñas diferencias en su segunda vuelta. Además, para la sílaba "sí", que coincide con el caudal, introduce un melisma después del *sol* que pasa rápidamente por las notas *la - sol - fa*, para caer en el *mi*.

Ambas melodías llevan acompañamiento de guitarra, con acordes de dominante y tónica del menor distribuídos en las dos frases iniciales y en la última, y una pincelada mayor, a lo largo de la tercera frase.

La letra es de seguidilla típica: una estrofilla de cuatro versos, con el añadido de un estribillo en el tercero, con el cual el tercer caudal de las melodías adquiere movimiento; y dos estrofillas de tres versos convertidas en cuartetas por la repetición del último verso de la anterior, al cual se le agrega el adverbio *sí*.

La segunda seguidilla es bastante conocida, sobre todo la cuarteta inicial. J. A. Carrizo la recogió en Catamarca así:

Para qué quiero cruces
En mi rosario
¿Si con mi negra tengo
Cruz y calvario? (33, p. 221, N° 1325).

331) ZAMBA. Tapia, Trancas. Pedro Félix Díaz.

Me enamoré jugando
De una María.
Cuando quise olvidarla, *vidita*,
Ya no podía. } Bis

Ya no podía, sí,
Ay que me muero,
Por una que se llama, *zambita*,
Ya no me acuerdo. } Bis

Ya no me acuerdo, sí,
Flor de alelí.
No lo quieras a nadie, *vidita*,
Quereme a mí. } Bis

415) CUECA. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Para qué quiero cruces
En mi rosario,
Cuando mi negra tiene, *mi negra*, } Bis
Cruz y calvario.

Cruz y calvario, sí,
Ponete al frente
Y aunque no seas mi dueña, *mi negra*, } Bis
Me gusta el verte.

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

600 – 843) Dos variantes, con la misma distribución del período mixto de las anteriores. En la tercera frase se da la característica sucesión del acorde de subdominante del menor y el de primer grado del mayor. La cuarta frase ataca la dominante del menor. La frase inicial de la 600 es típica del Ternario colonial. La bimodalidad en sí de toda la composición, también. En cambio, el empleo del acorde de subdominante del menor y la combinación de frases perfectas e imperfectas, las colocan dentro del matiz Criollo occidental.

La Chilena 600 se canta con una cuarteta octosílaba, a la que sigue una seguidilla de dos estrofas con el consabido añadido de pequeños estribillos. La

zamba 843 se canta con una seguidilla de tres coplas; algunos estribillos preceden los versos, en lugar de seguirlos, como vimos hasta ahora.

600) CHILENA. Los Mendoza, Chicligasta. Dermilio Herrera.

Me dice que anda diciendo
Que yo me muero por vos. } Bis
Es cierto que yo me muero
Por otra mejor que vos. } Bis

Corazoncito triste, *mi vida,*
Lleno'i penas,
Dime por quién arrastras, *mi vida,*
Tantas cadenas. } Bis

Tantas cadenas que sí, mi vida,
Me dice que siempre
....., *mi vida,*
Y así será. } Bis

843) ZAMBA. Tapia, Trancas. Pedro Félix Díaz.

Este par de claveles
Que andan po' ahí viendo.
Corazoncito. Pobre mi ñata,
Te andoy picando. } Bis

Te andoy picando, cierto,
¿Quién te lo ha dicho?
No me lo ha dicho nadie, *Negrita,*
Yo que lo he visto. } Bis

Yo que lo he visto, sí
Dios no me falte
Y esto que no.....
Mi ñata, con la esperanza. } Bis

.....
.....

697) CHILENA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Cada vez que me acuerdo
Que estoy ausente,
Aborrezco la vida
Y amo la muerte, *vení no más.* } Bis

Cada vez que me acuerdo
De mi querida,
Cuesta abajo se me hace
La cuesta arriba. } Bis

697) Chilena con la forma y el carácter de las anteriores. La letra corresponde a otro tipo de seguidilla, de cuatro versos, pero con uno mismo para encabezar las dos estrofas.

526 - 56 - 271) Tres melodías parecidas a la conocida como "Zamba de Vargas" que, según tradiciones orales, fué ejecutada en la batalla que se libró en el Pozo de Vargas (La Rioja), el 10 de abril de 1867, y sirvió para encender el ánimo de las huestes que ganaron la batalla.

526) ZAMBA. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

56) ZAMBA. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

271) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

Ya hemos visto cómo en Tucumán, poco más tarde, las bandas ejecutaban piezas criollas, muchas veces compuestas por el director de la banda, y lo mismo acontecía en Santiago y en otras provincias. Esta Zamba figuraba seguramente en el repertorio de la banda santiagueña que llevó Taboada a la batalla y fué llamada así desde ese día.

A. A. Chazarreta publicó una versión en 1908, y la reprodujo después en 1911 y en su Primer Album de 1916. Después hizo lo propio Manuel Gómez Carrillo.

Son innumerables las variantes que se escuchan en provincias, con su nombre o sin él, a veces con otro, cuando se trata de *recreaciones* sobre reminiscencias más o menos inconscientes. La primera y la segunda que presento, traen una primera frase del Ternario colonial, muy conocida, y recién a partir de la segunda frase pueden identificarse con la Zamba que nos ocupa. La 271 se parece más a las versiones publicadas por los autores citados. Las tres Zambas difieren en

la distribución de las unidades simples, y concuerdan en el plan tonal: se desenvuelven en el modo menor, con una inflexión al mayor en el tercer caudal.

432) Me fué cantada como "Cueca de Vargas". La melodía conocida está enteramente *recreada*. Dos células o pequeñas frases arrancan desde el tercer

432) CUECA. Costilla, Monteros. Rosaura Rasedo de Cruz.

Batallón de Varela,
Pozo de Vargas,
Cuando tiran la línea
Las tucumanas, las tucumanas. } Bis

Las tucumanas, sí,
Dijo Arredondo:
Por derecho y de izquierda
Ruempan el fondo, ruempan el fondo. } Bis

Ruempan el fondo, sí,
Así no más es.
Tan alegre para otros,
Triste para mí, triste para mí. } Bis

28) CHILENA. Yerba Buena, Tafí. Francisco Cejas.

Chaqueño, soy chaqueñito,
Chaqueño soy mejor.
Ciego de tanto amarte
Salgo a buscarte. } Bis

[falta]

Aura:
Pasate al otro lado, *ñalita,*
Ponete al frente.

caudal y completan el período. Puede armonizarse toda en el modo menor.

La seguidilla, en lugar de alargar su cuarto verso con estribillos, lo repite para corresponder a la melodía.

Rafael Cano publicó una versión poética tucumana de 1892, que tiene algunos versos similares, y además, otras de diferentes provincias (30, pp. 300/5).

28 - 293) Ambas, aunque diferentes, tienen giros conocidos. Compárense sobre todo las cuatro últimas frases de la N° 293 con la melodía 219, que enca-

293) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Pobrecita la pastora
Que ha fallecido en los campos;
Que Dios le conceda gloria, } Bis
De haber sufrido tantó. }

La casa donde habitaba,
Y era de piedra y de pajá.
Pobrecita la pastora
Que ha fallecido en los campós.

beza este grupo. La cuarta aumentada y la cuarta justa comparten el mayor fraternalmente y las frases dipódicas ternarias y las tripódicas binarias se distribuyen equitativamente las frases impares y las frases pares.

La melodía 293 lleva versos modernos.

370) En esta Zamba bimodal, el modo mayor se contenta con el tercer caudal y desemboca del acorde del cuarto grado del menor, pasando en seguida a la dominante del mismo modo. Obsérvese en el primer caudal, el retardo producido por la acentuación de los versos. Otro músico habría convertido la frase masculina en femenina, trocando en negra el segundo valor del segundo pie capital. La tercera frase encierra dos células o frases pequeñas, como vimos en otras Zambas, las que se distribuyen el tercer verso de la copla con su estribillo. El cantor prolongó la primera vez el segundo caudal, quizás para hacer memoria de cómo seguía.

264 - 217) Dos variantes con la frase inicial similar a la Zamba anterior, pero en la octava aguda. Restos de cuartas aumentadas. En la melodía 264,

370) CHILENA. San Pedro de Colalao, Trancas. Avelino Sandoval.

El demonio de gallo
de la vecina,
Le anda arrastrando el ala, *negrita,* } Bis
Y a mi gallina.

Y a mi gallina sí,
Toma este nardo;
Por tus ojitos lindos, *ñatita,* } Bis
Ay, vivo penando.

(inconcluso)

264) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

217) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

218) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

176) CHILENA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

por razones instrumentales, la nota final se da también en la octava superior. Ambas melodías se producen en el modo menor, y dan cabida al acorde de tónica del mayor en el tercer caudal. Carlos Vega recogió en Chilecito (La Rioja), una melodía con dos frases similares a la tercera y cuarta de nuestras Zambas (184, N° 520).

218 - 176) A partir de la segunda frase son similares a las anteriores. Obsérvese el segundo capital de la 218. El par de frases iniciales de la 176 es muy común, y forma parte de varias Zambas publicadas por conocidos artistas populares: Chazarreta, Carmona, Villafañe, etc.

La Zamba 218 fué ejecutada en acordeón y bombo; la Chilena 176 cantada con acompañamiento de guitarra, con los siguientes versos:

La vida de mi vida
Se va mañana; *y así será,*
Qué no haré pa' engañarla
Que no se vaya, *vení no más.* } Bis

Que no se vaya, sí,
Vidita mía, *y así será.*

(inconcluso)

Publiqué esta melodía, armonizada, en mi selección de canciones para escolares, mencionada varias veces.

379) Muy armoniosa por su distribución melódica. La tercera frase procede como en las anteriores. La cuarta afecta pequeñas diferencias en las repeticiones.

De esta melodía di también una versión armonizada para canto y piano (19).

La seguidilla, que no se comprende muy bien del disco, dice así:

—¿Para dónde paloma
Tan de mañana?—
—Y a recoger las flores, *mi vida,*
De tu ventana.—

De tu ventana, sí,
Del guitarrero;
....., *mi vida,*
Para el guitarrero.

Para el guitarrero, sí,
..... perdí'o
Ya regresó mi dueño, *mi vida,*
Y ni lo he sentí'o.

175) Primera y tercera frases con idéntica forma. El caudal inicial lleva un cromatismo sugestivo sobre el cuarto grado.

414) Acefalía relativa en las frases impares; la guitarra marca las cabezas de pie. El mayor, como en muchas otras Zambas de esta serie, se reserva la tercera frase.

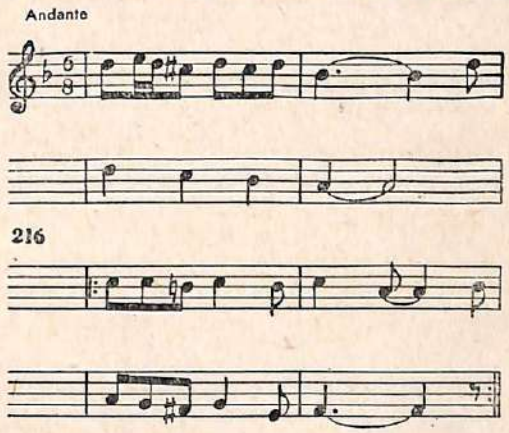
216) Por todo el noroeste se recogen versiones más o menos parecidas a la de esta Zamba de acordeón; sobre todo es muy usual el par de frases finales.

379) ZAMBA. San Pedro de Colalao, Trancas. Pedro Jerez.

175) CHILENA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

414) CUECA. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

216) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.



414

Yo no sé por que algunos
La ropa negra
A muchos entristece, *mi negra,* } Bis
Y a mí me alegra.

Y a mí me alegra, sí,
La ropa blanca
Que a muchos les da pena, *mi negra,* } Bis
Y a mí me encanta.

393 - 662) El capital de un solo pie ternario es común en los Gatos, como veremos después. En las Cuecas de Tucumán, suele aparecer en su lugar la dipodia binaria. En la Zamba 662 se ha agregado un estribillo al segundo verso y la melodía le corresponde, dando lugar a un curioso caso de *anexión,* estudiado por Vega en su *Fraseología* (176, V. II, p. 509). Los estribillos se cantan sin producir la sinalefa con los versos que los preceden.

Los versos de la melodía 393 son como sigue:

No me quieres
Por una duda.
Sólo la da mi pecho, *mi vida,* } Bis
Como la tuya.

Como la tuya, sí,
Digo en deveras,
Y aunque no fuera cierto, *mi negra,* } Bis
No lo dijera.

No lo dijera, sí,
Vivo y no lloro.
De manerá que tiene, *mi negra,*
A mi tesoro. } Bis

A mi tesoro, sí.
Vivo en Valencia.
Que si te vas con otro, *mi negra,*
Pierdes tu herencia. } Bis

Cierto lloran, llorando, *mi negra,*
. . . . . .

393) ZAMBA. Lules, Famaillá. Serafín Costilla.

662) CHILENA Santa Ana, Río Chico. Antonio López.

662

Mi negrita se ha muerto,
No hay quién la llore, *ay mi morená.*
Mi corazón llorando
Se me ha abierto, *ay de mí.*

Se me ha abierto que sí,
Viene lloviendo,
El amor y los campos
Reverdecen. *Ay de mí.*

Que . . . . . , sí.
. . . Y no llores, *ay mi morená.*
Imposible . . . . . .
. . . . . .

288) Por primera vez encontramos esta disposición de frases. En las impares, un capital dipódico ternario resuelve en un pie ternario caudal. Siguen dos pequeñas células, verdaderas frasecitas en 3 × 8, que — de acuerdo con la división en 6 × 8 conservada — comienzan en la segunda parte de los caudales impares. La razón de esta disposición está en el texto. La seguidilla, muy deturpada, repite sus versos pentasílabos, necesitando por lo tanto dos pequeñas frases musicales.

K. Schindler recogió la segunda copla en Garganta de la Olla (Cáceres),

España (152, N° 285). Y Federico Hanssen, al hacer su estudio sobre *La seguidilla,* reproduce estos versos del Folklore de Castilla que publica el presbítero don Federico Olmeda:

Si me quieres, te quiero;
Si me amas te amo;
Si me olvidas, te olvido;
Y a todo hago.

(82 bis, p. 788).

27) Una melodía típica de Huella volcada dentro de la forma de composición de la Zamba. Ultimo refugio del baile caído en desuso en Tucumán.

288) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Dice que no me quieres
Cabo mi alma, y al cabo mi alma.
Porque te ví, *mi vida,*
Cabo de mi alma, cabo de mi alma. } Bis

Si me quieres te quiero,
Y a todo me hago, y a todo me hago.
Pa' qué te dí mi vida,
Cabo de mi alma, cabo de mi alma. } Bis

Si me quieres te quiero,
Y a todo me hago, y a todo me hago.

27) CHILENA. Yerba Buena, Tafí. Francisco Cejas

De amores y dolores
Prívame el sueño.
Yo como no te tengo
Bien, bien que duermo.
Yo como no te tengo
Bien, bien que duermo.
. . . . . .
. . . . . .

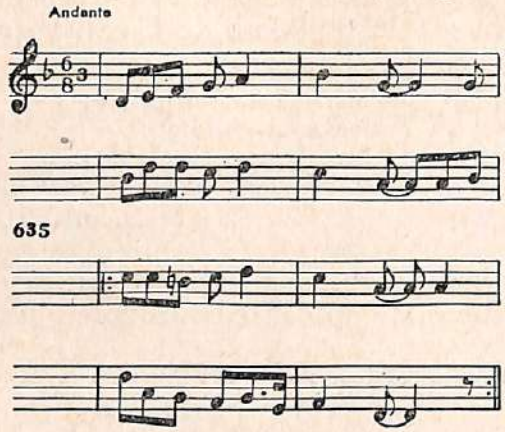
Excepto la frase inicial, toda la melodía se halla dentro de los límites del cancionero Ternario colonial. La cuarta y la última frases pueden interpretarse también como dipódicas ternarias.

Carlos Vega recogió una Zamba análoga en las sierras de Córdoba (184, N° 493).

También en la colección de Chazarreta aparece una, con el nombre de "Mi Vida" (50, p. 18).

635) Se parece a la anterior por su primera frase; pero es una melodía típica de Zamba. Fué ejecutada en violín.

635) ZAMBA. Graneros. Anacleto Arregues.



822 - 798) Una Zamba en pies ternarios, poco nítidos, y otra francamente binaria. Son sin duda similares, excepto sus segundas frases. La primera, que comienza en registro grave, se limita a repetir la frase inicial para llenar el lugar de la segunda. Esta construcción de período es desusada en la Zamba;

822) ZAMBA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

798) ZAMBA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

en cambio es muy típica de la Chacarera, como veremos, y aparece en la Vidala. La segunda Zamba comienza en la octava aguda y tiene amplio margen para mover su segunda frase, estableciendo el contraste necesario con la inicial y preparando la aparición de la tercera. La cuarta frase termina en la tónica acompañada por doble cuerda, a la quinta; excepto la última vez, en que la tónica resuena sola. En el primer compás, el *do* es natural; seguramente por desafinación.

Los caudales de ambas melodías agregan percusiones destinadas a mantener sin interrupción el ritmo del baile. Esto es muy común en las ejecuciones de violín, sobre todo cuando falta el acompañamiento de un instrumento de percusión.

135 bis) Violín y guitarra. Es toda menor excepto la primera frase del final. Tiene cuarta aumentada y cuarta justa. En la última frase falta la sen-

135b) ZAMBA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

sible del menor, no sé si por desafinación. He recogido una variante de esta melodía sin el final bimodal; la que puede verse con el N° 624 en el grupo de las menores (p. 460).

Chazarreta ha publicado con el nombre de "La Rojista", una Zamba santiagueña con ligero parecido melódico (46, p. 6).

742) Cierro este parágrafo de las Zambas bimodales, con una melodía que ya vimos al estudiar los cancioneros y que por su carácter particular se destaca del conjunto. Es, sin embargo, dipódica ternaria y bimodal; las dos primeras

742) CHILENA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

frases, mayores, con la cuarta aumentada, y las restantes, menores; pero se mueve en una tesitura extraña. También la composición del período, con las dos primeras frases iguales, es excepcional dentro de la especie.

Zamba con dos partes. — 70) Hasta ahora todas las Zambas que vimos tenían un solo período musical, que se repetía las tres veces reglamentarias introduciendo o no variantes de detalle. Esta Zamba tiene dos partes franca-

70) ZAMBA. Carreras, Tafí. Evaristo Centeno.

Prendidita 'e mi cintura,
Y en ancas de mi jaspea'o, } Bis
Vamos cruzando el Sala'o
Que divide la llanura. } Bis

Llena mi alma de ternura
Me mira de cuando en cuando;
Mi alma que va temblando } Bis
. . . . . .

Me habla al óido despacito
Pa'ver si vamos llegando. } 3 veces

mente diferentes. La segunda parte se ejecuta para la segunda y tercera vueltas del baile. Tiene sabor ternario colonial, por su bimolidad, su cuarta aumentada y su ordenación por pies ternarios. El descenso a la fundamental en la segunda parte y algún *si bemol* caudal atentan contra su pureza.

MELODÍAS MAYORES

327 - 270 - 37) Tres melodías semejantes, de una Zamba bastante difundida. En Tucumán se cree que Agenor Reinoso fué su autor. Corren publicadas versiones similares o recreaciones, entre ellas una de Juan Andrés Pérez, que denomina *La Gaucha* y que, según me dijo, aprendió en 1910. Sus dos

327) ZAMBA. Quilmes, Tafí. Oída en una carpa.

270) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

37) CHILENA. Yerba Buena, Tafí. Francisco González.

frases iniciales tienen el juego cromático de la Zamba que doy con el N° 327; las dos frases restantes se asemejan a la N° 270. Carlos Vega recogió en Chilecito, La Rioja, otra ya bastante diferenciada, de la cual el músico popular a quien se la tomó, se consideraba autor (184, N° 535).

Las dos versiones, de Colalao del Valle y de Quilmes, son de acordeón. La tercera es vocal y lleva acompañamiento de guitarra. La escribí directamente durante mi primer viaje y no alcancé a anotar los versos.

La 327 lleva armonías de dominante-tónica, tónica-subdominante, con modulación pasajera a *si b* a causa del *mi b;* subdominante y dominante de *fa*, y

dominante-tónica. Las otras dos melodías varían el juego en la tercera frase; además, la subdominante del segundo caudal no adquiere el tinte modulante.

381 - 193 - 261) Tres Zambas típicas del cancionero Criollo occidental; las dos últimas, variantes de una misma. Son similares a las que se recogen en cualquier provincia andina.

381) ZAMBA. San Pedro de Colalao, Trancas. Pedro Jerez.

193) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

Cuando vine al Carrizal
Miré a Mejillones,
De ahí vine a Chañarcillo } Bis
Y a la sierra'e Caracoles.

En Bolivia dicen "guay",
En el Perú "tatitoy",
En la Argentina "chai vidita" } Bis
Y en Chile "miriñoy".

261) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Ubaldo Ibáñez

A una selva solitaria } Bis
Me retiraré a vivir;
A llorar mi desventura } Bis
Que tu amor me hizo sentir.

Alejado de la gente
Y'una vida imaginaria;
Ahí te mando este recuerdo } Bis
Y a una selva solitaria.

Cuando a mí me da pena
Me voy a l'orilla' el Lerma,
'preguntarle a las olas
Si no han visto a mi amor pásar.

Y las olas me contestan:
Que tu amor no vuelve jámas.

En la 381, las frases impares son dipódicas ternarias; las pares, dipódicas binarias, con la pausa doblada para que la guitarra termine sus rasgueados, que siguen sin interrupción en un compás de 6 × 8 ternario. En las otras dos, las frases impares son tripódicas binarias, y las pares dipódicas. La 381 repite sus dos frases iniciales la primera vez. La 193 debe llevar una línea de prolongación entre los dos *mi* del primer caudal. La 261 varía su primera frase para la cuarta copla: el segundo pie capital dice *do* negra y el tercero *re-do* corcheas. Las dos llevan acompañamiento de guitarra con el siguiente juego de acordes: FA-DO, DO-FA, FA-DO, DO-FA; cada acorde para cada compás en 6 × 8. La 381 pide el acorde de subdominante para su primer caudal y para el segundo capital.

La letra de las dos últimas melodías se forma con cuartetas. El tema de la segunda copla de la 193 — según J. A. Carrizo — es español. El mismo investigador halló diversas variantes en Jujuy. La más similar a la nuestra dice:

Los chilenos dicen: *guay,*
Los del Perú: *tatiguay*
Y en la Argentina, *vidita,*
Sólo dicen *miriñay.* (34, p. 198, N° 135a).

179) CHILENA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

315) CHILENA. Paraíso, Tafí. Víctor Pastrana y Paulo Yapura.

179 - 315) Tripódicas binarias. La primera fué cantada, la otra ejecutada en acordeón y bombo. La 315 lleva armonías de tónica-dominante para la primera frase; dominante-tónica para la segunda y cuarta; tónica-subdominante para la tercera. La 179 requiere sólo los dos acordes principales.

649) Ejecución en flauta de caña. El preludio (notas chicas), en pies binarios. La Zamba propiamente dicha, en pies ternarios, menos la última frase. Es hermana de la anterior y de la que sigue.

651) Esta tiene un final especial, con descenso a la tónica.

505 - 773 - 761) Se percibe fácilmente un antepasado común que debió alcanzar gran popularidad.

La primera fué ejecutada en flauta rústica y bombo. Es imprecisa rítmicamente. La segunda, cantada con acompañamiento rasgueado en la guitarra. La seguidilla — aquí siempre de cuatro versos — repite sus versos pares y la

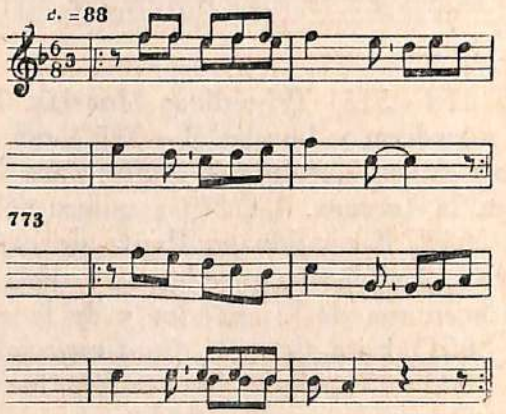
música conforma dos células, o pequeñas frases, a partir del segundo pie de los caudales impares. La tercera, es típicamente violinística. Los caudales se llenan

649) CHILENA. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

651) CHILENA. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

505) CHILENA. Alto Verde, Chicligasta. Domingo Félix Flores.

773) CHILENA. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.



con notas *extramelódicas*. No falta una sola unidad simple: el instrumento llena la función melódica y la armónica, por medio de notas dobles, utilizando cuerdas

773

Ya viene el sol saliendo
Dicen las flores, dicen las flores; } Bis
Ya viene quien lo quita
Muestra colores, muestra colores. } Bis

—¿Para dónde vas paloma,
Tan de mañana, tan de mañana?
—Y en busca de lechuga
Para ensalada, para ensalada. } Bis

La lechuga en el huerto
Tiene dos riesgos, tiene dos riesgos;
El viento la sacude
Y el sol la quema, y el sol la quema. } Bis

761) ZAMBA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

489) CHILENA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

489

—¿P'ande te vais paloma
Tan de mañaná? } Bis
—A recoger las flores, *caramba*
De la montañá. } Bis

De la montaña, sí,
—Dame el cuaderno
A ver lo que me manda, *caramba* } Bis
Mi compañeró.

—Pasate al otro lado
Moza de mi almá;
La despedida es corta, *mi vida*
La ausencia es larga.

Bueno:
—Cierto y no sé hasta cuando.
Me dijo y se marchó.

al aire y completando pausas con una armonía figurada. En los caudales segundo, tercero y cuarto se observa mejor el fenómeno. Las dos últimas Zambas llevan la primera vez repetidas las frases del comienzo.

489 - 612) Dos variantes interesantes. En la primera, el músico acentúa la última sílaba de los versos pares con una frase musical masculina. El primer verso de la segunda estrofa de la seguidilla recibe música especial. Esto ocurre en muchas Zambas, a causa de que ese verso es repetición del último de la cuarteta inicial con el agregado de la sílaba "sí", y difiere de los impares restantes por la acentuación de sus sílabas. La tercer estrofa se canta con la cuarteta musical inicial.

La Zamba 612 tiene todas las terminaciones femeninas, excepto la final, que además desciende a la tónica.

612) CHILENA. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

371) CHILENA, San Pedro de Colalao, Trancas. Avelino Sandoval.

371

La mujer de mi hermano } Bis
Es mi cuñada;
Me tiene con mentiras, } Bis
Hoy que mañaná.

Hoy que mañana, sí,
Así decilé
A este corazón noble,
Que no te olvidé.
A este corazón noble, *negrita*
Que no te olvidé.

371) El mismo espíritu y la misma forma de la 489 de la página anterior. La última nota de los capitales de las frases tercera y séptima ha sido prolongada formando una pequeña síncopa.

678) CHILENA. Punuitas, Chicligasta. Francisco y Sebastián Peralta.

Lo mismo quiero decir
por ser día de sentir, } Bis
Dos amantes tan queridos
Se han llegado *a despedir* } Bis

Al despedirse su amante
Le dejan una esperanza,
Que algún día se verán
Si no hay alguna mudanza } Bis

Después viene la dama y dice:
Una al término hallarís
Amor firme que dejaste
Constante lo encontrarís.
Ahora:
Ahora sí, ahora no,
Adiós corazón, adiós.

678) Análoga a la 371. Cambia la agrupación de sus unidades en las frases impares.

Para la "segunda" me dictaron los siguientes versos:

Constante me lo dirás
Será porque estoy presente
Ahí un rato se verán
Cuando yo me vaya ausente.

Los umbrales de tu pecho
Mi corazón desespera
Con tiernos hallo y te digo
Dichoso del que se queda.

Dichoso del que se queda,
Infeliz del que se va,
Dejando en ajenos brazos
Con quién idolatrado está.

Mañana estoy de partida,
Ni aunque se corte mi vida.

96) El músico popular la llamó "La lloronita". Tiene semejanza con las anteriores; pero la técnica violinística contribuye no poco a diferenciarlas. El final es distinto y desciende a la fundamental.

642) También tiene cierta semejanza con las anteriores. Ejecutada en dos guitarras; una puntea la melodía y la otra rasguea, con la alternancia común de los acordes de tónica-dominante y dominante-tónica. La melodía trae variantes sin mayor importancia.

96) Zamba. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

642) Zamba. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

470 - 141) Las dos de violín, la segunda con acompañamiento de guitarra. Las dos exceden la octava.

470) Chilena. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

141) Zamba. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

510) Acordeón. Amplia tesitura abarcada por los giros propios del instrumento. El ritmo ternario está bastante diluído. En general, el disco es confuso. Tiene, además, algunas diferencias en las repeticiones.

550) Violín. Como la anterior lleva el par de frases iniciales repetidas la primera vez. También termina en la tercera del tono.

510) CHILENA. Alto Verde, Chicligasta. Félix Gambarte.

550) CHILENA. Las Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

138) Violín y guitarra. Como en las precedentes, abundantes giros de armonía figurada. Final con la última frase diferente: terminación con ascenso a la octava.

138) ZAMBA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

190 - 180) Dos Zambas semejantes, ejecutadas en mandolín por el mismo instrumentista. La cuarteta musical termina en la tercera del tono. El final asciende otra vez a la octava.

457) Bonita Cueca cantada con acompañamiento reagueado en la guitarra. Tripódica binaria. Fraseo regular perfecto. Alternativa común de acordes

190) Chilena. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

180) Chilena. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

457) Zamba. Concepción, Chicligasta. Octaviano Herrera.

Ay, para qué / para qué la querría
Ay, si luego / si luego ha de 'nochecer. {Bis
Ay, para qué / para qué son tus amores,
Ay, si no me / si no me permanecen. {Bis
Ahora:
Ay, no me di / no me digas que te llore,
Ay, cuando el co/ cuando el corazón podría {Bis

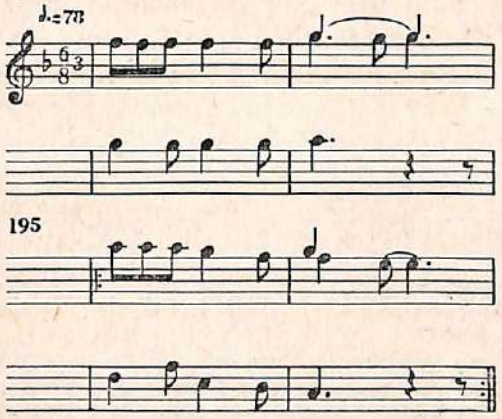
de tónica-dominante, dominante-tónica para el primer par de frases y tónica-subdominante, dominante-tónica para el segundo. Una cuarteta y media alcanza para toda la composición. Anteponiendo la interjeción *ay* a la mitad inicial de cada verso, se obtiene la letra necesaria para las frases musicales impares. Y cada verso completo se canta con las frases pares.

En Bulnes (Chillán), Chile, recogí una Cueca con la primera frase igual y sabor similar (N° 55). En general, el salto de séptima se da mucho en las Cuecas del país vecino.

184 - 195) La primera ejecutada en acordeón; la otra, cantada con guitarra. Variantes interesantes de una melodía conocida. Las frases tercera y cuarta son parecidas a las de la Zamba que sigue.

184) ZAMBA. Zazos, Tafí. Francisco Lera.

195) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano y Ramón Villagra.



195

Alma de mis sueños,
prenda querida,
Oye cómo te canto
Toda la vida. } Bis

Toda la vida, sí
Chinita linda,
Boquita colorada,
Como una guinda. } Bis

Como una guinda, sí
Como una guinda,
Yo no he visto en el mundo
Mujer mas lindá. } Bis

373) CHILENA. San Pedro de Colalao, Trancas. Ignacio Jurao.

Dice que no me quiere
Porque no tengo } Bis
La nariz afilada, *mi negra*
Los ojos negros. } Bis

Pasate al otro lado,
Zapatiá fuerte,
. . . . . la vida mía, *mi negra,*
Siento no verte. } Bis

Y así lo digo dices,
Porque no tienes
Para mi la vida, *mi alma,*
Mi negra. . . . . } Bis

373) Ya vimos esta combinación de frases perfectas dipódicas ternarias y binarias. El tercer caudal se completa como siempre, para un estribillo que esta vez dice *mi negra*, y va agregado al tercer verso en cada estrofa de la seguidilla.

Anoté la tercera vuelta. La primera vez, el músico canta un *la* en lugar del *si becuadro* del primer compás, y otro *la* en lugar del *si bemol* del segundo compás.

Carlos Vega recogió, en Villa Unión (La Rioja), una "Cueca o Zamba" algo parecida, con fraseo regular perfecto (183, p. 565).

Los versos con que se combina esta seguidilla, son comunes. K. Schindler recogió en La Cuenca (Soria), España, la siguiente variante de la primer estrofilla:

Dices que no me quieres
Porque no tengo
Nada que se me moje,
Que está lloviendo (152, N° 635).

257) ZAMBA. Calimonte, Tafí. José Ayala y Benjamín Cartes.

247) ZAMBA. Quilmes, Tafí. Benjamín Cartes y Pedro José Ayala.

487) CHILENA. Concepción, Chicligasta. Ramón Lazo.

503) CHILENA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

257 - 247 - 487 - 503) Las dos primeras, de acordeón; la tercera cantada con guitarra; la última ejecutada en violín. Giros y frases similares a los de las Zambas anteriores. La construcción de las frases pares de la Chilena 487 no es común a esta especie en la Argentina; en cambio aparece con cierta frecuencia en las piezas que grabé en Chile. También la veremos después en los Gatos. La terminación de la 257, en la quinta del acorde de tónica, es frecuente en las

Cuecas de Chile, no así en las argentinas. Aquí se da con las otras notas del acorde y no sé si se destaca "sin querer".

Carlos Vega ha recogido en las provincias del norte varias Zambas parecidas; lo que indica antigua boga de una melodía que alcanzó amplia difusión.

Los versos de la 487 que se pueden desentrañar del disco, dicen:

Ojitos mios no lloren } Bis
En pago ajeno;
Porque no hay que ceder, *ay* } Bis
De un forastero.

Siguen dos coplas más de seguidilla, poco claras, y a continuación, después de la voz "ahora", viene el par final para el cambio de sitio:

Aurá y aurá y auritá
Estoy tan solita.

551) Violín, con figuraciones armónicas en el primer capital y en los caudales pares. Los impares, movidos, como es común en las ejecuciones instru-

551) ZAMBA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

mentales. Termina en la décima con doble cuerda sobre la octava. La tercera frase es similar a las equivalentes de las tres Cuecas anteriores.

326) Fué ejecutada en acordeón. Lleva sólo armonías de tónica y dominante, convenientemente distribuídas.

201 - 181) Ambas, de un mismo ejecutante. La primera fué cantada, y la segunda tocada en mandolín, con las subdivisiones típicas de las ejecuciones

de este instrumento. La primera frase, ya sea con los pies en estado fundamental, con contracciones, o con subdivisiones, es muy común.

326) ZAMBA. Quilmes, Tafí. Oída en una carpa.

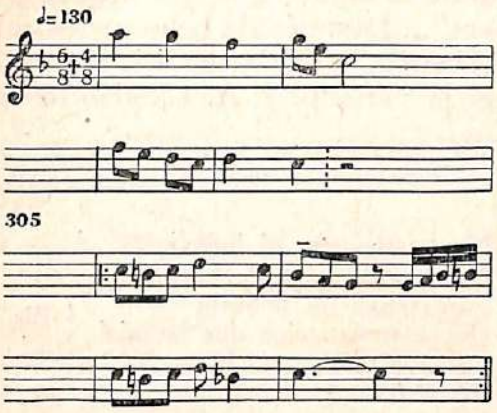
201) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

181) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

305) Zamba ejecutada en acordeón con acompañamiento de bombo. Es un muestrario de las diferentes formas de frase que encontramos en las Zambas. La anacrusis de la cuarta frase tiene un paso cromático poco común en la música criolla. También la terminación en el quinto grado, como vimos, aparece pocas veces.

711) Dos células forman la primera frase. El tercer caudal encierra un giro arpegiado típico del arpa. Toda la Chilena lleva acompañamiento de acordes en negras. El músico popular llamó a esta composición "Blanca y Azul".

305) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Benjamín Cartes y José Ayala.



711) CHILENA. Siete de Abril, Burruyaco. Tristán Vera.

130) ZAMBA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

130) Violín y guitarra. Es muy raro encontrar Zambas con las frases pares iguales como ocurre en esta melodía. La anacrusis del final sirve para volver al principio.

302 - 194) Dos Zambas análogas, con otro sabor. La primera fué ejecutada

302) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.

194) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

en acordeón y bombo. La otra, cantada con guitarra. En Minas (República Oriental del Uruguay) recogí una variante del texto de la segunda, la que me fué cantada con el Romance "Estaba la Blanca Nieves"... Después de ocho versos muy conocidos, de nuestro canto "Estaba la Margarita", cantaron seis versos de esta Zamba, comenzando por el tercero, apenas variado. J. A. Carrizo recogió el Romance en La Rioja (35, T. II, p. 13).

194

Siete leguas he corrido,
Negra, por venirte a ver;
Dame un jarrito de agua
Que me muero de sed. } Bis

No tengo agua ni jarro,
Ni en qué darte de beber;
Pero tengo mi boquita
Que es más dulce que la miel. } Bis

No vengo por la dulzura,
Ni tampoco por la miel,
Vengo por el compromiso
Que me hiciste anteayer. } Bis

564) CHILENA. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

564) Ejecución de arpa. También tiene otro matiz, menos típico.

57 - 63 - 135 - 168) Estas cuatro Zambas ejecutadas en violín, difieren por su carácter de las mayores que anteceden. Hasta ahora, las Zambas vistas — excepto la 510 y la 302 — se desenvolvían dentro de un ámbito de sexta o de octava, o más; pero partiendo de la fundamental o de la mediante, con el agregado, a veces, de la bordadura inferior. Las tres primeras que tenemos a la vista se mueven dentro de una octava formada por la dominante, teniendo por centro la tónica, con alguna licencia al agudo. La segunda salta hasta el *fa* en el final. La tercera melodía se excede con un *re*, bordadura, en el primer capital. La Chilena 168 comienza en la octava aguda de la fundamental y desciende

57) ZAMBA. Mollar, Valle de Tafí. Marcos B. Tolaba.

63) ZAMBA. Mollar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

135) ZAMBA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

168) CHILENA. Amaicha del Valle, Tafí. Mercedes Reyes.

al quinto grado en el caudal. La segunda frase es similar. A la siguiente le falta el capital, que ocupa su lugar en la repetición acostumbrada de tercera y cuarta; y lo mismo acontece en las vueltas siguientes.

La versión que doy de la 63 es sólo aproximada, pues el disco resultó muy confuso. Las notas con las plecas hacia abajo pertenecen a la primera vuelta.

A todas estas melodías les corresponde una armonía muy simple, con acordes de tónica y de dominante.

Más adelante, en el parágrafo dedicado a las variantes de la "Guanchaqueña", veremos con el N° 98 otra pieza similar a las de este grupo.

829) ZAMBA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Vidita de mi vida,
Vámonos adonde, *Me voy, me voy,* } Bis
Ande la luna nace,
Y el sol se pone, *Llorando estoy.*

Dice que la vihuela
Y es la que suena, *Me voy, me voy,*
No suena la vihuela,
Que son las cuerdas, *Llorando estoy.*

Bueno:
No suena la vihuela
Que son las cuerdas, *Llorando estoy.*

829) El músico denominó a esta Zamba, "La Radical". Lleva otra clase de melodía: los saltos de octava en los caudales impares y la terminación aguda sobre el *sib* en la segunda frase, no aparecen en ninguna otra de las compañeras de especie. También la cuarteta se repite íntegra la primera vez, en lugar de repetir sus frases por pares.

La letra se estructura de manera conocida. Al final del primer verso de la segunda copla, no se produce la sinalefa acostumbrada, para llenar necesariamente una nota de la melodía.

Terminación en el quinto grado, sobre el acorde de tónica. — 287 - 289) En el parágrafo anterior hemos visto ya alguna Zamba que finalizaba en la quinta del acorde de tónica (N° 305, p. 451 y N° 257, p. 448). Las dos que tenemos a la vista se comportan de diferente manera, pues desenvuelven su melodía dentro de la octava de la dominante, finalizando en el sonido más grave y sin utilizar la tónica para apoyos interiores. Las dos llevan sólo armonías de tónica-dominante y viceversa para cada par de frases. La 287 repite, seguramente por error, las frases quinta y sexta, cuando debió repetir tercera y cuarta, y tiene una tercera frase diferente para la segunda vuelta.

Fué cantada con los siguientes versos:

Ay que encantó / tienen tus ojós
Ay si no mé / me miras mueró
Ay si no mé / miras muero, *no seas ingratá*

Yo he vistó / unos ojos negrós,
Por ellos yo / yo me mueró.

Me han dicho que tienen dueño,
Y así los quiero / *no seas ingratá.*

Ay, ay, ay / paciencia cielo
qué vamos a hacer.

287) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

289) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Una paloma blanca
Y otra ceniza, } Bis
Me han picado en el alma;
Miren que risa. *Las olas del mar.* } Bis

Dicen que no me quieres
Porque no tengo:
La nariz afilada
Y los ojos negros, *así será.*
La nariz afilada,
Y los ojos negros, jajajajá.

Esta letra está incompleta, pues el primer par debió integrar una cuarteta, con otros dos versos que — divididos en dos, cada uno — debían llenar los dos primeros períodos del baile. La segunda cuarteta tiene los versos cortados de la misma manera. Cada estrofa agrega el estribillo *No seas ingrata.* Los versos iniciales anteponen la interjección *ay,* que es muy común, como vimos.

Encontré este mismo tema poético en la cuarteta inicial de una composición titulada "El encanto", publicada en una *Lira Popular,* tercera edición de 1902, que hallé hace tres años en el Cuzco. La cuarteta dice así:

Qué encanto tienen tus ojos
¡Oh! que virtud desde el cielo:
Que si me miran me matan
Y si no me miran, me muero. (101, p. 40)

La Chilena 289 tiene la segunda frase con la forma típica de algunas Zambas de Chile, a que me referí antes y de las cuales encontré en Tucumán sólo algunos ejemplos. El tercer caudal, completo, recibe aquí buena parte del cuarto verso de la seguidilla. Este, que se completa con la cuarta frase, lleva un estribillo diferente en las dos estrofas.

J. A. Carrizo recogió en La Rioja una seguidilla para Zamba, cuya cuarteta inicial tiene el mismo tema:

Una paloma blanca
Como la nieve
Me ha picado en el alma
¡Ay, que me duele! (35, T. II, p. 443, N° 836).

La segunda copla ya fué comentada en la página 448.

Terminación sobre nota del acorde de dominante. — 823) En Chile es común que las Cuecas finalicen sobre una nota del acorde de dominante. En Tucumán hallé un par de Zambas que terminaban así, desconcertadas, como en espera de una solución.

823) ZAMBA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Para qué quiero vida, *mi vida*,
Dame la muerte;
Dámela despacito, *mi vida*,
No me atormente. } Bis

No me atormente, *sí*,
Que es lo que quieres,
Y al quitarme la vida, *jugando*,
Y aquí la tienes. } Bis

Aquí la tienes, *cierto mi vida*,
Cierto en deveras,
Y si no fuera cierto, *mi vida*,
No me dijeras. } Bis

Obsérvese otra vez la segunda frase con el capital breve y un gran caudal, que gana el tiempo necesario para que la guitarra no interrumpa su rasgueo en 6 × 8. La voz canta una seguidilla clásica, con repetición de los últimos versos de cada cuarteta en la inicial siguiente; y con el agregado del adverbio *sí* en la tercera y de un estribillo en la cuarta. Otros estribillos completan los versos impares restantes. La Zamba se cierra con la primera frase, seguida por la cuarta.

317) Terminación en el segundo grado del tono, sobre acorde de dominante. Fraseo regular perfecto, con tres caudales femeninos calmosos y uno nervioso. Fué ejecutada en acordeón.

317) ZAMBA. Quilmes, Tafí. Víctor Pastrana.

796) ZAMBA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

Zamba con dos partes. — Apareció una sola entre las mayores no modulantes.

796) Ejecución de violín. Características melódicas del cancionero Criollo occidental. El primer período tiene las dos primeras frases casi idénticas, y se repite íntegramente para la segunda vuelta del baile. La tercera vuelta lleva música diferente, con distinta unidad rítmica en los primeros capitales. El último caudal queda incompleto: ejemplo típico de *omisión;* uno de los casos de la deformación del canto popular, según Carlos Vega (176, V. II, pp. 502-506). Como se puede apreciar aquí, la omisión salta a la vista debido al sistema de escritura.

Esta Zamba es muy conocida en Tucumán y en otras provincias norteñas. A. A. Chazarreta ha publicado una versión similar con el nombre de "La Cañaveral" (49, p 40).

MELODÍAS MENORES

Muy escaso número de Zambas desenvuelven sus melodías exclusivamente en el modo menor; pues por lo general, éste aparece combinado con el mayor, caracterizando al cancionero Ternario colonial, como vimos, y otras veces sirviendo al Criollo occidental. Las siete melodías que siguen se sujetan al modo menor.

627) CHILENA. Santa Ana, Río Chico. Nicolás Romero.

627) Ejecución de guitarra punteada. Preludio en 6 × 8 ternario, formado por pequeñas células y una frase terminal igual a la que finaliza la Zamba. La cuarteta del baile mueve sus capitales solamente con las notas *sol - la - do sostenido - re*, y completa los caudales, como en muchas otras anteriores, con libertad de registro. El descenso a la tónica se produce recién al final. El acompañamiento da acordes de tónica-subdominante y subdominante-tónica para el primer par;

tónica-dominante y dominante-tónica para el segundo, y tónica-subdominante, dominante-tónica para el final. Las notas pequeñas no pertenecen a la melodía.

199) Ejecución en mandolín. Impresiona como más moderna. Sobre todo, por las dos primeras frases. Pide juego armónico de tónica y subdominante para

199) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano.

621) CHILENA. Villa Alberdi, Río Chico. Sandalio Aguirres.

224) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

la primera frase y tónica repetida para la segunda; tónica-dominante y dominante-tónica para la tercera y cuarta respectivamente. El segundo caudal y el tercer capital también pueden armonizarse en el modo mayor.

621) Modalidades propias de la ejecución en el arpa. Acompañamiento con juego de tónica-dominante y dominante-tónica para cada par de frases. El final pide el acorde de subdominante para su primer caudal.

224) Acordeón. Supongo que la segunda frase debió ser originariamente una octava más alta; en cuyo caso toda la melodía estaría encerrada dentro de

la octava de la dominante, con su tónica al centro; tal como las melodías del mayor que vimos en la página 453 y sus correlativas del menor que siguen.

624) CHILENA. Villa Alberdi, Río Chico. Sandalio Aguirres.

624 - 128) La primera tiene la última frase similar a la melodía 224 de la página anterior, pero disfrazada con nuevas notas y un ritmo diferente. Fué ejecutada en arpa.

128) ZAMBA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

A. A. Chazarreta ha publicado, con el nombre de "La Rojista", otra variante (46, p. 14). También la 135b, del parágrafo de las bimodales, se le parece bastante.

La 128 fué ejecutada en violín con acompañamiento de guitarra. Como la precedente, admite sólo armonías de dominante y tónica. El carácter es muy semejante al de las melodías mayores mencionadas.

423) Canto y arpa; el canto entra recién con la segunda vuelta. Interesantes diferencias, especialmente de carácter rítmico. Con las notas más chicas distinguimos en todos los casos el preludio y los interludios de la composición. La

423) ZAMBA. Capital. Vicente Herrera.

Vamos vidita mía
Por calle oscura.
Me alumbraron los rayos
De tu hermosura. *Vení no más.* } Bis

Vení no más que sí.
Ay que me has dado.
Un dolor y combate
Se me ha quitado. *Vení no más.* } Bis

Zamba lleva armonías de tónica-subdominante, subdominante-tónica para las dos primeras frases, y tónica-dominante, dominante-tónica para tercera y cuarta.

Chazarreta ha publicado una Zamba similar, con el nombre de "La criollita santiagueña" (46, p. 28). Vicente Herrera, por su parte, se considera autor de la letra y de la música de esta versión. Típico caso de *recreación*, muy común en el ambiente popular y a veces en el culto...

MELODÍAS CON MODULACIONES

304) Zamba de acordeón y bombo. Modulación pasajera a la subdominante de *fa*, convirtiendo el acorde perfecto inicial en acorde de séptima de dominante de *si bemol*. Con el acorde del primer caudal (*sib*) se vuelve por equívoco al tono inicial. La segunda frase lleva armonías de dominante-tónica; la tercera, tónica-dominante y la cuarta, dominante-tónica.

304) Zamba. Calimonte, Tafí. Benjamín Cartes y José Ayala.

828) Zamba. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

828

—¿Viditay de mi vida
Qué es lo que quieres?
Por quitarme la vida, *mi vida*, } Bis
Si aquí la tienes.

Dicen que no hay más gloria
Que la del cielo,
Cada vez que la miro, *mi vida*, } Bis
Tres glorias tengo.

Tres glorias tengo, sí,
Vámonos adonde,
Donde la luna nace, *mi vida*,
Y el sol se esconde.

En esta Zamba, lo mismo que en alguna anterior, las frases segunda y cuarta son iguales. Vimos que esto no es común en la especie.

La anacrusis del último caudal sirve para repetir la cuarteta musical; en cambio, para bisar tercera y cuarta, el músico tocaba un *do* en lugar del *si bemol* y lo ligaba con la nota capital.

Por razones especiales encabecé el parágrafo de las melodías mayores con una Zamba con modulación similar (N° 327, p. 437).

828) Zamba de canto y guitarra. Mayor. Primera frase con cuarta justa; segunda con cuarta aumentada. La tercera frase se desenvuelve en el tono de

sol. La terminal ataca el tono original *(fa)*, cuyo acorde perfecto se convierte en acorde de séptima y resuelve en el tono de la subdominante *(si b)*.

830) Cuatro frases balanceadas de a pares, con sólo cuatro notas, usadas con sorprendente habilidad. El contraste melódico se acentúa por una adecuada interpretación armónica: la composición se inicia en el acorde de *do* mayor y afirma la tonalidad tocando el de *sol*, al final del segundo capital, para resolver en el de *do*, en el caudal correspondiente; la nueva frase se ataca con el acorde de *fa;* la cuarta frase se inicia todavía con el de *fa*, pasa con la segunda negra a *re* menor, y da la dominante con la tercera negra, para abrochar la composición en *re* menor.

830) ZAMBA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Al entrar tengo miedo, *que digo,*
No sé d'entrando.
No dejo rinconcito, *que digo,* { Bis
Que no me lo andoy.

Que no me lo andoy, sí,
Y eso es muy cierto,
Si no fuera cierto, *mi vida,* { Bis
No le dijiera.

No le dijiera, sí, mi vida,
Mire que chiste;
Llorando me dejaste, *que digo,* { Bis
Cuando te fuiste.

J. A. Carrizo anotó en Jujuy una variante de la primer estrofa de nuestra seguidilla (34, p. 445, N° 3193). Y el doctor K. Schindler recogió en España la primera copla así:

Al entrar tengo miedo,
Pero en entrando
Le digo al pensamiento
Vamos andando.
Y aquella morena (152, N° 526).

Zambas con dos partes. — Entre las melodías modulantes encontré tres Zambas con dos partes.

466) Comienza sobre el acorde perfecto de *si bemol,* ataca en el caudal el de séptima sobre *fa* y vuelve al de *sib* que pasa sobre el segundo capital y resuelve en *fa* con la nota femenina de la melodía; la tercera frase se inicia con el acorde de *sib,* pero minorizado, y ataca el caudal otra vez con el acorde de *fa* mayor;

466) CHILENA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Al pasar por el puente
De San Vicente,
Oí cantar la Zamba
"Constituyente". } Bis

Constituyente, sí
Vidita mía,
Quién, vidita, te pudo,
Quién te quería. } Bis

Cámbiese al otro lado
Vidita mía,
Como no la combato
. . . . . .

Cierto, te digo,
. . . . . .

la cuarta frase afirma este tono, tocando los acordes de dominante y de tónica, que acompañan el bis de tercera y cuarta (las que se cantan con las notas que llevan las plecas hacia abajo). Siguen con la primera frase del nuevo período y principian la segunda, para cambiar de modo en el caudal, que se ataca con el acorde de *fa* menor; la tercera frase se inicia con este acorde, va a la dominante en el caudal, inicia con el mismo acorde el cuarto capital y recupera el mayor hacia el final del caudal; conservándose este modo con las dos frases siguientes, que llevan acordes de tónica-dominante y dominante-tónica. Toda la segunda parte se ejecuta nuevamente.

Esta Zamba, además de tener dos partes y de incluir modulaciones inte-

291) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

Vamos de chaperito,
No vale nada, no vale nada;
Ensilla tu mulita,
Se va mañana, se va mañana. } Bis

Dice que no me quiere
Paciencia cielo, paciencia cielo;
Vamos a ver de nuevo
Vamos a ver, *paciencia cielo.*

Ay ay ay,
Ay ay ay,
Cuando vuelvas de nuevo
Trayéme algo pa'la...

resantes, reemplaza la conocida repetición de tercera y cuarta con dos frases similares, pero con diferente sentido tonal.

El músico llamó a esta Zamba "Constituyente", aludiendo, según Juan A. Carrizo, al nombre de un partido político boliviano. Dicho investigador anotó en Tucumán unos versos similares que dicen:

Al pasar por el puente
Del presidente
Oí tocar la cueca
"Constituyente". (37, T. II, p. [409], N° 969).

291) Esta Chilena difiere por su carácter de todas las analizadas. Tiene un primer período de cuatro frases modulantes; para la segunda vuelta, el período aparece muy diferenciado, y le falta la acostumbrada repetición de la tercera y cuarta frases. Sigue una nueva parte, cuyas dos primeras frases, iguales, parecen típicas de *Yaraví;* la tercera y la cuarta ponen el broche adecuado. Debo añadir que fué cantada sin acompañamiento armónico, lo que nos priva de conocer la interpretación tonal del propio músico popular. Además, la versión de esta cantora es rítmicamente poco segura.

171) CHILENA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón y Miguel Cano Vélez.

171) Preludio en *re* menor y terminación en la quinta de *re* mayor. Primera parte íntegramente en *re* mayor, con terminación en la tercera. Después de la repetición se inicia un período nuevo, todo en *re* menor. Esta combinación de

dos períodos en dos tonos es, sin lugar a dudas, de origen culto. La composición fué ejecutada en mandolín y guitarra.

La primera cuarteta musical, poco variada, ha sido recogida por Carlos Vega en Merlo, San Luis (183, N° 1130), y en Barreal, San Juan (183, N° 1466). La versión de este último lugar procede de Petorca, Chile.

UN ESTUDIO DE VARIANTES SOBRE "LA GUANCHAQUEÑA"

A Guanchaca me fuera,
De buena gana;
Si hubiera un guanchaqueño
Que me llevara.

Con estos versos iniciales, y también con otros, se ha difundido en el noroeste argentino una Zamba que alcanzó extraordinaria popularidad; dando origen a numerosas variantes y recreaciones. En la campaña tucumana he recogido varias entre cantores de diversas edades. Los más ancianos recordaban todavía su nombre: *La Guanchaqueña.*

Esta Zamba ya se conocía en Tucumán antes de finalizar el siglo pasado. En San Pedro de Colalao — según don Rafael Oliva — hace cincuenta años la cantaba un músico, de nombre Jurao. Con esta seguidilla:

De ventana en ventana
Me ando durmiendo,
Cuando llego a la tuya
Se me va el sueño.

Se me va el sueño que sí
Ay mis ojitos,
Que andan de puerta en puerta
Los pobrecitos.

Me dicen que te deje,
Como si fuese
Una cosa tan fácil
Que se pudiese.

Si se pudiese sí
Corona de oro,
No le cuentes a nadie
Que yo te adoro.

Varios de los músicos que hallé, aseguraban también haberla aprendido antes de 1900. En 1914 el doctor Leopoldo Lugones publicó en París una versión de Chazarreta (108, N° 11). En la actualidad, Carlos Vega ha recogido algunas en las provincias de Salta, Santiago del Estero y Tucumán. En esta última provincia, inclusive con versos similares a los que encabezan esta página (183, N° 363). Juan Alfonso Carrizo anotó los mismos en Jujuy, junto con otras variantes locales; tales las que siguen:

Cuando me fuí a Guanchaca
Me corté un dedo,
Salió una guanchaqueña
Me ató un pañuelo. (34, p. 192, N° 83-a).

Cuando vine de Guanchaca
No traje nada,
Solo una guanchaqueña,
Pero pelada. (Ob. cit., p. 196, N° 114).

Además, anotó en Tucumán la siguiente cuarteta:

¡Guanchaqueña de mi vida,
Me volveré a lastimar,
Pa' ver si con tu querer
Me acabarás de sanar! (37, T. II, p. 425, N° 1126).

Agrega J. A. Carrizo que *Guanchaca* se refiere a *Huanchaca*, una ciudad del departamento de Potosí (Bolivia) que tiene minas de plata renombradas (Ob. cit., p. 191).

La música de la "Guanchaqueña", a juzgar por las versiones más difun-

didas, es típica del cancionero Ternario colonial, lo que probaría su origen norteño. Sin embargo, se recogen a su lado variantes con todos los tipos de hibridación, hasta llegar a melodías típicas del nuevo matiz Criollo occidental.

192) ZAMBA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

Esa niña que baila,
Baila en ayunas, baila en ayunas,
Maten una gallina,
Delen la pluma, delen la pluma. } Bis

Esa niña que baila
Baila con hambre, baila con hambre,
Maten un perro flaco,
Delen matambre, delen matambre. } Bis

53) ZAMBA. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

Vidita de mi vidá,
No hallo qué hacerme, no hallo qué hacerme.
Si me boto a los campos,
Siento el perderme, siento el perderme. } Bis

300) ZAMBA. Quilmes, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.

238) ZAMBA. Anjuana, Tafí. Cleófilo Suárez.

Grupo Ternario colonial. — 192 - 53 - 300 - 238) Cuatro melodías bastante parecidas. Sus frases proceden por pares. Todas se inician en el quinto grado del mayor y después de pasar por la sexta, la quinta y la cuarta aumentada, descansan en la tercera en el primer caudal. La segunda frase está reemplazada

por dos células, la primera de las cuales comienza en el primer caudal. A ésta le corresponde el segundo verso de la seguidilla, que se repite, como ya vimos en otras Zambas de esta forma. La tercera frase desciende a la tercera del menor, modo que ya no abandonan hasta terminar el período. La cuarta frase tiene la

775) ZAMBA. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

Viditay *de mi vida*
Vidita mía, vidita mía. } Bis
Quien te buscó viditá
Quien te quería, quien te quería. } Bis

Viditay de mi vida
Cantando lloró, cantando lloró
Para mí te he perdió
Porque te adoro, porque te adoro } Bis

Viditay de mi vida
Cantando vivo, cantando vivo
Y el que no tiene más ná
No tiene amigos, no tiene amigos } Bis

Y el que no duerme más ná,
Porque te quieró, porque te quieró.

549) CHILENA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

741) ZAMBA, Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

misma construcción de la segunda. La melodía 300, de acordeón, finaliza en la tónica; lo que es común en las versiones instrumentales, como vimos. La 238, en lugar de repetir el segundo par de frases, tiene una variante interesante.

775) Algo diferente. Un cromatismo poco común, marca el paso al menor en el tercer capital. Compárense las variantes que da el músico.

549) Nueva versión: de violín, ligeramente binarizada, pues tiende a separarse cada dos corcheas; con caudales completos y giros típicamente instrumentales.

741) Otra vez violín; con tendencia a binarizar. Abundantes cuerdas dobles. Frase final sobre la tónica.

144) Violín con guitarra rasgueada. Compárese con las anteriores. El final se alcanza con un ascenso a la tónica, común en las ejecuciones de violín.

144) ZAMBA. Carreras, Tafí. Damián y Francisco Centeno.

292) CHILENA. Colalao del Valle, Tafí. Teresa Vega de Rodríguez.

292

—¿Qué quieres que te traiga, *mi vida*,
De las estancias?
—Una chuña pelada, *mi vida*,
Para sustanciá. } Bis

—*¿Qué quieres que te traiga, mi vida*,
De los Cardones?
—Un vellón de lana, *vidita*,
Para tus calzones. } Bis

Grupo Criollo occidental. — 292) Aunque bajo el punto de vista tonal no difiere de las precedentes, el sistema rítmico ha variado fundamentalmente a

causa de la alternación de frases dipódicas ternarias con tripódicas binarias, que la colocan dentro del grupo Criollo occidental.

Los caudales impares, completos, reciben el estribillo *mi vida*. Las frases pares, tripódicas binarias, se completan con los versos pares de la seguidilla. La segunda vuelta comienza en el mismo menor del final de la cuarteta anterior, originando una variante melódica interesante. Después sigue la melodía casi como la primera vez.

Los versos que la acompañan son muy conocidos. J. A. Carrizo recogió en Tucumán variantes muy semejantes (37, T. II, p. 608, N^{os} 3451 y 3452). Y K. Schindler encontró en Jarandilla (Cáceres), España, el mismo tema así:

¿Qué quieres que te traiga
Que voy de feria?
Para manos tan blancas
Sortijas negras. (152, p. 21, N° 319).

51) ZAMBA. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

Ya no te acuerdas paisana amada
Que entre las sombras que da esta pa'
Con los acordes de mi guitarra } Bis
Canté tu vida de enamorá! }

262) ZAMBA. Colalao del Valle, Tafí. Ubaldo Ibáñez.

Cuando era joven, nunca me olvido,
Tenía mi rancho bajo un sauzal;
Entre las ramas colgaba un nido
Donde cantaba siempre un zorzal.
La criolla que yo tenía
Enamorada de aquél zorzal,
Y ay, me decía,
Cuando tendremos un nido igual.

Allá en los campos, allá muy lejos,
Allá en los campos de la Asunción
..... tan lastimeros
Que conmovieron mi corazón.

51) Ya vimos la melodía 53 del mismo cantor. Es interesante constatar que los mismos músicos producen variantes acordes con sus disponibilidades musicales. Aquí, en la melodía 51, subsisten los caracteres esenciales de la melodía anterior; pero se ha introducido un nuevo elemento melódico, el cuarto grado del mayor bemolado. El *si* becuadro subsiste, entre tanto, como bordadura del quinto grado.

La letra de esta Zamba es moderna. A los versos segundo y cuarto se les ha suprimido la última sílaba, para que coincidiesen, según creo, con las terminaciones graves de la música.

332) ZAMBA. Tapia, Trancas. Pedro Félix Díaz.

. . . . . .
Lo más orgulló, lo más orgulló.
. . . . . .
De tus amores, de tus amores.
. . . . . .
No tiene amigos, no tiene amigos.

No tiene amigós, que sí,
Dalé, dalelé, dalé que dalé.
El que no tiene más ná,
No tiene amigós, *jajá/jajajá.* } Bis

262) Melodía con las mismas características de la anterior. Anticipa la nota pesante de los capitales pares y repite la primera y la segunda frases para la primera vuelta. La letra es moderna, con carácter similar.

332) Un *re bemol* en la primera frase crea clima melódico diferente; la cuarta aumentada, de paso al tercer grado, y bemolada después, contribuye. Para la repetición ejecutó el músico la bonita variante anotada.

La letra, con el tema de *los amigos*, es digna de borrachos, y nuestro cantor lo estaba en grado extremo...

671) Ejecución en flauta de caña y caja. La cuarta aumentada se ha conservado intacta; pero la melodía se ha mayorizado. Supongo que el *do* agudo final ha salido por presión excesiva del soplo y que debió ser *fa*. Las notas entre paréntesis están desafinadas a causa de la construcción defectuosa del instrumento. El *fa* fundamental suena a veces en la octava aguda, también por presión excesiva del soplo. Obsérvense las contracciones de los caudales pares.

671) ZAMBA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

757) CHILENA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

757) Violín, con profusión de cuerdas dobles aprovechando las cuerdas al aire. Otra vez el músico llamó "La Guanchaqueña" a su Zamba; tiene sin duda un aire de familia.

La ordenación por pies binarios ha triunfado y ya no hay límites en cuanto a tesitura. Esta melodía es francamente bimodal, a pesar del *do* natural de la última frase, debido sin duda a desafinación.

272) Acordeón con acompañamiento de bombo. Servía al baile en una carpa de Colalao del Valle, durante el carnaval. Como la 757, empieza en la mediante del mayor y recién después sube a la quinta, lo que da otra apariencia a la primera frase. A partir de la segunda frase se siente la "Guanchaqueña"; también para la segunda vuelta tiene una segunda frase más familiar. Las dos primeras son mayores; tercera y cuarta, menores. Al final realiza un descenso al quinto grado de la escala, debajo de la tónica del mayor; y termina así, en forma desalentadora, sobre el acorde de primer grado y sin recuperar el menor. Como en otras de las melodías que vimos, el *si becuadro* se reparte con el *si bemol* el cuarto grado del mayor.

715) La misma melodía, en versión de arpa y con nuevos matices.

272) Zamba. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama

715) Zamba. Siete de Abril. Burruyaco. Tristán Vera.

363) Chilena. Trancas. Roque Acuña.

363

Toma este puñalitó
Y abrime el pecho, y abrime el pecho } Bis
.....
Si está bien hecho, si está bien hecho } Bis

Si está bien hecho que sí
Ay que me ha dado, y ay que me ha dado } Bis
..... un dolor
Quién te ha quitadó, quién te ha quitadó.

363 - 378) Dos melodías similares. En la primera se conservan suficientes rasgos de la "Guanchaqueña". En la segunda, éstos están diluídos, a pesar del parecido con la anterior.

Carlos Vega recogió en Villa Unión (La Rioja), otra Zamba con las dos primeras frases análogas a la 378 (184, N° 568).

En cuanto a las letras, J. A. Carrizo trae, en su Cancionero Popular de Salta, una seguidilla con la primera estrofa igual a la primera de nuestra 363 (36, p. 705, N° 4358). Y lo mismo en el de La Rioja (35, T. II, p. 443, N° 835). Tam-

378) ZAMBA. San Pedro de Colalao, Trancas. Pedro Jerés.

Cuántas y cuántas veces
Mi pensamiento, mi pensamiento } Bis
Sale en busca de alivio,
Y halla tormento, y halla tormento. } Bis

Dicen que andás diciendo
Que no te importa, y *ay de mí.*
Cómo si no te importa
..... *ay de mí.* } Bis

Cuántas y cuántas veces
Mi pensamiento, mi pensamiento } Bis
Sale en busca de alivio
Y halla tormento, y halla tormento.

Bueno:

Sale en busca de alivio
Y halla tormento, y halla tormento.

98) ZAMBA. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

bién publica la primera copla de la 378, con otras dos, en una seguidilla de La Rioja (Ob. cit., T. II, p. 435, N° 796) y en una de Salta (Ob. cit., p. 703, N° 4333).

98) "Guanchaqueña vieja" la llamó el violinista. Tiene muy poca similitud con las Zambas anteriores. Por su carácter se agrupa con la pequeña serie que estudiamos al terminar el parágrafo de las melodías mayores. Tiende ligeramente

al binario, agrupando por momentos las corcheas de a dos. Desenvuelve su juego dentro de la octava formada por la dominante, con la tónica al centro; pero con un ascenso al *re*, en el segundo pie del primer capital.

Recreaciones. — 508 - 162 - 794) Tres Zambas que conservan afinidad melódica con las anteriores, pero que están suficientemente diferenciadas como

508) ZAMBA. Alto Verde, Chicligasta. Félix Gambarte.

162) ZAMBA. Molle, Tafí. Nicasio Lera.

794) ZAMBA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

para merecer rótulo especial. La primera, de acordeón y bombo, es toda mayor. La segunda, de acordeón, es bimodal y tripódica binaria como la anterior. La tercera, ejecutada en violín, es bimodal y dipódica ternaria, y tiene anticipadas algunas notas capitales y caudales; recurso muy común entre los ejecutantes que han vivido en contacto con músicos de la ciudad. Las dos últimas tienen algún parentesco con el grupo de la "Guanchaqueña", sobre todo con la Zamba N° 272.

FOTO I. ARETZ-THIELE

RAFAEL MIRANDA, CANTOR DE LAS ARCAS (TRANCAS).

DANZAS PICARESCAS Y APICARADAS EN USO

II

La Chacarera. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales. — Melodías menores. — Melodías mayores y modulantes.

LA CHACARERA

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Según don Florencio Sal, la Chacarera se bailó hace cien años en los salones de Tucumán.

Fuera de la provincia, las referencias documentales alcanzan sólo hasta poco después de 1875. Don Manuel Florencio Lángara la menciona con otros bailes en un poema titulado "El baile", y la incluye en un libro que se editó en Buenos Aires en 1878, que se refiere a cuentos y costumbres de los gauchos de las pampas de Buenos Aires (93 bis). Poco más tarde, la anota Ventura R. Lynch, entre los bailes bonaerenses. Y en 1889, Luis Bonfiglio publica una Chacarera en su serie de "Recuerdos patrios — Trabajo original de Imitación" (24, pp. 10/11).

En el norte argentino, a fines de siglo, Roberto J. Payró la menciona en Catamarca, junto con otras danzas "picarescas é incitantes" (126, p. 116), y en 1905 la cita el doctor Ricardo Rojas, en Santiago del Estero (138, p. 108).

A principios de nuestro siglo, la Chacarera se seguía bailando en Tucumán, pero ya no en los salones, pues se la considera baile de pueblo o baile de campo. En 1909 un diario critica los bailes de carnaval y especialmente a . . . "las parejas beodas, que trastabillaban "gatos" y "chacareras", sin la gracia y el donaire propios de estos bailes populares" (57, N° 7262). La sociedad la exhuma sólo en el marco agreste de la naturaleza. Así, en 1912, con motivo de la inauguración de una estancia en Yerba Buena, se realiza un pic-nic al que asisten distinguidas familias, y según *El Orden*, "el festival terminó con el típico baile de la chacarera".

La Chacarera se mantiene hasta hoy como una de las danzas sueltas preferidas por la auténtica población criolla de la provincia. Después de la Zamba,

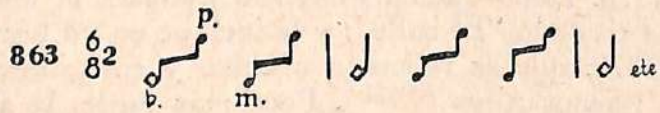
es el baile más rico en motivos melódicos. Es también el que conserva las características más arcaicas; muchas melodías presentan caracteres del cancionero Ternario colonial.

La forma de composición y la coreográfica muestran gran constancia. Un período de cuatro frases se ejecuta generalmente cuatro veces, con o sin variantes y con interludios antes de la primera y de la segunda repetición. El primer período sirve para que los bailarines realicen *un avance, de frente, hasta encontrarse, y un retroceso hasta el punto de partida*. Sigue una *vuelta redonda*, con castañetas como en la figura anterior. A esta vuelta le corresponde un interludio compuesto comúnmente de seis compases en 6 x 8, rasgueados en la guitarra, o el equivalente si la composición es sólo melódica; una frase musical, por lo general semejante a la última del período anterior, la que se repite tres veces. En algunas Chacareras, este interludio está formado por dos frases repetidas o por su equivalente en rasgueos, es decir por ocho compases en 6 x 8. Después del interludio, vuelve a oírse el período inicial, esta vez acompañando a un *zapateo* del hombre y paseo de la mujer; nuevamente el interludio para una *segunda vuelta*, seguido otra vez por las frases iniciales que corresponden al *segundo zapateo — contorneo;* y se repite la misma melodía para el final del baile, que consiste en una *media vuelta o "cambio de sitio"* (1). Toda la danza se toca nuevamente para "la segunda".

He recogido algunas formas musicales más extensas que destacaré a su tiempo.

La melodía va generalmente precedida de un preludio, con música igual a la de las vueltas.

Doy a continuación un acompañamiento de bombo que sirve para cualquier Chacarera:



Además, con la melodía 409 veremos otro que se adapta a las Chacareras binarias.

La velocidad de la música varía entre 94 y 120 oscilaciones metronómicas para la negra con puntillo.

El texto, cuando la Chacarera se canta, está compuesto por cuatro coplas octosílabas, de las cuales por lo menos una hace alusión al baile; como la cuarteta que sigue, que anotó J. A. Carrizo en Tucumán:

Desde Amaicha m'hi venío
Cantando una chacarera,
Para cantarla en Tafí,
Porque soy churo en deveras. (37, T. II, p. 492, N° 1819)

Muchas veces la última copla se reemplaza por tarareos. En las Chacareras que recopilé en Tucumán, la seguidilla aparece sólo por excepción.

(1) Para la explicación detallada del baile véase el cuaderno de C. Vega dedicado a *La Chacarera* (180 bis).

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Para su ordenamiento me he guiado, en primer término, por sus diferencias modales, y después, por sus agrupaciones rítmicas básicas.

MELODÍAS BIMODALES

Las Chacareras recogidas en Tucumán muestran cierta preferencia por la bimodalidad. De cincuenta y una melodías que publico, treinta y una son bimodales. Entre ellas, muchas presentan características del cancionero Ternario colonial; una media docena, netas y puras.

Pies ternarios. — Todas las Chacareras bimodales que siguen, acusan pies ternarios; dos terceras partes en períodos regulares de frases perfectas. Estos son los más adecuados para las coplas octosílabas propias de la danza cantada.

776) CHACARERA. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

Chacarera me han pedido,
Chacarera te'í de dar,
Porque tengo de costumbre
De no hacerme de rogar.

Cada vez que me acuerdo,
Que me tengo que morir,
Le pregunto a la muerte,
Cuando tiene que venir.
} Bis

Si le cuento un gallinero,
Que ya canta el gallitó,
El que duerme en cama ajena,
Madrugando se levanta.

Chacarera, Chacarerita,
Vamonos que.....
.....
.....

776) Canto y guitarra. La primera cuarteta se entona tres veces, seguida cada una por el interludio rasgueado de práctica; el que desarrolla un juego de acordes del menor. La segunda cuarteta musical se canta dos veces al final.

Las coplas son todas muy conocidas.

607) CHACARERA. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

Cansado andoy de vivir
La vida que andoy viviendo;
También la vida se cansa
Tanto vivir padeciendo.

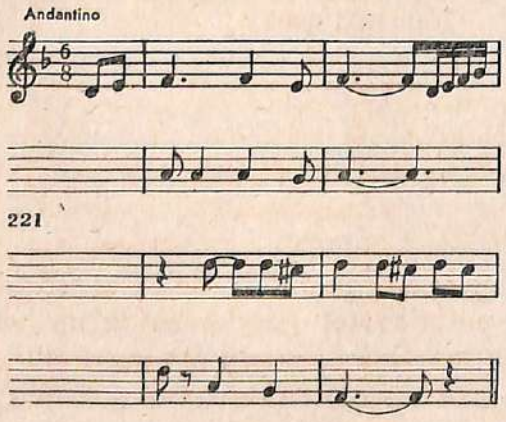
Cuando canto chacarera
Me dan ganas de llorar,
Porque se me representan
Los bollos del Acheral.

Tirananairai naná
Tirananairai naná
Porque se me representan
Los bollos del Acheral.

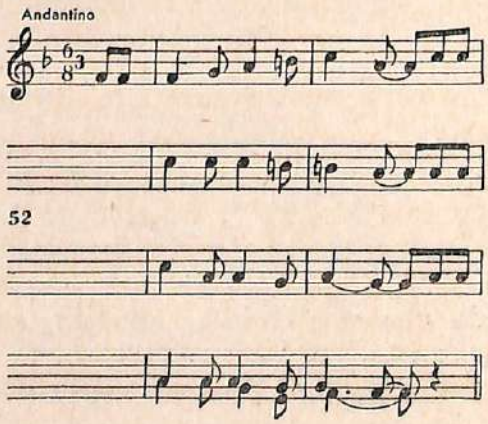
607) Melodía cercana al cancionero Ternario colonial; sin cuarto grado en el mayor. Se mueve con sólo cuatro notas, aparte la anacrusis inicial, y sin exceder la mediante del mayor. Los rasgueos de las vueltas son de ocho compases en 6 × 8.

221) Las dos primeras frases difieren apenas de la melodía anterior; la tercera, novedosa, con su ataque a la octava del menor y su ritmo quebrado, haciendo equilibrio entre esa nota y la sensible; la cuarta, con el necesario descenso a la tercera del menor. Esta melodía fué ejecutada en acordeón.

221) CHACARERA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.



52) CHACARERA. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.



52) Frases típicas del cancionero Ternario colonial, con su ascenso al mayor en la primera frase y su regreso al menor en la cuarta. La voz inferior sirve para finalizar. Anoté una de las coplas con que fué cantada:

A mí me dicen el tonto
Porque me falta un sentido;
Luego no va'in decir
Y el tonto pa' dónde habr'ido.

396) CHACARERA. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

528) CHACARERA. Santa Rosa, Monteros. Teófilo Guaraz.

396) Tercera y cuarta frases muy parecidas a las de la Chacarera anterior. Su novedad está en el par inicial y en la segunda cuarteta. En esta melodía se advierte claramente la lucha entre la arcaica cuarta aumentada y la más moderna cuarta justa, que Carlos Vega estudió con perspicacia en su Panorama de la Música Popular Argentina (179, pp. 179/184). Nuestro cantor desafina esa nota sin pronunciarse nunca del todo.

528) Hermana de la anterior. Ternaria colonial pura. Al ver ésta se descubre mejor la transformación que ha sufrido la otra. Los interludios rasgueados no tienen medida fija. Los versos dicen así:

528

Vidita porque te quiero
Todos andan con la sema;
Yo no sé qué les importa
Y amor de vidas ajenas.

Decí nomás vida mía
Del mal que andás padeciendo,
Que de los tres imposibles
Con lo que te andoy queriendo.

Todos me dicen: —andate,
Retírate del lugar.
Y aunque todos me aborrezcan,
Y en el pago voy'andar.

417) Giros conocidos. Descenso desusado a la tónica del menor. El mismo cantor me entonó un Remedio con melodía similar (N° 420), que finaliza en la tercera de dicho modo.

417) CHACARERA. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Vamonos chacarerita,
Chacarera de La Banda;
Cómo no cuidás tu chacra,
Chacarera quién te manda.

Vamonos chacarerita,
Chacarera de allá lejos;
Cómo no cuidás tu chacra
Que la comen los conejos.

A mí me dijo mi madre
Que no sea tan calavera;
Que trabajo pasarís,
Hijo, cuando yo me muera.

No sabes oyer decir,
De un huerfanito sin madre,
Que siempre tiene que andar
Mendigando voluntades.

266) Acordeón y bombo. No tiene preludio.

339) Obsérvese su analogía con las anteriores, especialmente con la 528. Aquí los caracteres del Ternario colonial aparecen otra vez con entera pureza. Fué cantada en terceras paralelas; la cuarteta y los interludios repetidos un sinnúmero de veces. Los cantores supusieron que no debían parar hasta que no terminara el disco. Algo así como lo que pretenden algunos técnicos de grabaciones comerciales...

191 - 7 - 625) Tres variantes de una melodía muy conocida. Construcción de las anteriores; las dos últimas con una nota diferente en su segunda frase.

266) CHACARERA. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

339) CHACARERA. Riarte, Trancas. Narciso Condorí y Rosario Condorí.

Cuando canto Chacarera
Me dan ganas de llorar
Porque se me representa
Y el martés de carnaval.

191) CHACARERA. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

A mí me llaman el Cuco
A mi mujer la Cucona,
A mis hijos los Cuquitos
Y a mi suegra Cucarrona.

Mayores las tres frases iniciales, con inflexión a la subdominante en la tercera; recién en la cuarta hace irrupción el menor. La primera melodía termina en la tercera, lo que puede hacer sospechar un final mayor sobre tónica; pero las compañeras, de arpa, con su descenso al *re* confirman el menor. Son melodías típicas del matiz Criollo occidental.

Carlos Vega ha recogido algunas variantes, entre ellas una que termina con *fa* sostenido (tercera de Picardía). Esas variantes permiten conocer la dispersión de este melodía, que va desde San Luis hasta Jujuy.

7) CHACARERA. Yerba Buena, Tafí. Juan Benigno Fernández.

625) CHACARERA. Villa Alberdi, Río Chico. Sandalio Aguirres.

50) Tampoco esta melodía es extraña a la serie, pese a su tercera frase diferente. Por sus características constituye algo así como un puente entre las anteriores y las que veremos en seguida. Pertenece al cancionero Ternario colonial, pero le falta el cuarto grado del mayor.

50) CHACARERA. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

772) CHACARERA. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

772

Tomé el caballito
Para salir a pasear;
Estribitos de costilla
Y arsioneras de torsal.

(Las) muchachas de este tiempo
Saben un cuento gracioso,
Cuando duermen con alguno
Lo tratan de alabancioso.

Cada vez q'me acuerdo
Que me tengo que morir,
.....
Y ahí me hace de venir.

Me dijo llorando:
—¿Cuándo lo volveré a ver?
Le dije suspirando:
—Y algún día y debe ser.

Adiós chacarerita.
Vámonos, que vengan otros,
Que les hagan el cariño,
Que nos han hecho a nosotros.

772) La misma melodía en toda su pureza arcaica, con su insistencia en el empleo del cuarto grado aumentado del mayor, su tesitura estrecha y su terminación en la tercera del menor. Las dos frases iniciales, iguales; pero con el primer caudal completo. Lleva interludios rasgueados, con duración equivalente a tres frases. Las caudas pares son femeninas para la segunda estrofa, de versos agudos, y repiten obligadamente el *la* y el *fa*. El período fué cantado cinco veces, correspondiendo tres vueltas y tres zapateos al desarrollo coreográfico.

136) CHACARERA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

200) CHACARERA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

136) Parece pariente muy lejano de las anteriores. Idéntica construcción. Mezcla de Ternario colonial y Criollo occidental, con cuarta aumentada en el par de frases mayores del principio y cuarta justa en la tercera frase.

200) Otra Chacarera muy difundida. El período está construído, como en las anteriores, con dos frases iniciales gemelas. Evidentemente ha perdido la cuarta aumentada. Carlos Vega ha recogido en Catamarca una variante que por desafinación presenta en la segunda frase la indecisión en el ataque del cuarto grado del mayor (N° 296).

301) Acordeón y bombo. Las fórmulas de negra-corchea están casi diluídas en dosillos. Anoté el segundo zapateo por ser más interesante.

795) Violín. Semejante a la anterior. Como aquélla, tiene un aire del Bailecito; tal vez por el aliento pentatónico en el descenso de la octava a la quinta del tono.

64) Violín y bombo. Disco muy desafinado. El final es similar al de la Chacarera 139 que veremos más adelante. Su segunda frase podría escribirse como aquélla en $3 + 6 \times 8$; he optado por el 6×8 debido a su doble percusión caudal, igual a la de la frase anterior y porque creo que aquí, el *re* negra con punto es simple contracción de una fórmula similar a las de los otros capitales.

301) CHACARERA. Quilmes, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.

795) CHACARERA. Siambón, Tafí. Manuel Are.

64) CHACARERA. Mollar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

En las Chacareras que siguen, una o las dos frases pares del período estudiado están reemplazadas por una frase imperfecta, con un pie en el capital y tres en el caudal. (Para evitar una tercera cifra de compás, el 9 para los caudales, Carlos Vega ideó cortar éste por una línea de puntos que, como dije en la advertencia (p. 148), no crea nuevos acentos musicales). Aquí los caudales impares presentan siempre sus valores completos, por lo menos en su segundo pie, y esto, para dar cabida a una parte de los versos octosílabos, compensando acaso la falta de capacidad de los capitales de las frases imperfectas.

330) CHACARERA. Colalao del Valle, Tafí. Oída en una carpa.

Chacarera me ha pedido,
Chacarera l'i de dar,
Porque tengo la costumbre
De no hacerme de rogar.

Arribita, no sé más donde,
..... con un viento,
Como juegan mis amores
Dentro de tu pensamiento.

Una me dijo llorando:
—¿Cuando te volveré a ver?
Yo le dije suspirando:
Que algún día he'i de volver.

Chacarera, chacarera,
Chacarera del Mollar,
¿Por qué no me despertaste
Para ayudarte a llorar?

509) CHACARERA. Concepción, Chicligasta. Félix Gambarte.

330) Una cuarteta melódica equilibrada por pares. Tiene interludios rasgueados, equivalentes a tres frases en 6 × 8; en modo menor.

509) Acordeón y bombo. Melodía del Ternario colonial, impura; con la cuarta aumentada en la anacrusis de la tercera frase. Termina atacando la tónica del menor y subiendo a la tercera. No tiene introducción. Los interludios constan de cuatro frases; dos repetidas. (Escribí la segunda vuelta). El bombo da tres golpes por compás.

170) Diferente carácter. Tesitura abreviada. La variante que sigue al primer período, lleva excepcionalmente versos de seguidilla; por esta razón los caudales impares son más tranquilos.

170) CHACARERA. Amaicha, Tafí. Miguel Cano.

Cuando mi negra se fué
Me dijo que no llorara,
Que bailara, que chupara,
Que buena vida pasara. } Bis

Mi negra ya no me quiere,
Porque ha sabido
Que me gustan las viudas,
Marido mío. } Bis

329

Una cosa se me ha puesto.
Y otra se me anda poniendo,
A dejar a la que tengo
Por otra que andoy queriendo.

En él va buena travesía
Con la corriente del agua;
Para qué me va a querer hoy,
Si debo olvidar mañana.

Para qué me diste el sí,
Señora, teniendo dueño;
Sabiendo que no tengo
Que ya el gusto no que está que no.

Bueno:
Chacarera, chacarera,
Chacarera del Tandil,
Ahora que yo tengo pisca
No tengo que sacudir.

329) CHACARERA. Tapia, Trancas. Angel Padilla.

329) Otra manera más interesante de la anterior. El período termina en la fundamental todas las veces, menos en la variante final. La cuarta frase, para concluir, ataca en alto la sensible y después de prometer la octava del tono, baja rápidamente hasta el *sol,* que también hace desear una terminación femenina sobre el tercer grado; pero no ocurre así y la melodía queda haciendo equilibrio porque el texto tiene terminación aguda. (Agréguese al período final una anacrusis de dos corcheas sobre el *si b.)*

134) CHACARERA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

475) CHACARERA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

134) Melodía de la misma familia, ejecutada en violín y guitarra. La primera frase, con su insistente repetición de dos únicas notas que rebalsan hasta el capital siguiente, prepara el ataque a la octava del tono para resolver en la quinta con expresivo salto femenino. La tercera frase establece el contraste necesario y prepara la terminación.

475) Linda melodía de violín, con un preludio e interludios más ricos que los anteriores. Como la 134, puede ser armonizada íntegramente en el modo menor.

821) El primer período, Ternario colonial puro, con su franco ataque a la cuarta aumentada del mayor y su bimodalidad. El final introduce una nota extraña con su *si bemolado.*

821) CHACARERA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Dicen que los afligidos
Se consuelan con llorar.
Yo soy afligido y lloro
Y no me puedo consolar.

Para qué quiero la vida
No me contenta el vivir
Para vivir padeciendo
Más vale quiero morir.

Ya chacarerita
Y aunque no quiera ha de ser.
Lucero a la noche
Y lucero al amanecer.

68) CHACARERA. Mollar, Tafí. Magín Mamaní.

De la sierra vengo bajando
Sin hacer mal a ninguno,
Cantandó la chacarera
Y con sombrerito, *y ahí vení.*

Yo no sé porqué será
Que me tratan desgraciado;
Voy a dejar de querer,
Voy a meterme a ermitaño.

Demasia'o lo que he querido
Para ver un desengaño.
(inconcluso)

68 - 71) Dos variantes de una Chacarera bastante difundida. La primera tiene marcado sabor pentatónico en sus frases iniciales; no así la segunda, que aprovecha mejor las notas disponibles de la escala criolla. Con todo, ninguna de las dos se atreve a utilizar el característico cuarto grado aumentado del mayor.

La cuarta frase en la N° 68 es generalmente interpretada como frase perfecta y escrita en 6 × 8, con cauda masculina. Aquí tiene otro sentido: el *mi* ha sido agregado para cubrir una sílaba del texto. En la variante anotada a continuación, ya no aparece.

71) CHACARERA. Carreras, Tafí. Evaristo Centeno.

Pues qué es lo que me dices
Que me lo dijeron dos;
Para secarme los ojos
Cuando me acuerdo de vos.

El árbol que se seca
No vuelve a florecer,
Como el amor olvidado
Que no vuelve a aparecer.

Por la mar está tronando,
Para aquel cerro nevando;
Entre mar y cordillera
Queda m'hijo ya llorando

Chacarera, chacarera,
Chacarera, un verde ser;
Si no fueras tan tirana
No me hicieras padecer.

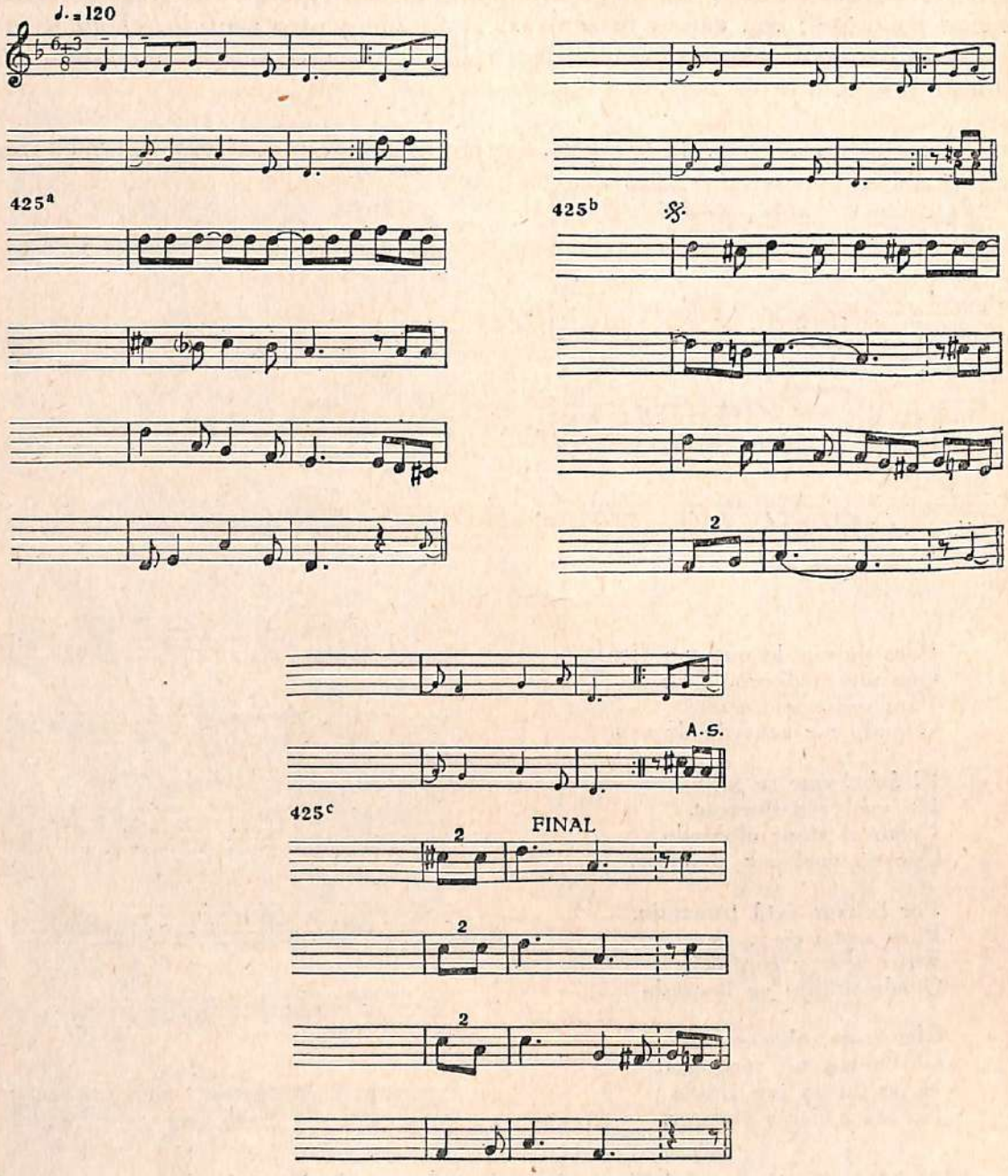
139) CHACARERA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

139) Melodía típica del Ternario colonial, con la licencia de un toque a la octava del mayor en el capital de la tercera frase. El final podría ser la segunda parte de cualquier Bailecito.

Fué ejecutada en violín y guitarra. Esta última rasguea los acordes de tónica y dominante del menor alternativamente para cada compás del preludio.

425) Canto y arpa. La primera parte, en arpa sola. Obsérvese el salto de tono y medio con que se inicia la segunda frase, debido a la afinación del instrumento y, la terminación en la tónica del menor. El canto comienza después del primer interludio. Los caudales pares ligados con una sola sílaba son muy comu-

425) CHACARERA. Ciudad. Vicente Herrera.



Para que mé diz que sí,
Por eso al amanecer;
Para qué tanto cariño
Si no ha de ser manester.

Santiagueño soy señores,
Yo no niego mi nación;
Entre gemas y corales
Santiagueño soy mejor.

Quién te ha pegado,
Venís llorando,
Este es el pago *de amistad*
Que me vas dando.

nes en la música criolla. Para la repetición, el último caudal viste pie de negra y corchea. El final lleva versos de seguidilla, de ahí su fraseo. La anacrusis y el capital de su segunda frase debieron ser seguramente ascendidos como los de la primera. Lo permite suponer una ligera desafinación en la voz. El último capital tiende también al dosillo.

846) En líneas generales, no se diferencia demasiado de las melodías anteriores. Las frases pares de la primera parte son netamente imperfectas

846) CHACARERA. Yerba Buena, Tafí. Oído en un baile.

MELODÍAS MENORES

Entre las Chacareras de Tucumán encontré sólo cuatro melodías menores; la primera neta, las dos siguientes podrían admitir una inflexión al mayor.

220) Fué ejecutada por una típica orquesta criolla, durante las fiestas del carnaval. La melodía tiene un sabor muy particular. Tal vez se trate de un Vals convertido... En todo caso no es melodía corriente de Chacarera. Además, le falta la cabeza de los pies iniciales de las tres primeras frases y el segundo pie está contraído.

Las notas entre paréntesis ayudan a seguir la línea del canto que, por razones instrumentales, ha subido de octava. (En el interludio se ha deslizado un pequeño error: la primera nota alta debe ser *sol*, en lugar de *fa*).

220) CHACARERA. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

58) CHACARERA. Mollar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

129) CHACARERA. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

58 - 129) Ambas ejecutadas en violín; la primera con acompañamiento de bombo, la segunda con guitarra rasgueada. Evidentemente se trata de la misma pieza, inclusive los interludios. Ambas provienen de la región de los Valles de Tafí; y deben tener un antepasado común. Es interesante observar las modificaciones que introduce cada músico cuando falta el patrón escrito.

Las dos melodías se desenvuelven entre la dominante y la tónica *re*, con alguna inflexión a la cuarta inferior. Me inclino a considerar menores las dos primeras frases.

En estas Chacareras encontramos una construcción de período muy común en la especie: tres únicas frases, con la primera repetida, constituyen una cuarteta musical.

Pies binarios. — El dosillo, como una transacción entre el pie ternario y el binario, es muy común en las Chacareras; no así la fórmula binaria neta, de la cual grabé en Tucumán sólo dos.

409) Ejecutada en violín. Tesitura limitada y descenso a la fundamental. Varía cada vez. Tomé las últimas cuartetas por ser más nítido el disco. Carece de introducción. Las primeras frases, lo mismo que en las melodías de la página anterior, no parecen mayores.

409) CHACARERA. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

MELODÍAS MAYORES Y MELODÍAS MODULANTES

Se dieron sólo tres Chacareras mayores, sin modulaciones. Las restantes poseen mayor riqueza armónica.

Pies ternarios.— 712) Giros de arpa criolla, con diferencias en cada repetición. Toda la melodía se mueve dentro de la segunda y la octava. Las dos primeras frases eligen las notas del acorde de subdominante; la tercera insiste sobre la primera inversión del de tónica, y recién en el cuarto capital se siente la dominante, la que resuelve en el caudal masculino. Esta última frase se repite tres veces para servir de fondo a las vueltas de los bailarines. El acompañamiento va marcando series de acordes de negras.

712) CHACARERA. Siete de Abril, Burruyaco. Tristán Vera.

306) CHACARERA. Calimonte, Tafí. Benjamín Cartes y José Ayala.

306) Violín y guitarra. La melodía termina en el quinto grado sobre el acorde de tónica. La última frase sirve a los interludios. No lleva introducción.

La guitarra produce acordes de dominante-tónica para las dos primeras frases, subdominante-tónica para la tercera y dominante-tónica para la cuarta.

269 - 768 - 328 - 254 - 760 - 142) Seis variantes de una misma melodía. La primera, la tercera y la cuarta son de acordeón. La segunda fué punteada en guitarra. Las dos últimas ejecutadas en violín. Todas comienzan en la novena de la fundamental, con o sin anacrusis, tomada como octava del acorde de dominante de *do* mayor *(sol)*, que resuelve en el de tónica *(do)* al tocar el caudal. Modulan a *fa* con el tercer capital, que varía en las diversas melodías, admitiendo distintos acordes. La última frase es, bajo el punto de vista armónico, uniforme en todas y lleva acordes de dominante-tónica.

La Chacarera 142 se excede hasta la décima con una bordadura y termina la última vez ascendiendo a la octava de la fundamental. La 328 y la 254 fina-

lizan, en cambio, descendiendo sólo hasta la mediante. La 328 tiene los caudales impares contraídos. La 254, frases imperfectas, extrañas; también contraídas. La 760 presenta todos los pies en estado fundamental, excepto el último.

Los interludios se parecen siempre a la última frase de la cuarteta.

269) CHACARERA. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

768) CHACARERA. Raco, Tafí. Juan Romano.

328) CHACARERA. Quilmes, Tafí. Oída en una carpa.

254) CHACARERA. Calimonte, Tafí. Benjamín Cartes y José Ayala.

131) Violín y guitarra. La introducción sirve para los interludios. Tesitura de novena, del agudo al grave. Toca la fundamental recién en la cauda masculina final. Ya conocemos esta combinación de frases. También aquí los caudales impares tienen que compensar a los capitales pequeños.

Armonías de tónica-subdominante para la primera frase; dominante-tónica para la segunda; de tónica prolongada durante toda la tercera, y dominante-tónica para la cuarta.

760) Chacarera. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

142) Chacarera. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

131) Chacarera. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

488) Canto y guitarra rasgueada. Tesitura de sexta sobre el tercer grado. Sentido modulante. El acompañamiento mantiene el acorde perfecto de *do* para

488) CHACARERA. Concepción, Chicligasta. Ramón Lazo.

Cuando bailo chacarera
Me acuerdo de una zoncera,
Me acuerdo de los arbolitos
Que quedaron en una pollera

Cuando canto chacarera
Me da ganas de llorar,
Porque se me represienta
Y el martés de carnaval.

Cuando quieras te'i querer,
Cuando olvidas te'olvidar;
Cuando me hacen un despecho
El mesmo palo te he'i de dar.

743) CHACARERA. Villa María. Burruyaco. Onofre Giménez.

las dos primeras frases; ataca el de *si b* con la tercera, y dominante-tónica de *fa* en la última. Siguen seis compases rasgueados y se retoma la melodía con la segunda copla. Tiene también preludio rasgueado.

743) Se parece un poco a la 131 de la página 500. Tesitura de octava, con terminación en la mediante y en la tónica por el empleo de cuerdas dobles. Adornos y arrastres propios del violín. Final con interesante modulación a la subdominante en la primera frase, la que se prolonga sobre la segunda. El último par de frases es igual al del período anterior.

178) Tampoco esta melodía se diferencia demasiado de sus compañeras, sobre todo del final de la 743, cuya modulación a la subdominante asume las

mismas características. La tónica se toca solamente en la introducción y por consecuencia en los interludios, que llevan como siempre la misma música.

476) Ejecución en violín con acompañamiento de caja. Interesante principio, con su insistencia en el *mi bemol* que resuelve recién en la segunda frase, en forma imprevista, pasando, a través del *mi becuadro*, al *fa* y al *do* caudales.

178) CHACARERA. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

476) CHACARERA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

380) CHACARERA San Pedro de Colalao, Trancas. Pedro Jerez.

El segundo par comienza con franqueza con el *la becuadro*, nota característica del verdadero tono de la Chacarera, *fa* mayor, que desde entonces se asienta con un descenso gradual en busca de la tónica. El acompañante bate tres golpes por compás; el primero de ellos sobre el borde de la caja.

Después veremos un Gato del mismo ejecutante, compuesto con las dos últimas frases.

380) Canto y guitarra. (Doy copia de la primera repetición por ser más claro el disco). Melodía con tesitura más estrecha. Comienza con el acorde perfecto de subdominante, que se constituye en primero del tono de *si b* después de hacer oír el *mi bemol* con su correspondiente acorde de séptima sobre *fa*. El ataque decidido del *mi becuadro* en la tercera frase, con acorde de séptima sobre *do* prolongado insistentemente, prepara el retorno al tono de *fa* mayor, que es, además, propio de los interludios. La última frase puede interpretarse también como dipódica. La melodía va precedida por un compás rasgueado, en *fa* mayor.

No pude entender la letra.

736) CHACARERA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Pies ternarios y binarios. — 736) Interesante ejecución de violín. Alternan modulaciones por cambio de modo sobre la misma tónica, *re* menor — *re* mayor, con modulaciones a *do* mayor. Los capitales llevan dosillos y los caudales pies ternarios típicos. El último capital anotado produce tres negras, demasiado

breves, que deben corresponder a las tres unidades rítmicas de un 6 × 8 binario. Toda la Chacarera se mueve en una tesitura extraña.

Pies binarios. — 552) Interpretación en violín, íntegramente en pies binarios. La introducción franca, en *fa* mayor. Las tres primeras frases del baile, en cambio, insisten en atacar el *mi b*, precursor de una modulación que no llega a establecerse, pues la cuarta frase decide descender rápidamente a la tónica de *fa*.

552) CHACARERA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

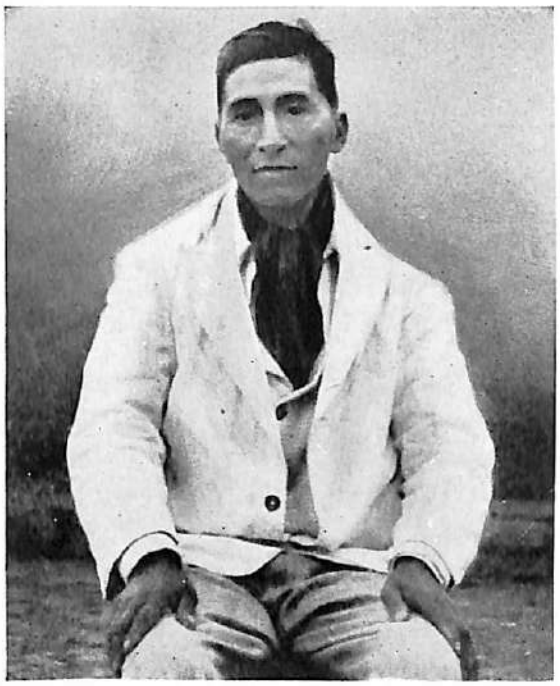


FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

FOTO I. ARETZ-THIELE

LOS VIOLINISTAS

Francisco y Damián Centeno (Las Carreras, Tafí). Anacleto Arregues (Graneros). José Carlos Ríos (Gonzalo, Trancas).

DANZAS PICARESCAS Y APICARADAS EN USO

III

El Gato. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías mayores. — Melodías menores. — Melodías bimodales. — Melodías modulantes. — Formas desusadas. — El Gato Correntino. — El Escondido. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas.

EL GATO

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Su historia y su forma han sido prolijamente documentadas por Carlos Vega (181). Es danza picaresca. Como todas las de su género vino del Perú, donde se bailó durante el siglo XVIII. En la Argentina está probada su dispersión en el correr del siglo pasado y en Tucumán mismo, don Florencio Sal la anota entre los "bailecitos populares" que se ejecutaban en los salones hacia 1850. Después se la encuentra en los bailes de los suburbios y de la campaña provincianos, donde se mantiene hasta hoy. En la ciudad de Tucumán, en la última década del 1800, aparece en el escenario con "Juan Moreira" y con "Calandria", y en 1905, el programa de un baile de máscaras lo incluye, tal como vimos en otro capítulo. También durante las fiestas primaverales de 1906, un grupo de jóvenes baila un Gato "salpicado con relaciones" y "acompañado por guitarras", como consta en *El Orden* (Nos. 6601 y 6603). En 1900 lo tenemos nuevamente en un baile popular de carnaval. Además, según consta en una detallada crónica policial de entonces, se baila en un "pesebre", donde se pelearon dos de los asistentes, mientras se zapateaba un Gato al son de la vihüela (57, N° 7504). También figura en el teatro, como final del sainete lírico "Los cursis", cuya música escribiera Palma.

Durante mis viajes por la provincia he grabado más de medio centenar de Gatos, casi todos diferentes: cantados unos, otros instrumentales; menores, mayores, bimodales o modulantes; binarios o ternarios; con frases regulares o

irregulares. Gatos con sabor arcaico y Gatos de los salones de fin de siglo, con todas las características de la música europea de baile de la época... Y toda esa música sirviendo a una forma bien definida, que corresponde a una serie de evoluciones coreográficas fijas, sin más variante que la de la extensión del período inicial.

Comienza esta danza con dos frases que se ejecutan tres veces, o con cuatro frases cuyas dos primeras se repiten. A esta música corresponden los bailarines con *una vuelta redonda a la derecha seguida por un pequeño giro*. Algunas veces el Gato se inicia con un período de cuatro frases, repetidas por pares, en cuyo caso las dos frases sobrantes se compensan con una *entrada* o *paseo* que se realiza antes de la doble figura descrita. A toda esta primera parte le sigue un zapateo del hombre y paseo de la mujer, que insume regularmente ocho compases; los que van rasgueados en la guitarra, cuando la melodía es cantada. Si se trata de una ejecución instrumental, el zapateo se compone de una o dos frases repetidas. A continuación, se repiten las dos frases iniciales, con o sin variantes, mientras los bailarines realizan una *media vuelta*. Nuevo zapateo similar al primero y termina la danza con el mismo par de frases anterior, o con dos nuevas, durante las cuales realizan los bailarines *un pequeño giro o vuelta individual en el sitio*. Como todos los bailes criollos, éste se ejecuta dos veces y los bailarines terminan la segunda vez en el mismo lugar del comienzo. Durante las diferentes vueltas, las parejas hacen *castañetas* con los dedos.

El Gato, como todos los otros bailes, puede llevar acompañamiento percutido. El que sigue es una de las numerosas variantes que escuché:

Para los Gatos binarios, puede verse el acompañamiento de la melodía 92.

Una parte igual a los zapateos sirve generalmente de introducción.

La velocidad del baile varía entre 90 y 120 oscilaciones metronómicas para la negra. Con preferencia 120.

El texto, cuando el Gato va cantado, consta comúnmente de dos seguidillas y rara vez de dos cuartetas (esto en Tucumán). La primera con su primer par o ambos repetidos, según la música; la segunda, cortada en dos para cada par de frases que sucede a los zapateos. Algunas veces, antes de éstos, los bailarines dicen versos apropiados, en cuyo caso, la danza lleva el nombre de "Gato con relaciones". Esta variante no altera la forma básica; cualquier Gato puede intercalar relaciones.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Doy a continuación cincuenta y ocho piezas que fonograbé o anoté en Tucumán, agrupadas según sus características tonales y rítmicas.

MELODÍAS MAYORES

La mayoría de las melodías se ubican en el modo mayor.

Pies ternarios. — Las primeras que veremos se forman con un período regular de dos o de cuatro frases perfectas, con dos pies ternarios por compás (6 x 8). Responde a este tipo de fraseo, la mitad aproximadamente de las melodías de la especie. Son todas instrumentales excepto dos. Los Gatos N°s 847 y 774 fueron cantados a base de cuartetas octosílabas, siendo de los pocos que recogí en Tucumán con versos de esta medida. El 774 lo doy en parágrafo especial por su forma particular. En general, su melodía las coloca dentro del cancionero Criollo occidental. Bajo el punto de vista armónico, salvo los casos que mencionaré especialmente, todas responden al sencillo plan de tónica-dominante para las frases impares y dominante-tónica para las restantes; el que sirve también para los zapateos.

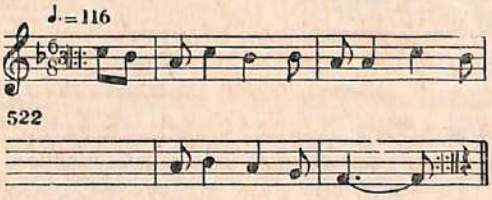
628 - 459 - 522) En los tres, pequeños pares sirven a todo el baile.

El primero y el tercero, de guitarra, se mantienen dentro de la quinta superior

628) Gato. Santa Ana, Río Chico. Nicolás Romero.

459) Gato. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

522) Gato. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.



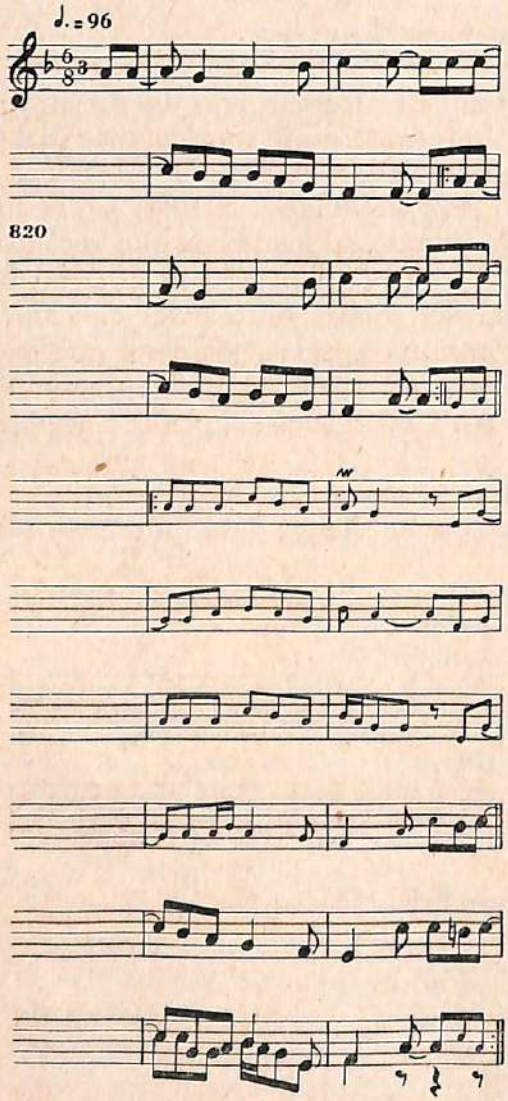
a la fundamental, con el agregado de la bordadura inferior en la melodía 628. El Gato 459, de arpa criolla, se mueve dentro de una octava comprendida entre la quinta inferior y la cuarta superior de la fundamental.

820) Melodía de violín. La primera parte se compone, como en las anteriores, de un par de frases que varían apenas en las repeticiones de práctica. El zapateo, también melódico, consume otro par de frases repetidas. Nueva melodía correspondiendo a la media vuelta. La misma, con pequeñas diferencias,

se ejecuta para el final. Toda la pieza se mantiene dentro de los límites de la quinta de la fundamental con el agregado de la sensible inferior.

847) Período de cuatro frases diferentes, con las dos primeras repetidas. Lleva acompañamiento de guitarra, con acordes de dominante y tónica, menos en el tercer caudal que exige subdominante.

820) Gato. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.



847) Gato. Yerba Buena, Tafí. Oído en un baile.

Si te duele la cabeza
Atate con mi pañuelo
. . . . . .

187) Gato. Zazos, Tafí. Francisco Lera.

187) Un par de frases tocadas cuatro veces, con repeticiones poco variadas. Juegan dentro de una séptima y descienden a la fundamental por la escala común.

246) Período de cuatro frases repetidas por pares; terminación en la mediante. Interesante contraste entre el *si becuadro*, bordadura, y el *si bemol*, nota real. Fué ejecutado en acordeón lo mismo que el anterior. Como aquél, debe tener remoto origen común con los dos que siguen.

740 - 789) Variantes ejecutadas en violín. La música de los zapateos es diferente.

646 - 778) A dos guitarras el primero, con acompañamiento en 3 × 4; cantado con guitarra el segundo. Ambos piden armonía de subdominante-tónica para su primera frase.

246) GATO. Calimonte, Tafí. Pedro J. Ayala y Benjamín Cartes.

740) GATO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

789) GATO. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

646) GATO. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

778) GATO. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

744 - 758) Los dos de violín; hermanos, con cierto "aire" de Gato de salón, de guitarra culta... Un período de cuatro frases, con la consabida repetición del primer par. El primero tiene un final diferente.

127) Una grabación de violín y guitarra rasgueada. Volvemos a las dos únicas frases para integrar un período musical. El zapateo, más rico, lleva una interesante variante rítmica en su cuarta frase, con respecto a la segunda de la parte anterior. Para el final, el descenso a la tónica ha sido reemplazado por una subida a la octava, bastante común. Esta melodía, como todas las mayores de

744) GATO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

758) GATO. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

fraseo regular que nos falta ver, excede la tesitura de octava. La guitarra acompaña con cambios adecuados de tónica-dominante en cada compás y la armonía usual en los zapateos.

565) Una serie de células, a base de una corrida y un salto, que encuentran sosiego recién en la última frase. El zapateo, con su armonía figurada, es típico del arpa.

554) Violín. "Lo hi saca'o de mi sí no más" dijo el músico. Es interesante constatar en que medida "crean" los músicos populares. Obsérvense las frases

127) Gato. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

565) Gato. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

554) Gato. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

701) Gato. Cruz Alta. Simeón Jerez.

tercera y cuarta de la Chacarera N° 476 de p. 502 ejecutada por el mismo Peralta, y se verá cómo el Gato lo sacó efectivamente de su cabeza...

701) Otro Gato con células en escalitas; menos interesante aún que el N° 565 y como aquél, poco típico. Fué ejecutado en arpa. Pide acompañamiento de dominante-tónica para todas las frases, excepto para la tercera que sostiene el acorde de tónica.

59) Violín y bombo. Un solo par de frases repetidas con pequeñas variantes y con terminación insistente en la quinta. Zapateo con las frases impares diferentes y final con nueva variante rítmica.

59) Gato. Mellar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

567) Gato. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

567) Nuevamente figuraciones de arpa en un Gato muy aburrido, que sube y baja por emplear su tiempo y que no halla mayores alternativas ni para los zapateos.

322 - 643 - 759) Tres variantes más quebraditas, de sólo dos frases. El primero fué tocado en acordeón, el segundo a dos guitarras y el tercero en violín.

461 - 426) La misma pieza ejecutada por dos arpistas. Los zapateos diferentes muestran como éstos corren al margen de la melodía.

322) GATO. Colalao del Valle, Tafí. Oído en una carpa.

643) GATO. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

759) GATO. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

Todo este grupo pertenece posiblemente a la música criolla de los salones provincianos de fines de siglo, que se perdió por la campaña con los músicos de entonces y que llega hasta hoy palidecida, para servir de cotejo con la música criolla arcaica que veremos en seguida.

461) Gato. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

426) Gato. Ciudad. Vicente Herrera.

En los Gatos que siguen, una frase perfecta en 6 × 8 va seguida por otra imperfecta, con un capital de un solo pie y un caudal de tres. Los dos primeros pies de este caudal los consume la terminación femenina, generalmente contraída en dos valores; el tercero lleva la anacrusis de la frase siguiente, cuando no es final de parte. (Para evitar nueva cifra de compás, el 9 × 8, Carlos Vega ideó cortar el compás por una línea de puntos que no crea nuevos acentos y no dificulta la comprensión de la idea musical; tal como vimos en la Chacarera).

Esta clase de frases, en los Gatos que veremos, coincide en su gran mayoría con melodías cantadas con textos de seguidilla; es decir, versos de siete sílabas para las frases perfectas y de cinco para las imperfectas.

182) Una cuarteta repetida de a dos, sin más diferencia que la caída femenina de los caudales impares y una nota más en el cuarto caudal. Curiosamente, bastan estos detalles para establecer contraste entre ambos pares de frases. También el final parece muy diferente, sin serlo.

182) Gato. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

163) Ejecutada en acordeón. Los caudales pares, masculinos por excepción.
54) Una melodía más rica. Tesitura de sexta. Cuarteta musical con repetición del segundo par. Para el primer caudal debe conservarse el acorde de tónica. La letra de la primera vuelta decía:

Antes de que me muera
Dejarte quiero,
Un corazón amante } Bis
Por heredero.

163) Gato. Molle, Tafí. Nicasio Lera.

54) Gato. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

J. A. Carrizo recogió la misma seguidilla en La Rioja (35, T. II, p. 435).
810) Carácter similar. El tercer caudal se ha contraído. El músico no recordó la forma del baile, de ahí la abundancia de los versos; pues no creo que se trate de una forma en desuso.

374 - 368) Dos versiones de una melodía sumamente difundida en Tucumán y en otras provincias argentinas. La 368 tiene varios caudales contraídos; además, el cantor da ritmos poco precisos.

Las seguidillas de ambas piezas son muy conocidas; circulan con numerosas variantes.

810) GATO. Ramada, Burruyaco. Héctor Emilio Sánchez.

Para qué, para cuándo, } Bis
Guardas el oro;
Yo m'i pasar la vida
'e cualquier modo.

Ay Dios de mi vida
Por tí penando,
Por tus ojitos lindos
Vivo penando.

(4 compases de interludio)

Ay Dios de mi vida,
Ponete al frente;
Aunque no seas mi dueña,
Me gusta el verte.

. . . .
. . . .

374) GATO. San Pedro de Colalao, Trancas. Ignacio Jurao.

El gatito de casa } Bis
Es muy ligero,
Por cazar los conejos } Bis
Cazó unos teros.

Pasate al otro lado,
Dame una frente.
Padre nuestro que estás en los cielos,
Perdiendo guanacos con buenos pelos.

239 - 215 - 263) Períodos de cuatro frases repetidas de distinta manera. Curiosa caída final en la primera melodía. Cromatismo poco usado en el tercer

368) GATO. San Pedro de Colalao, Trancas, Avelino Sandoval.

Una pulga cantando
Quebró un anillo; } Bis
No hay mujer que no tenga,
Churo y su marido.
No hay mujer que no tenga, *negrita*,
Churo y su marido.

239) GATO. Anjuana, Taff. Cleófilo Suárez.

capital de la segunda. La 263, en lugar del bis del tercero y cuarto versos, asocia la primera y la cuarta frases del período.

140) Violín con acompañamiento rasgueado en guitarra. Período de dos frases con terminación en la mediante. Ascenso a la octava para finalizar. La gui-

215) Gato. Colalao del Valle, Tafí. Ubaldo Ybáñez.

De la puerta al infierno } Bis
Doscientas leguas;
Yo trabajé en un rancho
Para mi suegra.

.....
Las lleva el viento
..... que las lleve
.....

263) Gato. Colalao del Valle, Tafí. Ubaldo Ybáñez.

Para bailarlo a este Gato } Bis
Se necesitan cuatro;
Que sean dos mozas lindas } Bis
Y dos mozos guapos.

Domingo vo'a partir
Canta y no llores
(disco inconcluso)

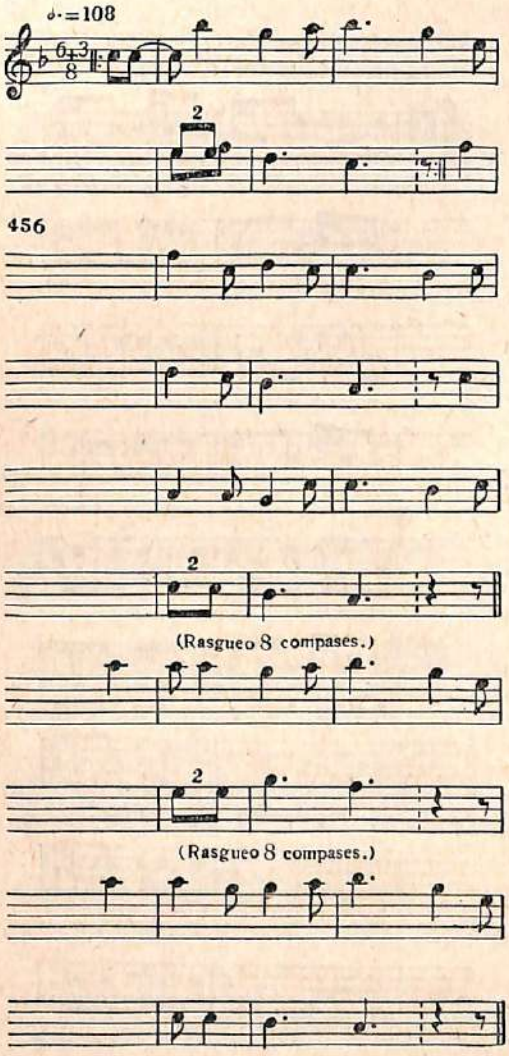
140) Gato. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

tarra suspende su rasgueo en la última nota caudal de cada parte y entra nuevamente con anacrusis, lo que produce un efecto nuevo, ya que es corriente el rasgueo sin interrupciones.

456) Tesitura generosa. Fórmulas rítmicas poco precisas, casi dosillos. Interesante la variante de tercera y cuarta frases.

143) Ejecución de violín y guitarra. Dos frases repetidas para las vueltas. La misma música con el primer capital diferente, sirve a los zapateos. Este va desde el grave en busca del caudal ya conocido, formando contraste con el capital

456) Gato. Concepción, Chicligasta. Octaviano Herrera.



456

Vidita de mi vida,
Mucho te quiero;
No te quiero pa'hermana, } Bis
Que hermana tengo.

Que hermana tengo, sí,
Esto es muy cierto.
Cuando me veo sin medio,
Me cuesta esfuerzo.

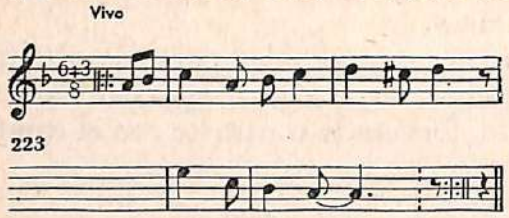
143) Gato. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

inicial, que de lo agudo baja en busca de su resolución. Más adelante veremos una melodía bastante parecida, en menor, transportada a *re* (N° 65, p. 523).

223) Una sencilla melodía de acordeón que precisa la subdominante en su primer cauda. Esta está enriquecida por una bordadura inferior. Termina en la tercera del tono y se mueve dentro de la pequeña tesitura de una quinta.

296) Ejecución de acordeón y bombo. La melodía no da lugar al último caudal para que compense la brevedad de su capital, como es de rigor en los otros Gatos.

223) GATO. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.



296) GATO. Quilmes, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.

274) GATO. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama.

92) GATO. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

Pies binarios. — 274) La tercera y cuarta frases de la 246 con la anacrusis de la 789, de la p. 509; todo binarizado y con una melodía típica de acordeón para el zapateo. Las notas, repartidas entre los dos teclados; las más graves corresponden al segundo y se destacan por su sonoridad más llena.

92) Otro Gato binario o "binarizado". Lo tocó una verdadera "orquesta"

de violín y bombo, cuyo golpeteo también transcribo. Los dos zapateos difieren un poco en su línea melódica. El disco, demasiado borroso, no permite anotarlos con infalible precisión.

403) Otra vez violín y percusión. Tiene el segundo capital breve y el caudal apenas doble.

403) Gato. Gonzalo. Trancas. José Carlos Ríos.

471) Gato. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

473) Gato. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

473) Ejecución semejante a la anterior. El binario menos neto. Período de cuatro frases bien equilibradas, con repetición del primer par. Necesitaría armonía de subdominante-tónica para la primera frase, dominante-tónica para la segunda, subdominante-dominante para la tercera y dominante-tónica para la cuarta.

471) Variante binaria de los Gatos ternarios Nos. 744 y 758 de p. 510. El disco, inconcluso, no permite conocer la terminación.

MELODÍAS MENORES

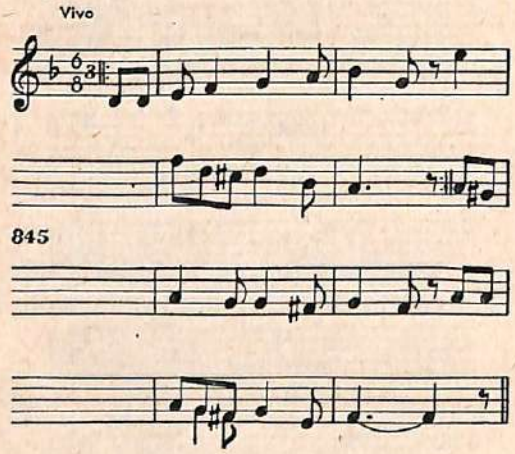
En la pequeña serie que sigue, las melodías se condicionan con el menor; de preferencia con armonías de tónica-dominante y dominante-tónica.

Pies ternarios. — Excepto la última, todas acusan fraseo regular de perfectas. La tesitura varía con cada una.

845) Período de cuatro frases. La segunda, por lo aguda, parece fuera de registro. Los músicos llamaron "Bailecito" a este Gato. Tal designación es común en otras provincias argentinas, no así en Tucumán.

222) Melodía de acordeón. Un salto fatigoso en la primera frase; en la segunda, una corrida menuda en busca del reposo sobre la fundamental.

845) GATO. Lules, Famaillá. Oído en un baile.



845

Yo soy como la aceituna
Prendida del olivar:
No le creo a las mujeres
Aunque las viera llorar.

222) GATO. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.

275) GATO. Colalao del Valle, Tafí. Agustín Balderrama y Jacinto Almeda.

137) GATO. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

65) GATO. Mollar, Valle de Tafí. Marcos B. Tolaba.

145) GATO. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

734) GATO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

275 - 137) Acordeón y bombo la primera; violín y guitarra la segunda. Indudable parentesco. La segunda perdió su sensible y obliga a la guitarra a retener la armonía de tónica durante todo el primer caudal. Como otras que vimos, asciende a la octava para terminar.

65) Violín y bombo. La melodía va bajando desde la décima hasta la fundamental, para lo que invierte dos frases, y toca previamente la sensible inferior. Al final busca primero la cuarta inferior y sube después a la tónica.

145) Violín y guitarra. La primera frase está formada con un par de células.

734) Violín. No tiene introducción, como ocurre muy a menudo con los bailes instrumentales. Es toda menor. El zapateo, mayor, y baja al menor a último momento. Véase cómo la premura con que éste comienza, produce una cauda de dos pies, en lugar de una de tres, con que se balancean las frases imperfectas de esta especie. En compensación (el músico contaría los tiempos), el zapateo, que tiene frases regulares perfectas, termina con una cauda más extensa. Giménez ejecuta para esta parte casi dosillos de corchea y dos semicorcheas.

Pies binarios y ternarios. — 848) Unico Gato que recogí en Tucumán con esta combinación de frases. El período, de cuatro, tiene las impares iguales, y las pares establecen el contraste necesario.

848) GATO. Yerba Buena, Tafí. Oída en un baile.

MELODÍAS BIMODALES

La bimodalidad es poco común entre los Gatos que recogí en Tucumán; pero los pocos hallados permiten suponer que ésta ha sido propia también de la especie.

Pies ternarios. — 738) El primero presenta algunas características del cancionero Ternario colonial, inclusive su interesante cuarta aumentada.

434) Cantado a dos voces, en terceras paralelas, con acompañamiento de guitarras. Fraseo mixto, de perfectas las impares, e imperfectas las pares. Tesi-

738) GATO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez. 434) GATO. Simoca. Claudio Lobo y Norberto Román.

434

Una pulga bailando / Quebró un ladrillo; \ Bis / Se enojó el señor piojo / Y peló el cuchillo. / *Y arriba!*

El sapo con el chiricote / Salieron a trabajar; / El sapo era mayordomo, / El chiricoté capataz.

tura de octava, con empleo del *si bemol* en la voz superior. Ejemplo típico de melodía del Criollo occidental.

El texto, jocoso, pertenece a un género temático bastante empleado en esta

especie. Juan Alfonso Carrizo recogió en Tucumán una variante de la primera copla que dice:

Una pulga de rabia,
Quebró un ladrillo,
Y un piojo, zapatiando,
Lo hizo polvillo. (37, T. II, p. 510).

Otra variante musical de esta melodía, producida por los mismos músicos, se estudia en el parágrafo subsiguiente, debido a que tiene otra forma.

321) Acordeón. Forma su primera frase con células. La segunda es imperfecta, a causa de la acentuación femenina. El zapateo es igual al del Gato 275 que vimos en la página 522. Esta melodía lleva armonías de quinto-primero del mayor y quinto-primero del menor para las dos primeras frases, y la consabida de primero-quinto y quinto-primero del menor para las restantes, que corresponden a los zapateos.

321) GATO. Colalao del Valle, Tafí. Oído en una carpa.

MELODÍAS MODULANTES

416) Bonito ejemplo de Gato bimodal y modulante. Ya lo ofrecí en el parágrafo dedicado al cancionero Criollo occidental, y allí analicé sus características tonales.

Los versos son conocidos. Martín Fierro asiste a un baile y el guitarrero canta la seguidilla en un Pericón (83, p. 27, canto XI, estrofa 14). Eusebio R. Castex los menciona y los coteja con la seguidilla N° 4821 de Rodríguez Marín (40, pp. 12/13). Hernández seguramente la tomó del pueblo, tal vez ya acriollada —dice: "gauchos" por "galán", "De tener damas" en lugar de "Tener dos damas" etc.— y la convirtió en sextilla.

416) Gato. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Hay gauchos que presumen
De tener damas;
No digo que presuman,
Pero se alaban.

Pero se alaban, sí,
A lo mejor se quedan
Tocando tabla.

La nuestra, 416, tiene como la española, la forma típica de seguidilla, y contiene algunos de los términos de la de Hernández.

FORMAS DESUSADAS

Hasta ahora, todos los Gatos que vimos daban un solo par de frases después de cada zapateo. En los dos que siguen, aparece en su lugar una verdadera cuarteta musical. No es ésta una deformación, pues tiene antecedentes; o por lo menos es una "deformación consciente". Carlos Vega, que también tiene algunas me-

774) GATO. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

433) GATO. Simoca, Monteros. Claudio Lobo y Norberto Román.

lodías de esta forma en su colección, la considera en Danzas y Canciones Argentinas, donde presenta un ejemplo cuya primera cuarteta repite los versos por pares (169, p. 186). En las dos melodías que tenemos a la vista, la primera cuarteta sigue la forma más común en Tucumán, con sólo el par de frases iniciales repetidas.

774) Canto y guitarra. Ejemplo interesante de hibridación tonal en la segunda frase: la cuarta, *si b*, fué cantada más alta la primera vez y justa en

la repetición. Es muestra típica del "conflicto" que existe en la "mente del músico americano" sobre el empleo del cuarto grado del mayor. Carlos Vega ha estudiado este caso en su Panorama de la Música Popular Argentina (pp. 180/4).

Después del primer zapateo, aparece una cuarteta en lugar de las dos únicas frases que habíamos visto hasta ahora. Comienza con las frases del principio y se prepara en la tercera para un curioso descenso a la sexta inferior. El par final no alcanzó a ser captado por el disco porque faltó espacio.

Como siempre acontece en la música criolla, los dosillos tienden a convertirse en la fórmula ternaria de negra-corchea o de corchea-negra. La base armónica de toda esta composición es un simple juego de tónica-dominante para las frases impares y dominante-tónica para las pares.

Los versos forman dos cuartetas octosílabas, y ya fueron comentados en otro lugar.

774

Cuando salí de mi tierra
De nadie me despedí;
Las piedras lloraron sangre
Y el sol no quiso salir.

Tengo que morir cantando
Ya que llorando nací;
Las penas de este mundo
No todas son para mí.

433

Vidita de mi vida } Bis
Te han visto tantas; }
Dime porque me tienes
Penando tanto.

Cuando voy por la calle
Voy por la sombra,
Siguiéndole los pasos
A mi paloma.

433) Variante de la melodía N° 434 que vimos. Interesante el tono y medio del segundo capital. Es giro poco oído, pero no extraño en la provincia. Los caudales pares llevan indicado un arrastre de la voz que se produce rozando solamente el *sol*. Después del primer zapateo, se canta una cuarteta completa, variante musical de la inicial. El par final lleva un enorme ritardando que denota influencia radial en los ejecutantes. Con todo, la melodía es antigua y muy típica, con su forma nada común.

Los versos que la acompañan responden también a la temática y a las formas arcaicas. Rafael Cano publica la seguidilla en dos versiones catamarqueñas. La primera dice en su segundo verso "Cielito santo", en lugar de "te han visto tantas" (30, p. 314). J. A. Carrizo publicó también la segunda estrofa en su Cancionero de Catamarca (33, p. 217, N° 1253).

EL GATO CORRENTINO

32) Una cuarteta musical se ejecuta cuatro veces con alternación de rasgueos. No recogí en Tucumán la coreografía, ni los versos; ni siquiera obtuve otra mención del baile.

32) GATO CORRENTINO. San Pablo, Famaillá. Víctor Trejo.

La melodía que transcribo es parecida a una que publicó Chazarreta (48, p. 40). Fraseo mixto conocido. Tesitura restringida: todo el canto se desenvuelve sobre la mediante y la dominante, con bordadura superior e inferior de ambas y nota de paso entre las dos. La composición necesita solamente armonías de dominante y de tónica.

EL ESCONDIDO

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Esta danza apicarescada se baila en buena parte de la provincia, y cuenta, como vimos, entre los bailes populares que, según don Florencio Sal, se bailaban en los salones de Tucumán a mediados del siglo pasado. Es baile de una sola pareja y tiene por característica la ocultación alternada de los dos bailarines.

En todas las melodías recogidas se descubre un tronco común, y por lo general un mismo plan armónico sirve para todas. La música consta de dos partes o períodos en modo mayor. El primero, de dos frases ejecutadas cuatro veces, sobre armonías de dominante y tónica, permite a los bailarines realizar *cuatro esquinas*. El segundo, generalmente de cuatro frases con una inflexión a la subdominante en el primer caudal, corresponde a *una vuelta entera* de los bailarines, que salen por la izquierda. Sigue un interludio con rasgueos en la guitarra, que insumen ocho compases en 6 x 8, o una melodía de una o dos frases repetidas cuando se ejecuta en el arpa, en el violín o en el acordeón. Durante este tiempo *el hombre zapatea mientras la mujer se esconde*. En seguida, se repite la segunda parte con *nueva vuelta de ambos bailarines*, esta vez por la derecha. A continuación otros ocho compases de interludio para que *pasee la mujer, y el hombre se esconda*. Nuevamente se escuchan las cuatro frases de la segunda parte o cuatro nuevas en su lugar; esta vez para terminar. Los bailarines dan una *media vuelta seguida por un giro*. Todo el baile se repite, con la primera pantomima del escondido a cargo del hombre y la segunda a cargo de la mujer. Durante las esquinas y las vueltas los bailarines hacen *castañetas*.

El Escondido, como todos los bailes picarescos y apicarescados que veremos después, se puede acompañar en la guitarra con cualquier rasgueo de Gato, y en el bombo, con repiqueteos del mismo tipo de los empleados para dicha danza.

La velocidad en la ejecución de la música varía entre 92 y 132 oscilaciones para la negra con punto.

Cuando la danza va cantada, recibe cuatro cuartetas. La primera, con sus versos repetidos, enlaza con la segunda. Las otras van separadas por los interludios mencionados. La cuarta o final se reemplaza algunas veces por tarareos. Como en otros bailes del género, es típico que la primer copla haga alusión al baile, y es muy común que por lo menos la tercera comience con la palabra "salí".

Según una mención de R. J. Payró, de 1899, en Catamarca se estilaba "el escondido con relación" (126, p. 116). En Tucumán no recogí datos en este sentido, pero supongo que lo mismo que el Gato, el Escondido pudo llevar relaciones en cualquier momento.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Tal como dije, todas las melodías de Escondido que recogí en Tucumán responden al modo mayor. Terminan indistintamente en la tónica, en la mediante, en el quinto grado o en la octava de la fundamental. Tienen frases perfectas, combinadas con regularidad, generalmente a base de pies ternarios, y excepcionalmente de pies binarios. Se clasifican en el cancionero Criollo occidental.

61) Escondido. Mollar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

126) Escondido. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

412) Escondido. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

Pies ternarios. — 61) Escondido de violín. La melodía utiliza con preferencia las notas del acorde perfecto mayor del primer grado. No sé si atribuirlo a su convivencia con el sistema tritónico de la Baguala.

126 - 412 - 188) Tres variantes poco diferenciadas. La primera de violín y guitarra rasgueada, la segunda de canto con acompañamiento de guitarra y la tercera de canto y mandolín. En ésta las notas superiores del final sirven para la terminación del baile. Las tres llevan armonías típicas. La melodía 61 repite dos veces las dos frases iniciales para cada zapateo. En las otras, los zapateos son exclusivamente armónicos.

188) Escondido. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

6) Escondido. Yerba Buena, Tafí. Juan Benigno Fernández.

6 - 644 - 185 - 669) Diferentes inflexiones melódicas sobre el plan armónico conocido. El primero fué ejecutado en arpa con el consabido acompañamiento en 3 × 4. El segundo, a dos guitarras; la primera con punteos y la segunda rasgueando. Los dos últimos son de acordeón. En los cuatro, las dos frases iniciales sirven también para los zapateos y para el final.

827 - 240 - 733) Los dos primeros cantados, con acompañamiento rasgueado

644) Escondido. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes y Angel Desiderio Pastrana.

185) Escondido. Zazos, Tafí. Francisco Lera.

669) Escondido, Villa Belgrano. Río Chico. Acordeonista ciego.

Escondido me han pedido
Y escondido le'i de dar,
Si no le doy escondido,
Con la vida le'i pagar

Bis
Bis

Tarareado.....
Tarareado.....
Si no le doy escondido,
Con la vida le'i pagar.

827) Escondido. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

827

Para qué quieró la vida
Para qué quieró vivir
.....
.....

Ay, unas con otras se alcanzan,
Las penas con mis desvelos;
Que se compadezca el cielo,
Mientras tenga la esperanza.

240) Escondido. Colalao del Valle, Tafí. Cleófilo Suárez.

733) Escondido. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

de guitarra; el tercero, más adornado, fué ejecutado en violín. La letra que publico, con sus alusiones al Escondido, es típica de este baile.

756) Escondido de violín. Es interesante el juego melódico de la segunda

756) Escondido. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

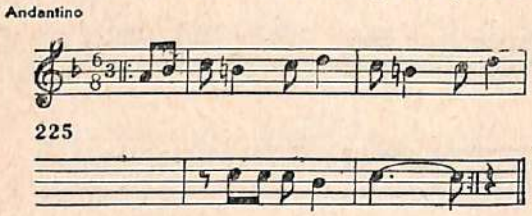
parte que baja en la primera frase de la sexta del tono a la cuarta, para volver en la segunda de la cuarta a la sexta. El zapateo, como en los Escondidos instrumentales anteriores, lleva la melodía del principio del baile. El final tiene el

segundo par de frases diferente, con ascenso en la última, desde la cuarta inferior a la tónica.

225 - 255 - 313) El primero es de acordeón; tiene la segunda parte poco clara y por eso no la publico. Los otros dos son de acordeón y bombo.

49) Canto y guitarra. No anoto los versos en este caso y en otros, porque son muy conocidos y no agregan nada a los de las melodías 827 y 395 que publico.

225) Escondido. Amaicha del Valle, Tafí. Jesús Saso.



255) Escondido. Calimonte, Tafí. Pedro J. Ayala y Benjamín Cartés.

313) Escondido. Paraíso, Tafí. Víctor Pastrana y Pablo Yapura.

49) Escondido. Caspinchango, Monteros. Ramón Valdez.

766) Guitarra punteada. Muy parecido al siguiente. Como aquél, termina en la tercera del tono. Lleva acompañamiento en 3 × 4.

766) Escondido. Raco, Tafí. Juan Romano.

395) Escondido. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

395) Canto y guitarra. La segunda parte da ligeras variantes en las repeticiones. Los zapateos, como siempre, llevan rasgueos con una duración de ocho compases en 6 × 8. La letra es muy característica:

Escondido me has pedido
Y escondido te vo'a dar } Bis
Porque tengo de costumbre
De no hacerme de rogar } Bis

Salí lucero, salí;
Salí que te quiero ver.
Aunque las nubes te atajen
Salí si sabés querer.

Salí lucero, salí;
Salí curá el mal de amor.
El que no muere agoniza
Y en los brazos del rigor.

Salí lucero, salí;
Salí que te quiero ver.
Antes que las nubes te atajen
Salí si sabés querer.

Adiós que ya me voy
Que ya me voy y te dejo
.....
.....

714) Curiosa variante de arpa. La melodía hace oír notas de la armonía. Las acefalías son relativas, pues las cabezas de los capitales son acentuadas por los bajos.

298) Acordeón y bombo. El par de frases iniciales sirve también para los zapateos. La segunda parte es original, con su insistencia en percutir el *sol* y su

obligada repetición del acorde de dominante en la armonía. La melodía de ambos períodos termina en la quinta.

714) Escondido. Siete de Abril, Burruyaco. Tristán Vera.

298) Escondido. Colalao del Valle, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.

462) Escondido. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

462) Escondido más rico, ejecutado en arpa. Tiene pequeñas diferencias en las repeticiones y un final borroso. Obsérvese cómo utiliza para los zapateos las frases de Escondido más conocidas.

Pies binarios. — 553 - 404 - 90) Tres variantes binarias, de violín, provenientes de lugares diferentes y de músicos conservadores. La más extensa, que aparece en primer lugar, fué aprendida a músicos ya desaparecidos, de Aguilares. Lleva algunas notas dobles, con el aprovechamiento de cuerdas al aire. Tiene los

553) Escondido. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

404) Escondido. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

caudales completos, como es propio de las melodías instrumentales. El primer período consta de cuatro frases; las dos primeras se ejecutan tres veces para tres esquinas, las dos restantes para la cuarta. Con el número III doy una parte bastante distinta que sirve también como final. La melodía de los zapateos (en

notas pequeñas), como puede observarse, es igual a la melodía del primer período. Esta música me fué dada por el mismo ejecutante acompañando a los Aires, tal como veremos después.

90) Escondido. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

El Escondido N° 404 lleva acompañamiento de bombo. Tiene las mismas características. En la segunda parte, el sistema de escritura permite descubrir a simple vista la omisión del tercer caudal. Para los zapateos son utilizadas las dos frases iniciales bisadas. El final tiene un nuevo período borroso y completamente deturpado, que me parece innecesario publicar.

La melodía 90 tiene la tercera y la cuarta frases de la segunda parte, iguales al par inicial, que sirve para los zapateos. El final tiene el último par diferente.

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

CONJUNTOS DE INSTRUMENTISTAS

DANZAS PICARESCAS Y APICARADAS EN DESUSO

Los Aires. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales. — Melodías mayores. — Modulaciones por cambio de modo. — El Remedio. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales y menores. — Melodías mayores. — El Bailecito. — El Ecuador. — El Amor. — La Huella. — La Arunga. — La Mariquita. — Noticias históricas y características. — Las melodías recopiladas: Melodías bimodales. — Melodías mayores. — El Pala-Pala. — El Triunfo. — El Marote. — El Palito. — La Jota. — Otros bailes. — Voces de mando.

LOS AIRES

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

El baile de los Aires lo vió el capitán Andrews en Santiago del Estero, en 1825 (9, p. [79]). En Tucumán faltan las menciones documentales, a pesar de lo cual puede decirse con certeza que también se bailó en esa época. La tradición oral lo autoriza. Actualmente, se recogen versiones musicales o menciones en toda la provincia, aunque la danza se baila sólo excepcionalmente.

Algunas de las melodías de este baile se parecen a las del Escondido; otras son bimodales, por lo que toman un color más rico y arcaico.

La velocidad metronómica varía entre 96 y 120 oscilaciones para la negra con puntillo.

La forma de la composición y la del baile tampoco difieren mucho de las del Escondido. Sus figuras son las mismas, faltando sólo los escondidos-zapateos, que han sido reemplazados por dos pausas de la música; la primera para que el caballero diga una relación y la segunda para que conteste la dama. Carlos Vega, al hacer el estudio de este baile, dió para la cuarteta inicial, *dos entradas*, como las que veremos en el Bailecito (169, pp. 174/76). Yo he recogido en Córdoba y en San Juan una forma musical más amplia; después de la relación y antes del estribillo, el músico repite cantando la relación del bailarín, o, "si no tiene memoria", canta otra equivalente. En Tucumán no encontré referencias sobre esta forma y no sé si se habrá estilado antiguamente.

Como todas las danzas criollas, se ejecuta dos veces. La segunda vez, la mujer dice primero la relación y el hombre le contesta.

Los versos de los Aires son siempre octosílabos, e incluyen en el estribillo o segunda parte, la palabra *aires*, de donde toma el nombre la danza.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Las melodías de los Aires que recogí en Tucumán, son, o bimodales o mayores, y una afecta modulaciones por cambio de modo. Todas, excepto la 474, transcurren a base de pies ternarios.

MELODÍAS BIMODALES

Pies ternarios. — 737) Violín. Las dos primeras frases difieren un poco en las repeticiones. El final asciende a la tónica, como ya vimos en la ejecución instrumental de otros bailes. La segunda parte se repite después de cada relación.

Nótese que ambas relaciones son de "varón"... Ambas, muy conocidas. La segunda fué publicada por Ciro Bayo en su romancero de 1913 (22, p. 205).

737) AIRES. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

1a. Relación:
Tienes una cinturita,
Que anoche te la medí,
Con una vara de cinta
Catorce vueltas te dí.

2a. Relación:
La cinta para ser firme
No há'i ser de varios colores;
La mujer para querer
No há'i amar dos corazones.

834) Otros Aires de canto con acompañamiento de guitarra rasgueada. Melodía típica del cancionero Ternario colonial: bimodal, cuarta aumentada en el mayor, terminación en la tercera del menor.

Va precedida por el siguiente preludio:

La primera parte lleva armonías del mayor para la primera y tercera frases, y dominante-tónica del menor para la segunda y cuarta.

834) AIRES. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

Relación del hombre:
Tengo un pañuelito verde
Marcado en las cuatro puntas;
Cuando no la puedo ver,
Tierra y cielo se me juntan.

Relación de la mujer:
No creas vidita mía,
Que mi amor es lisonjero;
Con todos parlo y me río,
A vos solito te quiero.

Fué cantada con los siguientes versos, repetidos por pares, que aluden al nombre del baile y a su desarrollo coreográfico:

A los aires y más aires, } Bis
Y una vueltita daré, }
A los aires y más aires, } Bis
Y una relación también. }
(8 compases tarareados).

La segunda parte comienza otra vez en el mayor y da la cuarta aumentada con insistencia. La guitarra corresponde a la cuarta aumentada con el acorde de segundo grado, que se prolonga por debajo del segundo capital y va a resolver en el acorde de tónica del mayor. La tercera y la cuarta frases reciben

el de tónica del mayor para el primer capital y el de dominante para su caudal, y pasan después al menor.

Esta parte fué simplemente tarareada. En la tercera frase, los valores están evidentemente corridos un pie, y con ellos ha variado la función capital-caudal. En el apéndice musical, donde doy esta melodía armonizada y orquestada, he restituído los valores de esta frase, tal como creo que debió ser originariamente.

460) AIRES. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

Relación del hombre:

Te he dicho que te he de tender
Como verdolaga en huerta;
Por donde quiera que andés
Has de correr por mi cuenta.

Relación de la mujer:

¿Ven aquella nube negra
Que no llueve ni gotea?
Así me tiene tu amor
Como trapo en la batea.

Después de la relación del hombre, se oye la segunda parte con alguna diferencia, sobre todo una curiosa acefalía en la segunda frase. Le sigue otra relación, esta vez de la mujer, y luego el final, con nueva variante musical del segundo período.

460) Arpa. Melodía más variada, aunque creo que es consecuencia de la incertidumbre del ejecutante. Para la primera parte éste tocó sólo tres veces el par de frases iniciales. Errores de esta clase son muy comunes cuando el músico no acompaña el baile, o no tiene presente sus figuras. La melodía de la segunda parte es una melodía típica de iniciación de los Aires. Carlos Vega recogió varias con esa característica.

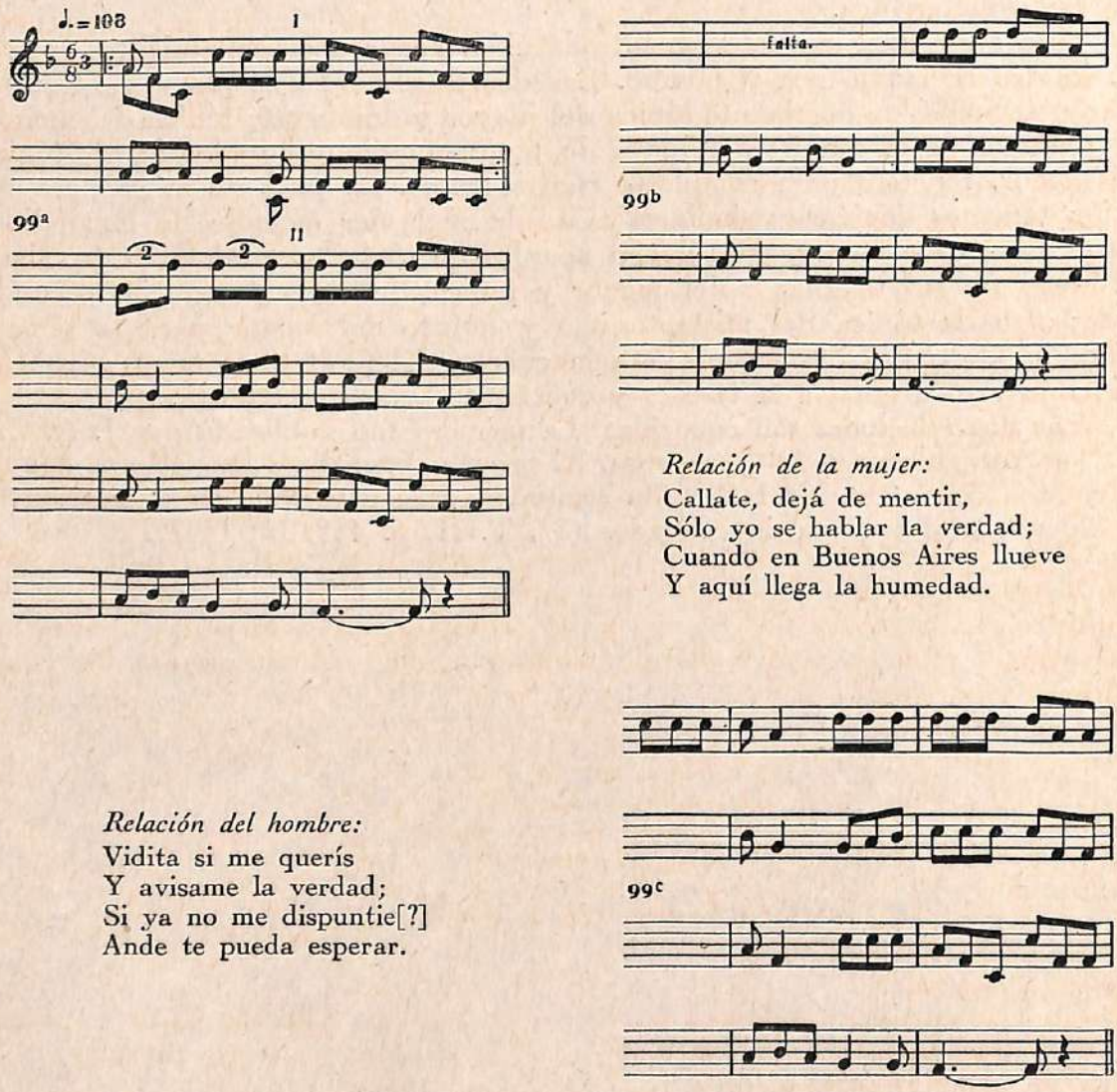
Este baile fué ejecutado sin introducción. Lleva acompañamiento en tres por cuatro reforzado por el bombo. Las dos frases iniciales piden, respectivamente, armonías de dominante-tónica del mayor y dominante-tónica del menor. La segunda parte requiere el juego de tónica-dominante y dominante-tónica del menor, repetido para completar cuatro frases. Después de la primera relación tenemos dos frases similares a las de cualquier melodía de Escondido, pero con sentido menor, pues llevan acordes de tónica y subdominante; sigue un juego de subdominante del menor y tónica del mayor para la segunda frase; otro de tónica del mismo modo y quinto del menor para la tercera y dominante-tónica del menor para la cuarta. El final tiene un par igual al principio y otro igual a la tercera y cuarta de la segunda parte.

Las dos relaciones son conocidas. La primera fué publicada por J. A. Carrizo en su cancionero de Catamarca. El primer verso dice: De vicio te has de extender (33, p. 212, N° 1168). La segunda aparece variada en el cancionero de Tucumán, del mismo investigador (37, T. II, p. 452, N° 1447).

MELODÍAS MAYORES

Pies ternarios. — 99) Violín y bombo. La primera parte es similar a la del Escondido N° 61 tomado a otro músico en el mismo lugar. La melodía 99 insiste en el ataque de las tres notas del acorde perfecto mayor, que ya destaqué al tratar de los cancioneros. Los caudales se completan con repeticiones de la pri-

99) Aires. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.



Relación de la mujer:
Callate, dejá de mentir,
Sólo yo se hablar la verdad;
Cuando en Buenos Aires llueve
Y aquí llega la humedad.

Relación del hombre:
Vidita si me querís
Y avisame la verdad;
Si ya no me dispuntie[?]
Ande te pueda esperar.

mera nota o con notas del acorde. No tiene introducción. El bombo acompaña la melodía marcando las tres notas del pie: la primera sobre el parche, con el mazo, la segunda y tercera con el palo, sobre el borde y sobre el parche.

J. A. Carrizo recogió en Catamarca una variante interesante de la segunda relación (33, p. 138, N° 9). En nuestra versión, la *d* final se pronuncia como *r*.

198 - 769) Dos melodías que pueden pertenecer lo mismo a un Escondido. La segunda parte, especialmente, es muy parecida a la de las melodías de aquel baile, que publicamos con los números 126, 412, 188, 827 y 240. El plan tonal

198) AIRES. Amaicha del Valle, Tafí. Miguel Cano Vélez.

769) AIRES. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

es el mismo. En la 769, para la tercera esquina el músico ejecuta cuatro *si bemol* en el primer capital. Ambas fueron cantadas y acompañadas con rasgueos de guitarra. La segunda tiene la forma de composición deturpada. Después de la primera relación vuelve dacapo; después de la segunda, repite los cuatro últimos compases.

Su letra dice:

Cuando salí de mi tierra
De nadié me despedí, } Bis
Las piedrás lloraron sangre
Y el sol no quisó salir } Bis
[Siguen 6 compases tarareados].
Y hasta el sábado también.

1a. Relación:

¿Ven aquella nube negra
Que cubre el dorado sol?
Ahí te tengo retratada,
Llama viva el corazón.

2a. relación:

Las barandillas del fuerte
Tiemblan cuando yo paso;
A vos solita te quiero
Y a las demás no les hago caso.

Pies binarios. — 474) Esta melodía es pequeña variante de la que me ejecutó el mismo músico para el Escondido que dí con el N° 553 en la p. 539. Fué acompañada con bombo, en 3 × 4: primer golpe, mazo sobre el parche; segundo, palo sobre el parche; tercero, palo sobre el borde.

474) Aires. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

1a. relación:
En Chile planté una rosa,
En Valparaíso un clavel;
En la villa de Chañarcillo
Ahí está todo mi querer.

2a. relación:
La barandilla del puente
Temblará cuando yo pase;
A usted solita la quiero
Y a nadies no le hago caso.

Me parece interesante destacar la analogía de la primera relación con una que oyó Hutchinson en 1863 en Córdoba, que dice:

Las banderillas del Fuerte
Se flamean cuando paso,
A vos solita te quiero;
De las demás no hago caso. (86, p. 142).

Esta es una interesante prueba de la persistencia y dispersión de los cantares.

MODULACIONES POR CAMBIO DE MODO

762) Ejecución en violín. Interesante cambio de modo: *fa* menor y *fa* mayor. Las notas entre paréntesis fueron ejecutadas bemoladas; por simple error de afinación fué tocado así las dos primeras veces, la tercera se oye con su entonación justa. Obsérvese la omisión de un pie en el segundo caudal del segundo período y compárese con las frases correspondientes de otras melodías.

762) AIRES. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

Relación:
Picaflor quisiera ser
Vidita, de algodón,
Para enternecer.
. . . . . .

EL REMEDIO

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

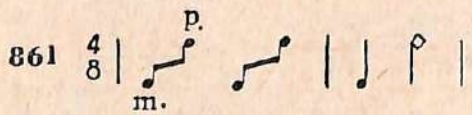
Es otra de las danzas de pareja suelta, picaresca, conceptuada por don Florencio Sal como "bailecito popular" y en boga en los salones de la ciudad de Tucumán hasta poco después de mediados del siglo pasado (147).

En las villas distantes y en las reuniones de campaña se sostuvo por mucho más tiempo. Don Roberto J. Payró, al hablar de los bailes de Catamarca de poco antes de 1899, alude a muchas danzas conocidas y después dice: "Si, pese á tanto baile y por extraño caso, la fiesta pierde algo de su animación, nunca falta quien pida un "Remedio", danza que, sin duda, debe su nombre a la virtud prodigiosa de hacer revivir la moribunda alegría. Mientras danzan el "Remedio" las parejas más brillantes, la concurrencia forma rueda siguiendo con entusiasmo sus evoluciones, entre gritos, aplausos y besos al *chambao*" (126, p. 117). En Buenos Aires, en 1889, Luis Bonfiglio publicó uno original (24, pp. 6/8).

En Tucumán, actualmente, el Remedio suele bailarse únicamente en algunas fiestas en la región de los Valles de Tafí. En otras partes ya no se estila; sólo los músicos viejos lo recuerdan. He podido obtener más de una docena de versiones de su música y de su manera de bailarse. Difieren unas de otras, especialmente por su duración.

La música consta siempre de dos partes; la primera, ejecutada cuatro veces seguidas, sirve generalmente también para el "aura" o final. En cuanto a su carácter, hay un grupo bien definido: melodías bimodales, muchas veces con descenso en la melodía a la tónica del menor, algunas con extralimitación al grave; períodos regulares de cuatro frases perfectas dipódicas ternarias (6 x 8).

El bombo suele acompañar con cualquiera de los golpeteos de las danzas anteriores. Para el Remedio binario sirve el que sigue:



La velocidad varía entre 108 y 136 oscilaciones para la negra con puntillo.

La constancia en el desarrollo coreográfico permite establecer para la provincia un baile de *cuatro esquinas* como el Escondido, *con pañuelo*. En las versiones más extensas, sigue una *vuelta redonda "al revés", con castañetas;* luego *dos giros, a izquierda y derecha,* llamados comúnmente "atada y desatada", finalizando con la consabida *media vuelta o "cambio de sitio"*. En las versiones más breves, después de las cuatro esquinas se da solamente la vuelta "al revés" seguida por el "cambio de sitio", o bien sólo la "atada y desatada" para ir al final. Algunos músicos, dignos de crédito, agregan zapateos.

Cuando el Remedio se canta, lleva cuartetas octosílabas; muchas veces con versos con sentido apropiado, como veremos.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

MELODÍAS BIMODALES Y MENORES

Pies ternarios. — 60) Melodía ejecutada en violín. Menor, con algunas pinceladas de mayor. Los caudales movidos, como acontece por lo general en las ejecuciones violinísticas que deben bastarse a sí mismas, porque deben suplir el acompañamiento y marcar el ritmo sin interrupción. La primera parte se ejecuta cuatro veces. La segunda presenta contracción del cuarto compás; que debió ser como el cuarto de la primera parte.

60) Remedio. Mollar, Taff. Marcos B. Tolaba.

732) Otra melodía ejecutada en violín. Consta también de dos partes, pero es más extensa; después de la segunda, aparece nuevamente la primera, pero no termina. Reserva el *aura* para un nuevo período de cuatro frases, como las de la segunda parte, y termina con la cuarta frase, con la versión anotada con las plecas hacia abajo.

752) Violín. La primera parte se toca cuatro veces, para bailar las "cuatro caras" o esquinas. Tiene mucho de la Habanera del cancionero Criollo oriental.

En el Apéndice musical doy esta melodía armonizada.

732) Remedio. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

752) Remedio. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

124) Un Remedio semejante a los anteriores, de sólo cuatro frases repetidas cinco veces. Fué ejecutado en violín y acompañado rasgueando en la guitarra, con simple armonía de dominante y tónica del menor para el capital y el caudal, respectivamente. Como los anteriores, carece de introducción.

751) La misma forma del 752. También ejecutado en violín.

124) Remedio. Carreras, Tafí. Francisco y Damián Centeno.

751) Remedio. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

4) Un Remedio de arpa, de melodía menos instrumental que las anteriores. Integramente en menor. Acompañamiento "valseado", en 3 × 4. Armonías de tónica-dominante, dominante-tónica, para el par de frases iniciales y para tercera y cuarta de la primera parte. Esta se ejecuta, como siempre, cuatro veces, para corresponder a las cuatro esquinas del baile. La segunda parte presenta giros melódicos típicos del Escondido. Pide armonías de tónica-subdominante y

4) Remedio. Yerba Buena, Tafí. Juan Benigno Fernández.

subdominante-tónica para la primera y segunda frases, y tónica-dominante y dominante-tónica para tercera y cuarta, respectivamente. A esta parte le corresponde una figura del baile que consiste en una "vuelta entera al revés", es decir hacia la izquierda. Para el "aura" se ejecuta la música del comienzo y la pareja da una media vuelta y un giro.

521 - 771) Dos temas casi iguales. El primero, incompleto, fué ejecutado rasgueando en la guitarra. Tiene segunda parte demasiado borrosa para ser escrita. El segundo fué cantado con guitarra. Ambos carecen de introducción,

521) Remedio. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

771) Remedio. Siambón, Tafí. Luis Felipe Cantero.

como parece ser la norma para este baile en Tucumán, pues sólo uno de los recogidos la lleva (el 831). A los dos que tenemos a la vista les corresponde armonía menor de tónica-dominante, dominante-tónica. Como coreografía, cuatro esquinas; luego vuelta redonda con pequeño zapateo; en seguida media vuelta, también con corto zapateo. El otro, después de las cuatro esquinas que consumen cuatro veces las dos frases anotadas, lleva un zapateo, para el cual el músico rasgueó diez compases; siguen dos frases nuevas, para una vuelta "como Gato"; otro zapateo, igual al anterior, y repetición de las consabidas dos frases para la media vuelta final.

La melodía 771 es casi igual a las frases iniciales de la "versión pampeana" que publicó Andrés Beltrame. Los versos dicen:

En uno te voy queriendo,
Y en dos es todo mi encanto; } Bis
Las cuatro nada parecen,
Las cinco te hago un pedido;

Voy a los tres vida mía,
Por tí que padezco tanto. } Bis
Voy a las seis vida mía,
Que no me eches en olvido.

En Lonquimay, Chile, recogí los mismos versos, completos. Una viejita de más de 80 años los cantó para una "Tonada" (15, N° 1).

831 - 420) Ambos cantados con acompañamiento rasgueado de guitarra. El primero se repite tres veces para las esquinas; después da ocho compases rasgueados, sin canto, y nuevamente cuatro frases musicales. La grabación quedó trunca, faltando otros ocho compases de rasgueo solo y las cuatro frases finales. Es bimodal y tiene introducción rasgueada, también bimodal. De la melodía 420 tengo sólo las cuatro frases que publico. Ya vimos una Chacarera similar, del mismo ejecutante (N° 417).

831) REMEDIO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

420) REMEDIO. Arcas, Trancas. Rafael Miranda.

831

Salí remedio y salí,
Salí que te quiero ver;
Lalalarairá
Tiralarairarairá
} Bis

Quién me da pañuelo
Con puntel para llorar;
Lalalarairá
Tiralarairarairá

'las nubes te tapen,
Salí si sabís querer.
Lalalarairá
Tiralarairarairá.
} Bis

En vez de darme consuelo,
Pesares me quiere dar.

El arpista Juan Andrés Pérez, a quien no tomé música, pero cuyos recuerdos tengo en consideración, me aseguró que el Remedio era bailado "como Escondido, con zapateo", y que llevaba pañuelo. También recogí una versión así en Ojo de Agua, Santiago del Estero. Sin duda, en Tucumán se ha bailado de las dos maneras.

J. A. Carrizo publicó unos versos para este baile, que le dictó la señora de Costilla, en Monteros. Están formados por tres cuartetas que alternan con el equivalente de tres versos tarareados. Desarrollan el tema común de esta danza, tal como los de la melodía 831:

Salí, remedio, salí,
Salí que te quiero ver;
Estrella de la mañana,
Salí, si sabís querer.

Tara lala, tara lala
Tara lala, tara lala
Tara lala, tara lala
Salí, remedio, salí,
A curar el mal de amor;
El que no muere agoniza
En los brazos del rigor

Tara lala, tara lala
Tara lala, tara lala
Tara lala, tara lala
Salí, remedio, salí,
Salí, que te quiero ver;
Aunque las nubes te tapen,
Salí, si sabís querer.
(37, T. II, p. [583]/584, N° 2567).

767) Un Remedio ejecutado en guitarra punteada, con armonías de tónica-dominante y dominante-tónica del menor para la primera parte. La segunda,

767) Remedio. Raco, Taff. Juan Romano.

mayor en sus tres primeras frases, finaliza en el menor, con su consabido juego de dominante-tónica. Termina repitiendo la primera parte.

MELODÍAS MAYORES

Pies ternarios. — 150) Melodía de diferente carácter, que señalé en la página 163. Toda tiene sabor a mayor, a pesar de que la segunda frase no se diferencia mucho de las menores que vimos. Las figuras del baile difieren en su orden: después de las "cuatro esquinas" viene la "atada y desatada" y termina con una "vuelta y media", realizada con las cuatro frases iniciales repetidas como final.

150) REMEDIO. Carreras, Tafí. Adolfo Rodríguez.

Pies binarios. — 472) Ya la comenté en el parágrafo dedicado a los cancioneros. Diferente música al servicio del Remedio. Mayor, con terminación en la mediante. Dipodias binarias. Giros particulares. La segunda parte, después de un período de cuatro frases, retoma las cuatro iniciales, variadas, antes de ir al final. Fué ejecutado en violín; "por *fa mayor*", según dijo el músico popular.

87) También violín. El mismo carácter del anterior. Todo mayor. Por omisión del músico, en el disco se oye sólo tres veces el período inicial. Con esta

música el Remedio se bailaba aún en el Mollar. Y yo también lo bailé: cuatro esquinas, con pequeños zapateos en cada una; vuelta redonda "al revés" con

472) Remedio. Francisco Peralta. Punuitas, Chicligasta.

el segundo período; "atada y desatada" para la repetición del primero; media vuelta para el final. Según las gentes del lugar, era baile de "pareja sola, como Escondido". Lleva castañetas.

87) Remedio. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

EL BAILECITO

El Bailecito, como nombre específico de danza, no tiene antecedentes históricos en Tucumán ni en las provincias vecinas. Carlos Vega, al hacer su estudio, destaca que éste, "diminutivo del que define al género, alimenta un equívoco fecundo en confusiones" (169, p. [161]). Durante el siglo pasado se llamó "Bailecitos de la tierra" a todas las danzas criollas. Don Florencio Sal, tantas veces mencionado, habla de "bailecitos populares" y da la lista que ya vimos. En los diarios de Tucumán era muy común la calificación despectiva de "bailecitos" para ciertas piezas que componían el repertorio de la banda de música. Así, *El Orden* del 29 de abril de 1887 dice que desde hace "quince días [...] la banda de música está entreteniendo al público con bailecitos, manifestándose un descontento general". Dos años más tarde, desde las columnas del mismo diario, se pide reemplazante para el director de la banda que está enfermo y se observan los largos intervalos que suceden a las piezas demasiado cortas, agregando que se tocan únicamente "bailecitos y otras vulgaridades" (N° 1507). Varios meses más tarde, nuevamente se hace eco el diario de la disconformidad del público, porque el repertorio se reduce a "polkas y bailecitos" (N° 1615). Parecería que se tratase de la especie del Bailecito. Sin embargo, en los programas que se publicaron de las retretas de entonces, figuran sólo los bailes de pareja enlazada, de moda en los salones de la época.

Los músicos viejos que hallé en Tucumán mencionan a veces el "Bailecito boliviano" como danza importada de Bolivia y en alguna parte llegan a llamarlo simplemente "Boliviana" ("Zamba boliviana" es otra cosa). Conviene saber que en 1913 "los aires bolivianos" estaban tan en boga en Jujuy, como el tango en París (57, 28 abril, 1913).

No es nada extraño que llegaran también a Tucumán, aunque con esto no quiero significar que el Bailecito haya venido recién por entonces a la provincia, puesto que una de sus danzas gemelas, el Ecuador, ya se menciona a mediados del siglo anterior. Pero sí, que los Bailecitos que se recogen actualmente, con su nombre y su marcado sabor mestizo, sean desprendimientos de importación más reciente de "aires bolivianos". Por lo menos los músicos con repertorio verdaderamente antiguo no tocaban Bailecitos. Las versiones que ofrezco son las de los músicos populares que tocan actualmente en las fiestas, casi todos de los Valles. Y ellos, cierto o no, creen que tocan un baile boliviano.

Las melodías que recogí se ajustan al sistema rítmico del cancionero Ternario colonial; son todas ternarias, con frases perfectas 2-2, o imperfectas 1-3. Bajo el punto de vista tonal pueden conceptuarse como híbridas: giros pentatónicos alternan con giros típicos del Ternario colonial o del Criollo occidental; siempre con interpretación bimodal.

Como forma de composición, el Bailecito se compone de dos períodos o partes, de cuatro frases el primero, repetidas, y generalmente de dos frases repetidas, el segundo. El primer período vuelve a ejecutarse después del segundo, para terminar.

Durante las fiestas del carnaval, en 1941, en las carpas de los Valles de Yocavil, se bailaba el Bailecito así: hombre y mujer, frente a frente, con pañuelos;

avance y retroceso por la derecha, al compás de las cuatro primeras frases musicales; *avance y retroceso por la izquierda,* con la repetición de las mismas frases; "atada y desatada", es decir *giro a la izquierda y en seguida a la derecha,* con el nuevo período musical; como final, *una media vuelta zapateada* seguida por *una rápida vuelta* de la pareja *sobre el eje de las manos tomadas derecha con derecha e izquierda con izquierda.* Esta es la figura que los niños designan comúnmente con el nombre de "fideo fino".

El pañuelo era usado hasta terminar la media vuelta, después lo colocaban sobre el hombro izquierdo. Se bailaba tres veces seguidas, en lugar de dos como todos los bailes criollos; ignoro si por influencia del disco comercial.

323) BAILECITO. Colalao del Valle, Tafí. Milagro Chaile.

314) BAILECITO. Paraíso, Tafí. Víctor Pastrana y Pablo Yapura.

El movimiento de esta danza corresponde a un *Andantino;* varía entre 104 y 126 oscilaciones metronómicas.

La única melodía cantada, lleva coplas hexasílabas, como veremos.

323 - 314) Ambos de acordeón y bombo. Variantes de una melodía muy difundida. Fuerte influencia pentatónica. Las frases pares del 314 tienen amplios caudales femeninos a expensas de los capitales anteriores, que quedan reducidos a un solo pie, tal como vimos en otros bailes.

428) Canto con acompañamiento de arpa en 3 × 4. Curiosamente, el músico llamó Vidala a este Bailecito típico y en lugar de terminar con la tercera estrofa, siguió repitiendo la misma y la anterior hasta finalizar con la cara del disco. Además, antes de iniciar el baile, ejecutó en el arpa un largo preludio, con melodía similar a la del canto. En la segunda parte se advierte el origen común con los anteriores y con el siguiente.

En el apéndice de este libro puede verse esta melodía armonizada.

Los versos pertenecen a un tema muy difundido en todo el país. En las colecciones del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía

y Letras de Buenos Aires aparecen numerosos ejemplos (119, T. II, pp. 276/9).

299) Acordeón. Compárese con los anteriores.

226) También de acordeón. Lo anoté al pasar por una carpa donde se bailaba y no alcancé a tomar la segunda parte. La primera y la tercera frases están formadas por células que resuelven en las frases pares perfectas. Es bimodal como los anteriores; tercera y cuarta frases con mayor sabor criollo.

Con el N° 154 grabé otro más, que no publico porque el disco resultó poco claro. Fué ejecutado en acordeón, con acompañamiento en 3 × 4.

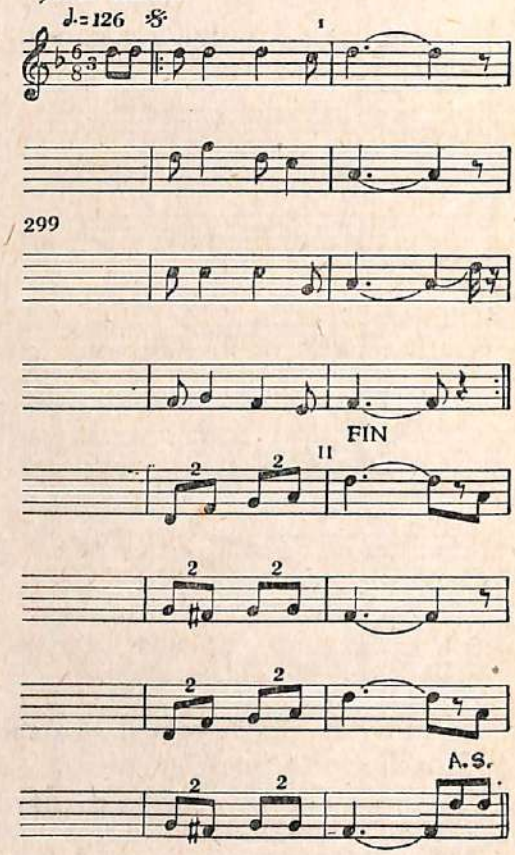
428) Bailecito. Ciudad. Vicente Herrera.

Una palomita,
En el palomar,
Viéndose con alas
Volandó se vá.
} Bis

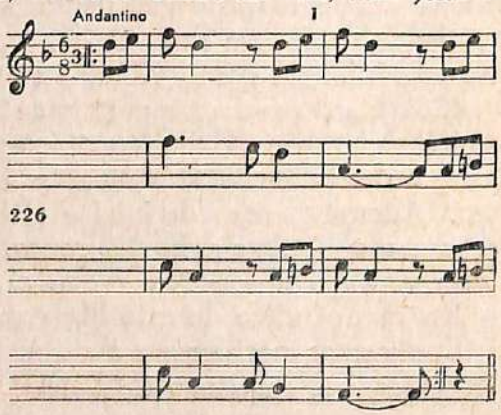
Déjate de amar,
No es obligación;
El amor nace
Dentro el corazón.

Una palomita,
En el palomar,
Llorandó me dijo
—No te he'i de olvidar.

299) Bailecito. Quilmes, Tafí. Milagro Chaile y Benjamín Cartes.



226) Bailecito. Colalao del Valle, Tafí. Jesús Saso.



EL ECUADOR

El Ecuador fué bailado en los salones tucumanos hasta pasado el medio siglo XIX. Según R. J. Payró habría sido cantado con relaciones y tendría un coro general:

Sapito quisiera ser,
Chiquitito y nadador,
Para seguirle los pasos
A mi amante al Ecuador. (126, p. 116)

Hoy es danza muerta. Pude recoger tres versiones musicales que muestran claramente que se trata de una pieza de una especie bailable determinada que recibió nombre propio a consecuencia del texto que la acompañaba. Tal ocurre en la actualidad: músicos profesionales de Concepción la denominaban "el Patito" a consecuencia de un estribillo que alude a ese palmípedo.

La melodía del Ecuador, como dije, es una; pero con las variantes producidas por cada ejecutante. Su forma más común coincide con la del Bailecito: dos partes o períodos, pero de cuatro frases cada uno; el primero se ejecuta dos veces seguidas y sirve después como final; el segundo, cuando la melodía es cantada, contiene el estribillo que alude al Ecuador, de donde ha recibido la danza su nombre. La melodía es toda mayor y no tiene sabor tan "añejo" como las melodías de los Bailecitos que vimos.

316) ECUADOR. Paraíso, Tafí. Víctor Pastrana y Paulo Yapura.

En San José de Catamarca hallé a un violinista de edad que recordaba con mucha precisión la forma musical y coreográfica de algunos bailes; la del Ecuador entre otros. Su descripción de la danza coincide con las que obtuve en Tucumán, y es igual a la del Bailecito, menos el "fideo fino" final: *Dos avances y retrocesos*, realizados alternativamente *por la línea derecha y por la izquierda de dos paralelas imaginarias;* a continuación una "atada y desatada" *(giro a izquierda y derecha)*, correspondiendo a cuatro nuevas frases musicales; finalmente, el consabido "cambio de sitio" o *media vuelta*, que permite a la pareja terminar el baile en el lugar opuesto al de su comienzo. Todo esto se repite como de costumbre, y se baila con pañuelos. En Villa Hileret (Río Chico), recogí otra versión del baile que da cuatro esquinas en lugar de los avances y retrocesos iniciales.

316) Un período de acordeón repetido cuatro veces. La segunda frase contiene un curioso paso cromático sobre el cuarto grado.

121) Violín. Otra forma musical: un período de seis frases, producido por

121) Ecuador. Carreras, Tafí. Damián Centeno.

189) Ecuador. Amaicha del Valle, Tafí. Ramón Cano Vélez.

Estribillo:
Ay sí, ay no,
Me llevan al Ecuador,
Ay sí, ay no,
. . . .

repetición apenas variada de la tercera y cuarta; se repite tres veces y pasa al final, que es diferente excepto en su primera frase.

189) Canto y mandolín. Forma típica y melodía más oída. La primera parte se canta con cualquier copla; la segunda tiene el estribillo inconcluso porque el músico no recordaba más. Esta melodía fué armonizada por mí y publicada en una selección para escolares (19).

EL AMOR

Este baile está en uso únicamente en la región de los Valles de Tafí. Corresponde a *los Amores*, antiguamente bailados en la provincia de Buenos Aires.

Se compone de dos períodos musicales de cuatro frases; el primero tiene a veces sólo dos, repetidas. Su coreografía es casi igual a la del Bailecito o del Ecuador. La pareja se coloca frente a frente; *avanza cada bailarín por la derecha*

160) AMOR. Molle, Tafí. Nicasio Lera.

hasta llegar al frente contrario y retrocede a su lugar, mientras transcurren dos frases musicales; en seguida *se repite la figura, tomando cada uno la izquierda.*

El primer período musical ha sido entre tanto tocado dos veces. Durante la segunda parte se realiza una *atada y desatada* que, como ya vimos, consiste en un giro a la izquierda seguido por otro a la derecha. Finaliza la danza con la repetición del primer período, durante el cual los bailarines realizan una media vuelta o *cambio de sitio y un giro.*

160) Esta melodía fué ejecutada en acordeón. Iba precedida por cuatro negras puntilladas *do - si - la - la,* que hacían las veces de introducción. Es toda mayor. La primera parte lleva armonías de dominante-tónica, repetidas para

cada frase; la segunda, subdominante-tónica para la primera y tercera y dominante-tónica para las restantes.

67 - 85) Ambas de violín acompañado por bombo. Se trata de dos versiones

67) Amor. Mollar, Tafí. Francisco Ríos.

85) Amor. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

de una misma melodía, iguales hasta por su anomalía curiosa en la construcción de la primera parte. Consta ésta de dieciséis frases, obtenidas ejecutando tres veces cinco frases y agregando una más al final. En la melodía 67, esa última frase, repetición aburrida de las anteriores, es conclusiva; en cambio, en la melodía 85, sirve simplemente de puente para la segunda parte. Esta parte es diferente en ambas melodías. En la 67 es de dos frases bisadas, que van de la dominante a la octava y de la dominante a la tónica; en la 85 el juego se produce por pares, con la primera y tercera frases iguales. El final tiene música especial. En la 67 se advierte claramente la "omisión" del tercer caudal, que con la escritura horizontal corriente habría pasado desapercibida.

Además de estas versiones, tengo grabada otra (N° 122) que no publico cor haber resultado la grabación demasiado defectuosa para permitir una transpripción segura.

LA HUELLA

Los músicos más viejos de Tucumán la mencionan entre los bailes usados antes de comenzar nuestro siglo, tanto en la ciudad como en los lugares más apartados.

En La Rioja, Juan Alfonso Carrizo recogió una copla típica, que por su asunto patriótico se puede remontar a 1830:

A la güella, güella
Güella sin cesar
Ya murió Quiroga
Nuestro general. (35, T. III, p. 7, N° 891).

No he podido obtener la música con que se bailaba antiguamente en Tucumán.

3) HUELLA. Yerba Buena, Tafí. Ramón Silvestre Sánchez.

3) La versión que ofrezco, según el músico, habría sido aprendida a una banda que la tocaba en Villa Luján "cuando era gobernador el doctor Ernesto Padilla". Para saber cuánto tiene de la banda esta Huella y cuánto del músico popular que la repite tantas décadas después, habría que conseguir los papeles de entonces... Sin duda conserva suficiente afinidad con las melodías de su especie, pero las armonías que requiere no son las tradicionales. Falta, además, la segunda parte.

En el capítulo dedicado a la Cueca, vimos una melodía típica de Huella convertida en Chilena (p. 433, N° 27).

LA ARUNGA

Menciona este baile el doctor Ricardo Rojas en su libro *El País de la Selva*. Se refiere a Santiago del Estero. No hallé antecedentes históricos de Tucumán.

31) La forma musical es igual a la de los bailes anteriores, sólo el final es más corto. Las dos primeras frases se ejecutan cuatro veces, correspondiendo a *cuatro esquinas* de los bailarines; durante el segundo período, parados éstos *de*

31) ARUNGA. San Pablo, Famaillá. Víctor Trejo.

frente, realizan *saludos con la mano derecha e izquierda alternativamente;* para el final, una *media vuelta* como de costumbre. Se canta con "cualquier verso de chacarera", según me dijo Víctor Trejo. Es decir, con coplas octosílabas.

Toda esta melodía es menor. Lleva armonías de tónica-dominante para las frases impares y dominante-tónica para las pares. Acusa origen común con la que da Andrés A. Chazarreta, de Santiago (49, p. 39), y con una que recogió Carlos Vega en la misma provincia (183, N° 461). Esta última es binaria y tiene desarrollo coreográfico muy diferente.

LA MARIQUITA

NOTICIAS HISTÓRICAS Y CARACTERÍSTICAS

Baile de pareja suelta, caído en desuso en Tucumán. Carlos Vega, al hacer su historia, dice que se bailó en el Perú antes de 1821 (169, p. 150) y que el capitán Joseph Andrews lo vió en Santiago del Estero en 1825, en "un baile criollo", que tenía aspecto "poco semejante a las tertulias de Córdoba y Buenos Aires" (9, p. [79]). Sin duda, por esa época se bailaba también en Tucumán. A mediados de siglo lo alcanza a ver en las tertulias don Florencio Sal. En 1890 lo anota Joaquín V. González entre las piezas que tocan los muchachos en las flautas de caña, en Nonogasta, La Rioja (76, p. [71]).

El pueblo lo conserva hasta entrado este siglo. En la actualidad ya no se baila, pero algunos músicos recuerdan la melodía y, con menor precisión, la forma de composición y coreográfica. Un período de cuatro frases, con la primera y la segunda iguales y la tercera con el caudal movido, se ejecuta cuatro veces, y un nuevo período de cuatro frases, con las mismas características, sirve para terminar. En cuanto a la coreografía, en base a los datos recogidos, no puedo reconstruirla.

La velocidad para esta especie varía entre 92 y 120 oscilaciones para la negra con punto.

Aparte de las letras que doy con las melodías correspondientes, anoté en la Cortadera, del músico Ignacio Carrizo, la siguiente "Letra para Mariquita", que pertenece, según creo, a una canción difundida con el mismo nombre; pues en Ullún (San Juan) recogí la letra poco variada, con una melodía que no guarda relación con el baile que nos ocupa.

Mariquita si me quieres
Y me tienes voluntad,
Andá decile al otro
Que se vaya y no vuelva más.
Como no hice mal a nadie,
Jesús por Dios,
Me dejé andar descuidado,
Válgame Dios.

J. A. Carrizo publicó los versos que le dictó en Tucumán el señor Isidro Alderete Norry, tomados de una libreta vieja de su familia que era de Monteros. Como puede verse, tienen otro carácter:

¡Ay, Mariquita, sí!
¡Ay, Mariquita, no!
Para divertir,
Para divertir,
Vámonos a pasear,
Vámonos a dormir.
¡Ay, Mariquita, sí!
¡Ay, Mariquita, no!
El mundo se va a perder;
La culpa tiene el dinero.
Los negros quieren ser blancos,
Los mulatos caballeros.

¿Querís café?
¿Querís cognac?
Tomá dos reales,
Andá comprá.

¡Callate, no digas eso,
Tu madre te ha de pegar!
—Mi madre no me ha i'pegar
Si le digo la verdad. (37, T. II, p. 584/585, N° 2569)

LAS MELODIAS RECOPILADAS

MELODÍAS BIMODALES

394) Melodía cantada con acompañamiento rasgueado de guitarra. Bimodal, con armonías de dominante-tónica para las dos primeras frases, subdominante del menor y tónica del mayor para la tercera y dominante-tónica del menor para la última. El músico cantó el período dos veces para completar una copla del texto con las repeticiones anotadas, que son de rigor; luego rasgueó cuatro compases y volvió dacapo para terminar. Como veremos, todas las otras Mariquitas anotadas o grabadas carecen de interludios. En cuanto al baile, José Quin-

394) MARIQUITA. Potrero de las Tablas, Famaillá. José Quinteros.

Mariquita muchacha,	Tres veces
Tu madre viene;	Bis
Echale una mentira	Tres veces
Y antes que llegue.	Bis
Dichosa despedite	Tres veces
Y cerrá la puerta, *dejala abierta*	
Hacé sonar la llave	Tres veces
Y dejala abierta.	Bis
Quizás te andoy queriendo	Tres veces
.....	Bis
Apurate nos queramos	Tres veces
Y antes que el mundo se acabe. etc.	

62) MARIQUITA. Mollar, Tafí. Marcos B. Tolaba.

698) MARIQUITA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

teros lo vió cuando niño en Miraflores, en Capayán, en Villa Prima y en Chumbicha (Catamarca). Recuerda que los bailarines iban tomados valseando, en las vueltas taconeaban y el final lo bailaban "como ranchera". Esto concuerda con otras versiones que he recogido en Tucumán y en La Rioja, según las cuales la música de la Mariquita habría alcanzado a las danzas de pareja enlazada adquiriendo su coreografía.

62) Mariquita tocada en violín, con acompañamiento de bombo. El período se repite tres veces con pocas variaciones (La primera vez con el *la* bajo anotado). Otras cuatro frases, borrosas en el disco, sirven como final.

698) Creo que se trata de la tercera inferior de una melodía que procede por terceras paralelas. Los versos anotados alcanzan para completar cuatro períodos; los impares se repiten tres veces, como siempre.

Gracias a Dios que te he visto } Tres veces
Y así podré consolarme;
Con la ausencia de no verte, } Tres veces
La vida pensé el quitarme.

Tan ciega fué mi pasión } Tres veces
Que te quise con extremo;
Que ni a la muerte le temo, } Tres veces
Que me quitase el vivir.

La señora de Paz recordaba haber visto bailar la Mariquita como Polca, en Machigasta (La Rioja), hace muchos años.

MELODÍAS MAYORES

750) Ejecución de violín. En el primer caudal, la primera vez, el ejecutante hace oír un *mi* en lugar del primer *fa*. Las notas entre paréntesis resultan desafinadas o francamente bemoladas por deficiencia de la ejecución. Las que llevan el corchete para abajo, como dije en la página 148, corresponden a una variante.

750) MARIQUITA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

256) MARIQUITA. Calimonte, Tafí. Pedro J. Ayala y Benjamín Cartes.

El primer período fué ejecutado cuatro veces; la segunda parte corresponde al final. Ya vimos esta melodía en el parágrafo dedicado a los cancioneros, y destaqué entonces su color particular.

Según Manuel Arce, la Mariquita se bailaba como el Remedio, sólo que era un baile más corto. La pareja realizaba *cuatro caras, una vuelta* y el *cambio de sitio.*

256) Acordeón y bombo. Un período de cuatro frases se toca cuatro veces; uno nuevo sirve para terminar. Las dos notas entre paréntesis son inaudibles del disco y la última frase resulta borrosa. El bombo acompaña con la fórmula anotada en la página 480.

166) MARIQUITA. Amaicha del Valle, Tafí. Mercedes Reyes.

161) MARIQUITA. Molle, Tafí. Nicasio Lera.

186) MARIQUITA. Zazos, Tafí. Francisco Lera.

166) La ejecutó un viejito que tenía pasión por las notas agudas del violín. Tocó el período cuatro veces y luego finalizó con uno nuevo que me fué imposible anotar. El tercer caudal está contraído. Los *si becuadro* supongo que serán simple error de afinación; no cabe cuarta aumentada en este tipo de melodía.

186) Otra Mariquita de acordeón, con las características estudiadas. El primer período se toca cuatro veces; la variante sirve para finalizar.

161) Melodía deturpada, también de acordeón, más parecida a la 750.

88) Tampoco falta aquí la melodía binaria o binarizada. Esta es casi igual

88) MARIQUITA. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

a la 750. Tiene forma conocida: la primera parte repite tres veces y va a la segunda, que sirve de final. Lleva acompañamiento de bombo.

Según Demetrio Ríos, la Mariquita se bailaba como el Remedio, sólo que era más corta.

EL PALA-PALA

No he encontrado datos históricos sobre este baile; ni he recogido referencias directas de que se haya bailado en Tucumán. En cambio, Jorge Furt lo halló en la provincia, y en 1927 publicó los versos con que se cantaba. Según él, en ellos se definiría "con más fuerza [...] el sentido de la danza" que en los que publicó A. A. Chazarreta. El texto que recogió J. Furt en Tucumán es como sigue:

Palapala nisacara
Chuña llapas casaracun
Yo también quiero casarme
Ima tataj remediasac
Turay llapas menatiyan
Hualu llapas cha vivanca
Caraipuca nisacara
Noca cani comisario
Hualituita presochipan
Chuñitaita guerreachipan
Palapala nisacara
Imai nalla pajchacanca
Casaracus papas richun
Dueñoca dueño lla canca.

(72, p. 35).

Agrega Furt que llevaba "música distinta de la conocida" y que "valdría la pena que algún estudioso del folklore musical la recogiera."

29) PALA-PALA. San Pablo, Famaillá. Víctor Trejo.

Pala-palá pulpero,
Pala-palá pulpero,
Chuña soltero, chuña soltero,
Ampa tu cajonero.

Aura Tarareado

Por mi parte, anoté la música que cantaba un santiagueño de Sun, radicado en Tucumán, don Víctor Trejo, que la sabía de su provincia. Según este músico, la coreografía consistía en una "ida y vuelta" (*avances y retrocesos* similares a los del Bailecito) y "*un giro*"; todo ejecutado como siempre dos veces. Bailaba una sola pareja, emponchados, y con los ponchos imitaban el aletear del cuervo al levantar el vuelo. J. M. Furt anotó para este baile "cuatro frentes, marchando hacia la izquierda".

29) La melodía se compone de cuatro frases musicales: primera, segunda y cuarta iguales y la tercera reemplazada por dos células rítmicamente exactas. No tiene interludios.

Carlos Vega identifica esta especie musical con la de la Mariquita, lo que se comprueba comparando las melodías. El mismo recogió otra versión de este baile, al músico santiagueño Segundo T. Collantes que vivía en Famaillá.

EL TRIUNFO

El Triunfo ha sido bailado en el norte argentino junto con las otras danzas picarescas y apicaradas. La referencia más antigua que halló Carlos Vega, al hacer su estudio (182), es de 1863, en que lo vió Hutchinson en Córdoba. En Tucumán, los músicos más ancianos o más conservadores, recuerdan el Triunfo entre las piezas del antiguo repertorio bailado.

Las melodías que recogí en la provincia son todas mayores, ternarias o binarias. Las ternarias, compuestas siempre por tres frases mixtas; las binarias, por dos o por cuatro regulares perfectas. Este período va seguido por seis compases de interludio y se repite cuatro veces para que los bailarines dibujen *cuatro esquinas* y realicen un *zapateo-paseo* en cada una; luego, las tres frases iniciales, variadas o no, sirven para terminar.

La velocidad para el baile es de 100 a 120 oscilaciones metronómicas por cada negra con puntillo.

El texto, cuando la danza es cantada, se compone de una seguidilla de dos

735) TRIUNFO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

coplas, con los versos pares repetidos; correspondiendo a las cuatro ejecuciones del período musical. El final va generalmente tarareado.

Pies ternarios. — 735) Sin introducción. Un período mixto. La segunda frase tiene el capital monopédico que resuelve en el *fa* femenino y mueve después su caudal en busca de un capital ancho como el primero, con cauda femenina equivalente. Con el segundo pie del caudal comienza el interludio que corresponde al primer zapateo. En las melodías violinísticas, como la que estudiamos, los interludios son melódicos. Por lo general una sola frase, la última del período anterior, se repite tres veces, con los dos primeros caudales completos y descanso en el último. En la melodía 735, el período de tres frases y sus tres repetidas correspondientes a los zapateos, se ejecutan cuatro veces; la cuarta vez toma las notas caudales inferiores *(fa - fa - fa)* para pasar al período final que es igual a los anteriores.

613) Melodía cantada con guitarra. La tercera frase conserva la irregularidad de la segunda. Todas las frases tienen sencillos caudales femeninos. La

613) TRIUNFO. Santa Rosa, Monteros. José Félix Aragón.

guitarra pone armonías de tónica-dominante para la primera frase y de dominante-tónica para la segunda y la tercera; siempre dentro del modo mayor.

Ya publiqué esta melodía en una selección para niños (19, pp. 59/62).

Carlos Vega tiene una variante inédita de este Triunfo (N° 1438), recogida en Calingasta (San Juan).

5 - 832) Sin duda dos variantes de una misma melodía. Forma de la anterior. El segundo caudal movido como en la 735. La número 5 fué ejecutada en arpa, con el consabido acompañamiento en 3 × 4. La 832 fué cantada con guitarra. Va precedida por seis compases rasgueados, como introducción, y seguida por otros seis para los zapateos. Ambas melodías llevan armonías de dominante y tónica del mayor.

El texto de la 832, de origen bonaerense, es como sigue:

Yo no soy de este barrio,
Soy de Balcarce, *que digo*
Soy de Balcarce, *que digo.*

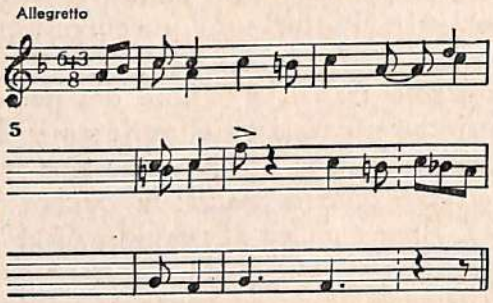
Si quiere que la lleve,
Puede aprontarse, *que digo,*
Puede aprontarse, *que digo.*

Si quiere que la lleve,
Puede aprontarse, *que digo,*
Soy de Balcarce.

Este es el triunfo lindo,
De las mujeres, *que digo,*
De las mujeres, *que digo.*

Carlos Vega tiene otra variante de estas melodías (N° 365), anotada en Zárate (Trancas), a Vicente Borges. A. A. Chazarreta da otra versión en su primer álbum (46, p. 29).

5) TRIUNFO. Yerba Buena, Tafí. Juan Benigno Fernández.



832) TRIUNFO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

623 - 811) Dos Triunfos gemelos. El primero, de arpa, tiene el segundo caudal movido como los anteriores, y el segundo capital, en algunas repeticiones da como variante *mi - re*. El otro Triunfo es menos movedizo. Cuando se repite con el cuarto verso, suprime la anacrusis del canto.

623) TRIUNFO. Villa Alberdi, Río Chico. Sandalio Aguirre.

811) TRIUNFO. Cañada de la Cruz, Burruyaco. Edelmiro Villafañe.

Ambas melodías llevan armonía mayor, de tónica y subdominante para la primera frase y dominante-tónica para las otras dos.

Los versos de la 811 son conocidos:

Este es el triunfo, niña
De las mujeres,
De las mujeres,
Que lo bailan lindo
Cuando ellas quieren,
Cuando ellas quieren,
etc.

Interesa saber que Edelmiro Villafañe, el cantor de la última melodía, nació hacia 1878 en La Cañada y que la aprendió allí mismo. En cambio, Sandalio Agui-

rre habría oído su versión a una banda de conscriptos de Catamarca que paró una vez en La Cocha.

Pies binarios. — 66) Violín y bombo. Un par de frases para cada esquina. Escribí el primer y el tercer par, porque se comprenden mejor del disco. Obsérvese la interpretación que recibieron los giros típicos; sobre todo, cómo el antiguo *fa - do* caudal se transformó en capital de una frase dipódica.

66) TRIUNFO. Mollar, Tafí. Francisco Ríos.

89) Triunfo binario, con la forma deturpada. Un período dudoso de cuatro frases, zapateo reglamentario de tres, período de dos, zapateo de cuatro, por repetición de la última; dos veces más el período de dos frases y el zapateo de cuatro, y final diferente de cuatro frases. Fué ejecutado en violín acompañado con bombo. Tiene por introducción una frase similar a la primera, precedida por algunas notas. El bombo acompaña con los golpes que doy en el ejemplo 89ᶜ.

89) Triunfo. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

Las notas romboidales van, como siempre, pegadas sobre el borde. Y todas repartidas entre mazo y palo.

EL MAROTE

"Muy semejante al *triunfo*" — según Ventura R. Lynch —; pero "con la diferencia que las guitarras tocan punteando..." Agrega Lynch que "toda su esclusividad está en la poesía" y agrega los siguientes versos:

—*Pa* ande vas marote
—*Pa* la pulpería
A beber aguardiente
De noche y de día
etc. (109, p. 28).

Evidentemente, el Marote se ha bailado también en el norte. Roberto J. Payró lo menciona en 1899, en Catamarca, entre las "danzas criollas tanto o más picarescas é incitantes" que la Zamacueca o el Gato (126, p. 116).

El Dr. Ricardo Rojas lo nombra entre las danzas que vió bailar en una reunión popular en Santiago del Estero (138, p. 108). El arpista popular tucumano Juan Andrés Pérez lo recuerda entre las danzas populares que se bailaban en la campaña tucumana. Y Andrés A. Chazarreta publicó una versión santiagueña (46, p. 21).

809) MAROTE. Ramada, Burruyaco. Héctor Emilio Sánchez.

826) MAROTE. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

809) Fué ejecutada punteando en la guitarra, con un acompañamiento en 3 x 4, que llena los caudales. Según el músico, se trataba de un baile de cuatro partes con *cuatro caras*. En la grabación, el ejecutante omitió una; después de tocar tres veces el período con su correspondiente zapateo, pasó al final con la

voz de "buena". Las armonías son alternativamente de dominante y tónica del modo mayor (Agréguese a nuestro ejemplo el *si bemol* omitido en la armadura).

826) Ejecución de canto y guitarra rasgueada. La guitarra agrega un compás de rasgueos a cada parte. Como puede verse, la segunda parte reproduce a la primera, casi nota por nota, pero una tercera más arriba. Esta melodía es bimodal: la introducción y los interludios, menores; las dos primeras frases del canto, mayores; la tercera menor.

La forma de la composición se puede estudiar siguiendo los versos:

Yo no sé cómo otros hallan,
Yo busco y no puedo hallar; } Bis
No hay corazón como el mío
Para sufrir y callar. } Bis

Quiero quejarme y no quiero
Sin alivio ni esperanza; } Bis
Dicen que de amor me muero,
Unas con otras se alcanzan. } Bis

Para qué quiero la vida,
Para qué quiero vivir; } Bis
Pa'no gozar lo que quiero
Más vale quiero morir. } Bis

Bueno:
Pa'no gozar lo que quiero
Más valé quiero morir.

Los dos primeros versos de cada estrofa se cantan con el primer período musical; tercero y cuarto versos, con el segundo período.

EL PALITO

Es otra de las antiguas danzas picarescas y apicaradas caídas en desuso. Como la anterior, Roberto J. Payró la refiere en un baile de Catamarca (126, p. 116).

Por las noticias que he recogido en Tucumán, era baile de *una pareja*, incluía una coronita y llevaba pañuelo a trechos.

En cambio, en una finca, recogí una versión coreográfica igual a la de los tradicionistas, tal como se ejecuta en los festivales criollos de Buenos Aires. Un caballero lleva a dos damas, una de cada mano; avanzan y retroceden; las suelta y zapatea, mientras ellas dan vueltas tomando sus polleras; nuevamente la figura inicial, que enlaza con el final, para el cual el caballero hace dar a las damas una vuelta debajo del arco de sus brazos levantados.

833) Canto y guitarra rasgueada. Tomé este Palito al mismo músico en dos ocasiones distintas. La primera vez (grabación N° 748) cantó cuatro veces un período mixto, igual al 833; con una cuarteta poética repetida por pares y cortada por un estribillo de un verso bisado dos veces. El final, en ambas

833) PALITO. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

El palito se ha enfermado
Por un dolor en la nuca.
Sólo por eso
Sólo por eso
Sólo por eso.
} Bis

El médico que lo cura
Dice que no ha'i sanar nunca. } Bis

(3 compases de rasgueo)

El médico que lo cura,
Dice que no ha'i sanar nunca.
Sólo por eso
Sólo por eso
Sólo por eso.

Bueno:
Ainanainaná
Tirarararánatraina
Nanainanai
Rarairarai.

versiones, fué tarareado, llevando un estribillo musical de sólo dos frases. La composición fué precedida por una introducción de seis compases rasgueados, similares a los que acompañan los estribillos.

La versión 833, más precisa rítmicamente, a pesar de la contracción del primer caudal, no puede seguirse en cuanto a la forma, pues el músico se equivocó

30) Palito. San Pablo, Leales. Víctor Trejo.

748

Quiero quejarme y no quiero,
Sin alivio ni esperanza
Sólo por eso
Sólo por eso
Sólo por eso
} Bis

Con otras se alcanzan
Las penas con mis desvelos
Sólo por eso
Sólo por eso
Sólo por eso.
} Bis

Bueno tarareado.

86) Palito. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

durante la grabación. La composición es toda mayor. Lleva armonías de subdominante para la primera frase, subdominante-tónica para la segunda y dominante-tónica para los estribillos.

El texto es típico. J. A. Carrizo recogió en Tucumán una variante que dice:

"El Palito" se ha enfermado
Con un dolor en la jeta;
El médico que lo cura
Dice que ha'i sanar maceta. (37, T. II, p. 494, N° 1849).

Véase además la versión completa, también tucumana, que publica con el N° 2566, p. [583]. Otras veces he oído cantar el Palito con cualquier copla, como la de la versión 748, que di en la página anterior.

Carlos Vega ha anotado en Tucumán otras dos melodías para este mismo baile; una en Monteros y otra en Famaillá (183, Nos. 353 y 306).

30) Versión más parecida a la que difundió el tradicionista Andrés Beltrame. Trejo la aprendió en Suncho Pozo (Santiago), hacia 1910. Forma más extensa que la 833. Igual armonía para la primera parte; para la segunda parte y para el preludio e interludios, dominante-tónica.

Juan Andrés Pérez publicó otra versión en su álbum tucumano ya mencionado.

86) Violín y bombo. Los pequeños estribillos de las anteriores están reemplazados por una frase de negras, acompañada por tres golpes de bombo que corresponden a tres saltos de los bailarines. Para el primero y el segundo zapateos, el músico ejecutó seis compases de interludio; para los otros, sólo cuatro. De acuerdo con las otras versiones, creo que este último número es el exacto.

123 - 151) Dos versiones de los Valles de Tafí, con las coplas binarizadas y el preludio y los interludios ternarios. La primera, de violín; la segunda, de guitarra. Obsérvese la deturpación de la 151, sobre todo del penúltimo caudal y del último capital, que debieron ser como los de la melodía anterior.

123) PALITO. Carreras, Tafí. Damián Centeno.

151) PALITO. Carreras, Tafí. Adolfo Rodríguez.

LA JOTA

Si nos guiásemos solamente por unos versos que fueron publicados en La Paz, en un *Parnaso* de 1919, pensaríamos que la Jota no tuvo alto rango... La primera copla dice así:

Sólo sé bailar la jota — Pero que vale ¡recontra!
Que no es baile de salones, — Por cuatro cotillones. (124, p. 114).

501) JOTA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Sin embargo, me consta que entró a las pequeñas tertulias provincianas, salida de las famosas romerías españolas. Además, se ejecutaba en el teatro de

Tucumán, donde hallo "la popular Jota" bailada en los intermedios de la zarzuela "Jugar con fuego", que se dió en julio de 1889. Después aparece con frecuencia anunciada como parte de otros espectáculos o en los conciertos; tanto en la capital como en el interior de la provincia. La Jota "La Dolores", de Breton, que en 1899 bailó Mari Raffetto, fué una de las que alcanzaron mayor popularidad.

La Jota sobrevive en Tucumán lo mismo que las piezas restantes de su promoción. Ofrezco a continuación tres variantes de una pieza muy difundida, seguramente de fácil identificación.

570) Jota. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

523) Jota. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

501 - 570 - 523) La primera, más extensa, con una cauda sola, perdida, y un doble final, fué ejecutada en violín. La segunda, inconclusa, fué ejecutada en arpa. La última fué aprendida a José Sánchez, un músico de Gucheas ya desaparecido. Esta versión es de guitarra y presenta una distensión en la segunda frase.

OTROS BAILES

Durante mis viajes he oído mencionar otros bailes picarescos o apicarados caídos en desuso, de los que no he podido conseguir la música correspondiente.

El Tunante figura entre los bailes que anotara don Florencio Sal en sus "Recuerdos".

El Caeré era otro baile recordado por la señora María Magdalena R. de Costilla, de Monteros, y del cual dictó a J. A. Carrizo una copla que se repetía "tres veces" durante la ejecución:

Caeré, caeré, caeré, } Bis
Y me levantaré. }
En la puerta del hotel
Tara lala, tara lala. (37, T. II, p. [583], N° 2564).

El Prado, del cual anotó Carlos Vega una versión a don Segundo T. Collantes, en Famaillá (183, N° 310), tiene forma musical similar a la Huella, el Amor, el Ecuador y el Bailecito.

La Refalosa o Resbalosa, que aún se recoge en las provincias de Cuyo, fué antes también conocida en Tucumán. J. A. Carrizo recogió la siguiente copla alusiva:

Le envidio, mi compañero,
Que baila con buena moza;
A mí me toca bailar.
¡Bailemos "la refalosa"! (37, T. II, p. 500, N° 1925).

Y Carlos Vega anotó una versión musical y coreográfica en Famaillá, del músico Segundo T. Collantes, ya mencionado, el cual la había oído en Silipica (Santiago) hacia 1907. El arpista Vicente Herrera, de la ciudad de Tucumán, también mencionó este baile entre los antiguos caídos en desuso.

El Sombrerito lo alcanzó a oír Juan Andrés Pérez, ejecutado hacia 1900 por un violinista, de apellido Escobar, a quien acompañaba un acordeonista. También Vicente Herrera recordaba haberlo oído en Tucumán.

La Tirana es mencionada como canción y como baile. J. A. Carrizo publicó una copla que dice:

Ay, tirana, tirana, tirana!
Ay, tirana, tirana, tan cruel!
Ay, qué mal me has correspondido!
Ay, qué mal has pagado a tu fiel!

Agrega el investigador que estos versos le fueron dictados por una mujer del pueblo, en San Ignacio (Graneros), en 1944, en casa de la señora Ana M.

Correa de Olivera. "La mujercita cantó varias coplas conocidas, endilgadas a pintar la ingratitud del ser amado, y alternaba las coplas cantando esta cuarteta. El tono era sentimental" (37, T. II, p. 585).

El doctor Ricardo Rojas anota el nombre de Tirana entre muchos otros conocidos, cuando hace el relato de un baile criollo en "el país de la selva" (138, p. 108).

La Señorita es otro de los bailes criollos más recordado por los músicos de edad. Según algunos, habría sido similar al Remedio; según otros, se asemejaría más bien a la Zamba; y para terminar de aclarar, en el Brete (Salta), un músico me aseguró que se bailaba con dos entradas, como las del Bailecito y una media vuelta o cambio de sitio... Y que se cantaba con el siguiente estribillo:

Ay señorita sí,
Ay señorita no.
Deme de su pecho un ramo,
Ay señorita.

La Firmeza también se bailaba antes, al decir de la señora Predesfinda Cuello de Asís, de Los Luna (Río Chico). J. A. Carrizo publicó los versos de este baile a continuación de una cuarteta de "Refalosa" (37, T. II, p. 585, N° 2570).

El Chirimoyero, mencionado en el mismo departamento, era otro baile durante el cual los bailarines "se hacían el propósito de llorar y se escondían como en el Escondido".

El Huellero o *la Huellera,* que supongo una misma cosa, fué citado un par de veces en Río Chico. No pude saber de qué baile se trataba, ni si tendría algo que ver con la Huella.

La Boyera denominaban a otro baile, unos músicos profesionales de Concepción. Tampoco sé si éste puede tener alguna relación con los anteriores. En todo caso, no debo tener la pretensión de resolver un problema de bailes con ayuda de la etimología...

VOCES DE MANDO

La ejecución de los bailes criollos va muchas veces acompañada por voces de mando. En los discos que grabé en Tucumán se escuchan las siguientes. Para iniciar el baile (al finalizar el preludio cuando existe): *Primera eh!, Adentro, Allí va, Ahí se va, Se va la Zamba* o *Se va la Chacarera* o *el Gato, etc.* Para indicar el cambio de sitio o final: *Ahora, Aura, Se acaba.* Para la repetición obligada del baile: *Segunda, Segunda vez, Otra, Otra vez.*

También durante el curso del baile, aunque no en todos los casos, nombra el músico las figuras que corresponde ejecutar, tales como: *Vuelta* o *Vuelta entera; Arriba,* para los zapateos; *Va el Varón* o *Va la mujer,* para anunciar el recitado de "relaciones".

Además, con la expresión de *Zamba con cola* o *Gato con cola,* quieren indicar que el baile nombrado irá seguido por otro diferente.

FOTO E. HOSMANN

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO I. ARETZ-THIELE

LOS ARPISTAS

Vicente Herrera (Ciudad). Simeón Jerez (Cruz Alta). Juan Andrés Pérez (Ciudad).

DANZAS DE PAREJAS SUELTAS, INDEPENDIENTES Y EN CONJUNTO

GRAVES-VIVAS, EN DESUSO

El Cuándo. — El Pericón. — La Media Caña. — El Cielito.

Las danzas graves-vivas, en que alternan tiempos lentos con tiempos vivos, ya no se usan en Tucumán. Con todo, he recogido música o referencias de los dos tipos de danzas graves-vivas: de pareja independiente y de parejas en conjunto. De las primeras, en que cada pareja realiza las evoluciones sin relación con las otras parejas, conseguí el Cuándo. De las segundas, en que la pareja coordina sus evoluciones con las otras, encontré música del Pericón y datos del Cielito y de la Media Caña.

EL CUANDO

El Cuándo, según Carlos Vega, "es una danza aristocrática europea importada hacia 1800". Probablemente "una simple variante de la Gavota, pero habría llegado a América ya diferenciado" (169, p. 222).

Se compone de dos tiempos, uno grave, de Minué, y otro vivo, similar al del Gato.

La más antigua melodía impresa, fué hallada en Chile por el investigador chileno Eugenio Pereira Salas, y data de 1828. Comparada con las versiones recogidas en el norte argentino un siglo después, se comprueba que se ha conservado "casi intacta", tal como dice C. Vega.

En Tucumán obtuve una sola melodía que doy a continuación.

424) Fué ejecutada en el arpa. Es interesante, pues acusa pequeñas diferencias con la versión más corriente, difundida por el disco comercial. La primera parte tiene contraídos los pies caudales segundo y cuarto, y la segunda parte, los tres primeros. El primer período de esta segunda parte se parece al Andante de la "Tonadilla a solo" "El Juicio del Año" (1779), de Pablo Esteve,

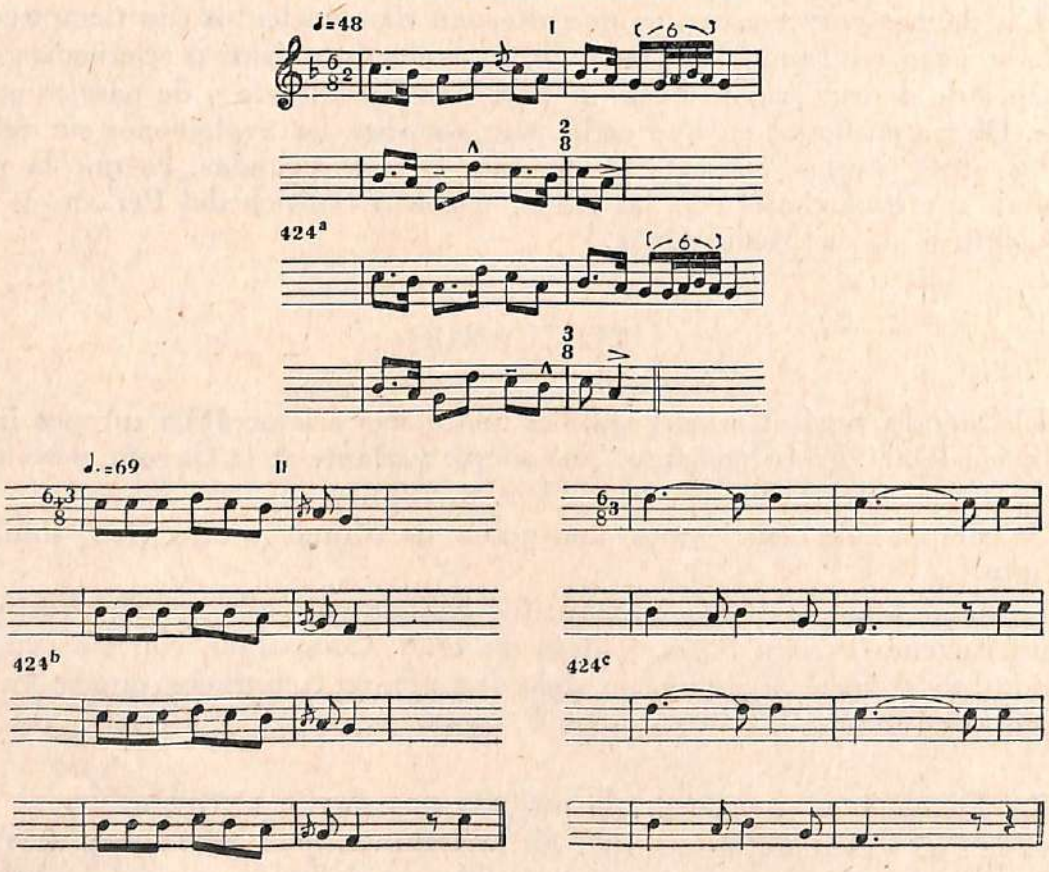
que publicó José Subirá (158, p. 163) y que transcribo, por curiosidad, transportada del tono original de *si b*.

El segundo período, o estribillo, tiene cierta semejanza con la música del conocido estribillo del Ecuador.

Este tiempo vivo (II) se ejecuta dos veces, y se retoma el tiempo lento (I).

El acompañamiento de nuestra melodía 424, marca acordes de negra que se suceden sin interrupción.

424) Cuándo. Ciudad. Vicente Herrera.



El Cuándo ha sido bailado en la campaña tucumana hasta poco después de 1890. La señora Predesfinda C. de Asís, de Los Luna (Río Chico), recordaba haberlo bailado. Sin embargo, no pudo precisar su coreografía. Carlos Vega

anotó en Monteros otra versión del Cuándo que entonó la señora Magdalena R. de Costilla, quien la había aprendido en su propia casa, hacia 1892. Esta señora bailó el Cuándo ocasionalmente hasta 1912 (183, N° 348). La misma señora dictó a J. A. Carrizo la siguiente versión de la letra:

Cuándo, cuándo
Será aquel día } Bis
Y aquella feliz mañana
Que yo me vea en tus brazos
De tus caricias gozando
¿Cuándo, mi vida, cuándo?

(Se repite todo) (37, T. II, p. [583], N° 2565)

El desarrollo coreográfico de esta danza puede estudiarse detalladamente en un cuaderno de la serie de "Bailes tradicionales argentinos", que Carlos Vega dedicó al Cuándo (180).

EL PERICON

El Pericón, como el baile anterior, "Es una danza extinta, aunque de tanto en tanto se exhuma como espectáculo"... (169, p. [203]). "Su base cierta es la primitiva contradanza inglesa". Tal como dice C. Vega, "independiente o no del Cielito y la Media Caña en los primeros tiempos, tiene probada existencia en la segunda década del siglo pasado" (174).

En la ciudad de Tucumán, el Pericón alcanzó popularidad a fines de siglo. En 1893, a raíz de una crónica aparecida en *El Orden*, pregunta una lectora si el cronista desearía que en los conciertos se cantase un Gato, una Chilena, o un Pericón de sus tiempos. Ya desde el año anterior — 1892 — asistimos a la ejecución del Pericón en el teatro y en el circo. Después, a fines de 1899 lo en-

808) Pericón. Ramada, Burruyaco. Héctor Emilio Sánchez.

contramos incorporado a los programas de los conciertos que se realizan en el café Colón, dónde figura la versión de Grasso titulada "pericón Nacional". Más tarde, en 1910, ejecuta la banda de Tucumán el "Pericón por María", de Podestá.

Carlos Vega probó que el Pericón, como danza, pasó al escenario en 1899, lo que le permitió conservar "una especie de vitalidad espectacular"... (169, p. 206). Las versiones que desde entonces se recogen en la campaña argentina proceden probablemente del circo. Y el circo modificó esa danza y las otras que tomaba "en la medida necesaria para enriquecer el espectáculo" (173).

808) La melodía que grabé en Tucumán procede directamente del circo. El músico me anunció el "Pericón por Moreira". Quiso seguramente decir "por María", ya que éste se ejecutaba en el "Juan Moreira" dramatizado por Pepe Podestá. Con todo, la música no conserva más que un "aire de familia" con ese Pericón y con cualquiera de los otros que conozco. Está reducida a dos partes que se repiten numerosas veces y termina con la frase anotada con las plecas hacia abajo. Fué punteado en la guitarra con acompañamiento constante en 3 x 4.

Los músicos viejos de la campaña de Tucumán no mencionan el Pericón entre el repertorio de bailes usados a fines del siglo pasado, lo que prueba que por entonces no se bailaba; por lo menos con ese nombre.

Las figuras del Pericón pueden estudiarse en un artículo de la serie que Carlos Vega dedicó a este baile, y que publicó *La Prensa* el 30 de julio de 1939 (174 bis).

LA MEDIA CAÑA

A diferencia del Pericón, los músicos viejos de Tucumán citan la Media Caña; danza que pertenece al mismo grupo y que desapareció "en las últimas décadas del siglo pasado"... después de alcanzar "gran dispersión por todo el país, Paraguay y, acaso, Chile" (169, p. [209]). La media Caña, según tradiciones, se bailó en los salones de Tucumán hacia 1830, conjuntamente con el Minué y la Contradanza. Con posterioridad descendió a toda la campaña. Leonor de la Cruz Herrera, de 103 años, que hallé en La Tuna (Monteros), recordaba la Media Caña entre los bailes viejos que conservaron su vigencia hasta fines del siglo pasado. Un músico santiagueño me aseguró que a principios de siglo, en Suncho Corral, se bailaba la Media Caña, la que "se parecía al Ecuador" (?). La señora Carmen B. de Romero, de Villa Hileret, y el arpista de la ciudad de Tucumán, don Vicente Herrera, la mencionaron entre otros bailes antiguos; pero no pudieron recordar su música. En cambio, el arpista Juan Andrés Pérez, ya varias veces citado, la sabía por habérsela aprendido a Octaviano Tula, un viejo arpista de San José. No anoté su versión, pues Carlos Vega ya lo había hecho con anterioridad.

EL CIELITO

El Cielito es, como el Pericón y la Media Caña, una Contradanza criolla y "se encuentra en los dominios del gaucho en la primera década del siglo XIX"... (172).

Sobre este baile ya di datos de Tucumán correspondientes a la primera mitad del siglo pasado. Actualmente, en la campaña de la provincia no se recoge ni su nombre. Solamente J. A. Carrizo encontró esta copla alusiva:

> Allá va cielito y cielo,
> Cielito de mi esperanza,
> Que vencen los imposibles
> El amor y la constancia. (37, T. II, p. 466, N° 1560).

En cambio, en el sur de la provincia de Córdoba el Cielito se baila todavía, pero como Gato.

FOTO I. ARETZ-THIELE

FOTO E. HOSMANN

FOTO I. ARETZ-THIELE

LOS ARPISTAS

Juan Benigno Fernández (Yerba Buena, Tafí). José Bernabé Argañaraz (Concepción, Chicligasta). Felipe Vera (7 de Abril, Burruyaco).

DANZAS DE PAREJA TOMADA, INDEPENDIENTE

ENLAZADA, EN DESUSO

La Polca. — La Mazurca. — La Habanera. — El Sketing.

Las danzas de pareja tomada comienzan a llegar de Europa desde principios del siglo XIX. El Vals es su primer representante; le sigue la Polca, que es también danza de giro, y la Mazurca, por no citar sino a las principales. Pasado el medio siglo viene la Habanera, que adquirió coreografía en Cuba. Estos son los principales bailes de la nueva promoción, que llegan a Tucumán y se distribuyen en las ciudades del interior, practicándose más o menos intensamente en las casas de familia. Excepto el Vals — que sobrevive evolucionando y hoy se baila con la pareja abrazada, por cuyo motivo lo desplazo al capítulo de las danzas modernas —, los bailes restantes han caído en desuso. Recordados por los músicos de entonces, son ejecutados con el mismo calor que cualquiera de los bailes picarescos que estudiamos. Y es que estos bailes se incorporaron realmente al ambiente campesino. Joaquín V. González, al describir costumbres montañesas del 90, habla de Habaneras, Polcas y Mazurcas, ejecutadas con clarinete, triángulo y bombo, y bailadas durante la fiesta de la Chaya, en Chilecito, La Rioja (76, p. 117).

La música de esta promoción, cuando adquiere cierto tinte regional, se clasifica dentro del cancionero Criollo oriental, tal como vimos en el capítulo dedicado a estudiar los Cancioneros; pero muchas veces conserva intacta su estructura europea.

LA POLCA

La Polca se baila en Buenos Aires desde antes de mediar el siglo pasado. Vino impuesta desde París, donde se introdujo en 1840. De Buenos Aires pasó rápidamente a las ciudades del interior. En Tandil, según William Mac Cann, en 1843 se bailan "minuetes, valses, polkas y algunas danzas peculiares del país" (110).

Me faltan documentos que atestigüen la época en que llegó a Tucumán.

El más antiguo que poseo data del 17 de marzo de 1875, en que figura la Polca "María" ejecutada por la Banda de música (58). Desde entonces la especie está incorporada a los programas, con frecuente descontento del público, que deseaba escuchar otra clase de música, según se afirma en un diario local. Posiblemente

791) Polca. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

500) Polca. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta

se bailó en los salones pasado el medio siglo, pues hacia 1850 se estila aún la Contradanza y el Minué, y se mantuvo hasta entrado nuestro siglo.

Según Carlos Vega, la Polca constituye "una verdadera especie floklórica". En la zona Oriental de nuestro país descendió a las bajas clases y sobrevivió trasformándose o albergando bajo su nombre la música más diversa (179, p. 260).

En la zona Occidental, también se recogen Polcas en el ambiente popular;

pero son sólo restos musicales de la danza extinta. Tales las cuatro melodías que publico.

791 - 500) Violín. La primera fué aprendida en Yerba Buena. Tiene un período con fraseo mixto y otro con fraseo regular perfecto. La otra Polca es regular perfecta. Se repite íntegramente y al llegar al octavo capital toma las notas chicas inferiores para pasar directamente a la frase ascendente, típica

525) Polca. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.

511) Polca, Alto Verde, Chicligasta. Félix Gambarte.

de los finales. La segunda vez, en el segundo capital de la segunda parte, el músico ejecuta un *mi bemol* en lugar del *mi natural* que lleva el mordente.

525) Ejecutada en guitarra punteada. Los bajos forman cuerpo con la línea superior, que durante toda la primera parte casi no tiene carácter de verdadera melodía.

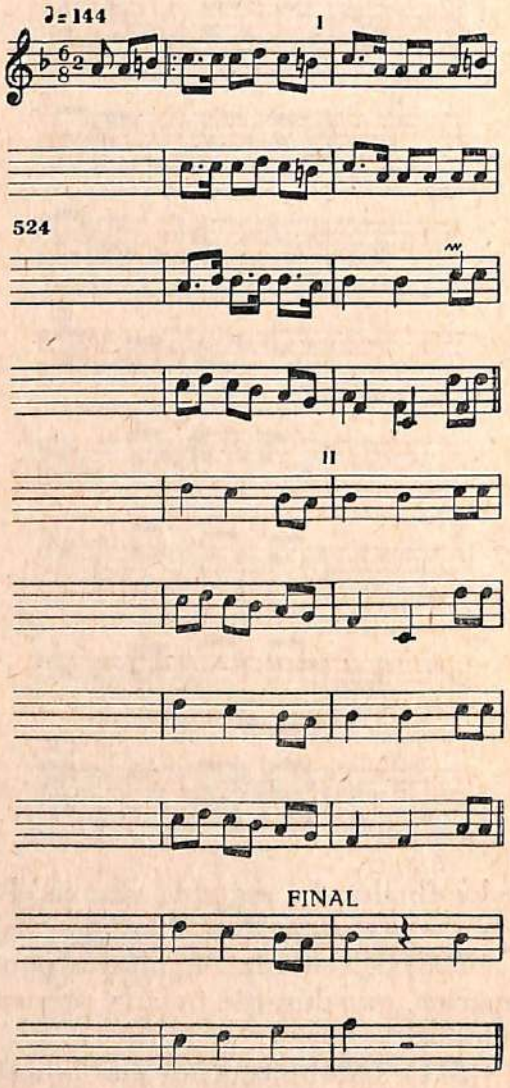
511) Igual ejecución que la anterior. La segunda parte está contraída. Se repite íntegramente y finaliza con una nueva percusión sobre el *fa*, con acorde de tónica completo.

LA MAZURCA

Arraigó en Buenos Aires junto con la Polca a mediados del siglo pasado y siguió la misma trayectoria de ésta. Desplazada de los salones, ya entrado el siglo y "a punto de extinguirse en la campaña", es nuevamente remitida por vía comercial desde la Capital "con el nombre de Ranchera" (179, pp. 257/8).

499) MAZURCA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

524) MAZURCA. Santa Rosa, Monteros. Pedro Montoya.



En Tucumán se bailó en la ciudad y en el interior, donde, junto con las piezas importadas se ejecutaban otras de autores locales.

En la actualidad, los músicos de más edad recuerdan las Mazurcas "de sus tiempos" y las consideran tan criollas como cualquier Gato o Chilena. Así las que yo recogí.

524) Ejecutada en guitarra. Mayor. La fórmula puntillada está muy poco marcada, pero late en el fondo de toda la Mazurca.

499) De violín. Mayor. Después de la octava frase pasa a la primera y repite hasta la cuarta, de donde enlaza con el final. Errata: El primer *si* del segundo compás es *la* y el cuarto compás de la segunda parte es *si-do* corcheas, en lugar de *do* como aparece escrito.

764) Mazurca. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

764) Ejecutada en violín. Toda menor. Por desafinación aparece la sensible descendida. Los caudales están generalmente contraídos. He completado su duración con silencios puestos entre paréntesis cuadrados, excepto en el penúltimo compás, que no admite silencio. La composición termina con tres percusiones más: *mi, do sostenido, re;* las tres de corchea seguidas por un silencio equivalente.

LA HABANERA

La Habanera en su aspecto musical es — tal como escribe Carlos Vega — continuación americana de la antigua Contradanza, que adquiere nuevo rótulo en Cuba: *Contradanza, Danza, Danza habanera, Habanera.* Como baile, adopta también allí coreografía enlazada. Vuelve a Europa "y la difunde especialmente España. Pasa de salón a salón y de escenario a escenario" (169, p. 257 y 262) llegando a Buenos Aires poco después de mediados de siglo. La zarzuela se encarga de popularizarla, tal como ocurre con las otras danzas de la misma promoción.

En Tucumán figura la Habanera en los programas de la Banda que se conservan desde 1875, y más tarde, en los conciertos, sobre todo en los del Café Colón. También algunos aficionados tucumanos compusieron piezas de esta especie. En 1893 la señora de Silva escribe una Habanera que denomina "Sueños" y que canta Rosa García. En 1896 F. S. Palma escribe otra, "a dos voces", titulada "El Marinero". Y así otros. A fines de siglo, todos los músicos populares de los suburbios tocan especialmente Habaneras. J. A. Carrizo recogió y publicó los versos de una Habanera de esa época, o anteriores, dictados por la Señora de Costilla que vivió siempre en Monteros, según creo (37, T. II, p. 584, N° 2568).

Con todo, esta especie casi no dejó vestigios; Carlos Vega escribe que la música folklórica se le opone porque es demasiado diferente. En cambio, en las provincias del litoral y en general en la zona del Atlántico, "perdura más y penetra en el subsuelo", a causa de que tropieza con una capa folklórica con "fondo común"; pues "es su acento el propio acento antiguo" (179, p. 227).

En la campaña tucumana encontré pocas Habaneras. Las tres que siguen sirven de muestra.

792) Ejecución de violín, con profusión de notas dobles utilizando alguna cuerda al aire. El primer período, originariamente de cuatro frases, se ha conformado con tres que se repiten. El segundo comienza con un capital solo, que también pudo ser caudal, resto de esa cuarta frase anterior que falta. Siguen después cuatro frases típicas y se repite la Habanera desde el principio. Termina con las notas que he escrito con corcheas pequeñas.

Manuel Arce aprendió esta pieza en Yerba Buena hacia 1900. Es sumamente popular. En la página 364 doy con el N° 605 una canción religiosa, en compás de 3 × 8, de indudable origen común.

629) Melodía menor, típica del cancionero Criollo oriental. La primera y la tercera frases presentan células en sus dos compases. Tiene una segunda parte sin ningún interés. Fué ejecutada en guitarra.

464) Ejecución de arpa y guitarra. Ejemplo típico de las Habaneras que se tocaban en Tucumán a principios de siglo. Argañaraz se la aprendió al conocido músico Agenor Reinoso. La primera parte es menor; las notas bajas de la cuarta frase sirven para la primera vez. En la segunda parte modula al mayor dentro del primer capital y sigue en ese modo. Las notas bajas del final sirven para ir dacapo y para terminar, en cuyo caso el músico agrega un *fa* corchea. Cada repetición presenta numerosas variantes.

792) HABANERA. Siambón, Taff. Manuel Arce.

629) HABANERA. Santa Ana, Río Chico. Nicolás Romero.

464) HABANERA. Concepción, Chicligasta. José Bernabé Argañaraz.

EL SKETING

Este baile figurado, de menor resonancia, también se practicó en la provincia. La señora Predesfinda Cuello de Asís, de Los Luna (Río Chico), en una carta que me envió, lo menciona entre los bailes antiguos que se ejecutaban en las fiestas criollas.

647) Funes aprendió esta danza a principios de siglo. La melodía, que ejecutó en la guitarra, es conocida en Buenos Aires por los bailarines de su época.

647) SKETING. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes.

Fuera de los bailes de pareja enlazada anotados, es evidente que en el interior de Tucumán se bailó el Chotis. Durante los festejos del Centenario, en la escuela del Ingenio Luján, cinco parejas bailan un "Schotish", según se asienta en *La Gaceta* del 16 de julio.

DANZAS DE PAREJA TOMADA, INDEPENDIENTE

ABRAZADA, EN USO

EL VALS. — EL TANGO. — CUADRO GENERAL DE LAS DANZAS.

De las danzas de pareja abrazada, sólo entran en consideración en esta obra, el Vals y el Tango; pues son las únicas que adoptó una parte del pueblo tucumano, creando o recreando melodías para el baile.

EL VALS

El Vals, el viejo Vals de pareja enlazada, "llega a Buenos Aires hacia 1800" (179, p. 288) y pronto se expande, adquiriendo matiz coreográfico particular; pues en Tucumán el capitán Andrews cita en 1825 el "valse sudamericano" (9, p. 117). Después, la especie del Vals es mencionada durante todo el siglo. Hacia 1887, según escribe don José Fierro, refiriéndose a los bailes sociales de Tucumán, "El valse, que había evolucionado en sus formas, era lo más novedoso y de mejor gusto"... "Se bailaba en larga línea ondulada y girando en espiral con rapidez, elegancia y gracia" (65, pp. 13/14). En la campaña, se baila junto con la Mazurca, la Polca y la Habanera.

El Vals más moderno, de pareja abrazada, penetra recién con las danzas modernas, especialmente con el Tango. En Colalao del Valle asistí a un "topamiento" en 1941. El acordeonista, que hasta entonces tocaba bailes criollos, rompió con la conocida melodía del Vals "Desde el alma". Una parejita lugareña, abrazada para el baile, se esforzó por tomar su paso, pero poco después abandonó, vencida, para esperar una Chilena...

Según Carlos Vega, "El Vals, nunca abandonado por los salones cultos, no es, por ahora, especie folklórica, pues aunque lo ejecuta el pueblo, las ciudades siguen dándole renovado aliento. Los Valses antiguos, sin embargo, representan una etapa sobreviviente" (179, p. 257).

De acuerdo con ese criterio, he anotado un par de melodías que tocaban dos de mis mejores músicos. Ambas fueron ejecutadas en violín. Para escribirlas,

he roto la norma del 3 × 4 y las he vertido con pies de corcheas, con el fin de conservar en toda mi colección dicha unidad simple. (Lo mismo puede leerse con negras, si se quiere, duplicando los valores y el denominador del compás).

502) VALS. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

502) Después de la última frase anotada, el violinista retoma las dos primeras, introduciendo variantes en el segundo capital. La grabación está inconclusa.

790) VALS. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

790) El músico lo aprendió en Siambón. Tiene frases irregulares, por distensión de los capitales o por contracción de los caudales.

EL TANGO

En Tucumán, lo mismo que en Buenos Aires, en las últimas décadas del siglo pasado se cantaban los Tangos populares andaluces, muchas veces con versos de factura porteña o local. Los Tangos de la época formaban parte del repertorio del clown *Pepino el 88* (169, p. 243), que actuó repetidas veces en Tucumán; además, se oían Tangos en las Zarzuelas más en boga, como en la célebre de Ramos Carrión y Caballero "Los sobrinos del Capitán Grant", que era muy gustada por el público tucumano, y contenía el "tango del pitillo" (169, p. 246). Después del 90, en los dramas criollos, como el "Julián Giménez" de Abdón Aróztegui, todavía se cantan o se bailan en escena Tangos andaluces; pero ya de factura porteña. Y tienen gran éxito. Cuando en marzo de 1911 debuta la "Compañía Dramática Nacional" de los hermanos Podestá, con un drama de corte patriótico "Patria y honor" y la comedia de costumbres bonaerenses "Ensalada criolla", José y María Podestá cantan un tango que, según una crónica local, "mereció los honores del *bis*".

En cuanto al Tango como baile de salón, en Tucumán encuentro la primera mención en 1905, en un baile de máscaras, cuyo programa anota para la primera y la segunda parte: "Polka - vals - tango - mazurca - schottis - polka - tango - zamba - gato - tango". Creo que pocas veces se podrá contemplar en un programa de baile, una mezcla mayor de danzas de diferentes épocas y estilos.

En Buenos Aires se escriben por entonces muchos Tangos que llevan el subtítulo de "Tango criollo", para distinguirlos de los viejos Tangos andaluces. Así, en Tucumán, en un diario del 8 de marzo de 1905, aparece el anuncio de la llegada del "Tango criollo" de L. Corretjier.

Es época de transición, que ha de desembocar en el "Tango argentino", musicalmente más interesante. La primer mención de un Tango de esta clase, la hallo en un programa del Café Colón, donde se anuncia: "Mamita - Tango argentino". Esto en mayo de 1907. Desde 1909 los Tangos están incorporados definitivamente a los programas con que la confitería del *Buen Gusto* ameniza las secciones del biógrafo. Figuran entonces Tangos de Torregrosa y Valverde, Vallés, Villoldo, Alarcón, Posadas y Quijano. En agosto de ese año la banda de la *Casa Escuela* de pobres, dirigida por Marafioti, incluye en su programa el Tango Atalaya de J. V. Casalins. Desde 1910, después que Gaspar Signorelli ha asumido la dirección de la Banda provincial, los Tangos se incorporan a los programas de la Banda y en los diarios se anuncian los estrenos más importantes. Entre tanto, el 6 de marzo de 1910 se ejecuta por primera vez en Tucumán "El Choclo" de Villoldo, y durante los meses siguientes aparecen Tangos de Vieiro, Espinosa, Bonell, Abad, Metallo, Baracco y Bevilacqua, además de otros de los compositores citados el año anterior.

A fines de 1912, la empresa Genovessi Hnos. organiza un concurso de bailes criollos, que se realiza en el Teatro Alberdi. Figura en el programa un "Tango de salón". Basta el anuncio para comprender la distinción. Años después gana el Tango también las escuelas. En 1916, con motivo del Centenario, encontramos el Tango bailado por los escolares durante los festejos oficiales. Así, en Monteros y en La Madrid, el jueves 6 de julio anuncian los diarios que "tres parejas de

niños" bailarán "un Tango". El Tango prosigue su carrera triunfal, que entraña el desalojo de las danzas de pareja suelta.

En 1920, don José Ignacio Aráoz dice en un artículo publicado en *El Orden:* "y perdemos de tal modo nuestra individualidad que hasta el tango arrabalero y lúbrico le hemos dado carta de nobleza porque fué bailado en París". Y agrega que las niñas "lo bailan como a una letanía — mientras desdeñan y olvidan nuestras zambas y gatos, vidalitas y romanzas".

Actualmente, el Tango es bailado por las familias de cierta condición, hasta en los lugares más apartados, pero el pueblo prefiere las danzas criollas. Ya vimos que en 1941, durante las fiestas de carnaval, en las carpas de Colalao del Valle

793) TANGO. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

y de Quilmes se bailaban con exclusividad danzas picarescas y apicaradas. Y aun en los almacenes de los pueblos más cercanos a la capital, he visto solamente Gatos, Zambas y Chacareras. En cambio, en una feria de Trancas, a que asistí el mismo año de 1941, estos últimos alternaban con los bailes modernos más en boga. Pero eran pocas las parejas de criollos capaces de bailarlos.

En la campaña de Tucumán, el Tango forma parte generalmente del repertorio de los músicos que no pasan de 60 años, pues los más viejos lo rechazan. Por lo común, los arpistas y los violinistas, músicos obligados de las reuniones hasta hace veinte años, ejecutan viejos Tangos recreados. Junto al *Tango instrumental,* se han conservado también otros *Tangos cantados.*

Para ilustración de este parágrafo, he elegido una melodía española muy conocida, que pertenece a la zarzuela "La verbena de la Paloma", cuyos versos

comenzaban ¿Dónde vas con mantón de Manila? Esta zarzuela fué representada muchas veces en Tucumán y adquirió gran popularidad. En Buenos Aires se estrenó en 1894, con enorme éxito (25, p. 447), y poco después, la "ciudad se había verbenizado", según extracta Carlos Vega, de Florencio Sánchez (169, p. 249). Tucumán seguramente también, pues el tema de la *Verbena* perdura y se recrea de muchas maneras; tal en estos tres Tangos.

793) Versión de violín, con los caudales movidos.

539) TANGO. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

Yo soy un negrito fino
Que vengo de por aquí,
Vendiendo como pulpero
Y nadie querer comprar.

Seré porque soy muy negro,
Seré porque he de manchar,
Si toco con un dedito
Y ahora he de marchar.

Un tango cará cun tango,
Un tango cará cun té;
Si doy un besito en la frente
Y ahora que nadie vé.

536) TANGO. Santa Rosa, Monteros. Angel Rufina Barraza.

¿P'ande vas con el bulto apurado?
—Y a lo largo lo voy a tirar,
Son los restos de Ernesto Corrado,
Que lo acabo de descuartizar.

—¿Porqué lo mataste, bandido,
Si que no era tu amigo leal?
—Y matarlo porqué no he querido
Dejar obras infernal.

Si no era José González
La justicia no me iba a cazar;
Mas el árbol de los Rosedales,
Q'ese tronco no quiso ocultar.

539) Diferente, pero de la misma familia. Ofrece también cierto parecido con una Canción de Julio Arzeno, de Santo Domingo, que publicó Carlos Vega (179, p. 242).

El texto que acompaña nuestra melodía 539 es variante del que vimos con la melodía 726 de p. 414.

536) Aquí aparecen las cuatro primeras frases del tema de "La Verbena", acompañando a un moderno romance sobre el "descuartizado de los lagos de Palermo"(!), que cantaron unas niñitas trastrocando palabras, con total ignorancia del sentido del texto.

CUADRO GENERAL DE LAS DANZAS

En el cuadro que sigue he reunido todos los bailes de los cuales encontré música o referencias en el pueblo tucumano.

- **Danzas individuales**
  - *en desuso*
    - Melembo [o
    - Malambo [1]]
- **Danzas de pareja**
  - **Suelta**
    - **Independiente**
      - **Picarescas y apicaradas**
        - *en uso*
        - Cueca o Chilena o Zamba
        - Chacarera
        - Escondido
        - Gato
        - *en desuso*
        - *Aires
        - *Amor
        - Arunga
        - *Bailecito
        - Boyera
        - Caeré
        - Chirimoyero
        - *Ecuador
        - Firmeza
        - Huella
        - Huellero o Huellera
        - Jota
        - *Mariquita
        - Marote
        - Pala-Pala
        - Palito
        - Prado
        - Refalosa o Resbalosa
        - *Remedio
        - Señorita
        - Sombrerito
        - Tirana
        - Triunfo
        - Tunante
      - **Graves-Vivas**
        - Cuándo
    - **En conjunto**
      - **Graves-Vivas**
        - Cielito
        - Media Caña
        - Pericón
  - **Tomada**
    - **Independiente**
      - **Enlazada**
        - Chotis
        - Habanera
        - Mazurca
        - Polca
        - Skeating
      - **Abrazada**
        - *en uso*
        - Vals
        - Tango

[1]) Véase la página 636.
* Ejecutadas ocasionalmente.

FOTO E. HOSMANN

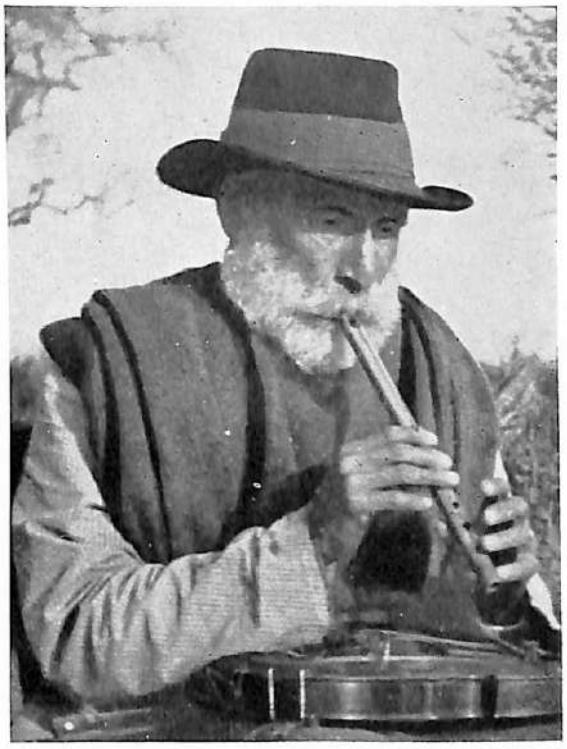


FOTO E. HOSMANN

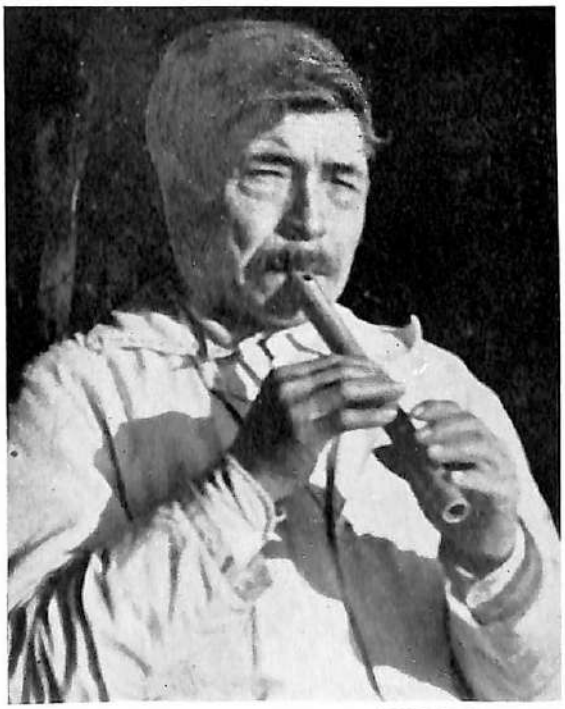


FOTO E. HOSMANN

FOTO E. HOSMANN

LOS FLAUTISTAS

Emilio Perea (Tuscal, Río Chico). Francisco Peralta (Punuitas, Chicligasta). Hipólito Funes (Los Córdobas. Río Chico). José T. López (Santa Rosa, Monteros).

ESPECIES VARIAS

I

MARCHAS. — TRADICIONES Y CARACTERÍSTICAS. — LAS MELODÍAS RECOPILADAS: BASE TRITÓNICA. — BASE TETRAFÓNICA O PENTATÓNICA. — ESCALAS VARIAS.

MARCHAS

TRADICIONES Y CARACTERÍSTICAS

En el interior de la provincia, muchas familias criollas poseen la imagen de algún santo de su devoción. Cuando se acerca la fiesta anual del santo, acostumbran rezarle una novena, que se corona el mismo día de la fiesta con una procesión hasta la iglesia del pueblo, donde se le hace decir una misa. Al regreso, es corriente "velar el santo" y muchas veces el velatorio se transforma en baile.

La música ocupa lugar preponderante en todos estos actos. Antiguamente, un flautero, o varios, tenían a su cargo la ejecución de toques especiales para anunciar la realización de toda la novena y acompañar al santo durante la procesión. Según un viejo músico campesino, cada acto tenía su música adecuada que servía de guía a los vecinos. Así, una melodía oficiaba de llamada, otra anunciaba el comienzo de la misa y una tercera indicaba su terminación. El día de la procesión se usaba un toque preventivo; luego había uno apropiado para sacar al santo de la casa; otro para acompañar la marcha hacia el pueblo, y un último, para anunciar la llegada. Generalmente, un grupo de tres flauteros y dos cajistas seguían a una orquesta compuesta por violín, acordeón y bombo. Esta orquesta tenía la misión de "celebrar" al santo cuando paraban en el camino, tocando, según mi informante, Polcas y Valses que "no se entendían para bailar", pues estaban destinados "nada más que para la imagen".

Las Marchas no servían sólo a fines piadosos. Cuando se realizaban carreras de caballos, se recibía al ganador con estruendo de cohetes y se le tocaba una Marcha. También se acompañaba con una Marcha al "joven que estaba presumiendo" y después, a la pareja de novios. Además, veremos alguna Marcha que llega a nuestros días acompañando noticias de carácter guerrero. Los paisanos se sentaban a tocar su guitarra y trasmitían la noticia junto con la música.

Bajo el punto de vista musical, estas Marchas presentan la mayor variedad. Las hay de fondo tritónico, con el agregado de alguna nota de adorno o de paso, similares a los toques de corneta militar. Las hay pentatónicas o tetrafónicas arcaicas, alguna en un modo desusado. Otras se ajustan a gamas particulares, indiferentes a toda otra música. Finalmente, hay Marchas menores y mayores, comunes, europeas, simples "Paso dobles". Hay Marchas amorfas, que no dan frases musicales, que avanzan sobre las altitudes marcando un ritmo más o menos continuado; hay otras primorosamente fraseadas, muchas con pies binarios, algunas con ternarios.

En cuanto a los nombres populares, junto con el más generalizado de Marcha, y el de Paso doble, menos común, oí en Tucumán los de Tocata y de Música para imágenes.

Como dije, es muy común que las Marchas vayan acompañadas con un tamboril o con caja, instrumentos que marcan un redoble persistente, que se adapta al objeto de la composición.

LAS MELODIAS RECOPILADAS

Doy a continuación cuarenta y una melodías de distintos tipos, clasificadas de acuerdo con su sistema tonal.

BASE TRITÓNICA

Considero en este grupo a las Marchas que tejen su melodía alrededor de las tres notas del acorde perfecto mayor, aunque incluyan notas extrañas. Estas melodías no tienen relación de origen con las del cancionero Tritónico que estudiamos antes.

745 - 146) Dos Marchas ejecutadas en violín. La de Villa María servía para acompañar imágenes; la de las Carreras, para novios. En esta última anoté

745 MARCHA. Villa María, Burruyaco. Onofre Giménez.

146) MARCHA. Carreras, Taff. Francisco Centeno.

con notas pequeñas la coda típica del violín. Obsérvese la minorización final.

481) Ejecución en flauta de caña. Emplea cuatro notas: *fa - sol - la - do;* sin embargo, por su sabor esta melodía es indudablemente tritónica. Otras Marchas, que agrupo entre las tetrafónicas o pentatónicas, conservan muchas veces giros tritónicos similares; pero el empleo más frecuente de otros grados fuera del acorde y, sobre todo, su fraseo particular, me mueve a incluirlas dentro del grupo siguiente.

Las tres Marchas que estamos considerando, articulan sus frases con muy poca claridad. Creo que los viejos toques de caballería no les son del todo ajenos.

481) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

BASE TETRAFÓNICA O PENTATÓNICA

He reunido aquí las Marchas que emplean cuatro o cinco grados, asimilables a los de la gama pentatónica. En el cuadro que sigue puede observarse los grados que toca cada una. Un cuadrado indica la tónica.

Nº	FA						DO			MIb		FA		SOL		LA	SIb		DO		RE
677							●					■		●		●					
513												■		●		●			●		
514												■		●		●			●		
516	●											■		●		●			●		
532												■		●		●			●		●
480												●		■		●			●		●
572										●		■		●		●	●		●		●

532) Pentatónica pura. Ya la presenté para ejemplificar el cancionero correspondiente (p. 153). El tercer caudal, más grande, rompe la monotonía de un fraseo regular. Escribí la primera repetición del disco. Las tres pequeñas frases se ejecutan un sinnúmero de veces y, al terminar, el flautero añade un típico arabesco extramelódico. El *re* del último capital fué tocado una sola vez.

532) MARCHA. Campo Volante, Monteros. Valentín Ponce.

514) MARCHA. Santa Rosa, Monteros. José T. López.

514) Sabor bastante similar al de la melodía anterior. Como aquélla, fué ejecutada en flauta de caña. Después de algunas frases el flautero se afirma, y repite las tres frases anotadas — que son las más nítidas — un sinnúmero de veces, introduciendo pequeñas variantes, sobre todo en la colocación de los adornos. Alguna vez ataca la quinta *(do)*, en lugar del primer *fa* del último capital. La forma del período, con dos frases 1 = 1 seguidas por una 2 = 2, es muy típica del sistema rítmico pentatónico, descubierto por Carlos Vega (179, pp. 133/148).

677) Según el flautero, esta Marcha se tocaba todas las noches de novena para indicar a los presentes que ya se iba a rezar. Se articula sobre cuatro grados de la escala pentatónica, del modo B, lo mismo que la anterior. Su fraseo es muy típico: un solo pie en el compás capital va seguido por dos en el caudal. El período alcanza cinco frases por repetición de la primera.

677) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

516) MARCHA. Santa Rosa, Monteros. José T. López.

513) MARCHA. Santa Rosa, Monteros. José T. López.

516) Siempre flauta de caña. Otra vez cuatro grados. Insistencia sobre los tres del acorde perfecto mayor. Cinco frases regulares perfectas. La quinta, con doble final. Al terminar se utiliza el compás complementario de la cuarta frase que se ejecuta sólo entonces, en lugar de la última frase.

513) Tetrafónica pura. Esta combinación de período es también común en las melodías pentatónicas que fonograbamos en Perú y Bolivia.

480) Una de las pocas Marchas ternarias. Como las anteriores, ejecutada en flauta rústica. La gama pentatónica se escucha en toda su pureza. Como

480) MARCHA. Manuel Víctor Gerván y Jesús E. Coronel. Concepción, Chicligasta.

dije ya en otro lugar, tiene sabor pronunciado a modo E, el modo en desuso entre los indios del Altiplano, del cual Carlos Vega halló sólo una melodía (179, p. 132) y yo otra, ambas en Bolivia.

Las frases impares finalizan en el *do* y alguna vez en el *fa*, las pares lo hacen en el *sol* o en su quinta *re*. Nuestro flautero agregó un arabesco, finalizando sobre un *fa* que cayó al *re* inferior rozándolo apenas. Seguramente por apetencia auditiva de la tónica del modo menor europeo.

Esta Marcha era ejecutada, según el músico, para Nuestra Señora del Valle.

572) Su escala es pentatónica, del Modo A, con dos licencias a favor del *si bemol*, que ha sonado como por error, y del *mi bemol* de la frase final. Tiene sabor especial. En el capítulo dedicado a la Vidala vimos algunas melodías que,

como ésta, emplean las cinco notas de la escala pentatónica, con preferencia marcada por las tres notas del sistema tonal tritónico, marchando sobre el sis-

572) MARCHA. Concepción, Chicligasta. Manuel Víctor Gerván.

tema rítmico del cancionero Ternario colonial. Nótese la omisión, o tal vez la contracción, en la octava frase. El consabido arabesco terminal forma aquí cuerpo con el final de la melodía.

ESCALAS VARIAS

Las melodías que siguen emplean escalas con semitonos, generalmente defectivas bajo el punto de vista europeo, y combinan frases de forma conocida. Casi todas poseen un sabor particularísimo que las distingue de toda otra música. Ignoro su verdadera antigüedad y su origen; pero, en todo caso y sólo para algunas, me parece útil recordar que Carlos Vega demostró que... "junto al pentatónico sobrevive un sistema prehispánico con semitonos en la zona de las altas culturas andinas" (168).

Doy a continuación un cuadro donde se puede comparar con mayor comodidad la gama que emplean las primeras dieciocho melodías, que considero más típicas e interesantes. Indico la tónica o la nota terminal con un pequeño cuadrado. Los círculos más pequeños corresponden a notas de adorno. El bemol que aparece sobre algunos círculos significa que la nota está un poco descendida. El signo +, por el contrario, que está algo ascendida. Los paréntesis indican una nota desafinada.

Nº	LA			DO	REb	RE	MIb	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	SIb	SI	DO	DO#	RE		MI	FA		SOL
531					●		●		■	•	●		●										
504				●					●		●	•	■		●	●							
495				•					■		●		●		●	●							
533									■		●		●		●	●	●						
530									■		●		●		●	•	●						
468									■		●		●		●	●		●					
479							●		■		●		●		●	●		●					
492				●				●	■		●		●		●	●							
515						(●)			■		●		●	●		●							
571									■		●		●	●	●	●							
454				●					■		●		●	●	●	●							
467								●	■		●		●	●	●	●	•	●					
668									●				■	+●		●		●					
664								(●)			●		■	+●		●		+●					
469											●		■	●	•	●		●		●	●		●
675				●		●		♭●	●		●		■										
666				●		■		♭●	●														
670	•					■		●	●														

531) La melodía propiamente dicha se produce por una sucesión de cinco notas a distancia de tono, la tercera de las cuales sirve de tónica, y con una bordadura adicional la primera vez (*fa* sostenido). Va precedida por un breve arabesco que no escribí. La pequeña coda finaliza una quinta más arriba que la melodía en sí, haciendo escuchar por primera vez el *do*.

504) Cuatro grados básicos *fa - sol - la - do*, este último duplicado al grave, un *si becuadro* como nota de paso y algún *sol sostenido* como bordadura. Frases monopédicas con deturpación del primer pie caudal. Anoto el arabesco final extramelódico que, como casi todos los que grabé, sale por completo del molde tonal de la composición.

531) MARCHA. Campo Volante, Monteros. Valentín Ponce.

504) MARCHA. Alto Verde, Chicligasta. Domingo Félix Flores.

495) Otra Marcha de flauta rústica, con giros similares a los de la anterior. Se compone de dos períodos: el primero, tetrafónico, con dos frases pequeñas repetidas, la segunda con otro adorno en el capital y final agudo; el segundo, de fraseo mixto, tiene predilección por el *do* agudo e intercala un *si becuadro* que veremos aparecer en muchas melodías de este grupo. La melodía fué ejecutada dos veces y terminó con una parte equivalente a la primera.

495) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

530) MARCHA. Campo Volante, Monteros. Valentín Ponce.

533) MARCHA. Campo Volante, Monteros. Valentín Ponce.

533) La misma escala, además de un *do sostenido* en alguna variante no anotada. El *si becuadro* tiene función bastante importante. El primer período, de cuatro frases, se repite con diferencias; sigue el de tres, escrito; después vienen cuatro frases equivalentes a las iniciales, con omisión del segundo capital; otra vez las cuatro frases poco diferenciadas, con un capital sobrante entre segunda y tercera, y a continuación el final escrito, después del cual el flautero realiza el arabesco de costumbre.

(En el adorno de la séptima frase, agréguese un *sol* antes del *la*).

530) Una variante de la melodía 533, debida al mismo ejecutante. Aquí se aprecia el uso del *do sostenido* escapando del *si becuadro*, que le da un sabor muy particular. El período se repite varias veces con pequeñas diferencias.

468) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

492) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

468) Interesante construcción con una frase de relación 1=1 seguida por una 2=2. Adviértase el juego marcadamente tritónico de las frases centrales, y el empleo del *si becuadro* y del *re* en las otras.

492) El músico se afirma después de la tercera frase. Otra vez aparece el *si becuadro* con función de importancia, además de un *mi*, repetido como bordadura. Descontando las frases inciertas del principio, las restantes son regulares perfectas, con algunas acefalías involuntarias.

479) Una Marcha para Nuestra Señora del Valle. Cuatro notas básicas, como en las anteriores, con el agregado de dos bordaduras, el *mi bemol* y el *si becuadro*, y un *re*, en otras repeticiones, en lugar del último *sol* del segundo capital. Períodos regulares de frases perfectas.

479) MARCHA. Concepción, Chicligasta. Manuel Víctor Gerván.

515) MARCHA. Santa Rosa, Monteros. José T. López.

515) En esta melodía el *si bemol* es atacado con franqueza, precediendo los caudales sobre el segundo grado. Es dipódica ternaria y regular perfecta, excepto la frase inicial, preventiva.

En las seis Marchas que siguen, el cuarto grado tiene mayor función melódica. Las tres primeras utilizan el *si bemol* y también el *si becuadro;* las otras, sólo el *si bemol.*

571) "Marcha arribeña" la denominó el flautero, porque se la oyó tocar a las gentes que vienen de "arriba", es decir del cerro. Las frases son imperfectas, con dos pies en el capital y uno de reposo, y no estructuran verdaderos períodos. El caudal terminal agrega una percusión excedente sobre el *fa*.

454) Las mismas notas, y el *do* grave. Frases imperfectas, con un solo pie de conflicto y dos de reposo.

571) MARCHA. Concepción, Chicligasta. Manuel Víctor Gerván.

454) MARCHA. Concepción, Chicligasta. Manuel Víctor Gerván.

467) Frases perfectas unidas por pares. Cauda-capital al final del ejemplo. La melodía va precedida por dos frases borrosas en el disco, semejantes al par inicial.

668) Sin duda esta melodía tiene otro carácter. Las dos primeras frases recuerdan a la Ronda N° 594. Emplea sólo cinco notas; las que encierra un hexacordio mayor, pero con prescindencia de la segunda nota. El *si bemol* está un poco ascendido. La melodía termina en la tercera del tono. Las octavas altas *(si b* y *la)* se producen por mayor presión del soplo en la flauta. Este período se repite con insistencia. Al comenzar, el flautero ejecutó tres veces la frase inicial, en lugar de las dos veces anotadas.

467) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Según Perea, esta Marcha "para santos" se ejecutaba desde la llegada de la procesión al pueblo hasta su entrada a la iglesia.

668) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

664) Agrega dos notas a la gama de la melodía anterior: un *sol* y un *mi* —éste como extraña nota inicial de un avalanzante en los caudales quinto y décimo—, y suprime una, el *fa*. Las notas finitas corresponden al postludio.

Esta Marcha servía para conducir a la imagen desde la casa hasta la población.

469) Monopédica ternaria. Carácter similar al de la Marcha anterior. Gama más extensa al agudo y sin la nota más grave.

664) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

469) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

Las melodías que he reunido en la página siguiente tienen otro sabor, realmente arcaico. Prefiero no aventurar hipótesis sobre posibles modos griegos.

666) Según el músico, esta Marcha se ejecutaba cuando iban llegando con la imagen de regreso a la casa. Juega con cuatro notas seguidas: una, un tono debajo de la tónica; otra, un tono escaso encima de la tónica, y la cuarta nota, medio tono más.

666) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

670) También cuatro notas; la cuarta inferior, en lugar de la segunda inferior de la melodía 666, y como nota de adorno o brevísima anacrusis. El *mi* está un poco descendido. El fraseo es interesante, con sus pequeños pensamientos de un solo pie por compás.

670) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

675) MARCHA. Tuscal, Río Chico. Hermilio Perea.

Esta "Tocata" se ejecutaba la última noche al terminar la novena a la Virgen.

675) Seis notas seguidas, con la tónica arriba y un solo semitono en el centro de la serie. Fraseo mixto.

Perea me aseguró que esta Marcha era "de su cabeza", es decir, que había sido compuesta por él. La tocaba las nueve noches para convocar a la Novena.

148) Marcha para imágenes ejecutada en violín. Obsérvese su gama.

754) La escala de la anterior, con mayor amplitud al grave. Es también de violín y se ejecutaba para acompañar imágenes.

148) Marcha. Carreras, Tafí. Damián Centeno.

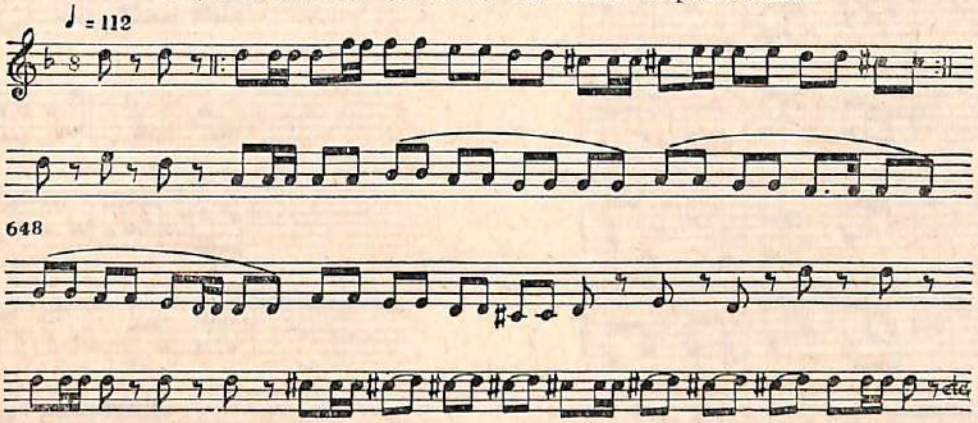
754) Marcha. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

147) Otra vez la escala de la 148. Aquí abandono el sistema de escritura por frases, pues la música va corrida. Los dos pentagramas iniciales encierran la Marcha que se repite un sinnúmero de veces. La tercera línea, escrita con notas pequeñas, se ejecuta únicamente para finalizar.

648) Marcha ejecutada en guitarra. Comienza con un preludio, imitando el redoble del tambor por medio de golpes rítmicos dados sobre las tres cuerdas graves, previamente enrolladas. La melodía propiamente dicha va punteada. Es menor, europea, amorfa. Sirve de magnífico contraste con las Marchas que la preceden.

147) Marcha. Carreras, Taff. Francisco Centeno.

648) Marcha. Los Córdobas, Río Chico. Hipólito Funes.



Melodías mayores. — 94) "Música para santos". Amorfa, amplia tesitura. El violinista omite o agrega valores a las frases iniciales en las distintas repeticiones y realiza diversas variantes.

94) Marcha. Mollar, Taff. Demetrio Ríos.

490) Melodía punteada en la guitarra. Fué aprendida por nuestro cieguito Peralta cuando era muchacho; se la enseñó un músico llamado Juan Andrés Juárez. Según le contaron "los viejos de antes", esta Marcha habría sido ejecutada "por un general que le fué mal en la política, para retirarse con su gente, después de una guerrilla". La derrota habría acaecido en Catamarca, y en Tucumán fué comentada durante mucho tiempo.

490) MARCHA. Punuitas, Chicligasta. Francisco Peralta.

93) MARCHA. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

93) Otra Marcha "para imágenes o novios" ejecutada en violín. Se mueve dentro de la octava de la escala mayor europea, sin la sensible y con el agregado de la cuarta grave. Sus frases, todas perfectas, son claras, a pesar de que los caudales no reposan, como hemos visto en gran parte de las Marchas.

91) "Música para imágenes" ejecutada en violín con acompañamiento de bombo. Períodos mixtos bastante complicados. El bombo ejecuta casi los mismos valores de la melodía y los reparte entre los dos palos; muchas veces, un pie de corchea puntillada y de semicorchea acompaña a la fórmula de corchea y dos semicorcheas del violín. La coda lleva un primer pie con el segundo valor subdividido, a cargo del segundo palo, y golpes simples para las demás notas hasta terminar.

755) "Paso doble para acompañar santos", ejecutado en violín. Fraseo regular perfecto con caudales complicados. El compás agregado a la séptima frase se ejecuta sólo para finalizar: es una percusión adicional.

91) MARCHA. Mollar, Tafí. Demetrio Ríos.

755) MARCHA. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

Obsérvese la tesitura amplia de todas estas melodías, casi desusada en las especies líricas y coreográficas antiguas.

402) "Música para un santo", tocada en violín con acompañamiento de caja. Tiene otro color. Las dos frases iniciales, de forma uno-dos, son graciosas y se equilibran muy bien con la tercera frase perfecta. Siguen células vulgares y termina el período con nueva frase perfecta, femenina. El acompañamiento coincide en lo posible con el ritmo del violín.

507) Otra Marcha ejecutada en flauta rústica. El primer período termina en la tercera. La segunda parte se inicia con un pie anacrúsico, que asciende hasta la octava, para volver gradualmente a la quinta, y se mantiene en expec-

tativa durante la frase que sigue. Las dos frases se repiten. La melodía termina con la primer cuarteta musical, sustituyendo la cauda en la mediante, por

402) Marcha. Gonzalo, Trancas. José Carlos Ríos.

507) Marcha. Alto Verde, Chicligasta. Félix Gambarte.

un veloz ascenso en busca de la octava superior de la escala. Creo que esta melodía ha sido adaptada para Marcha, pues me resulta muy conocida; pero no he podido recordar qué es.

753 - 512) Dos Marchas a base de pies ternarios. La primera, de ancha tesitura, tiene un curioso capital solo, que enlaza con la cuarta frase. No es omisión momentánea, pues el período se repite de la misma manera. La fórmula del pie en estado fundamental (tres corcheas) suena casi como un dosillo de dos semicorcheas y una corchea. Fué ejecutada en violín. La 512 es muy diferente. Re-

753) Marcha. Siambón, Tafí. Manuel Arce.

512) Marcha. Alto Verde, Chicligasta. Domingo Flores.

sulta curiosa la prolongación sobre el caudal del último valor capital. En las repeticiones, la prolongación está reemplazada por silencios. Se trata evidentemente de frases atélicas.

ESPECIES VARIAS

II

El Gracejo. — Tradiciones y características. — Los Gracejos recopilados. — "Los tres niños perdidos".

EL GRACEJO

TRADICIONES Y CARACTERÍSTICAS

El Gracejo es un *cuento musicado* para el que se aprovechan recursos excepcionales del violín. El ejecutante desarrolla una sencilla narración y va imitando con el instrumento, los ruidos, gritos de animales y hasta los diálogos que se producen.

No es éste un género popular en la Argentina, ni hemos recogido noticias de que lo haya sido. En cambio, parece que los Gracejos se ejecutaban en alguna región de la República Oriental del Uruguay. En Tucumán, un solo músico solía ejecutar Gracejos: Francisco Peralta, el músico ciego de las Punuitas (Chicligasta), quien se los había aprendido a otro violinista, llamado Félix Rodríguez, en El Ceibal, probablemente antes de 1900. Rodríguez, según nuestro músico, era "un ajeno que iba yendo para Lules". El mismo Peralta me explicó el significado de la palabra *gracejos*, diciendo que "son cuentecillos en música para entretenerse cuando uno está en amigada".

La imitación instrumental de ruidos o voces, en sí, no es del todo extraña al pueblo. En el Mollar, Francisco Ríos ejecutó un "joi-joi" en violín, pretendiendo imitar a los cantores de Bagualas con su típico *kenko;* y otro violinista agregó al final de una pieza una serie de *ruidos*, por gusto. Ya vimos una Marcha ejecutada en guitarra que comenzaba con la imitación del redoble del tambor, realizada golpeando sobre las últimas tres cuerdas enrolladas.

Los Gracejos no son producto de invención local. Durante mi viaje de estudios al Perú, conocí en Andahuailas, departamento de Apuricmac, un violinista checoeslovaco con quien comenté por casualidad las grabaciones de Tucumán. Pude así saber que en Checoeslovaquia los Gracejos son populares; los violinistas campesinos de aquel país ejecutan "cuentos imitativos" muy similares a los que registré. Y en el Perú mismo, los violinistas indios suelen imitar el canto de los pájaros. Encontré otros antecedentes sobre "música imitativa" en un Mercurio Peruano de 1792, en una nota sobre los conocimientos musicales en Lima, en la que se menciona a ..."Huachano Nebra, trasladado en el Licen-

ciado D. Joseph Orejón de Aparicio baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que con la variación de sus *Registros* hacía por sus *órdenes* la imitación de instrumentos, animales y elementos" (59, T. IV, N° 117).

LOS GRACEJOS RECOPILADOS

En Tucumán, nuestro músico Francisco Peralta grabó tres Gracejos que tituló: "El zorro y la gallina" (disco N° 555), "La guerra" (disco N° 558) y "Los tres niños perdidos" (discos N^{os} 556 y 557).

El zorro y la gallina. — Refiere el músico que una pareja de viejos "se puso a dormir bajo una ramada" y un "cuzquito junto con ellos". El viejo, al acostarse, recomendó a la vieja que lo despertara cuando llegase "la carreta con sandías". Ambos se duermen. Mientras tanto, "las gallinas andan pasteando con los pollos". Llega la carreta. El violinista imita el toque de la corneta, el chirriar de las ruedas y el desbande de las gallinas con sus pollos. Pasa la carreta sin que los viejos se despierten. Grita un burro. Finalmente se acerca un zorro y pilla una gallina. Recién la vieja se despierta exclamando: "el zorro se lleva la gallina!". Se levanta y llama al perro: "¡Clavelito, Clavelito, Clavelito!", el que sale "ocheando" tras ella. La vieja se cansa de perseguir al zorro y llama al viejo que todavía duerme. Por fin éste se despierta y, a su vez, llama con voz ronca a Clavelito; pero en seguida le da un ataque de tos, con lo que finaliza la ejecución.

La guerra. — En el Gracejo de "La guerra" el violinista describe un encuentro entre dos bandos enemigos, imitando los toques de tambor y de corneta, los retos y desafíos, el ruido de las balas y el clamor de los heridos. Termina el Gracejo con una Marcha y con la señal de los tambores para la retirada.

Los tres niños perdidos. — Cuenta Peralta que tres niños fueron al bosque en busca de leña: dos a pie y uno a caballo. Este último bajó del caballo, hizo su carguita de leña y se puso a bailar solo, pero al poco rato se encontró perdido. Montó a caballo y salió al galope en busca de sus compañeros. El violín refleja sus suspiros, su llanto y sus gritos: "compañeritos!", y además, el galope del caballo. Finalmente los tres niños se encuentran, y de alegría bailan el Remedio.

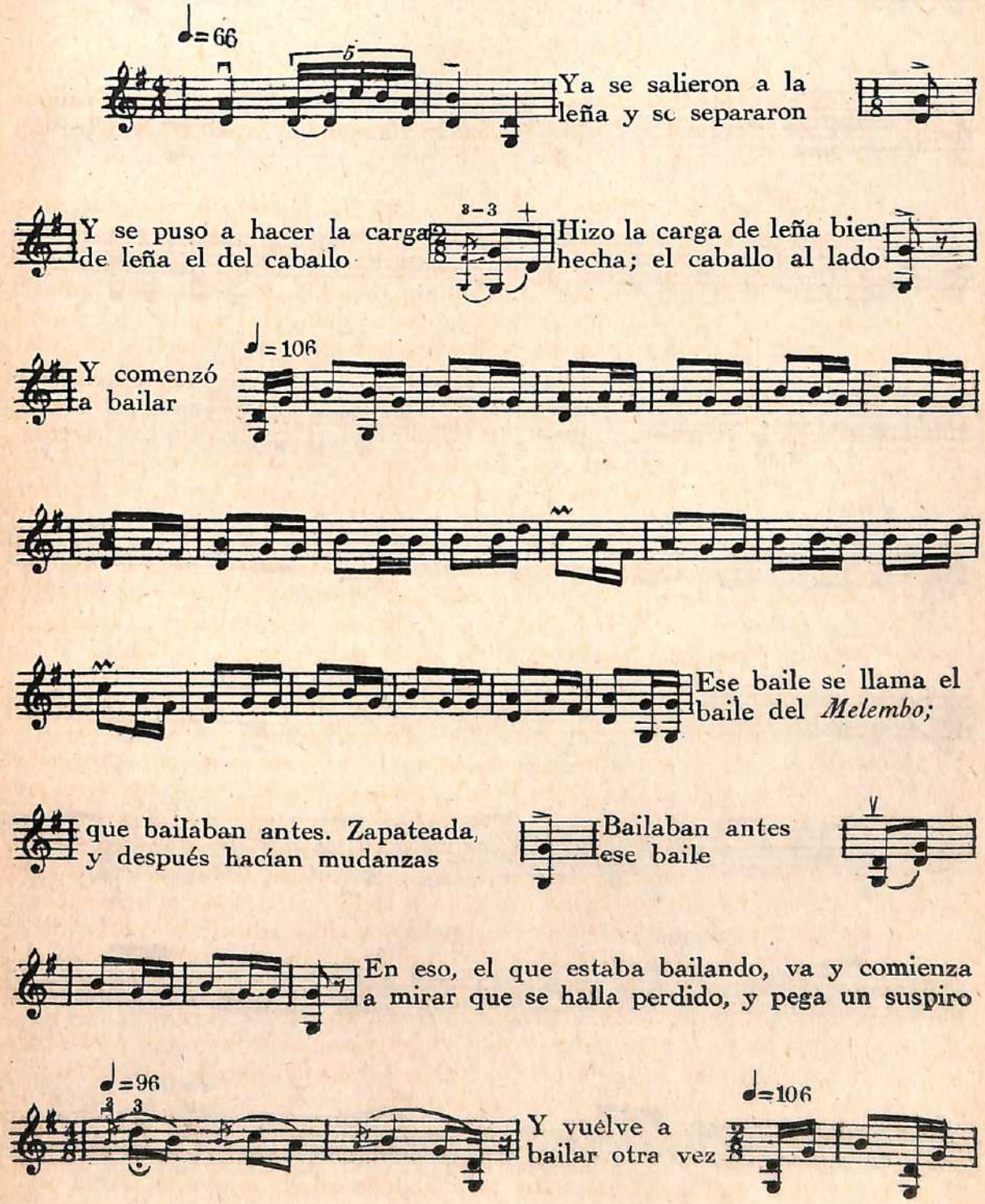
Doy a continuación una transcripción completa del Gracejo de "Los tres niños perdidos" cuya escritura, como es obvio, demandó buena dosis de paciencia...

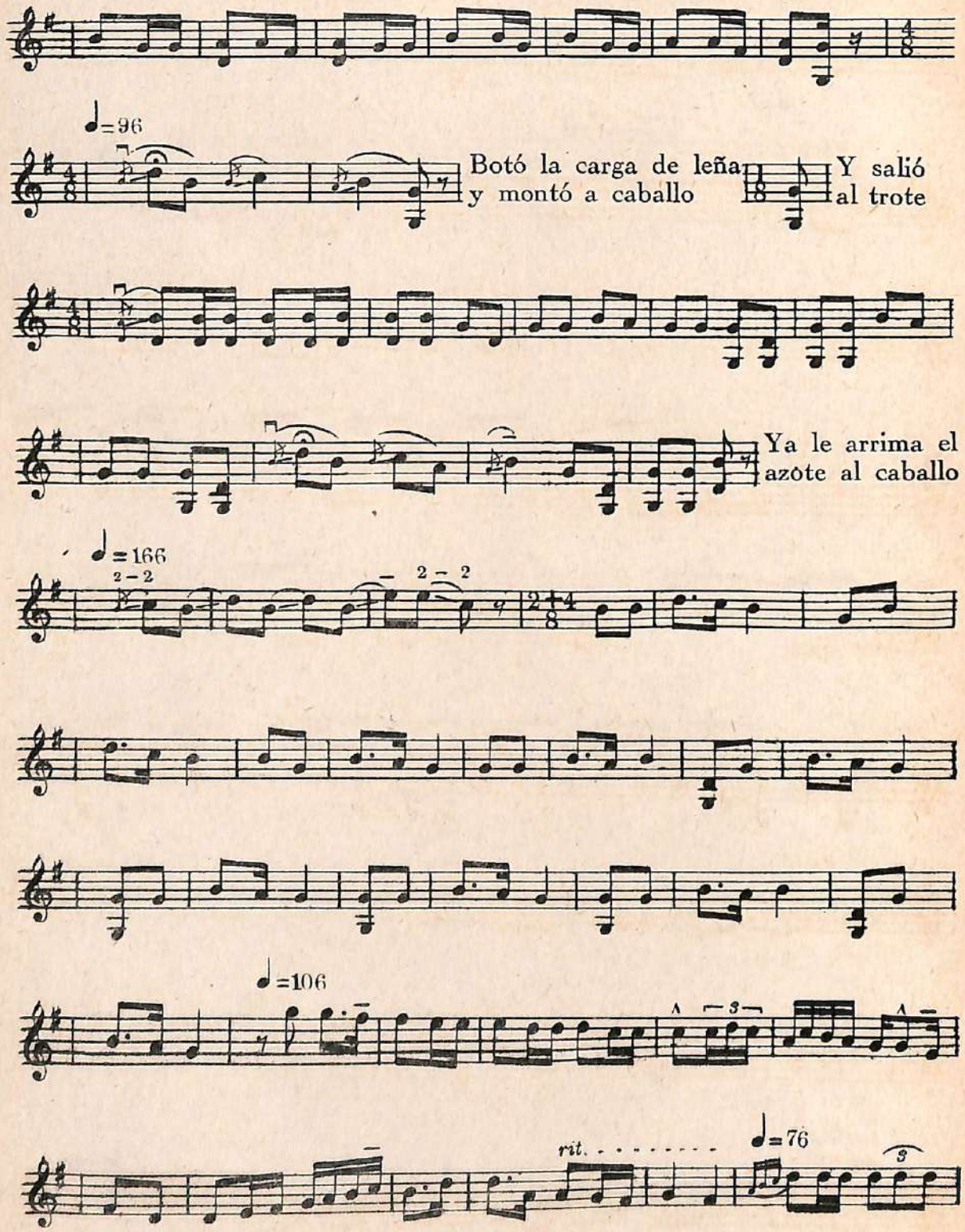
En el 11° compás antes del final, se produce una bajada de la cuarta cuerda, que se percibe al pasar por el *do* y el *si*, que resultan desafinados; este descenso inesperado de la cuerda, permite al músico bajar hasta el *fa sostenido*, que está fuera del ámbito del violín. Además, en el curso de la obra, el violinista emplea cuartos de tono, que indico con alteraciones colocadas sobre las notas.

La danza del Remedio, con que finaliza la grabación, puede verse completa en la página 558, en una versión independiente, del mismo músico.

El *Melembo* a que alude el violinista durante la ejecución, debe ser el *Malambo*, una danza individual gimnástica, que se bailó en nuestro país, y que se conserva todavía especialmente entre la población criolla masculina de la provincia de Buenos Aires.

GRACEJO DE LOS TRES NIÑOS PERDIDOS (556)




♩=96
Botó la carga de leña
y montó a caballo
Y salió
al trote
Ya le arrima el
azote al caballo
♩=166
2 – 2
2 – 2
♩=106
rit.
♩=76

Ya les grita a los compañeros
Nada hombre
—¡Compañeritos! — les dice
♩=96
♩=166
♩=106

rit.
♩=96
Estos son
los suspiros
♩=76
♩=166
♩=106
rit.
♩=76

3—3
3—3
gliss.
5
Nada
♩=96
♩=166
en el taco
Ahora ya iba
muy afligido
2+4
8
Aquí le vuelve
a gritar
a los com-
pañeros
♩=66
Nada
♩=76

accel.
♩=166
♩=66
– Aquí estoy—
le dicen ya
♩=106

APENDICE

SELECCION DE MELODIAS ARMONIZADAS

..."no podemos dejar que se extinga esta vida espiritual de nuestra campaña"...

ALBERTO ROUGÉS

DOY A continuación una selección de dieciocho melodías, armonizadas e instrumentadas para facilitar su difusión en audiciones. Antes, di otra selección de veinticuatro cantos destinados a la enseñanza primaria y secundaria (19), entendiendo que "La nacionalización de nuestra enseñanza musical debe empezar en las escuelas, porque en ellas se iniciarán en el conocimiento de la música argentina, no sólo los compositores futuros, sino los futuros instrumentistas y el público mismo". Asisto, pues, con estas selecciones, a una de las finalidades de nuestros trabajos: la "proyección estética" del folklore, ya que importa que "los caracteres y las formas del canto nativo no sean extraños a los argentinos" (178).

Las composiciones que siguen, mantienen la melodía y la forma originales. Las armonicé conservando los acordes básicos y los ritmos de la percusión con que se ejecutan en el ambiente folklórico, y traté de obtener el color de los instrumentos acompañantes, ya en el piano, en el coro o en los arcos.

Acompaño cada pieza con el número de colección y las indicaciones de su procedencia. Las letras son todas populares, aunque alguna tiene distinto origen que la música, por razones fácilmente comprensibles dada la finalidad de esta selección. Como se podrá ver comparando estas melodías con las originales, respeté siempre la versión popular, y sólo por excepción subdividí o contraje algún valor, para ajustarlos a las letras, procediendo de la misma manera que el músico popular cuando le falta o le sobra una sílaba del texto.

I

PARA PIANO

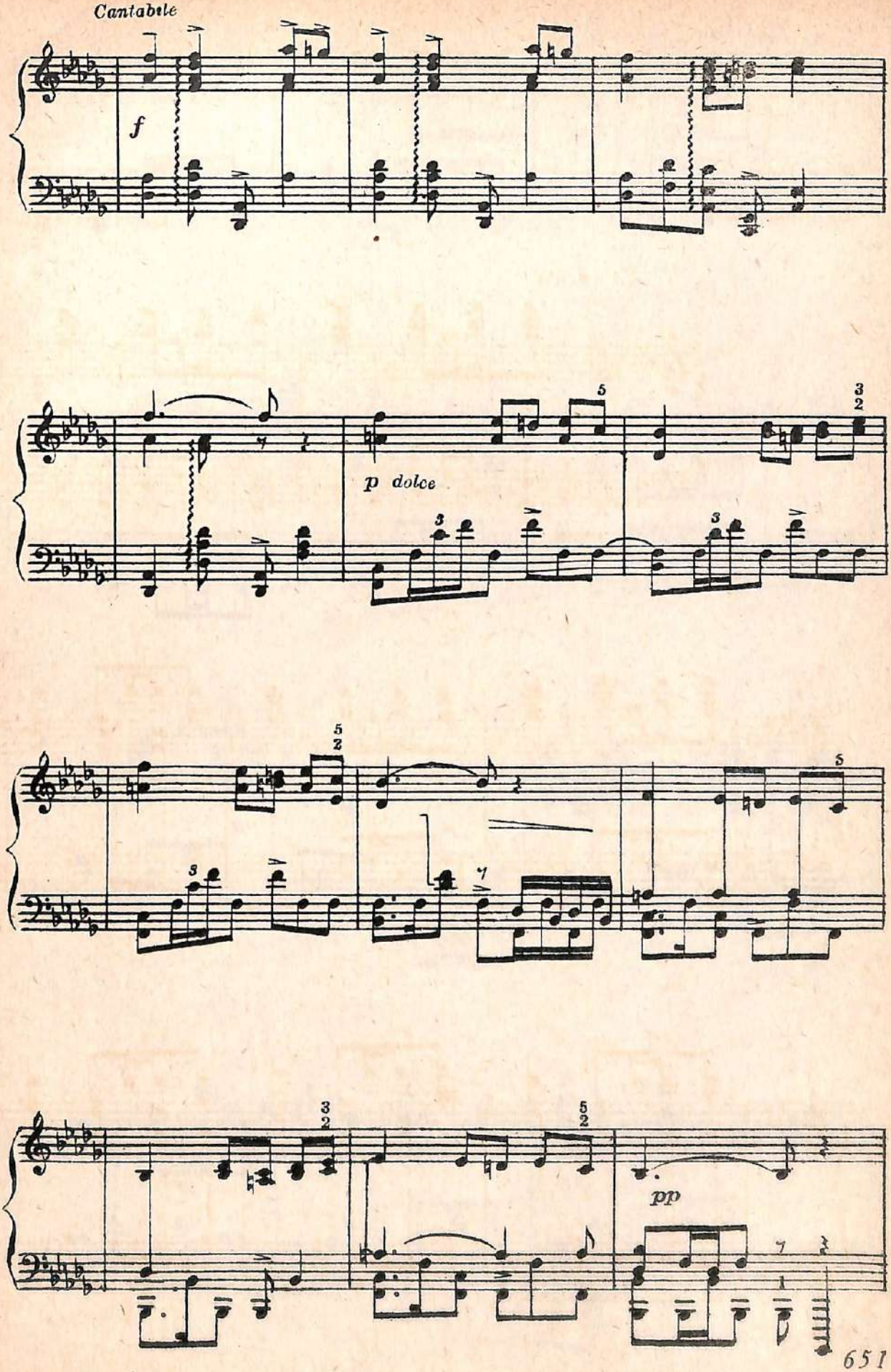
ZAMBA (162) - REMEDIO (752)

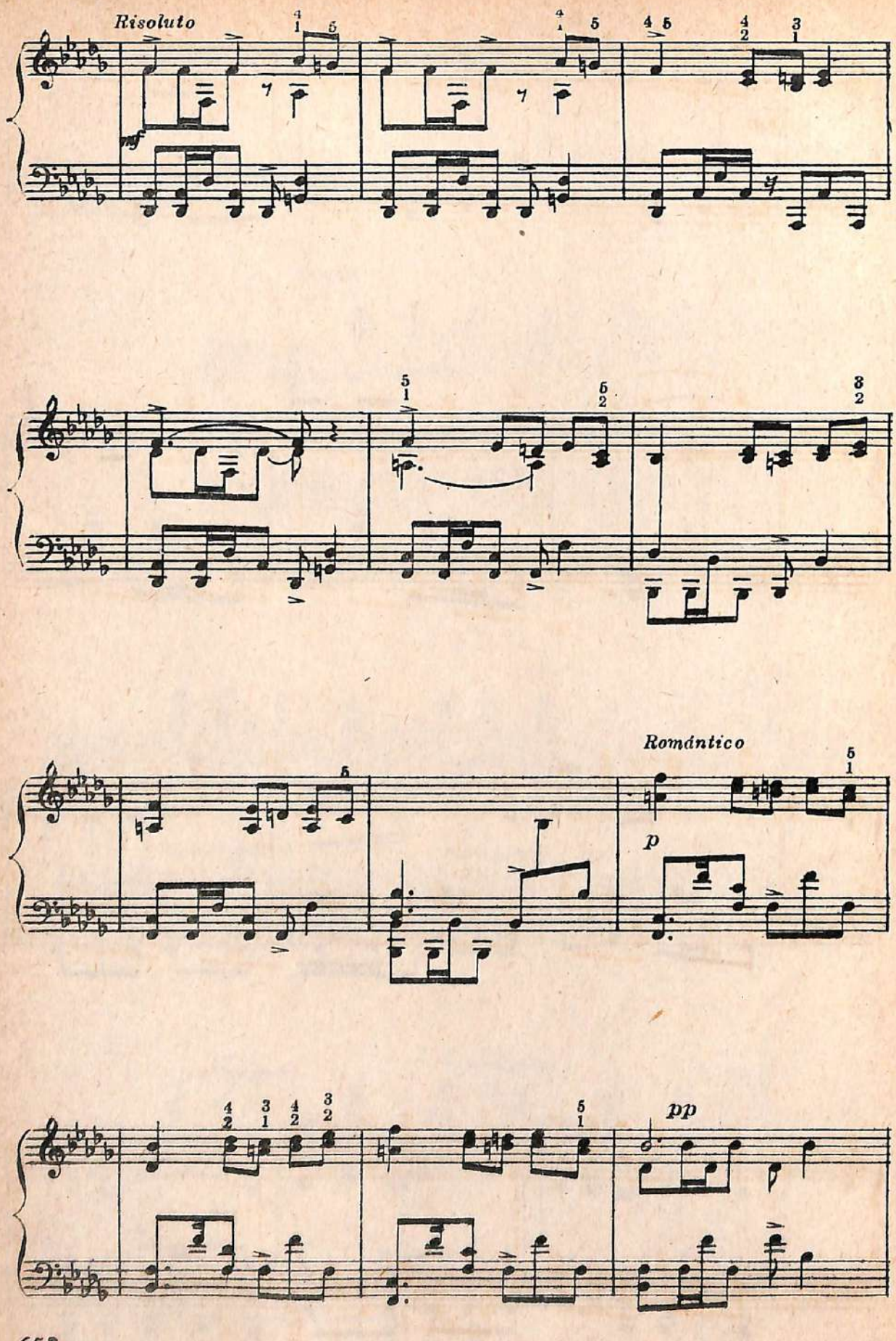
CHACARERA (178)

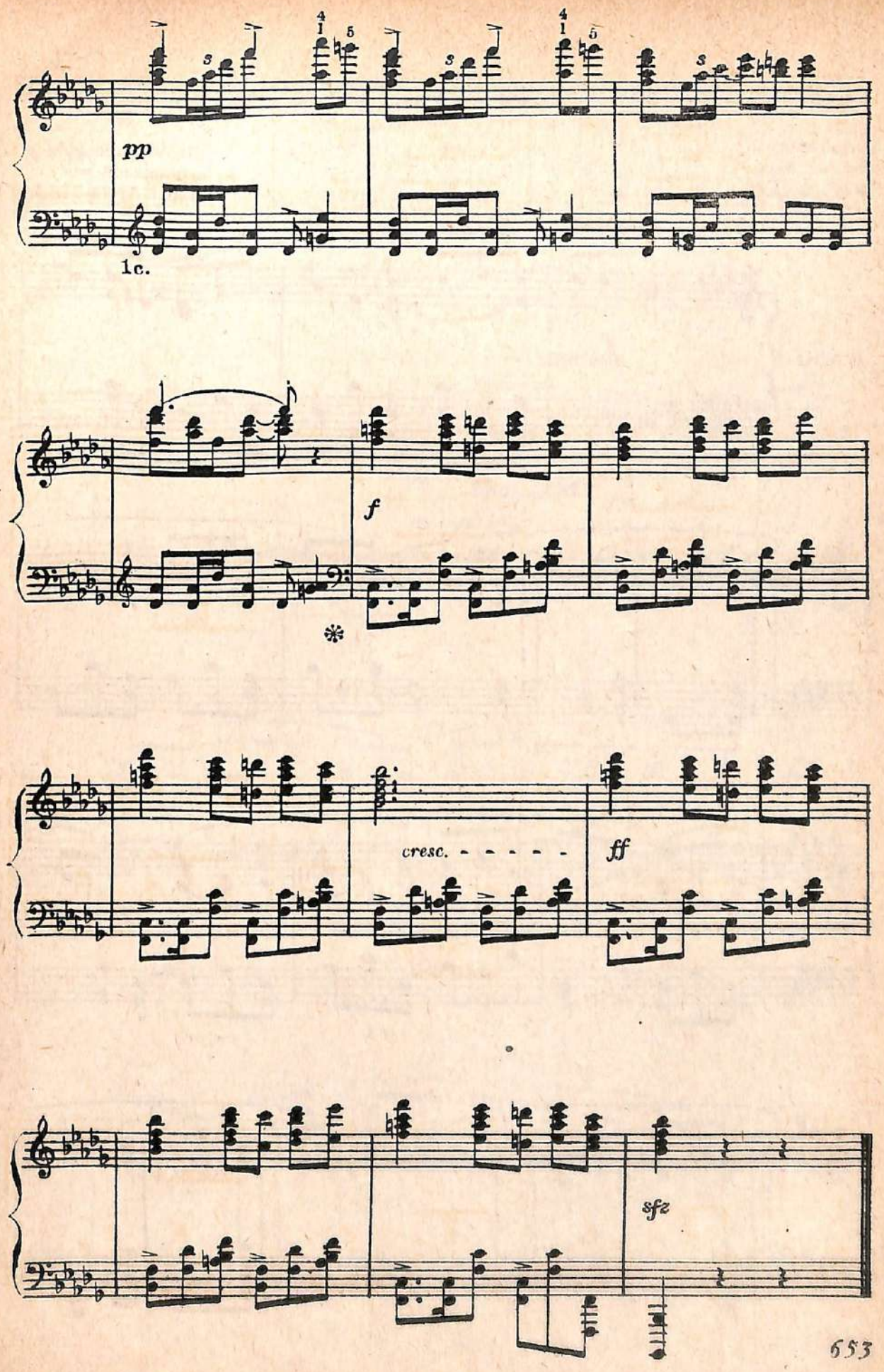
ZAMBA (162)

Ejecutante:
Nicasio Lera
El Molle, Tafí.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.


Cantabile
f
p dolce
pp


Risoluto
mf
Romántico
p
pp


pp
1c.
f
cresc.
ff
sfz

REMEDIO (752)

Ejecutante:
Manuel Arce
Siambón. Tafí.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

pp
delicadísimo
1c.
p

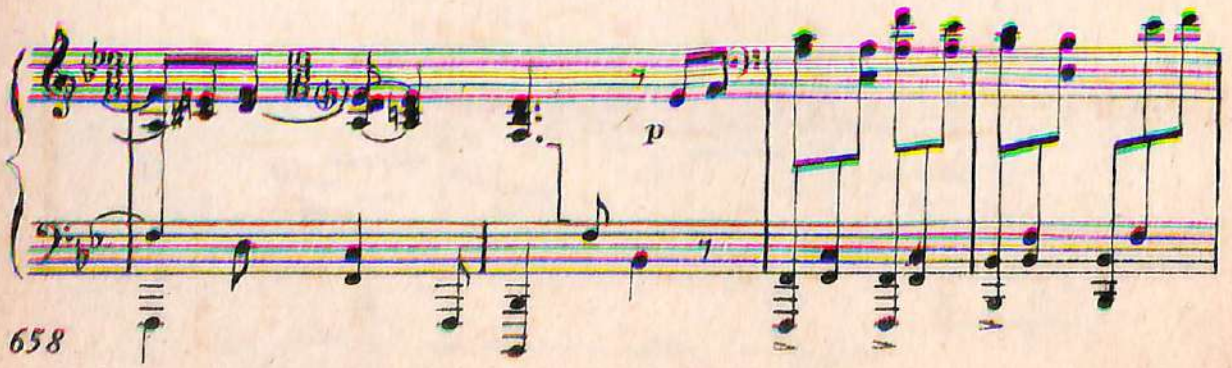
f
sfz
(sin rit.)

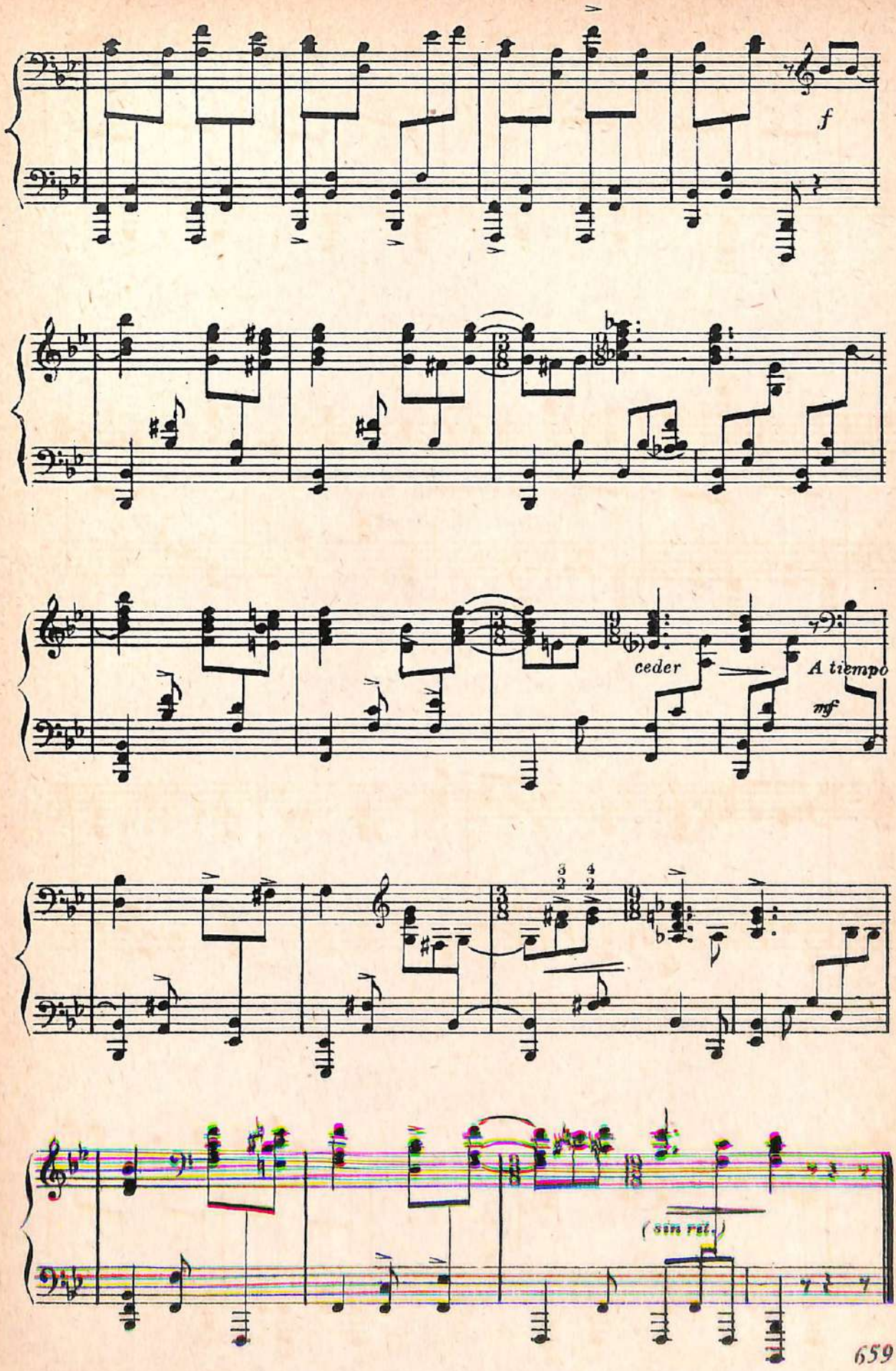
CHACARERA (178)

Ejecutante:
Ramón Cano Velez
Colalao del Valle, Tafí.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

mf Cantato


p


f
ceder
A tiempo
mf
(sin rit.)

II

PARA CANTO Y PIANO

TRES BAGUALAS

(377) - (115) - (366)

TRES CANCIONES RELIGIOSAS:

TONO (478)

PADRE NUESTRO (237)

GLORIA (614)

TRES BAGUALAS

I

(377)

Ejecutante:
Pedro Sajama
San Pedro de Colalao, Tucumán.

Melodía recogida y armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

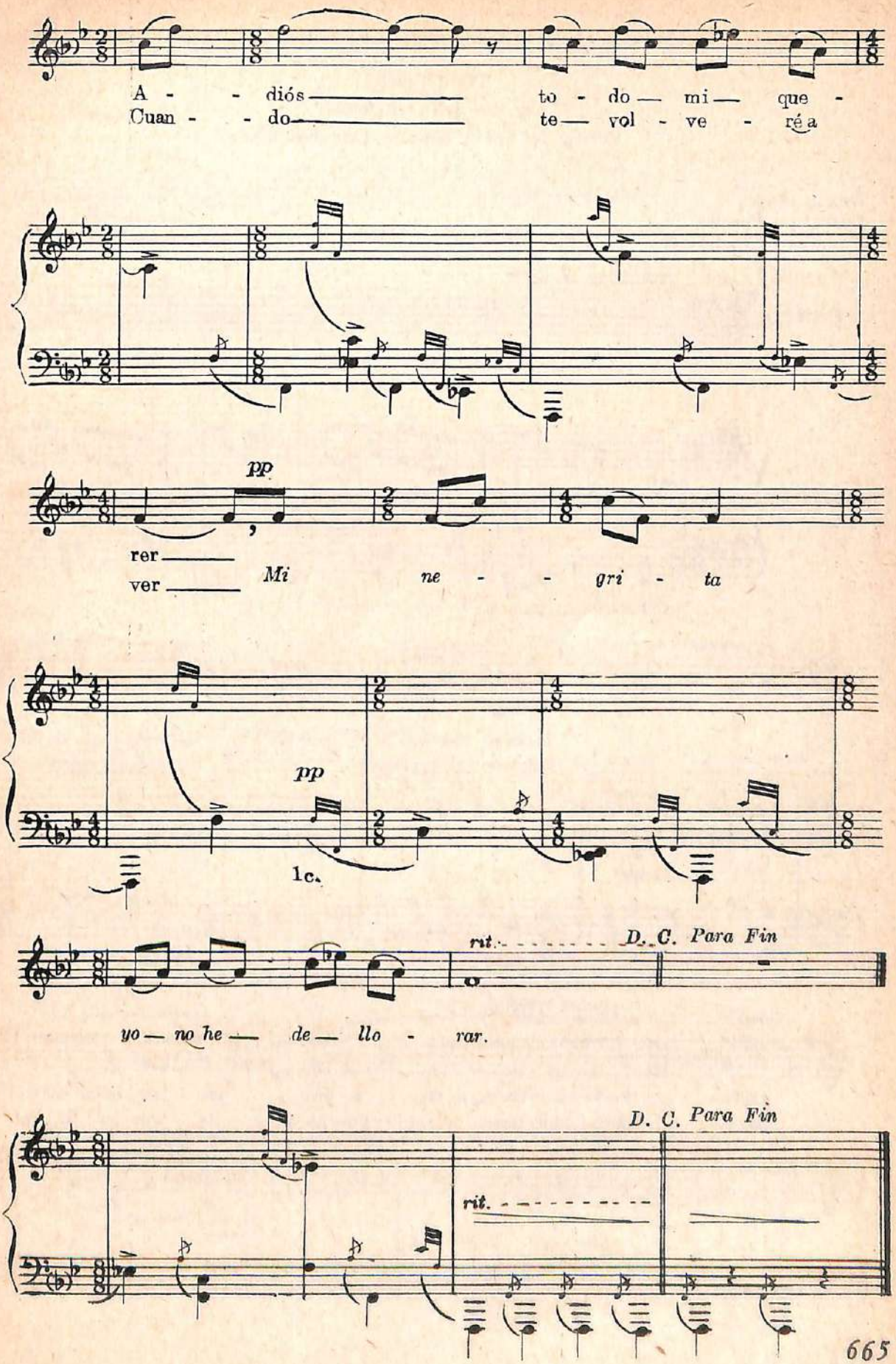
Ejecutante:
Vicente Sequeira
Mollar, Tucumán.

(115)

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

Ejecutante:
Julián Quiroga
San Pedro de Colalao, Tranças.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.


A - - diós to - do mi que -
Cuan - - do te vol - ve - réa
pp
rer
ver
Mi ne - - gri - ta
pp
1c.
rit.
D. C. Para Fin
yo no he de llo - rar.
D. C. Para Fin
rit.

TRES CANCIONES RELIGIOSAS

TONO (478)

"EL FIN DEL HOMBRE"

Versos del poeta popular Domingo Díaz.

Ejecutante:
Francisco Peralta
Punuitas, Chicligasta.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

rubato
espress.
vi - do Ay ay ay ay ay ay
nir
espress.
p
2
a tempo
ay Y mi - ra como has vi - vi - do
Que a la vez ha de ve - nir
mp
No sea que estando dor - mi - do
Nadie está cierto en vi - vir

en el le - cho de tu ca-ma de la no - che a la ma -
ha-bien-do si - do mor - tal— pa - sa lo que es tem - po -
ña - na pa - ses del tiem-po a lo e - ter - - no
ral— con li - ge - ro mo - vi - mien - - to
Ritenuto
2
D. C.
porque no so - lo el en - fer - mo tie-ne la muer-te cer-ca - na.
pasa el hom - bre pa-sa el tiem - po a lo que es e - ter-ni - dad.
Ritenuto
dim.

PADRE NUESTRO (237)

Ejecutante:
Juana Colque de Tena
Colalao del Valle, Tafí.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele

Pa - - - - dre nues - tro que es - táis ____ en ___ los
f
cie - los Ven - - - - ga - nos ____ El ___
____ tu rei - - no
pp
Pa - - - - dre
p
pp
nues - tro que es - táis ____ en ___ los cie - los Há - - -

- - - ga - se — tu — vo- lun -
rit. - - - a tempo
tad — Pa - - dre nues - - tro que es-
rit. - - -
mp a tempo
táis — en — los cie - los A - - - sí en la
tie - - rra co - - - mo en el cie - - lo.
pp
rit. - - - - - - - -

GLORIA (614)

Ejecutante:
María A. de Riarte
Los Rojos-Monteros

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele

cresc.
Dios ya los hom - - bres y en — la tie-rra paz —— A — Dios y a —
cresc.
poco a poco
rit.
f
los —— hom - bres En — la, en — la tie - rra —— paz.
rit.
f
=40
f
Glo ria en las al - tu - ras An-ge - les can-tad —
f

♩=48
p
cresc.
can- - - tad A — Dios y a los hombres A — Dios y a los hom -
mp
bres y en — la tierra paz — A — Dios y a los — hom -
p y cresc.
stacc. al fine
bres En — la en — la tie - rra — paz. —
sfz
sfz
sfz

III

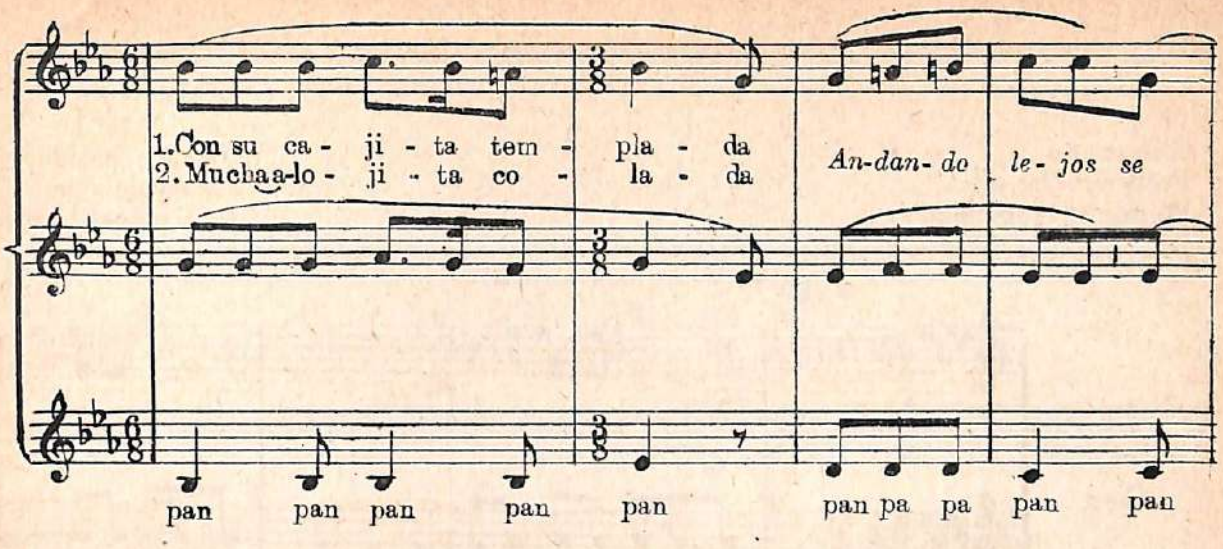
PARA CORO A CAPILLA

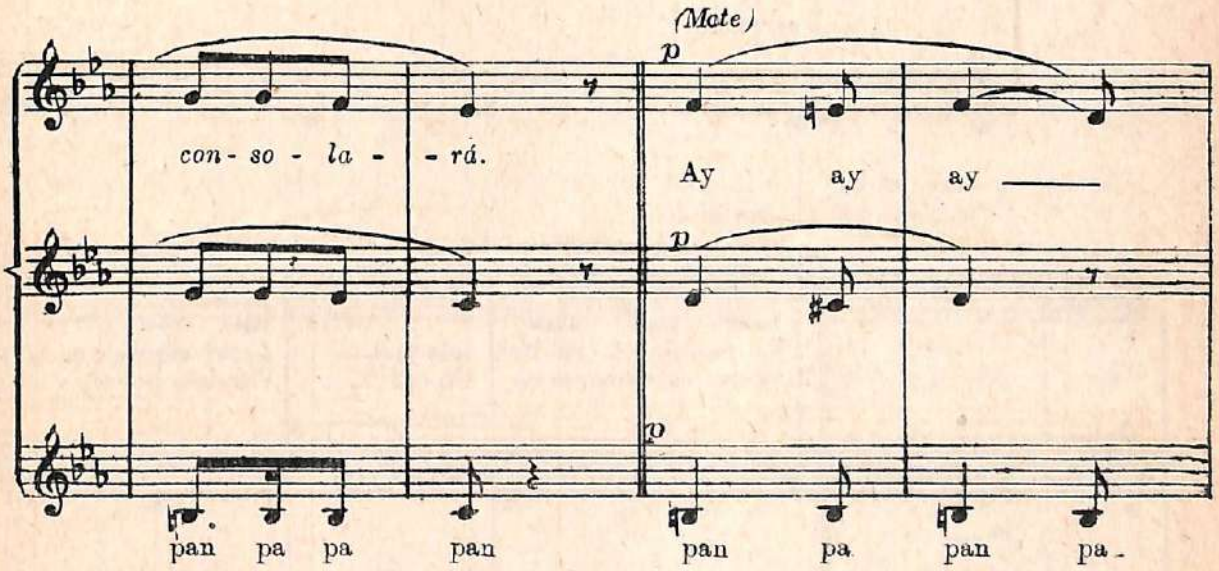
VIDALA (290) - CANTO CRUZADO (491)
CHACARERA (136)

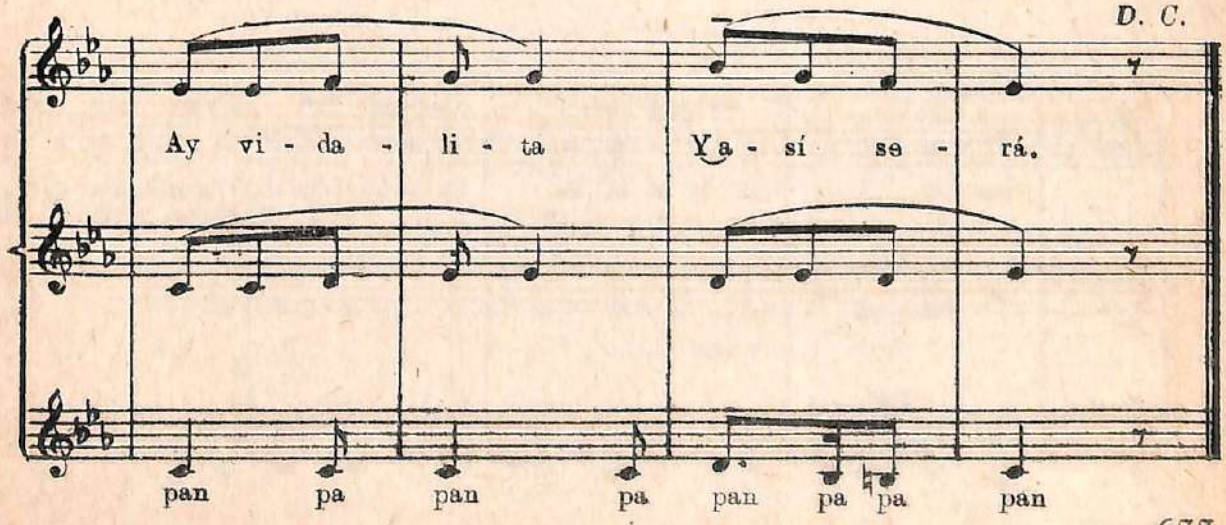
VIDALA (290)

Ejecutante:
Teresa Vega de Rodriguez
Colalao del Valle, Tucumán.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.


1.Con su ca - ji - ta tem - pla - da
2.Mucha a-lo - ji - ta co - la - da
An-dan- do le- jos se
pan pan pan pan pan pan pa pa pan pan


(Mate)
con- so - la - rá.
Ay ay ay
pan pa pa pan pan pa pan pa


D. C.
Ay vi - da - li - ta
Ya - sí se - rá.
pan pa pan pa pan pa pa pan

CANTO CRUZADO (491)

Ejecutante:
Francisco Peralta
Punuitas, Tucumán.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

a tempo
llo - ra
de - nas
Co-mo li-ber-ta-do
A-pri-sio-na-do en la
can-ta
jau-la
Ay que sí
Co-mo li-ber-ta-do
A-pri-sio-na-do en la
can-ta.
jau-la.
Ay que sí
b.c.
ay que no
que do-lor
Tan au-sen-te gi-me y
En-tre gri-llos y ca-
ay que no
que do-lor
Tan au-sen-te gi-me y
En-tre gri-llos y ca-
llo - ra
de - nas
Co-mo li-ber-ta-do
A-pri-sio-na-do en la
can-ta.
jau-la.
p (b.c.)
llo - ra
de - nas
Co-mo li-ber-ta-do
A-pri-sio-na-do en la
can-ta.
jau-la.
b.c.
p

p (b. c.)
mp
Le cor-tas-te las a - li - tas
Recuerda con sus gor- je- os
Cuando en li-ber-tad lo vis - te
Ma-dru-gando con la au- ro - ra
La la la la
La la la la
mp
O-ye co-mo gi-me y llo - ra
Y sin-tiendo sus pe - sa - res
Es-te pa-ja- ri-llo tris-te.
Tan au-sen-te gi-mey llo- ra.
D. C.
Es-te pa-ja-ri- llo tris-te.
Tan au-sen-te gi-mey llo- ra.
D. C.
D. C.

CHACARERA (136)

Ejecutantes:
Francisco y Damián Centeno
Las Carreras, Tafí.

Melodía recogida y
armonizada por
Isabel Aretz-Thiele.

1. y 2.
3.
ren - gos A bailar — u - na cha - ca - re-ra La ra la lá yu - yo. Cha-ca-
quie-bra Cruza el a - gua y no se mo-ja
re - mos, A can-tar — co-mo el co -
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta tá
Ta ca ta tá
Ta ta ca ta ca ta tá
tá
re-ra, Cha - ca - re - ra — Cha-ca - re-ra del Sau - zal — Bien mon-
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta ca tá
ta-do en bu - rro blan - co Me pa-se - é en el car - na - val.
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta ca tá
Ta ca ta ca tá
Ta ta ca ta ca ta tá

IV

PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELO

VIDALA (356) - BAGUALITA (692)

CHACARERA (139)

Ejecutante:
Roque Acuña
Trancas, Tucumán.

Melodía recogida, armonizada e instrumentada por Isabel Aretz-Thiele.

f dramático
(3ª cda)
f
f
mf
mf
mf
dolce
pp
Arco
pp
p
ceder un poco

BAGUALITA (692)

Ejecutante:
Pedro Segundo Arias
Santa Ana, Tucumán.

Melodía recogida, armonizada e instrumentada por Isabel Aretz-Thiele.

1
1
f
ff
ff
2
p
Pizz.
mp
pp
p y cresc.
Arco
Pizz.
p y cresc.
p y cresc.

f
ff
ff
ff
sfz
f
bajar las teclas
sin hacer sonar
y cambiar el
pedal

CHACARERA (139)

Ejecutantes:
Damián y Francisco Centeno
Las Carreras, Tucumán.

Melodía recogida, armonizada e instrumentada por Isabel Aretz-Thiele.

p Pizz.
p
p (sencillo)
sonoro
f
Arco
f

Pizz.
p
p
p(sencillo)
mp
Arco

mf
Arco
romántico
p
ff a tempo
f
Pizz.
p y cresc.
p
ff
ff
p súb.
sfz
(sin rit.)

V

PARA UNA VOZ, PIANO Y ORQUESTA DE CUERDAS

GATO (456) - BAILECITO (428)

LOS AIRES (834)

Ejecutante:
Octaviano Herrera
Concepción, Chicligasta.

Melodía recogida, armonizada e instrumentada por Isabel Aretz-Thiele.

3
3
3
Pizz.
legno
Pizz.
legno
Pizz.
legno
Pizz.

1
mp
Vi-di - ta de mi
3
3
3
o
o
1
Arco
p
Pizz.
Div.
mp
Pizz.
Div.
mp
Pizz.
legno
Pizz.
legno
Pizz.
mp

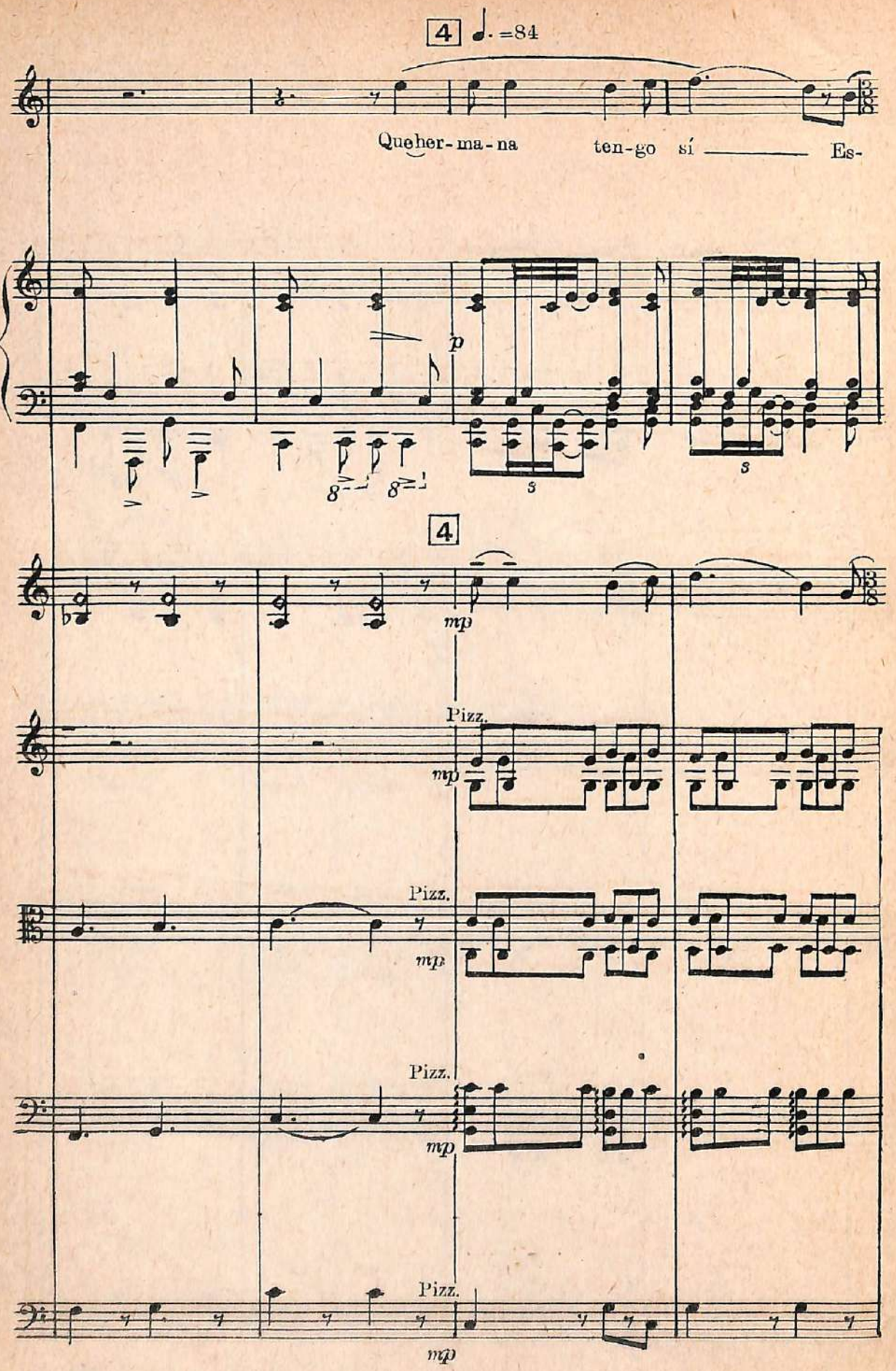
vi - - da Mu - cho te quie - ro No

2
te quie - ro pa'her-ma - - na Que her-ma-na ten -
2

go No te quie - ro pa'her - ma - - na Que her -

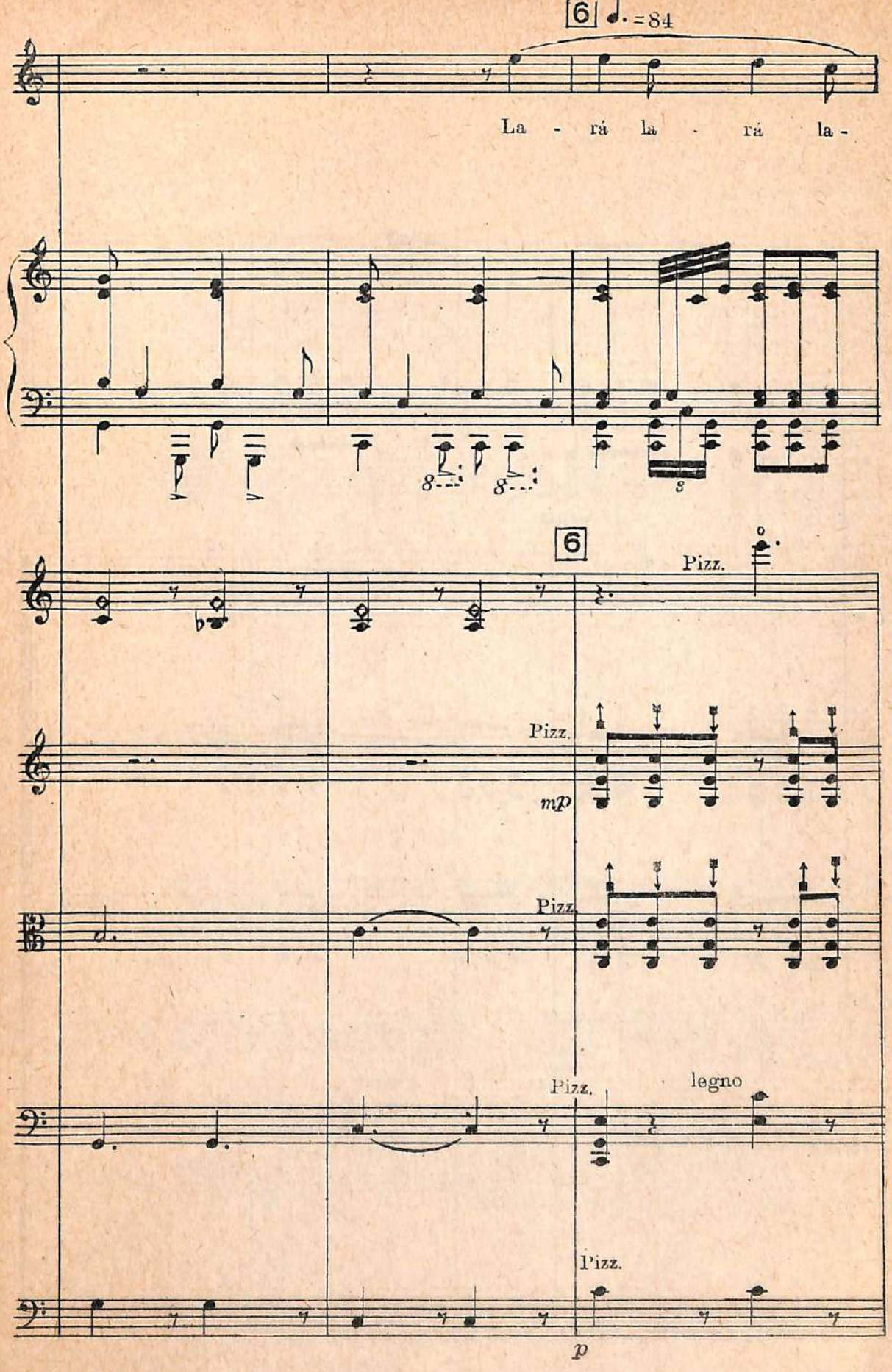
3
♩.=100
ma - na ten - go
mf
3
3
mf
Arco
mf
Arco
mf
Arco
mf
legno.
mf

f
8va
8va
f
f
f
f
f


4 ♩. =84
Queher-ma-na ten-go sí ——— Es-
p
s
s
4
mp
Pizz.
mp
Pizz.
mp
Pizz.
mp
Pizz.
mp

5 ♩.=100
to es muy cier - to
mf
5
mf Arco
mf Arco
mf Arco
Arco
mf
legno
mf

f
8
8
f
f
f
f
f


6 ♩. = 84
La - rá la - rá la -
8
8
s
6
Pizz.
Pizz.
mp
Pizz.
Pizz.
legno
Pizz.
p

D. C.
lai - ra La - ra - la - lai - ra
D. C.
D. C.
Pizz.
legno
Pizz.
legno

BAILECITO (428)

Ejecutante:
Vicente Herrera
Tucumán.

Melodía recogida, armonizada y orquestada por
Isabel Aretz-Thiele.

1
p
Ur-pi - lli - ta
1 Corda
p
cantando
½ Corda
1
Arco
p
8

blan-ca— Que aprendió a vo-lar— Remon-tó su vue-lo—
Div.

2
tierno
A o-tro pa- lo - mar
Pa - lo - mi - ta blan - ca
pp
2
pp
Arco
Arco
f
Pizz.
Div.
Arco
Pizz.
mp

Pi-co de cha - ñar
Aunque va - yas le - jos

3
Vuelve al pa - lo - mar
Rí-os y mon-ta - ñas
3
mp
p
p
Arco
Tutti
mp

Vas a co - no - cer
Vo - la - rás tem - pra - no
f
stacc.
Pizz.
f
Pizz.
f
Arco
p
Pizz.
f
Arco
p
Pizz.
Div.
Pizz.
f
Arco
mp
Pizz.
mp

4
Y al a - no- che-cer—
Rí-o cau-da - lo - so—
Dé-ja- me pa-
f stacc.
mp stacc.
Pizz.
f
4
mp
Pizz.
Div.
Pizz.
Div.
Pizz.
Pizz.

D. C.
sar Que a mi pa - lo - mi - ta La voy a bus - car.
D. C.
(sin rit.)
D. C.

Ejecutante:
Onofre Giménez
Villa María, Burruyaco.

Melodía recogida, armonizada y orquestada por Isabel Aretz-Thiele.

1
f
va - yas a los cam-pos Y te den los ai - res frí - os Cuando
f
1

2
va - yas a los cam - pos Y te den los ai - res fri - os No di-
2
1º v
p

3
rás que son los ai - res Si no los sus - pi - ros mí - os No di -
p
f
3
f

4
rás que son los ai - res Si no los sus - pi - ros mí - os—
4

5
Aires ai- res ai- res—
Ai-res ai - res ai- res _ Tra- lai - rá lai-
pp
5
Salt. pontic.
pp
mp
pp Salt. pontic.
p
Pizz.
Salt. pont.
f
Pizz.
mp
mp

1ª Relación (hombre):
De tus ojos y los míos
He de sacar un retrato;
De los míos por humildes,
De los tuyos por ingratos.

3ª Relación (mujer):
Juré, juraste, juramos,
Tú juraste, yo juré;
Falté, faltaste, faltamos,
Tú faltaste, yo falté

6
Cantabile
f
mp
6
Cantabile legato
mp
f
Pizz.
mp
Pizz.
mp
Pizz.
mp
Pizz. legno salt.
p
Pizz. legno
simile

2ª Relación (mujer):
Amarillos son los gustos,
Morados son los placeres
¡Qué constantes son los hombres,
Qué ingratas son las mujeres!
4ª Relación (hombre):
Me quisiste, yo te quise;
Me olvidaste, te olvidé;
En todo te he dado gusto,
En amar y aborrecer.
Pizz. legno
Pizz. legno

7
el canto marcado
mf
f
7
f
f
Pizz.
f
Pizz.
f
f

H. CONCEJO DELIBERANTE
BIBLIOTECA
Esteban Echeverría
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

BIBLIOGRAFIA

Libros, folletos y artículos; diarios y periódicos; cuadernos inéditos; etc.

1. Alberdi, Juan Bautista. *Obras completas* de..., 8t. Buenos Aires, 1886-87.
2. Ambrosetti, Juan B. *Apuntes sobre la arqueología de la Puna de Atacama*, en *Revista del Museo de La Plata*, t. XII, La Plata, 1906.
3. Ambrosetti, Juan B. *Arqueología argentina. El bronce en la región Calchaquí* por..., en *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, serie III, t. IV, pp. [163]-314, Buenos Aires, 1905.
4. Ambrosetti, Juan B. *Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de "La Paya" (Valle Calchaquí - Provincia de Salta), Campañas de 1906 y 1907* por..., Facultad de Filosofía y Letras. Publicaciones de la Sección Antropológica, N° 3, Buenos Aires, 1907-1908.
5. Ambrosetti, Juan B. *Exploraciones arqueológicas en la Pampa Grande (Provincia de Salta)* por..., en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, t. V, Facultad de Filosofía y Letras. Publicaciones de la Sección Antropológica N° 1, Buenos Aires, 1906.
6. Ambrosetti, Juan B. *Notas de arqueología calchaquí* (1ª serie), [...], Buenos Aires, 1899.
7. Ambrosetti, Juan B. *Supersticiones y leyendas. Región misionera — Valles Calchaquíes — Las Pampas*. Con una introducción de Salvador Debenedetti, Buenos Aires, 1917.
8. Andreu, Pedro Juan. *Carta de Edificación sobre la vida del V. Siervo de Dios, el Padre Pedro Antonio Artigas, de la Compañía de Jesús* [...] *escrita por el P... al P. Juan de Ecandon, Procurador General de dicha Provincia* [...], año de 1762, en Furlong S. J., Guillermo. *Entre los Lules del Tucumán*, Apéndices, I, Buenos Aires, 1941.
9. Andrews, Capitán. *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica en los años 1825 y 1826*. Con una introducción de Carlos A. Aldao. (La Cultura Argentina), Buenos Aires, 1920.
10. Anónimo. *El hogar colonial — La Familia — (Papeles viejos)*, en *La Gaceta*, Tucumán, p. 17, Julio 9, 1916.
11.* *Antología Folklórica Argentina, Parte Musical*. Consejo Nacional de Educación, Buenos Aires, 1941.
12. Aráoz, José Ignacio. [Comentario sobre el concierto de Manuel Gómez Carrillo en la Sociedad Sarmiento], en *El Orden*, Setiembre 7, 1920.
13.* Aráoz, Luis F. *De Tucumán al Colegio del Uruguay en 1857* por..., en *La Gaceta*, Tucumán, Setiembre de 1924.
14.* Aretz-Thiele, Isabel. *Cantos con caja en los valles de Tucumán*, en *La Nación*, Buenos Aires, Agosto 24, 1941.
15.* Aretz-Thiele, Isabel. *Colecciones inéditas. Archivo fonográfico de la Sección de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales*. Años 1939-1945.
16.* Aretz-Thiele, Isabel. *Cuadernos inéditos de anotaciones realizadas en la Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Uruguay y Paraguay*, años 1939-1945.
17.* Aretz-Thiele, Isabel. *El velorio del angelito*, en *Folklore. Boletín del Departamento de Folklore del Instituto de Cooperación Universitaria de los Cursos de Cultura Católica*, t. I, N° 3, pp. 27-28, Buenos Aires, Marzo 1941.
18.* Aretz-Thiele, Isabel. *Las comparsas de indios en el carnaval norteño*, en *La Nación*, Buenos Aires, Febrero 11, 1945.

19.* ARETZ-THIELE, Isabel. *Primera selección de Canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares, recogidas y armonizadas* por..., con los auspicios de la Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, [1943].

20. AYESTARÁN, Lauro. *Domenico Zipoli, El gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, [...], Montevideo [R. O. del Uruguay], 1941.

21. BARZANA, P. Alonso de. *Carta del..., de la Compañía de Jesús, al P. Juan Sebastián, su provincial.* Fecha en Asunción del Paraguay a 8 de setiembre de 1594, en *Relaciones Geográficas de Indias* [...] Perú, t. II. Apéndice N° 3, Madrid, 1885.

22. BAYO, Ciro. *Romancerillo del Plata, contribución al estudio del romancero rioplatense* por..., Madrid, 1913.

23. BOMAN, Eric. *Antiquités de la región andine de la Republique Argentine et du désert d'Atacama* (Mission scientifique de G. Crequi-Montfort el E. Sénéchal de la Grange), 2 Vol., París, 1908.

24.* BONFIGLIO, Luis. *Recuerdos patrios para piano y canto o piano solo. Colección escogida de Bailes Populares de la República Argentina, Trabajo original de Imitación* por..., *La Condición. El Escondido. El Remedio. La Chacarera. El Gato. Dos Cuecas.* Buenos Aires *(Feliz año nuevo de 1889).*

25. BOSCH, Mariano G. *Historia del Teatro en Buenos Aires* por..., Buenos Aires, 1910.

26. BRABO, Francisco Javier. *Inventarios de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuítas*, Madrid, 1872.

27. BREGANTE, Odilia. *Ensayo de clasificación de la cerámica del Noroeste argentino. Tesis de arqueología*, Buenos Aires, 1926.

28.* CABRERA, Ana S. de. *Cantos nativos y danzas del norte argentino*, 2ª edición, Buenos Aires, s/f.

29. CAMPERO, Julio [?] Manuel. *Carta del Governador del Tucumán... al Excelentísimo Señor Basilio Frey Don Julián de Arriaga.* Del A. G. de I. Sevilla — Audiencia de Buenos Aires — Correspondencia con los Gobernadores de Tucumán — Años de 1730 a 1808-122-5-2. [De acuerdo con una copia en poder del P. Guillermo Furlong S. J.].

30. CANO, Rafael. *Del tiempo de ñaupa (Folklore Norteño)*, Buenos Aires, 1930.

31. CAPPA, P. Ricardo, de la Compañía de Jesús. *Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Parte Cuarta. Bellas Artes, Pintura, Escultura, Música y Grabados*, t. XIII, Madrid, 1895.

32. CARDIEL S. J., P. José *Breve relación de las Misiones del Paraguay*, en Hernández S. J., P. Pablo. *Misiones del Paraguay, Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, t. II, Apéndice N° 47, pp. 514/614, Barcelona, 1913.

33. CARRIZO, Juan Alfonso. *Antiguos Cantos Populares Argentinos (Cancionero de Catamarca)*, Buenos Aires, 1926.

34. CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Jujuy, recogido y anotado* por..., Tucumán, 1934.

35.* CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de La Rioja, recogido y anotado* por..., 3 tomos, Buenos Aires, 1942.

36. CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Salta, recogido y anotado* por..., Buenos Aires, 1933.

37.* CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero Popular de Tucumán, recogido y anotado* por..., 2 tomos, Buenos Aires, 1937.

38. CARRIZO, Juan Alfonso. *Cantares históricos del Norte Argentino, recogidos y anotados* por..., Biblioteca del Suboficial, Vol. 94, Buenos Aires, 1939.

39. CASANOVA, Eduardo. *Hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de Huiliche, departamento de Belén (provincia de Catamarca)*, [...] por..., Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Archivos del Museo Etnográfico, N° III, Buenos Aires, 1930.

40. CASTEX, Eusebio R. *Cantos Populares (Apuntes lexicográficos)*, Buenos Aires, 1923.

41. COBO, P. Bernabé. *Historia del Nuevo mundo*, por el..., publicada por primera vez con notas y otras ilustraciones de D. Marcos Jiménez de la Espada, 4 v., Sevilla, 1890-93.

42.* COLOMBRES, Ernesto. *Reminiscencias Tucumanas, Zamacuecas para piano* por..., Buenos Aires, s/f. [hacia 1893].

43. CONCOLORCORVO. *El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*, 1773. Junta de Historia y Numismática Americana, Buenos Aires, 1908.

44.* CHACA, Dionisio. *Canciones infantiles recopiladas* por el Profesor [...], Buenos Aires, s/f.

45. CHARLEVOIX, P. Pedro Francisco Javier de. *Historia del Paraguay, escrita en francés* por el..., *con las anotaciones y correcciones latinas del P. Muriel,* traducida al castellano por el P. Pablo Hernández [...], 5 vol. (Colección de libros y documentos referentes a la Historia de América), Madrid, 1910-15.

46.* CHAZARRETA, Andrés A. *Album musical santiagueño de piezas criollas coleccionadas para piano, publicado en homenaje al Centenario de la Independencia argentina* por..., Buenos Aires, 1916.

47.* CHAZARRETA, Andrés A. *Segundo Album musical santiagueño de tonadas y bailes criollos para piano y canto, coleccionados* por..., 3ª edición, Buenos Aires, s/f.

48*. CHAZARRETA, Andrés A. *Tercer Album musical de tonadas, vidalas y bailes criollos para piano y canto* por..., Arte nativo argentino, Buenos Aires, s/f.

49.* CHAZARRETA, Andrés A. *Cuarto Album musical para piano y canto* por..., Arte nativo argentino, Buenos Aires, s/f.

50*. CHAZARRETA, Andrés A. *Sexto Album de música nativa* de..., Buenos Aires, s/f.

51.* CHAZARRETA, Andrés A. *Séptimo Album de música nativa* de..., Buenos Aires, s/f.

52. DEBENEDETTI, Salvador. *La influencia hispánica en los yacimientos arqueológicos de Caspinchango (Provincia de Catamarca)* por..., en *Publicaciones de la Sección Antropológica de la Facultad de Filosofía y Letras,* N° 20, Buenos Aires, 1921.

53. DEBENEDETTI, Dr. Salvador. *Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos de la provincia de San Juan* por el..., en *Publicaciones de la Sección Antropológica de la Facultad de Filosofía y Letras,* N° 15, Buenos Aires, 1917.

54.* D'HARCOURT, R. et M. *La musique des incas et ses survivances,* París, 1925.

—

DIARIOS Y PERIÓDICOS:

55. *La Prensa,* Buenos Aires, Diciembre, 1927.

56. *La Gaceta,* Tucumán, años 1913 a 1924 y 1941.

57. *El Orden,* Tucumán, años 1884 a 1920.

58. *La Razón,* Tucumán, años 1773 a 1885.

59. *Mercurio Peruano, de historia, literatura y noticias públicas que da a luz la Sociedad académica de Amantes de Lima y en su nombre D. Jacinto Calero y Moreyra,* 12 vol., Lima [Perú], 1791-95.

—

60. DI LULLO, Dr. Orestes. *Cancionero Popular de Santiago del Estero, recogido* por el..., *con prólogo y notas* de Juan Alfonso Carrizo, Buenos Aires, 1940.

61. DREIDEMIE, Oscar J. *Antología Castellana,* [...], T. I, [...], (5ª edic.), Buenos Aires, s/f. (1ª edic. 1929].

62. FALCAO ESPALTER, Mario. *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras,* 2ª edic., Madrid, 1929.

63. FERNÁNDEZ, Diego. *Primera parte de la historia del Perú,* por..., 2 t., edición revisada por Lucas de Torre, Madrid, 1914.

64. *Fichero de la Sección Arqueología del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.*

65. FIERRO, José R. *Bailes históricos de Tucumán. Trabajo presentado y leído en acto público en el Instituto de estudios históricos de la Sociedad Sarmiento,* Tucumán, Julio 5 de 1935.

66. FRÍAS, Capitán Andrés de. *Historia del Inca Bohorques,* en Grenón S. J., P [Pedro]. *Nuestra primera música instrumental,* p. 14, Buenos Aires, 1929.

67. FRÍAS, Dr. Bernardo. *Tradiciones históricas* (República Argentina), *Historia del Señor del Milagro sin que le falte ni le sobre un pelo* por el..., Buenos Aires, 1923.

68. FRÍAS, Dr. Bernardo. *Tradiciones históricas* (República Argentina), por..., Segunda serie, Buenos Aires, 1924.

69.* FRIEDENTHAL, Albert. *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* von..., Berlín-Wilmersdorf, 1913.

70. FURLONG S. J., Guillermo. *Entre los tules de Tucumán* [...], Buenos Aires, 1941.

71. FURLONG S. J., Guillermo. *Los grandes maestros de la música colonial rioplatense,* en *Estudios,* N° 369 [Buenos Aires], Julio, 1942.

71 bis. FURLONG S. J., Guillermo. *Los Jesuítas y la Cultura Rioplatense* [...], Montevideo, 1933.

FURT, Jorge M. *Coreografía gauchesca.*

72.* *Apuntes para su estudio.* Buenos Aires, 1927.

73. García de León y Pizarro, Ramón. *Descripción de la ciudad de la Nueva Orán en el Valle de Senta de la provincia de Salta del Tucumán*, en *Mercurio Peruano*, t. 12, N° 607, Fol. 206, Lima, 1795.

74. Garcilaso de la Vega, el Inca [...]. *Primera parte de los Comentarios Reales, que tratan del origen de los Incas Reyes, que fueron del Perú* [...], Madrid, Oficina Real, 1723.

75.* Gómez Carrillo, Manuel. *Colección de motivos, danzas y cantos regionales del norte argentino. Recopilados y armonizados por el maestro...* por encargo de la Universidad de Tucumán, 1ª y 2ª series, Buenos Aires, s/f.

76. González, Joaquín V. *Mis montañas*. Con una carta de Rafael Obligado, Buenos Aires, [1938].

77. Granillo, Arsenio. *Provincia de Tucumán. Serie de artículos descriptivos y y noticiosos*, Tucumán, 1872.

78.* Grenón S. J., P. [Pedro]. *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos* por el..., Buenos Aires, 1929.

79.* Greppi, Clemente B. *Rondas y juegos infantiles, colección de...*, Buenos Aires, s/f.

80. Groussac, Paul. *Los que pasaban* (Segunda edición corregida de acuerdo con las notas póstumas del autor) [...], Buenos Aires, 1939.

81. Groussac, Paul. *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*, Primera serie, Madrid, 1904, y Segunda serie, Buenos Aires, 1920.

82. Gutiérrez de Santa Clara, Pedro. *Historia de las guerras civiles del Perú*, 1544-1548, *y de otros sucesos de las Indias* por..., 5 libros, Madrid, 1904.

82 bis. Hanssen, Federico. *La seguidilla* por... en *Memorias científicas i literarias*, pp. [697] / 796.

83. Hernández, José. *Martín Fierro (ida y vuelta)*, Buenos Aires, s/f.

84. Hornbostel, Erich M. von, und Sachs, Curt. *Systematik der Musikinstrumente, Ein Versuch* von..., en *Zeitschrift für Ethnologie*, Organ der Berliner Gesellschaft für Antropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Sechsundvierzigster Jahrgang, Berlín, 1914.

85.* Humperdinck, Engelbert. *Sang und Klang fürs Kinderherz. Eine Sammlung der schönsten Kinderlieder* herausgegeben von Professor..., ausgewählt von E. H. Strasburger. Neue Folge, Berlín, 1911.

86. Hutchinson, Thomas J. *Buenos Ayres and Argentine gleanings with extracts from a diary of Salado exploration in 1862 and 1863*, by..., London, 1865.

87. Imbelloni, Dr. [José]. *Epítome de Culturología*. Humanior, [...] Sección A., t. I, Buenos Aires, 1936.

88. Izikowitz, Karl Gustav. *Les instruments de musique des indiens uro-chipaya* por... De la *Revista del Instituto de Etnología del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Tucumán*, t. II, pp. 263/291, Tucumán, 1932.

89. Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and other sound instruments of the South American Indians. A comparative ethnografhical study* by..., *comunicated october 8th, 1934*, Göteborg, 1935.

89 bis. Jaymes Freire, Ricardo. *El Tucumán del siglo XVI (bajo el gobierno de Juan Ramírez de Velasco)*. Publicación de la Universidad de Tucumán. Prólogo del Rector doctor don Juan B. Terán. Buenos Aires, 1914.

90. Karsten, Rafael. *Indian tribes of the Gran Chaco*. Helsingsfors, 1932.

91. Kraglievich, Lucas y Rusconi, Carlos. *Restos de vertebrados vivientes y extinguidos* [...] en Wagner, Emilio R. y Duncan L. *La civilización Chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del viejo y nuevo mundo*, t. I, Apéndice, Buenos Aires, 1934.

92. Lafone y Quevedo, Samuel A. *Londres y Catamarca* por..., *Cartas a "La Nación", 1883-84 y 85* [...], Buenos Aires, 1888.

93. La Madrid, Gregorio Aráoz de. *Memorias del general...*, Publicación oficial, 2 tomos, Buenos Aires, 1895.

93 bis. Lángara, Manuel F. *Los gauchos. Cuentos y costumbres de estos habitantes de las pampas de Buenos Aires. Obra escrita en verso* por... Edición facsimilar, con prólogo y notas por Ismael Moya. Buenos Aires, 1943.

94. Leonhardt, Carlos. *La música y el teatro en el tiempo de los antiguos Jesuítas de la provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay*, en *Estudios*, t. 26, pp. 128/133 y 203/214, Buenos Aires, 1924.

95. Levillier, Roberto. *Nueva crónica de la conquista del Tucumán, Documentada*

en los archivos de Sevilla y de Lima [...], 3 t., Buenos Aires, 1926.

96. LEVILLIER, Roberto. *Papeles eclesiásticos del Tucumán. Documentos originales del Archivo de Indias. Publicación dirigida* por..., Vol. I, Madrid, 1926.

—

LEYES Y DECRETOS:

97. *Archivo General - Tucumán. Sección Administrativa*, Vol. 41. [Manuscritos].
98. *Archivo General - Tucumán. Registro Oficial*, Años 1857-58.
99. *Registro Oficial de la Provincia de Tucumán, Año 1884.* Publicación Oficial, Tucumán, Año XII, t. XII, N° 38.

—

100. LIBERANI, Inocencio y HERNÁNDEZ, Rafael. *Exploración en Loma Rica. Informe* [*inédito*], Abril 28, 1877.
101. *Lira Popular. Ramillete de zarzuelas, canciones, yaravíes, habaneras y serenatas antiguas y modernas*, 3ª edición corregida y aumentada, Cuzco, [Perú], 1902.
102. LIZANA D., Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular* [...] (Trabajo publicado en la "Revista" de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Año II, t. III, N° 5), Santiago de Chile, 1912.
103. LIZONDO BORDA, Dr. Manuel. *Documentos coloniales relativos a San Miguel de Tucumán y a la gobernación de Tucumán. Siglo XVII, Prólogo y comentarios* de... (Publicaciones de la Junta conservadora del Archivo Histórico de Tucumán. Serie I, vol. II), Tucumán, 1937.
104. LIZONDO BORDA, Dr. Manuel. *Historia del Tucumán (Siglos XVII y XVIII).* Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de investigaciones regionales, Instituto de historia, lingüística y folklore, VI, Tucumán, 1941.
105. LIZONDO BORDA, Dr. Manuel. *Tucumán en el tiempo, Hacia la primavera;* en *Tucumán panorámico*, pp. 21 a 26. Publicación del Colegio de abogados de Tucumán, Tucumán, Julio 1936.
106. LOZANO S. J., P. Pedro. *Descripción corográfica del Gran Chaco Gualamba* por..., Reedición con prólogo e índice por Radamés A. Altieri. Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, Publicación N° 288, Buenos Aires, 1941.
107. LOZANO S. J., P. Pedro, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán,* escrita por el... [...] Ilustrada con noticias del autor y con notas y suplementos por Andrés Lamas, 5 t., Buenos Aires, 1874.
108.* LUGONES, M. Leopoldo. *11 Morceaux de Musique populaire Argentine, Faisant suite á l'article de...,* Supplément á la *Revue Sud-Américaine*, N° 5, París, Mai, 1914.
109.* LYNCH, Ventura R. *Cancionero bonaerense,* reimpresión de *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* [...]. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Sección de Folklore, Segunda serie: *Ensayos y compilaciones*, t. 1, N° 1, Buenos Aires, 1925.
110. MAC CANN, William. *Viaje a caballo por las provincias argentinas.* Traducción directa del inglés por José Luis Busaniche, Buenos Aires, 1939.
111. MACHONI DE CERDEÑA, P. Antonio. *Arte y vocabulario de la lengua Lule y Tonocoté, compuestos con facultad de sus superiores* por el..., Madrid, 1732. Reimpreso en Buenos Aires, 1877.
112. MÁRQUEZ MIRANDA, Dr. Fernando. *La antigua provincia de los diaguitas* [De la *Historia de la Nación Argentina*, Vol. I, editada por la Junta de Historia y Numismática Americana], Buenos Aires, 1936.
113. MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando. *Una nueva flauta de pan lítica del noroeste argentino y el área de dispersión de esta clase de hallazgos arqueológicos* por... en *Notas preliminares del Museo de La Plata*, t. II, pp. [315]-331, Buenos Aires, 1934.
114.* MARTÍNEZ, María Cadilla de. *Juegos y canciones infantiles de Puerto Rico* por..., San Juan, Puerto Rico, 1940.
115. MENDILAHARZU, Fortunato E. *¡Cruz diablo!... Cuentos y relatos*, Buenos Aires, 1940.
116. MOLINA, Dr. José Agustín, Obispo de Camaco. *Canciones Piadosas al Niño Dios* [...] por el..., (nueva edición), Buenos Aires, 1932.

117. Moreno, F. P. *Exploración arqueológica de la Provincia de Catamarca* [...]. *Estrato del informe anual correspondiente a 1890*, en *Revista del Museo de La Plata*, t. I, La Plata, 1890-91.

118. Moxi, P. A. *Datos sobre los indios chunupíes y omoampas reunidos por el... en 1763*. Publicados con una introducción del P. Guillermo Furlong Cardiff S. J., en *Solar*, Organo de divulgación del Museo Antropológico y Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por Félix Outes, Buenos Aires, 1931.

119. Moya, Ismael. *Romancero* por..., 2 tomos. *Estudios sobre materiales de la colección de Folklore Nº 1* (Edición del Instituto de Literatura Argentina), Buenos Aires, 1941.

120. Oñate, P. Pedro de. *Cartas anuas* del..., en *Documentos para la Historia Argentina*, t. XX, *Iglesia*, Cartas anuas de la Provincia de Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1615-1637). Con advertencia de Emilio Ravignani e introducción del P. Carlos Leonhardt S. J., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, Buenos Aires, 1929.

121. Palavecino, Enrique. *Los indios Pilagá del río Pilcomayo*, en *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, t. XXXVII, pp. 517-581, Buenos Aires, 1933.

122. Palavecino, Enrique. *Una máscara calchaquí. La máscara de Loma Morada* por..., en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, dirigida por Fernando Márquez Miranda, t. IV, Buenos Aires, 1944.

123. Palet, Dr. Joan. *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* [...] por..., París, 1604.

124. *Parnaso popular para la juventud* [...], *El siglo ilustrado*, La Paz (Bolivia), 1919.

125. Paucke S. J., Florián. *Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*. Traducción castellana por Edmundo Wernicke, Primera edición completa de la obra. Advertencia por Radamés A. Altieri, 3 tomos, [...] Tucumán-Buenos Aires, 1942-1943-44.

126. Payró, Roberto J. *En las tierras de Inti*, Buenos Aires, 1909.

127. Paz, José María. *Memorias póstumas del general...*, anotadas por el Teniente coronel Juan Beverina [...], "Biblioteca del oficial", 2 vol., Buenos Aires, 1924.

128. Pedrell, Felipe. *Diccionario técnico de la música escrito* [...] por..., Segunda edición, Barcelona, s/f.

129. Peña, Enrique. *El Inca Bohorquez*, Buenos Aires, 1921.

130.* Pereyra Salas, Eugenio. *Los orígenes del Arte Musical en Chile*. Prólogo del Sr. Domingo Santa Cruz W., Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1941.

131.* Pérez, Juan Andrés. *Album musical tucumano*, Buenos Aires, 1929.

132. Quiroga, Adán. *Folklore calchaquí*, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires* [...], Sección VI, t. V, Buenos Aires, 1929.

133. Quiroga, Carlos B. *Alma popular*, Buenos Aires, 1924.

134.* Rasore, Monseñor Federico J. *Cánticos sagrados. Congregación de la doctrina cristiana de San Ponciano*, Buenos Aires, 1919.

135. Redivivus, Junius. *Tale of Tucumán*, London, 1831.

136. Rivet et Verneau. *Ethnographie ancienne de l'Equateur*, París, 1912.

137.* Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados é ilustrados* por . . . , t. V, Sevilla, 1883.

138. Rojas, Ricardo. *El país de la selva*, París, 1907.

139. Rojas, Ricardo. *La literatura argentina* [...], t. X. *Los coloniales*, (2ª edic.), Buenos Aires, 1924.

140. Rojas, Ricardo. *Obras* de..., t. V. *Eurindia, ensayo de estética fundado en la esperiencia histórica de las culturas americanas*, (Tercer millar), Buenos Aires, 1924.

141. Romero, Juan y Monroy, Gaspar de. *Carta de los P P....*, Santiago del Estero, Junio 23, 1601, contenida en la *Relación breve del padre Diego de Torres, de la Compañía de Jesús* [...], en Levillier, Roberto, *Nueva crónica de la Conquista de Tucumán* [...], t. III, 1574-1600, p. [365], Buenos Aires, 1931. (Traducción inédita del P. David Mesapace, para J. A. Carrizo).

142. Rosen, Eric von. *Popular account of archaeological research during the swe-*

dish Chaco-Cordillera-Espedition, 1901-1902, Stockholm, s/f.

143. ROUGÉS, Dr. Alberto. *Educación y tradición*, Buenos Aires, 1938.

144. RUIZ DE MONTOYA, P. Antonio. *Memorial* del..., N° 52, (1643); en Hernández, P. Pablo. *Misiones del Paraguay, Organización Social de las Doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, t. II, *Apéndice* pp. 620-639, Barcelona, 1913.

145.* SACHS, Curt. *Geist und Werden der Musikinstrumente* von... [...], Berlín, 1929.

146.* SACHS, Curt. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* von..., Zweite, durchgesehene Auflage [...], Leipzig, 1930.

147. SAL, Florencio. *Tucumán a mediados del siglo pasado. Recuerdos del Sr....*, en *El Orden*, Tucumán, Abril, 1913.

148. SALCEDO RUIZ, Angel, y ANGEL y ALVAREZ, Manuel. *Historia de España. Resumen crítico* e *Historia gráfica de la civilización española* por..., Madrid, [1914].

149. SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*, Segunda edición, 1906.

150. SCRIVENER, Juan H. *Memorias del Dr....., Impresiones del viaje: Londres-Buenos Aires-Potosí*, Traducción y prólogo de Lola Tosi de Dieguez [...], Buenos Aires, 1937.

151. SCHAEFFNER, André. *Origine de instruments de musique, Introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentale* [...], París, 1936.

152.* SCHINDLER, Kurt. *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Hispanic Institute in the United States, New York, 1941.

153. SCHREITER, Rodolfo. *Enterratorios indígenas en las grutas de Villavil, departamento de Belén (Catamarca)* por..., en *Boletín del Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional de Tucumán*, t. II, Nos. 7-11, Tucumán, 1936.

154. SERRANO, Antonio. *La metalurgia diaguita*, en *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de Junio de 1942.

155. SERRANO, Antonio. *Los tonocotés, lules y vilelas* por..., en *La Prensa*, Buenos Aires, Marzo 30 de 1941.

156.* SÖHLE, Jorge. *Chavela (Novela histórica argentina)*, Rosario, 1903.

157. STORNI, Julio S. *El Tucma indígena*, San Miguel del Tucumán, nueva tierra de promisión, Tucumán, 1941.

158. SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*, t. III, Madrid, 1930.

159. TECHO, P. Nicolás del. *Historia de la provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* por el..., Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Biblioteca paraguaya, 5 t. Madrid, 1897.

160. TEJEDA, Luis de. *Coronas líricas*, en Grenón S. J., P. [Pablo]. *Nuestra Primera Música Instrumental, Datos Históricos*, pp. 12/13, Buenos Aires, 1929.

161. TEMPLE, Edmundo. *Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy en 1826* por..., Capítulos extraídos del libro inglés *Travels in various parts of Perú*, Londres, 1830. Traducidos por Jaime Noguera. (Universidad de Tucumán), Buenos Aires, 1920.

162. TERÁN, Dr. Juan B. *La Universidad y la vida*, Buenos Aires, 1921.

163. TOMMASINI, Fr. Gabriel. *La civilización cristiana del Chaco*, Primera parte (1554-1810). Biblioteca de doctrina católica, Volumen XXV, Buenos Aires, 1937.

164. TORRES, Diego de. *Cartas anuas del Padre...*, en *Documentos para la Historia argentina*, t. XIX, *Iglesia*. Cartas anuas de la Provincia de Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1609-1614). Con advertencia de Emilio Ravignani e introducción del P. Carlos Leonhardt S. J., Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de investigaciones históricas, Buenos Aires, 1927.

165. TORRES RUBIO, Diego de. *Arte y vocabulario de la lengua quichua general de los Indios de el Perú. Que compuso el Padre... Y añadió el P. Juan de Figueredo...*, Reimpreso en Lima [Perú], 1754.

166. TOSCANO, Presbítero J. *La región calchaquina. Páginas de historia pre y postcolombiana y de arqueología calchaquina*, Buenos Aires, 1898.

167. VEGA, Carlos. *Ana S. de Cabrera*, en *El Hogar*, año XXV, N° 1011, Buenos Aires, Marzo 1°, 1929.

168.* VEGA, Carlos. *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos*, en *Actas y trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas*, La Plata, 1932, tomo I, pp. 349-381. Buenos Aires, 1934. Reimpresión en *Cursos y conferencias*, año III, Vol. V, N° 1, pp. 1-45, Buenos Aires, 1933.

169.* VEGA, Carlos. *Danzas y canciones argentinas — Teorías e investigaciones*, con un ensayo sobre el tango [...], Buenos Aires, 1936.

170. VEGA, Carlos. *La Vidala — Su forma*

poética, en *La Prensa*, Buenos Aires, Enero 1°, 1936.

171.* VEGA, Carlos. *Breve estudio preliminar* [sobre las formas de las especies líricas y coreográficas de Cuyo], en el libro *Cancionero Cuyano*, de Alberto Rodríguez, pp. 7-13, Buenos Aires, 1938.

172. VEGA, Carlos. *Contradanza y Cielito*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Marzo 26, 1939.

173. VEGA, Carlos. *El Pericón del circo*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Agosto 27, 1939.

174. VEGA, Carlos. *Contradanza y Pericón*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Octubre 1°, 1939.

174 bis. VEGA, Carlos, *La forma del Pericón*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Julio 30, 1939.

175. VEGA, Carlos. *El Erke*, en *La Prensa*, Buenos Aires, Marzo 3, 1940.

176.* VEGA, Carlos. *La música popular argentina, Canciones y danzas criollas*. Tomo II. *Fraseología — Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Con 717 ejemplos musicales. Dos volúmenes, Buenos Aires, 1941.

177. VEGA, Carlos. *Prefacio* [sobre creación artística] a la edición de *Guitarra, poesías en estilo popular argentino, textos de cantos y danzas para musicar*, de Margarita Silvano de Régoli, Buenos Aires, 1941.

178.* VEGA, Carlos. *Prefacio* [sobre el Folklore y sus proyecciones] a la edición de *Canciones y Danzas Tradicionales Argentinas para escolares; recogidas y armonizadas* por Isabel Aretz-Thiele [...], Buenos Aires, 1943.

179.* VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*, 150 melodías, 8 láminas y 6 mapas, Buenos Aires, 1944.

180.* VEGA, Carlos. *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía:* N° 1, *El Cuándo*, Buenos Aires, 1944.

180 bis.* VEGA, Carlos. *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía:* N° 2, *La Chacarera*, Buenos Aires, 1944.

181.* VEGA, Carlos. *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía:* N° 3, *El Gato*, Buenos Aires, 1944.

182.* VEGA, Carlos. *Bailes tradicionales argentinos. Historia, origen, música, poesía, coreografía:* N° 4, *El Triunfo*, Buenos Aires, 1944.

183.* VEGA, Carlos. *Cuadernos inéditos de anotaciones realizadas en la Argentina, Bolivia, Perú, Chile y Paraguay, años 1931-1945*.

184.* VEGA, Carlos. *Colecciones inéditas. Archivo fonográfico de la Sección de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales, años 1931-1945*.

185. WAGNER, Emilio R. y Duncan L. *La civilización Chaco-Santiagueña y sus correlaciones con las del viejo y nuevo mundo*, t. I, Buenos Aires, 1934.

186.* WILLIAMS, Alberto. *Teoría de la música para servir de texto en el Conservatorio de música de Buenos Aires*, Buenos Aires, s/f.

187. ZAVALÍA. *Los gobernantes y la música*, en *La Gaceta*, Tucumán, Agosto 13 de 1916.

188. ZEBALLOS, Estanislao S. *Cancionero Popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras. Compilado y reimpreso* por..., t. I, Buenos Aires, 1905.

COLECCIONES

Colecciones de la Sección Arqueología del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".

Colección de instrumentos musicales de la Sección Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".

Colecciones de la Sección Arqueología del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Colecciones de la Sección Arqueología del Museo de La Plata.

Colecciones arqueológicas del Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán.

INDICE

DE LAS MELODIAS RECOPILADAS EN CADA DEPARTAMENTO

(con indicación del ejecutante, año y lugar de nacimiento y lugar de residencia; número de la melodía, especie, modo de externación, letra y número de página de su publicación).

Ciudad de Tucumán 109
Cruz Alta 110
Leales 111
Famaillá 111
Monteros 114
Chicligasta 119
Graneros 121
Río Chico 123
Tafí 127
Trancas 134
Burruyaco 138

INDICE DE LAS ILUSTRACIONES

A) FIGURAS

FIG. 1 — Sonajero de calabaza pirograbada 22
FIG. 2 — Campanilla de bronce 23
FIG. 3 — Campanilla de bronce 23
FIG. 4 — Campanilla de bronce 24
FIG. 5 — Campana de madera 25
FIG. 6 — Campana de bronce 26
FIG. 7 — Campanita de bronce 26
FIG. 8 — Silbato de piedra 28
FIG. 9 — Silbato de piedra 28
FIG. 10 — Silbato de piedra 29
FIG. 11 — Silbato de arcilla 29
FIG. 12 — Flautas de hueso 30
FIG. 13 — Flauta de Pan, de madera 33
FIG. 14 — Cabeza del "Idolo-tinaja" 34
FIG. 15 — Cabeza de una urna con una flauta de Pan 35
FIG. 16 — Restos de trompetas 37
FIG. 17 — Máscara de piedra, Concepción 39
FIG. 18 — Máscara de piedra, Belén (Catamarca) 39
FIG. 19 — "Cuerno de buey con el cual tocan a las armas" 46
FIG. 20 — "Cuerno de campaña" 46
FIG. 21 — "Corneta de carro" 46
FIG. 22 — Bombo criollo 86
FIG. 23 — Caja criolla. 88
FIG. 24 — Caja criolla. 88

FIG. 25 — Flauta de hueso y flautas de caña 91
FIG. 26 — Arpa criolla 95

B) LAMINAS

Op. a pág.

I. Una escena de grabación en Colalao del Valle (Tafí) 8
II. Una escena de carnaval en Colalao del Valle (Tafí) 76
III. Adolfo Rodríguez 80
IV. En busca de músicos 106
V. El "trompetero", conductor de las carretas con caña 112
VI. El cieguito Francisco Peralta, de Punuitas (Chicligasta) 118
VII. Ranchos de llanura y de montaña 122
VIII. Pueblos de montaña 126
IX. Bosques de algarrobo de Quilmes (Tafí). Médanos del río Santa María en Colalao del Valle (Tafí) 132
X. Escena de notación 140
XI. Cantores de Bagualas 170
XII. Fabriciana Balderrama de Pachao 194
XIII. Cantores con caja 216
XIV. Cantores con caja 258
XV. Los guitarristas 270
XVI. Ramón Valdez 308
XVII. Cantos religiosos 354
XVIII. Pequeño santuario de San Antonio, cerca de Los Cardones (Tafí) 368
XIX. La música entre los niños 390
XX. Los bailes criollos 418
XXI. Rafael Miranda, cantor de Arcas (Trancas) 478
XXII. Los violinistas 504
XXIII. Conjuntos de instrumentistas 540
XXIV. Los arpistas 590
XXV. Los arpistas 596
XXVI. Los flautistas 610

C) MAPA

Itinerarios de investigación 14

INDICE GENERAL

Prefacio 9

PRIMERA PARTE

EL TUCUMAN PRECOLONIAL 17

LA MUSICA ENTRE LOS INDIOS DEL TUCUMAN SEGUN LOS HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS — Los instrumentos musicales 19: Idiófonos 19, Aerófonos 28, Cuadro general 38. Las máscaras 39 19

LA MUSICA ENTRE LOS INDIOS DEL TUCUMAN SEGUN LOS MISIONEROS Y LOS CONQUISTADORES — Los instrumentos musicales 41: Idiófonos 41, Aerófonos 44, Cuadro general 47. El canto 48, El baile 49 41

EL TUCUMAN COLONIAL 51

PRACTICA Y ENSEÑANZA DE LA MUSICA DURANTE LA EPOCA DE LA COLONIA — La música en los hogares 53, La música en las ceremonias oficiales 54, La música y las ceremonias religiosas 55, La evangelización de los indios y su enseñanza musical 57, Resumen cronológico 64, Cuadro general de los instrumentos musicales 66 53

SEGUNDA PARTE

LA MUSICA EN EL PUEBLO — I - Manifestaciones musicales durante la colonia 69, Manifestaciones musicales desde la Independencia 70 69
II - El cantor 77, Los versos y las maneras de cantar 78, El acompañamiento 83 .. 77
III - El instrumentista 85, Los instrumentos populares: Idiófonos 88, Membranófonos 86, Aerófonos 89, Cordófonos 92, Cuadro general 97 85

LA MUSICA CRIOLLA EN LOS SALONES Y EN LOS ESPECTACULOS PUBLICOS — La música "del país" en los salones 99, Canciones y bailes criollos en los espectáculos públicos 101, Revaloración de la música criolla 103, Ediciones de música criolla difundidas en Tucumán 104 99

TERCERA PARTE

LAS MELODIAS RECOPILADAS

ANTECEDENTES, VIAJES Y COLECCION — Ciudad de Tucumán 107, Cruz Alta 109, Leales 110, Famaillá 111, Monteros 112, Chicligasta 116, Graneros 121, Río Chico 121, Tafí 125, Trancas 133, Burruyaco 136 107

ESCRITURA Y CLASIFICACION DE LA MUSICA — Los métodos de Carlos Vega y su aplicación 141. *Los cancioneros*: El cancionero Tritónico 149, El cancionero Pentatónico 152, El cancionero Occidental 155, *a)* El Ternario colonial 155, *b)* El Criollo occidental 157, Melodías afines con elementos extraños 161, El cancionero Oriental 166, *a)* El Binario colonial 166, *b)* El Criollo oriental 166, El cancionero Europeo antiguo 168, Otros tipos de música europea antigua 170..... 141

LAS ESPECIES LIRICAS — I - *La Baguala*: Noticias históricas y características 171; Las melodías recopiladas 175: Mezcla de pies binarios y ternarios 175, Pies binarios 177, Pies ternarios 200, Hibridación 212. *La Bagualita* 215..... 171

II - *La Vidala*: Noticias históricas y características 217; Las melodías recopiladas 220: Melodías bimodales o susceptibles de llevar acompañamiento bimodal 220, Melodías mayores 259, Melodías menores 262, Pies binarios, Melodía bimodal 264, Indice de las formas estróficas de la Baguala y la Vidala 265. *La Vidalita* 266 217

III - *El Tono*: Características 271; Las melodías recopiladas: Pies ternarios 273, Pies ternarios y binarios 280, Pies binarios 286, Melodías con terminación en la sensible del mayor 300, El canto cruzado 304. *El Estilo:* Noticias históricas y características 308; Las melodías recopiladas: Melodías bimodales 310, Melodías mayores 319, Melodías menores 326, Melodías modulantes 331. *La Cifra* 333. *La Milonga* 334. *La Serenata* 338. *Canto para novios* 343. *Canciones románticas* 344. *Canciones históricas* 347. *Cantos para angelito* 350. *Canciones aisladas* 352.... 271

CANTOS RELIGIOSOS — *Canciones religiosas:* Tradiciones y características 355; Las melodías recopiladas 356: Melodías mayores 357, Melodías menores y bimodales 365. *Arrullos y Villancicos de Navidad*: Tradiciones y características 368; Las melodías recopiladas 369: Melodías mayores 369, Melodías menores 386 355

RONDAS Y CANCIONES INFANTILES — *Rondas infantiles:* Antecedentes y características 391; Las melodías recopiladas 392: Pies binarios 393, Pies ternarios 410, *Canciones infantiles* 412 391

LAS ESPECIES COREOGRAFICAS 417

DANZAS DE PAREJA SUELTA, INDEPENDIENTE 419

PICARESCAS Y APICARADAS EN USO — I - *La Cueca, Zamba o Chilena:* Noticias históricas y características 419; Las melodías recopiladas 422: Melodías bimodales 422, Melodías mayores 437, Melodías menores 458, Melodías con modulaciones 462, Un estudio de variantes sobre "La Guanchaqueña" 468 419
II: *La Chacarera:* Noticias históricas y características 479; Las melodías recopiladas 481: Melodías bimodales 481, Melodías menores 496, Melodías mayores y melodías modulantes 498 479

III - *El Gato:* Noticias históricas y características 505; Las melodías recopiladas 507: Melodías mayores 507, Melodías menores 522, Melodías bimodales 525, Melodías modulantes 527, Formas desusadas 528. *El Gato Correntino* 530. *El Escondido:* Noticias históricas y características 531; Las melodías recopiladas 532... 505

DANZAS PICARESCAS Y APICARADAS EN DESUSO — *Los Aires:* Noticias históricas y características 541; Las melodías recopiladas 542: Melodías bimodales 542, Melodías mayores 546, Modulaciones por cambio de modo 549. *El Remedio:* Noticias históricas y características 550; Las melodías recopiladas: Melodías bimodales y menores 551, Melodías mayores 557. *El Bailecito* 560. *El Ecuador* 563. *El Amor* 565. *La Huella* 568. *La Arunga* 569. *La Mariquita:* Noticias históricas y características 570; Las melodías recopiladas: Melodías bimodales 571, Melodías mayores 572. *El Pala-Pala* 575. *El Triunfo* 576. *El Marote* 581. *El Palito* 583. *La Jota* 586. *Otros bailes* 588, Voces de mando 589 541

DANZAS DE PAREJAS SUELTAS, INDEPENDIENTES Y EN CONJUNTO 591

GRAVES-VIVAS, EN DESUSO — *El Cuándo* 591, *El Pericón* 594, *La Media Caña* 596, *El Cielito* 596 591

DANZAS DE PAREJA TOMADA INDEPENDIENTE 597

ENLAZADA, EN DESUSO — I - *La Polca* 597, *La Mazurca* 600, *La Habanera* 602, *El Skeling* 604 597

ABRAZADA, EN USO — II - *El Vals* 605, *El Tango* 607. Cuadro general de las danzas 610. 605

ESPECIES VARIAS — I - *Marchas:* Tradiciones y características 611; Las melodías recopiladas 613: Base tritónica 613, Base tetrafónica o pentatónica 615, Escalas varias 619 611

II - *El Gracejo:* Tradiciones y características 635, Los Gracejos recopilados 636, "Los tres niños perdidos" 637 635

APENDICE

SELECCION DE MELODIAS ARMONIZADAS 645

I - PARA PIANO — Zamba (162), Remedio (752), Chacarera (178) 649

II - PARA CANTO Y PIANO — Tres Bagualas (377), (115), (366). Tres canciones religiosas: Tono (478), Padre Nuestro (237), Gloria (614) 661

III - PARA CORO A CAPILLA — Vidala (290), Canto cruzado (491), Chacarera (136). 675

IV - PARA PIANO, VIOLIN Y VIOLONCELO — Vidala (356), Bagualita (692), Chacarera (139) 683

V - PARA UNA VOZ, PIANO Y ORQUESTA DE CUERDAS — Gato (456), Bailecito (428), Los Aires (834) 693

Bibliografía 729

Indice de las melodías recopiladas en cada departamento 737

Indice de las ilustraciones:

A) FIGURAS 738

B) LÁMINAS 739

C) MAPA 739

Indice general 741

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMAN

Rector
Doctor PRUDENCIO SANTILLÁN

Vicerrector
Doctor MIGUEL A. ARÁOZ

Secretario General
Doctor NICOLÁS DI LELLA (h.)

Prosecretario General
Señor ALBERTO ESPÍNDOLA

CONSEJO SUPERIOR

Por la Facultad de Ciencias Exactas, Puras y Aplicadas
Delegados: Ing.° ADOLFO P. IBÁÑEZ
Ing.° ROBERTO ROBLES MENDILAHARZU
Arq. ADOLFO B. CAVAGNA

Por la Facultad de Farmacia y Bioquímica
Delegados: Dr. LUIS C. VERNA
Dr. OSVALDO FONIO

Por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Delegados: Dr. LUIS N. BOSSI
Dr. MIGUEL A. ARÁOZ
Dr. ARTURO DE LA VEGA

Por la Facultad de Filosofía y Letras
Delegados: Dr. ANÍBAL SÁNCHEZ REULET
Prof. ENRIQUE ANDERSON IMBERT
Prof. RISIERI FRONDIZI

FACULTADES

Facultad de Ciencias Exactas, Puras y Aplicadas (Ayacucho 482)
Decano: Ing°. ADOLFO P. IBÁÑEZ

Facultad de Farmacia y Bioquímica (Ayacucho 482)
Decano: Dr. LUIS C. VERNA

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Las Heras 1049)
Decano: Dr. LUIS N. BOSSI

Facultad de Filosofía y Letras (Muñecas 850)
Decano: Dr. ANÍBAL SÁNCHEZ REULET

ESCUELAS

Escuela Industrial (Jujuy y General Paz)
Director: Ing°. ERNESTO PREBISCH

Escuela de Agricultura y Sacarotecnia (Las Heras 1545)
Director: Ing°. Agrónomo LUIS A. SANTILLÁN

Escuela Vocacional Sarmiento (Rivadavia 29)
Directora: Srta. L. AMALIA LAMI

Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas (Córdoba 450)
Director: Señor JULIO A. OLIVA

Escuela de Minas de Jujuy (Jujuy)
Delegado Interventor: Sr. ABEL A. PEIRANO

INSTITUTOS

Instituto de Medicina Regional (Buenos Aires 769)
Director: Dr. CECILIO ROMAÑA

Instituto de Investigaciones Económicas y Sociológicas (C. Alvarez 616)
Director interino: Dr. FELIPE S. PÉREZ

Instituto de Investigaciones Técnico-Industriales (C. Alvarez 616)
Director: Ing°. ERNESTO SALEME

Instituto de Historia, Lingüística y Folklore (24 de Septiembre 871)
Director: Dr. MANUEL LIZONDO BORDA

Instituto "Miguel Lillo" (de Investigaciones de Ciencias Naturales) (Miguel Lillo 205)
Director: Dr. HORACIO R. DESCOLE
Comisión vitalicia: Dr. JUAN HELLER, Dr. ANTONIO TORRES, Dr. JUAN B. TERÁN, Dr. SIXTO TERÁN, Dr. ERNESTO E. PADILLA, Ing°. JOSÉ PADILLA, Ing°. MARCOS ROUGÉS, Ing°. JUAN SIMÓN PADRÓS, Dr. JULIO PREBISCH, Dr. HORACIO R. DESCOLE.

Instituto de Mineralogía y Geología (C. Alvarez 616)
Director: Geólogo ABEL A. PEIRANO

GABINETES

Gabinete de Etnología (Ayacucho 482)
Director: Ing°. JULIO S. STORNI

Gabinete de Sericicultura (Ayacucho 482)
Jefe: Ing°. JORGE E. LEDESMA

Gabinete de Fotografía (C. Alvarez 616)
Jefe: Señor HÉCTOR C. PEIRANO

BIBLIOTECA CENTRAL

(Ayacucho 482)
Bibliotecario: Señor FEDERICO GUERINEAU

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMAN

1914 El Tucumán Colonial, por R. Jaimes Freyre, 135 págs., 4 láminas (agotado).
1914 El Tucumán del Siglo XVI, por R. Jaimes Freyre, 239 págs. (agotado).
1914 Las Provincias del Norte en 1825, por el capitán Andrews, 93 págs. (agotado).
1915 L'Argentine Moderne, por Pierre Denis, 124 págs. (agotado).
1915 Descripción de Tucumán, por Germán Burmeister, 113 págs. (agotado).
1915 Citricultura, de E. F. Schultz, 124 págs. (agotado).
1915 Carta de Mr. James Tweedie 1835, vol. I, 235 págs. (agotado)
1916 Historia del Descubrimiento de Tucumán, por R. Jaimes Freyre, 319 págs. (agotado).
1916 Viaje por el Río de la Plata, por Pablo Mantegazza, 260 págs. (agotado).
1916 Flora de la Provincia de Tucumán (Gramíneas), por Miguel Lillo, 64 páginas.
1916 Una nueva Universidad, por Juan B. Terán, 216 págs. (agotado).
1916 Tucumán a través de la historia, por M. Lizondo Borda, 2 vols., 580 págs.
1917 Ollantay, versión castellana, por Miguel A. Mossi, 258 págs. (agotado).
1917 Psicopatología forense, por Amador L. Lucero, 167 págs.
1920 Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy en 1826, por Edmundo Temple, 232 págs.
1924 Estudio Fisiográfico de las Sierras de Tucumán, por Franz Kühn, 114 págs.
1925 Geografía de Tucumán, por Antonio M. Correa, 166 págs.
1927 Tesoro de Catamarqueñismos, por S. A. Lafone Quevedo, 378 págs.
1927 Voces Tucumanas derivadas del quichua, por M. Lizondo Borda, 440 págs.
1928 Historia de la Gobernación del Tucumán, por M. Lizondo Borda, 292 págs.
1931 Petrografías y Pictografías de Calchaquí, por Adán Quiroga, con 1 mapa y 219 figuras.
1933 Cancionero Popular de Salta, por Juan Alfonso Carrizo, 776 págs., VII láminas (agotado).
1935 Cancionero Popular de Jujuy, por Juan Alfonso Carrizo, 544 págs., VI láminas.
1935 Etica y Cultura Forense, por el doctor Francisco Padilla.
1936 Gobierno del Hogar, por Clotilde Cortés de González.
1937 Cancionero Popular de Tucumán, por Juan Alfonso Carrizo, tomo I de 558 págs., 4 mapas y 1 lámina; tomo II de 600 págs.
1938 Lecciones Preliminares de Filosofía, por Manuel García Morente.
1939 Arte de la Lengua Quichua General de Indios del Perú, por Juan de Aguilar.
1939 La Gramática Yunga, por F. de la Carrera.
1939 Corografía del Gran Chaco Gualambra, por Pedro Lozano.
1940 Cancionero Popular de Santiago del Estero, por Orestes Di Lullo, 528 págs.
1941 Un ejemplo de instalación humana en el Valle Calchaquí, por Romualdo Ardizone.

1942 Hacia Allá y Para Acá (Una estada entre los Indios Mocobíes, 1749-1767) por F. Paucke, S. J., traducción de Edmundo Wernicke. (Edición completa de la obra) Tomos I, II y III, 1ª y 2ª entrega, 1942, 1943 y 1944.

1942 Cancionero Popular de La Rioja, por Juan Alfonso Carrizo, 3 vol., 1216 págs.

PUBLICACIONES ESPECIALES DEL INSTITUTO DE HISTORIA, LINGÜISTICA Y FOLKLORE

Sección Historia:

Documentos Tucumanos: Actas de la Sala de Representantes, vol. I, 1823-1835, Tucumán, 1938. Vol. II, 1836-1852. Tucumán, 1939.

Documentos Argentinos: Gobierno de Alejandro Heredia, 1832-1838. Tucumán, 1939.

Documentos Tucumanos: Actas del Cabildo. Vol. I, 1810-1816. Tucumán, 1939. Vol. II, 1817-1824. Tucumán, 1940.

Historia del Tucumán (Siglos XVII y XVIII) por M. Lizondo Borda. Tucumán, 1941.

Historia del Tucumán (Siglo XVI), por M. Lizondo Borda. Tucumán, 1942.

Estudio sobre Historia Eclesiástica de Jujuy, por el Canónigo Miguel A. Vergara. Tucumán, 1942.

Descubrimiento del Tucumán, por M. Lizondo Borda. Tucumán, 1943.

Sección Lingüística:

Tucumán indígena (Diaguitas, Lules y Tonocotés: pueblos y lenguas del siglo XVI), por M. Lizondo Borda. Tucumán, 1938.

Diccionario Kkechwa-Español, por Jorge A. Lira. Tucumán, 1944.

Sección Folklore:

Cantares tradicionales del Tucumán, por Juan Alfonso Carrizo. Tucumán, 1939.

Bosquejo de una Introducción al Folklore, por Augusto Raúl Cortazar. Tucumán, 1942.

El Folklore de Santiago del Estero, por Orestes Di Lullo. Tucumán, 1943.

Esta obra es el resultado de investigaciones realizadas desde el año 1940, con los auspicios de la Universidad Nacional de Tucumán y el Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales. El trabajo tipográfico y compaginación se inició en Enero de 1945, terminándose de imprimir el día 22 de Diciembre del mismo año, en Platt Establecimientos Gráficos S. A., Defensa 633, con autografías musicales de Francisco Lío, clisés de Rossi y Lull y un apéndice musical impreso por Ricordi Americana Cangallo 1570, Buenos Aires.

Toda correspondencia con la autora puede dirigirse al Instituto de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales Av. Angel Gallardo 470, Buenos Aires, República Argentina.