

Áreas musicales de tradición oral en América latina

Una crítica y tentativa de reestructuración de los "cancioneros" establecidos,
por Carlos Vega*.

por Dra. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera

De acuerdo con Carlos Vega (1898-1966), llamamos *cancioneros*¹ a un conjunto más o menos numeroso de composiciones musicales de igual o distinta especie, que presentan determinados elementos musicales comunes orgánicamente consolidados. El criterio de clasificación que ha propuesto Vega se basa en el análisis de los elementos constitutivos de cada pieza: sistema rítmico, sistema tonal, giros peculiares, sistemas de acompañamiento y observación de los caracteres secundarios de la música, es decir, sus maneras de expresión.

Un cancionero se descubre analizando comparativamente la música de una región determinada de un país, del país entero y hasta de distintos países, e inclusive, continentes. Se trata en consecuencia, de una clasificación rigurosamente musical, que tiene su base en los métodos de la escuela difusionista o histórico-cultural, en la que se formó Vega y cuyos postulados aplicó en sus análisis musicales. Vega expuso sus conclusiones en el libro "Panorama de la Música Popular Argentina", publicado en Buenos Aires por la Editorial Losada en 1944. (Este trabajo es previo al desarrollo de la Etnomusicología, ciencia que ha adelantado considerablemente en lo que se refiere a los aspectos antropológicos y sociales de la música de tradición oral, pero que en cambio, no ha dado hasta ahora otros panoramas musicales comparativos. La razón es, desde luego, la dificultad para obtener materiales de primera mano que permitan realizar dichos estudios, y la falta de preparación adecuada, así como paciencia y aptitudes para pautar la música recopilada; a lo cual debe agregarse la exigencia de tiempo suficiente para abarcar el amplio panorama inherente a la comparación misma).

En América Latina contamos con buenos panoramas musicales de México, Venezuela y Argentina. Con excelentes monografías sobre determinados temas etnomusicológicos de Chile, como los de María Ester Grebe, dos buenos trabajos sobre Bolivia, realizados —uno— por la investigadora francesa Margarita D'Harcourt sobre la colección de Hurault, y —otro— por el joven estudioso boliviano Marcelo Thorrez, sobre colecciones de Isabel Aretz. En los

*Todos los diseños musicales que ilustran este artículo fueron realizados en esta Facultad de Música por Francisco Alvaréz.

¹ Sus manifestaciones particulares —las canciones que recogemos— deben repetir los caracteres que atribuimos a la unidad superior; es decir, que zambas, gatos o chacareras pueden pertenecer a un mismo cancionero, si poseen características musicales comunes. Otros musicólogos llaman cancionero al conjunto o piezas que recogen en un pueblo, en un departamento o provincia, según los casos. Como vemos, hay dos interpretaciones del término: nosotros lo empleamos con la acepción que diera Carlos Vega.

MISIONES DE RELEVAMIENTO ETNOMUSICOLOGICO
Y FOLKLORICO



demás países, los trabajos de transcripción musical suelen ser incompletos (de melodías solas) o deficientes, como cuando se transcribe la música indígena o la de raíz africana con un criterio europeizante. Y esto, en razón de que el etnomusicólogo no sólo necesita una excelente formación musical, sino que necesita también conocer a fondo la problemática sonora del grupo con el cual trabaja. (Aún no se ha inventado una máquina que visualice los toques de dos o más tambores ejecutados simultáneamente, y de varias voces que se superpongan).

Así planteadas las cosas, el trabajo de Vega abre un camino para el conocimiento puramente musical de nuestra América y también de otros continentes, pero requiere la consagración de estudiosos que puedan abordar la difícil tarea de transcribir fielmente la música y de analizar sus sistemas, para luego comenzar a establecer comparativamente las *familias* musicales. En el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), con sede en Caracas, se vienen realizando desde 1971 misiones de investigación en zonas estratégicas y de mayor urgencia²; producto de tales misiones son más de mil cintas con grabaciones, literatura y datos culturales, que esperan su escritura y análisis para contribuir, sin duda, a arrojar nuevas luces sobre las culturas musicales de América Latina. En el mapa que ofrecemos se aprecian las zonas investigadas. Por ellas puede verse que los trabajos requerirían una gran intensificación que no permiten los recursos humanos y presupuestarios de que se dispone actualmente.

Aquí conviene detenernos un momento para tratar el mencionado problema de la transcripción musical. En nuestros días, muchos etnomusicólogos niegan que se pueda transcribir la etnomúsica con un sistema de notación creado para otro tipo de música, como es la música corriente, académica o popular. En realidad, el sistema fue creado hace muchos siglos para una sencilla música europea a dos o tres tiempos, semejante a muchas de las músicas que hoy recogemos en nuestro continente; y nada resulta más distante de esa música que la música moderna de nuestros compositores, que se han ingeniado, no obstante, para crear toda clase de signos que permitan visualizar el producto de su rica imaginación musical y el consiguiente efecto sonoro. Del mismo modo, nada más distante de las músicas prehispánicas, o de las africanas, que constituyen otro polo opuesto en cuanto a variedad y complicaciones de tipo tonal y rítmico. Para este tipo de música, también los etnomusicólogos han creado o adaptado signos especiales.

En cuanto a Vega, tampoco transcribió la música en su totalidad, pero por otras razones. El fue lo que hoy podríamos llamar un *melodista*. Le importaba encontrar la forma potencial de una melodía, sin preocuparse dema-

²Estas misiones se efectúan dentro del Plan Multinacional que recibe los auspicios de la OEA, de Venezuela y de los países participantes conjuntamente.

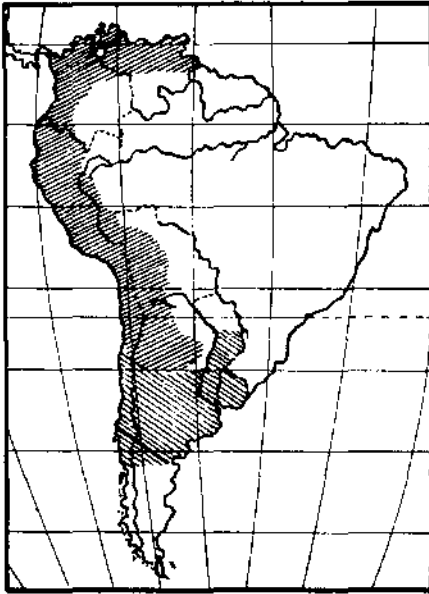
siado por presentar conclusiones sobre las variantes, y por considerar el acompañamiento. Desde luego, la forma potencial es la pauta de donde se puede partir para realizar las comparaciones, sin perderse en la maraña de la creatividad individual, que se pone precisamente de manifiesto en las variantes. Por nuestra parte, pensamos que la melodía debe presentarse con su acompañamiento armónico o rítmico —cuando lo tiene—, y con una indicación de la forma, que conlleva determinado número de repeticiones de una o más partes, con o sin interludios instrumentales. En síntesis, pensamos que para continuar con la idea iniciada por Vega —en cuanto a nuestra América Latina, al menos—, hará falta comenzar por transcribir cuidadosamente la música que reposa en nuestros archivos, y en los archivos de otros países que se han preocupado de llevar adelante trabajos de recopilación.

Hasta ahora las conclusiones podrían ser perfectas, si la música no estuviese también sujeta a los cambios que derivan de la dinámica cultural. Y aquí es donde comienza un problema intrincado de difícil solución, ya que la música no solamente está sujeta a cambios en el presente, sino que lo estuvo en el pasado. En todo caso, los trabajos de Vega, lo mismo que los nuestros actualmente, se basan en la música de tradición oral, consolidada por generaciones, y no desconoce los cambios que se perfilan en nuestros días, que pueden llevar a la constitución de nuevos cancioneros y a la variación —y hasta a la desaparición— de otros. En todo caso, nuestros trabajos constituirán un buen punto de partida para conocer el pasado por una parte, y los cambios por otra.

Los Cancioneros establecidos por Carlos Vega.

Vega aplica a la música los postulados de la Escuela Histórico-Cultural a la que por formación pertenece. Analiza las melodías que recoge, con el método codificado por Graebner, y una vez que establece sus caracteres esenciales, no sólo determina especies³, sino que por encima de las especies descubre familias musicales que se encuentran difundidas en áreas determinadas. Pero lo mismo que les ocurrió a los propulsores de la Escuela Histórico-Cultural cuando señalaron los ciclos culturales sin poseer aún la cantidad de materiales representativos suficientes de todo el mundo, Vega establece los cancioneros en Sudamérica sin contar con todas las colecciones de primera mano necesarias. Compara músicas recogidas en Argentina, Chile, parte de Uruguay, Paraguay, Bolivia y Perú, y revisa algunas colecciones escritas de otros países,

³Aparte estas grandes agrupaciones consideradas *cancioneros*, hay que decir que el vocablo *especie* supone un *género*. En efecto, en nuestros países, y considerando las funciones a las que se adscribe la etnomúsica, tenemos los posibles géneros siguientes: infantil, laboral, religioso, profano-religioso, festivo, galante, teatral, funerario.



CANCIONERO TERNARIO COLONIAL
(Seudolidio – Menor)

Pie

Contrac. Semicontracción Pie

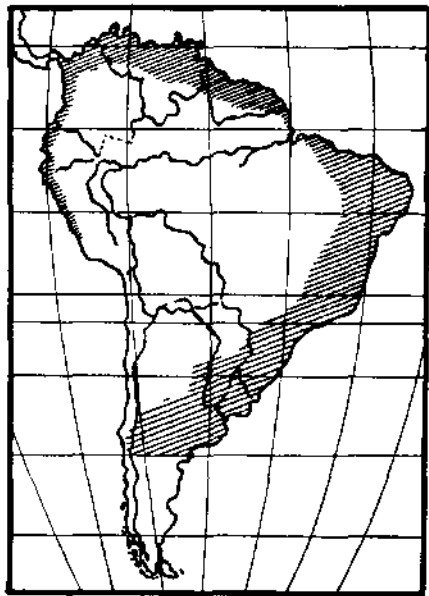
Variaciones

FRASES

1) $\frac{8 \cdot 3}{8 \cdot 8}$

2) $\frac{3}{8}$

MENOR MAYOR MENOR



CANCIONERO BINARIO COLONIAL
Cancionero (Binario Oriental)

ESCALA ANTIGUA

RITMICA

Pie

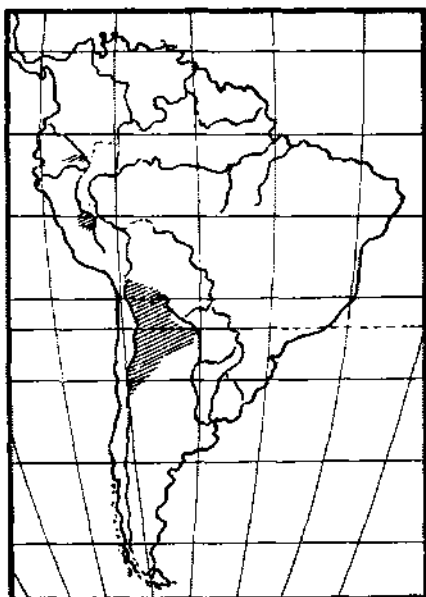
contrac. variación subdivisión

FRASE

$\frac{4}{8}$

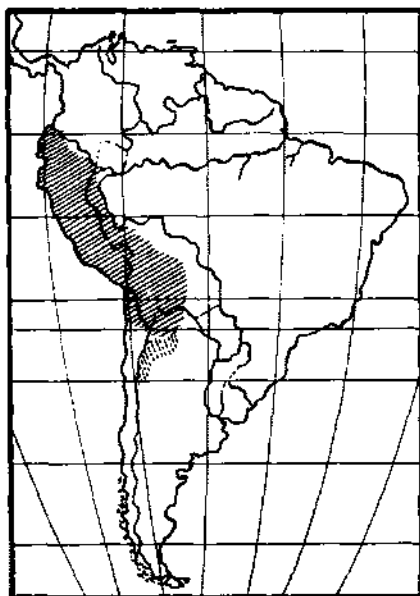
$\frac{4}{8}$

Acompañamiento



CANCIONERO TRITONICO

Musical notation for the Tritonic songbook, including a treble clef scale, a bass clef scale, and a 4/8 time signature with a 'Pie' (trill) symbol.



CANCIONERO PENTATONICO

Musical notation for the Pentatonic songbook, showing five variations (A-E) of a pentatonic scale in treble clef, and a 'Pie' (trill) symbol.

Contrac. Variación División

Musical notation for the Contrac. Variación División section, showing a sequence of notes and rests.

que no siempre corresponden a grabaciones recogidas *in situ*. Con estos materiales insuficientes establece una serie de "cancioneros argentinos" y señala su dispersión por distintas áreas sudamericanas en los mapas que ilustran su trabajo.

Tentativa inicial de reestructuración.

Toda tentativa de reestructuración en estos momentos puede resultar todavía prematura, dado que, como vimos, los trabajos de recopilación están apenas comenzando en algunos países. No obstante, a la luz de nuestros estudios podemos ofrecer un intento de reestructuración de los cancioneros propuestos por Vega, como un paso más hacia la comprensión de su trabajo, y por otra parte, hacia la apreciación de nuevos cancioneros que pueden ya proponerse en el presente⁴.

1. *Los cancioneros prehispánicos.*

Bajo el rubro de "cancioneros primitivos", Vega examinó "los materiales de unos cuarenta pueblos aborígenes sudamericanos, recogidos con métodos diversos en todos los tiempos", y llegó, desde luego, "a la conclusión de que las deducciones son prematuras". Hoy, a la luz de nuestras investigaciones descubrimos que la música de numerosos pueblos aborígenes presenta características propias, como es el caso de los mapuches y de los guajiros, que poseen culturas particulares, de un cierto desarrollo, en tanto hay otros pueblos que, aunque distantes entre sí, cantan en forma semejante. Así, hay que separar en principio cuatro grandes grupos: el de los cantos atonales; el de cantos o toques temperados, sobre escalas determinadas, no europeas; el de los cantos que se producen sobre sonidos determinados que paulatinamente suben o bajan en entonación; y el de los cantos chamánicos de diferentes grupos, donde los sonidos musicales alternan con otros extramusicales, simbólicos, con ruidos, soplidos, gritos, etc., y entre toda esta música encontramos otra diferenciación fundamental, según se trate de toques o cantos amorfos; o de toques o cantos estructurados de alguna manera. Los cuatro ejemplos que damos, no abarcan sino dos aspectos de este universo sonoro prehispánico. Los ejemplos 1 y 2 muestran motivos no estructurados o libres; los ejemplos 3 y 4 pertenecen a lo que puede considerarse como un cancionero

⁴Antes de entrar en las consideraciones que a continuación expondremos, conviene dejar aclarado que estamos conscientes de que la ejemplificación requeriría por lo menos diez piezas de cada subcancionero, lo cual nos ha sido imposible presentar en razón del espacio asignado a este trabajo. Pero en todo caso, a los especialistas les será fácil ir agregando los ejemplos que faltan, en relación con las áreas musicales y culturales que cada uno maneje.

tetratónico estructurado, que tiene amplia dispersión en nuestro continente. (Las líneas de puntos del ejemplo 4 son nuestras). (Véase ejs. 1 al 4 en pp. 23 al 25).

2. *Los cancioneros tritónicos.*

Cuando Vega señala un cancionero tritónico —porque las piezas se ciñen a las tres notas de un acorde perfecto mayor— nos está mostrando un tipo de “baguala” ya mestizada, que se ajusta como forma a la copla española, con o sin mote adicional. Junto a estas canciones, muestra un toque del *erke* monumental (la larga trompa andina) en el cual el ejecutante desenvuelve su melodía con total libertad, sin ceñirse a compás.

El “cancionero tritónico” de Vega estaría en consecuencia, basado solamente en el fenómeno natural de la tritonía, la cual aparece en muchos cantos de diferentes culturas prehispánicas, sobre todo del área andina, así como de las selvas peruanas y ecuatorianas: calchaquíes, atacameños, tarijeños, matacos, chanckas, aguarunas y shwaras.

Creemos, de acuerdo con este panorama actual de la tritonía en América, que existe sin lugar a dudas un patrón tritónico básico, el cual se amplía en diferentes subcancioneros. Pero creemos también que no es precisamente el modelo de baguala ofrecido por Vega el punto de partida, sino probablemente los cantos y toques amorfos recogidos por nosotros entre diferentes grupos aborígenes (inclusive de descendientes calchaquíes). En todo caso, conviene recordar que se han hallado en excavaciones arqueológicas numerosos silbatos zoo y antropomorfos en el litoral ecuatoriano, los cuales producen tres sonidos bien afinados correspondientes a la tríada mayor, según examen realizado por Segundo Luis Moreno en ejemplares que guardaba el Museo de Guayaquil hacia los años 30. Esto permitió conjeturar a dicho autor sobre “la identidad del sistema musical de los jívaros del sur de la región oriental con el observado de los silbatos [...] del sur de la región del litoral [...]”.

A continuación ofrecemos los elementos básicos de estas músicas, en diferentes ejemplos de lo que podríamos considerar como ramas de un mismo tronco. Como puede verse, incluimos un toque de Rabinal Achí, del área maya, hasta la cual se extiende también la dispersión de silbatos semejantes a los que se encontraron en Ecuador. (Véase ejs. 5 al 11 en pp. 25 al 28).

3. *Los cancioneros pentatónicos.*

Aquí la problemática es más complicada. Vega mismo reconoce que la pentatonía se encuentra en cinco continentes, pero opina que “situados en Sudamérica y hablando de la música argentina, el rótulo adoptado es inequívoco”. En rigor, no está hablando sólo de Argentina, ya que en su mapa de dis-

persión parte del noroeste argentino y cubre casi toda Bolivia, Perú y Ecuador. El caso es, que en Sudamérica, aparece la escala pentatónica no sólo en varios subcancioneros, como observamos para la tritonía, sino también en cancioneros diferentes. Tenemos así una pentatonía andina (con varios tipos de músicas), una del área Orinoco-Amazonas, y una pentatonía afroide que se circunscribe a las áreas pobladas por descendientes de africanos. Todas tienen en común la escala, pero sus músicas son totalmente distintas.

Aquí ejemplificamos la pentatonía andina, de raíz prehispánica, corroborada por el hallazgo de numerosísimos instrumentos en yacimientos arqueológicos de diferentes culturas del área. Y damos diferentes ejemplos de pentatonía de grupos selváticos. (En lo que concierne a la pentatonía afroide puede verse en las ejemplificaciones del rubro N° 5). (Véase ejs. 12 al 16 en pp. 29 al 31).

Otra área de dispersión aborigen de la pentatonía se da en tierras mexicanas entre los yaquis y seris, pero allí se caracteriza por aparecer en forma aislada, en medio de otros cantos con características tonales diversas y entre algunos otros de fuerte influencia europea.

4. *Los cancioneros europeos antiguos y su criollización.*

Carlos Vega habla en 1944 de un "cancionero europeo antiguo", el cual supone "un remoto estrato común, antes culto". Basa esta afirmación en la premisa de que "en las colecciones manuscritas del siglo XIII hay algunos antecedentes de este cancionero" (p. 267). Se trata de melodías muy sencillas, mensurales, de las cuales son arquetipo el conocido arrullo que cantan las madres a sus hijos —con todas las variantes de cada caso—, lo mismo que los villancicos y los viejos romances todavía conservados en América, y numerosos cantos y rondas infantiles. (Véase ejs. 22 al 24 en pp. 36 al 38).

No podía ser, naturalmente, este tipo de melodía el único y principal rasgo de antiguas melodías europeas en América. Posteriormente al planteamiento de Vega se han realizado recopilaciones, transcripciones y análisis de otras melodías que acusan, sin duda, caracteres también muy antiguos aunque diferentes al de los arrullos, romances y villancicos. Nos referimos a melodías amensurales, sujetas a los imperativos del discurso textual y que juntaron —como era natural— en nuestros países diversidad de expresiones, unas veces por la alternancia de interludios instrumentales con el discurso melódico (punto, cifra, galerón); otras, manteniendo el acompañamiento unido al mismo discurso (zapateo, verso); y en algunas especies de este mismo cancionero, el denominador común de una escala hipofrigia, una armonía constante, de repetición no interrumpida, sobre la base IV-V-I y unos instrumentos acompañantes —cordófonos siempre— integrados por guitarra (o alguna de sus

variantes americanas como la jarana, la mejorana), bandola (o bandolín) y tiple o cuatro.

A esa antigua música de entretenimiento estuvo adscrita en Europa y posteriormente en América, diversos cantos que adquirieron diferentes nombres. (Véase cjs. 17 a 21 en pp. 31 al 35).

5. *Cancioneros afroamericanos.*

Vega toma en cuenta el factor afro ya en sus últimos trabajos, y considera que "la música negra verdadera que vive en América no significa influencia africana sino supervivencia africana" (1967, p. 229). Craso error que contradicen nuestros estudios hechos desde Venezuela, así como otros de diferentes estudiosos, muy especialmente los del norteamericano Alan Lomax quien refiriéndose a la música afroamericana escribe que "considerada ésta en su totalidad, es un subsistema de un estilo tradicional del continente negro africano que parece ser una de las más antiguas, consistente y fértiles familias musicales mundiales" (1969, p. 181, traduc. propia). Sus conclusiones son producto de sus análisis cantométricos, de acuerdo con la invención de Víctor Grauer y de él mismo, que asigna las culturas a áreas culturales de acuerdo con el sistema de Murdock⁵.

⁵Según el mismo Grauer, "cuando cada *hornada* de estilos contables analizados son horadados y computadorizados, la computadora reúne perfiles de áreas. Estos perfiles, presu- mimos que sean manifestaciones de las más frecuentes conductas musicales que puedan ser halladas en una área dada" (p. 182). Este estudioso trabaja con un mínimo de 10 cantos de cada cultura y establece así, por ejemplo, los perfiles cantométricos de Haití, los cuales dan un 69% de semejanzas con los de la Costa de Guinea. Pero además estudia con el mismo sistema los estilos de cantos de comunidades negras del Brasil, Colombia, Venezuela, los Estados Unidos y de varias islas de las Indias Occidentales, llegando a la conclusión de que todas se adhieren a la esencia (core) del modelo africano negro, algunas, inclusive en forma más estrecha que en el caso haitiano. Lomax computa grupos vocales según: 1-) organización social del grupo vocal, 2-) relación de la orquesta con el grupo vocal, 3-) organización del grupo orquestal, 4-) organización musical del grupo vocal, 5-) mezcla tonal del coro, 6-) mezcla rítmica del coro, 7-) organización orquestal (véase 3), 8-) mezcla tonal de la orquesta, 9-) mezcla rítmica de la orquesta, 10-) repeticiones textuales, 11-) tipo rítmico del coro, 12-) organización rítmica del coro, 13-) tipo rítmico de la orquesta, 14-) organización rítmica de la orquesta, 15-) contorno melódico, 16-) forma melódica, 17-) longitud de la frase, 18-) número de frases, 19-) posición del final, 20-) promedio de la extensión vocal, 21-) extensión intervocálica, 22-) tipo polifónico, 23-) embellecimiento, 24-) tempo, 25-) volumen, 26-) libertad rítmica del coro, 27-) libertad rítmica de la orquesta, 28-) glisados, 29-) melismas, 30) trémolos, 31-) golpes glotales, 32-) registro, 33-) extensión vocal, 34-) nasalidad, 35-) acentos, 36-) enunciación de consonantes.

Cif. Alan Lomax. *The Homogeneity of African-afroamerican musical style.* En *Afro American Anthropology Contemporary Perspectives.*

Edited by Norman E. Whitten jr. and John F. Szweed pp. 181-201. (Traducción propia).

Comparados los sistemas de Vega y de Lomax, podemos llegar a la conclusión de que ambos requerirían un número mucho mayor de ejemplos, pero que en tanto el primero *nos visualiza conclusiones musicales para músicos*, el segundo puede ser quizás mejor aprovechado por sociólogos, ya que en última instancia nos falta siempre lo esencial: la música en sí.

Los cancioneros afroamericanos son, pues, los grandes ausentes en la obra de Vega, quien reconoció muy tardíamente que el negro tuvo ingerencia musical en Latinoamérica, al punto que está presente en extensas áreas con sus toques, cantos y bailes de tambor. (En extensas áreas, así en plural, podemos decir nosotros).

Las músicas que trajeron los africanos dieron lugar en América a varios subcancioneros, con matices propios derivados del contacto del negro con descendientes europeos —españoles, portugueses, franceses, ingleses—, con aportes de sus variadas músicas folklóricas y populares. El patrón polirrítmico producido por batería de tambores a cuyo toque se superpone el canto de un solista que alterna con el coro, constituye la constante de los cantos afroamericanos, constante que varía en las diferentes áreas y con las distintas especies en Brasil, Suriname, Guyana, Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá, para no citar sino los países continentales, ya que el mestizaje es mucho mayor en las islas del Caribe.

En nuestros ejemplos 25 a 33 se pueden apreciar cuatro modalidades de las músicas afroamericanas: una pentatonía de estructura libre en el ejemplo 25; una pentonía estructural en el ejemplo 26; un extendido cancionero afrocriollo en las melodías 27 a 31; y un cancionero afroantillano en las piezas 32 y 33. (Véase ejs. 25 al 33 en pp. 39 al 46).

6. *Los cancioneros criollos.*

En su obra de 1944 Vega divide la música criolla en dos grandes grupos formados respectivamente por el influjo de los criollos coloniales del Pacífico, desde Lima y Santiago, y por los (lados) del Atlántico, a través de Río Janeiro y Buenos Aires, y reconoce dentro de c/u dos familias musicales así:

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| 1 — Cancionero Occidental: | a-) Cancionero ternario colonial |
| | b-) Cancionero criollo occidental |
| 2 — Cancionero Oriental: | a-) Cancionero binario colonial |
| | b-) Cancionero criollo oriental |

Se basa para estas subdenominaciones en la preeminencia de músicas en pies rítmicos ternarios para el cancionero 1 a); de birritmias (horizontales

y verticales) para el 1 b), y en la preeminencia de ritmos binarios para el 2 a) y b), este último influenciado directamente por las danzas de salón del siglo XIX, las cuales, según Vega, "caen sobre el binario colonial en la campaña". (Otros elementos de caracterización se pueden apreciar junto a sus mapas de distribución, que ofrecemos). A estos cancioneros criollos agrega Vega el "cancionero riojano", en el que reconoce una mezcla del tritónico, del pentatónico y del ternario colonial. Y el "cancionero platense", que acusa vestigios de modos griegos y otros elementos del "criollo occidental". (Ya en plan de "examen y síntesis", Vega reconoce "formas híbridas" que se producen sobre todo en territorios donde se superponen dos o más cancioneros, y encuentra "cancioneros en decadencia", junto a otros conservados, así como cancioneros que invaden nuevas áreas).

Vega estudia a fondo los procesos de aculturación, en un trabajo de 1965 intitulado "Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica", donde escribe:

"La música que se difunde (migración), puede conservarse sin cambios en su nuevo territorio (tradicción), o modificarse por desenvolvimiento de sus gérmenes propios (evolución) y, principalmente, por contacto con otra música (aculturación)". (p. 221).

En este mismo trabajo, nuestro musicólogo llama "cancionero de los criollos peruanos", al mismo que en su libro de 1944 designa como cancionero ternario colonial, el cual considera "un cancionero clave en la interacción andina y en la del Cono Sur".

Por nuestra parte, hemos encontrado varios cancioneros y subcancioneros criollos, producto todos de mestizaje y aculturación musical, con diferencias suficientemente marcadas como para establecer los distintos grupos que aquí ejemplificamos.

En primer lugar, los que denominamos *Cancioneros criollos occidentales*, en los que reconocemos tres subgrupos: el *Ternario occidental* (ejemplos: 34, 35 y 36); el *Pentatónico criollo* (ejemplos: 37 y 38); y el *Binario occidental* (ejemplo 39). (Véase ejs. 34 al 39 en pp. 47 al 51).

En segundo lugar, los que denominamos *Cancioneros criollos orientales*, que comprenden varios subgrupos: entre ellos, el *Binario oriental* (ejemplos: 40 y 41), el *Eurocriollo* (ejemplos: 42 y 43), y el *Cancionero galante*, de inspiración operática (ejemplos: 44 y 45). Faltaría aquí citar otros cancioneros formados por las mezclas de músicas de vieja estirpe arraigadas en nuestro suelo americano, pero los límites asignados a este trabajo no nos permiten extendernos más. (Véase ejs. 40 al 45 en pp. 52 al 55).

Conclusiones:

Podemos reafirmar aquí que la música de tradición oral no permanece siempre encadenada a una misma tradición, sino que cambia poco a poco; unas veces por aculturación musical (fusión de elementos musicales de culturas diferentes) y otras, simplemente por recreación, en tanto los músicos más creadores pueden ir transformando las piezas, aunque sin salirse de los moldes tradicionales. Entre los músicos *folk* pasa lo mismo que en el ambiente académico: están los buenos repetidores de lo que crearon los demás, y están los músicos que dan su versión de una música aprendida, y entre estos últimos, están los músicos que reciben muy diferentes influencias y las aprovechan, y otros que rechazan todo elemento extraño a su tradición musical. Pero por debajo de esto se perciben en todos los casos algo así como ramas de un tronco común, que hunde sus raíces en el tiempo. Este tronco, y estos troncos, ya que se trata de muchos debidamente individualizados, permiten establecer procedencias, y por la repetición, áreas de estilos musicales con características definidas, que constituyen los cancioneros. Nuestra problemática en la aplicación del método de Vega comienza con la multiplicidad de las variantes de los estilos ya determinados, y por ello es que sugerimos el reconocimiento de subcancioneros, que nos permitan ubicar las diferentes generaciones musicales contemplando similitudes y diferencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aretz, Isabel. *Música Tradicional Argentina, Tucumán*. Buenos Aires, U. N. de T., 1946.
- . *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1952.
- . "Músicas pentatónicas en Sudamérica" en Archivos Venezolanos de Folklore. Año 1, Nº 2, Caracas, U.C.V., F.F. y L., julio-diciembre 1952, pp. 283-309.
- . *Música Tradicional de La Rioja*. Tesis de grado U.C.A., 1977. (Inédito).
- . *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano*. Caracas, Venezuela, Ed. Casa de la Cultura Popular, M. del T., 1962.
- . *El Tamunangue*. Barquisimeto, Venezuela, UCO, 1970.
- . "Cantos Araucanos de Mujeres". En *Revista Venezolana de Folklore*, 2ª época, Nº 3. Caracas, Venezuela, INAF, septiembre 1970. pp. 73-104.
- Aretz, Isabel, Ramón y Rivera, Luis Felipe. "Reseña de un Viaje a República Dominicana". En *Boletín del Instituto de Folklore*, Vol. IV. Nº 4, Caracas, diciembre de 1963. pp. 157-204.
- Carvalho, José Jorge. "Formas Musicais Narrativas do Nordeste Brasileiro". En *Revista INIDEF*, Nº 1. Caracas, Venezuela, 1975. pp. 33-68.
- Grebe, María Ester. *The Chilean Verso. A Study in Musical Archaism*. Los Angeles, Latin American Center, UCLA, 1967.
- Herskovits, M. J. y F. S. *Afro-Bahian Religious Songs From Brazil*, Album 13, Div. of Music, The Library of Congress, Washington, D. C. 25, Recorded in Bahia, Brazil, 1941-1942.

- Molzmann, Rodolfo. *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966.
- Instituto Nacional de Folklore (INAF). Archivo Musical.
- Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF). Archivo Musical.
- Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires. Archivo Musical.
- Lavín, Carlos. "Cultura Atacameña". Santiago de Chile, *Cuaderno de Arte 1, La Música*, 1950. [s/p].
- León, Argeliers. "Elementos de Origen Hispánico en la Música del Pueblo Cubano". En *Actas de la Reunión Internacional de Estudios Sobre las Relaciones Entre la Música Andaluza, la Hispanoamericana y el Flamenco*, Vol. 11, Madrid, Publ. del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, octubre, 1972. pp. 11-31.
- Linares, María Teresa. *La Música Popular*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*, Washington D.C.A.A.A.S., 1968.
- . "The Homogeneity of African - Afro-American Musical Style". En *Afro American Anthropology, Contemporary Perspectives*, Ed. by Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed, 1969.
- López Cruz, Francisco. *La Música Folklórica de Puerto Rico*. Sharon, Connecticut USA Troutman Press, 1967.
- Mendoza, Vicente T. *La Canción Mexicana*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U. A. de M., 1961.
- Moreno, Segundo Luis. "La Música en el Ecuador". En *Ecuador en Cien Años de Independencia*, Vol. 2, Quito, 1930. pp. 187-276.
- Novati, Jorge. *Folklore Musical y Música Folklórica Argentina*. Vol. 6, "Música de los aborígenes". Música y texto. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1966.
- Ramón y Rivera Luis Felipe. *El Joropo*. Baile Nacional de Venezuela. Caracas, Venezuela. Ediciones del Ministerio de Educación, 1953.
- . *La Música Folklórica de Venezuela*. Caracas, Monteávila Editores, 1969.
- . *La Música Afrovenezolana*. Caracas, UCV, 1971.
- . *La Canción Venezolana*. Maracaibo, LUZ, 1972.
- . "Música Afroecuatoriana". En *Folklore Americano*, Años xv-xvi, Nº 15, Lima, Perú. Organo del Comité Interamericano de Folklore, 1967-68. pp. 70-86.
- . Transcripciones Musicales del Archivo de INIDEF.
- Restrepo, Antonio José. *El Cancionero de Antioquia*. Medellín, Colombia, Editorial Boudot, 1945.
- Roel Pineda, Josafat. "Algunas anotaciones sobre la música". En el disco *Voces e instrumentos de la selva*, Lima, Perú, Casa de la Cultura, 1969.
- Vega Carlos. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1944.
- . "Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica". En *Music in the Americas, Interamerican Music Monograph Series*, Vol. 1. USA.
- The Hague, The Netherlands, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967. pp. 220-250.
- . "El Canto de los Trovadores". En *Boletín Interamericano de Música*, Nº 35, Washington D. C., Unión Panamericana, 1963. pp. 3-19.
- Watermann, Richard A. Disco "Folk Music of Puerto Rico", Washington D. C., División of Music, 1946.

1.- CANTO DEL LONCOMEU

Lonquimay, Chile

Colector: Isabel Aretz, 1942

Informante: Clarisa José Millaleu

Transcripción: Isabel Aretz (1970, p. 85)

♩ = 152

E ————— chó ne e ————— o — a —————

né o ho o ————— m —————

i-a ha ia e o — ho ió ————— a —————

cha o jo cho cho ————— o jou —————

né - o jo po po e ojo ————— o

e ————— o jo o ————— a —————

yé - o jó yo yo ————— jo ————— etc.

1 - CANCIONEROS PREHISPANICOS

1.1 Amorfos

1.- Características principales: melodía libre, constante uso de la cuarta aumentada, oscilación sobre los sonidos finales.

2.- CANTO DE SHAMAN

Kankira, Dto. Gracias a Dios, Honduras
 Col. Terry Agerkop-Ronny Velásquez, 1972
 Inf. Elirio Pedrek
 Trans. R. y R.

♩ = 100 boca chiusa

M — j im

wai gat ki waik no wi nām nām nai nām na —

nai nām na o u ple — man hay re kum pi wa —

yu — kum bia ku — n ka kia tas we ru wa tu —

u pa lá iwa lu ta i mi tu — mai wu ban ka nunwai kai wai ku y nai mi bá — etc.

2.- Canto libre sobre escala alterada de ocho sonidos. El cantor entona sin respirar hasta el sitio indicado por las comas.

3.- CANCION

Puerto Pinasco, Paraguay
 Col. I.A.—Carlos Vega, 1944
 Inf. Indio angaité
 Trans. I.A.

♩ = 126

sonajero

Ay hei lla ay o o o o'ay hei lla

o o oi - e e - hea o oa oy hei lla

ay hei lla...

• 24 • etc.

1.2 Tetratónico estructurado

3.- Canto de ritmo binario y metro alterno sobre escala tetratónica.

4.- **CANCION DEL SHIRIPIARE**
 Gran Pajonal, Montaña Central del Perú
 Col. Alberto Chirif-Stefano Varese
 Inf. Chamán Campa (ashaneika)
 Trans. Josafat Roel Pineda

3 veces

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody and ends with the word "etc." written below the staff.

(las líneas con puntos son muestras)

.4.- Repetición característica de las frases. Final libre.

6.- **AIRE INSTRUMENTAL ATACAMEÑO ("Talátur")**
 Peine, Chile
 Col. y trans. Carlos Lavín (1950)

MUY MODERADO Y SOLEMNE

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody.

6.- Melodía libre con síncopas características. Ritmo ternario.

5.- BAGUALA ("Vidalita para el carnaval")
 San Pedro, Dto. Tinogasta, Catamarca, Argentina
 Col. I.A., 1946
 Inf. Balbina Páez y Hortensia P. de Guispe
 Trans. I.A. (1952, p. 116)

$\bullet = 74$

CAJA *simile*

2 - CANCIONEROS TRITONICOS (Origen Prehispánico)

2.1 Amorfo

- 5.- Diafonía de libre estructura, con pasajeras incidencias polifónicas. Ritmo binario sobre percusión isócrona persistente.

7.- SON DEL RABINAL ACHI

Grabación de la Dirección General de Radiodifusión
 Chichén Itzá, Guatemala (Circa 1958)
 Trans. R. y R.

$\bullet = 132$

* 26 *

2.2 Tritónico estructurado

- 7.- Melodía acompañada, estructural. Glisados característicos.

8.- INVOCACION DEL BRUJO (Refraseado)
 Col. Segundo Luis Moreno
 Inf. Indio jíbaro
 Trans. Segundo Luis Moreno (1930, p. 199)

The musical score for 'Invocación del Brujo' consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by a descending contour and an irregular structure. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

8.- Melodía acompañada de estructura irregular. Ritmo binario. Proyección descendente.

9.- CARNAVAL
 Huancabamba, Perú
 Col. I.A. (1942)
 Inf. Luis Orozco
 Trans. I.A.

The musical score for 'Carnaval' begins with a tempo marking of a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The score is written on five staves using a treble clef and a key signature of one flat. The piece features a regular structure with a binary rhythm and ternary accents. The notation includes quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplet markings. The score ends with a final cadence on the fifth staff.

9.- Melodía acompañada de estructura regular. Ritmo binario con incidencias ternarias.

10.- HARAWI

Andahuailas, Perú

Col. I.A., 1942

Inf. Angelina Salazar y Tomasa Kusi

Trans. I.A.

pp $\text{♩} = 60$

Se-ño-ray con - pa - dre Se-ño -
 ñay co - ma - dre

glissé lento

10.- Melodía de estructura regular. Ritmo binario con incidencias ternarias. Fuerte glisado descendente al final.

11.- BAGUALA

El Mollar, Tafi, Argentina

Col. I.A.

Inf. Plácido Ríos

Trans. I.A. (1946, p. 185)

$\text{♩} = 84$

Ve - ní vi-di - ta can - te - mos
 ve - ní pa - ra - tea mi la - do
 Sia vos te qui - tan la vi - da
 con la mi - a teha-ris pa - go.

11.- La melodía toma su estructura de la copia octosílaba post-hispánica. El canto se acompaña con golpeteo de caja o tambor.

12.— CANCION TOBA (grupo lingüístico guaycurú)
 Chaco oriental, Argentina
 Col. Jorge Novati. Disco F.N.A., 1966
 Inf. Indio toba
 Trans. R. y R.

$\text{♩} = 126$

a sa a na pa ta ke e e ió—sa—na
 pa ta ká a ja a ja a ja—
 io—sa a na pa ta ke etc.

3 — CACIONEROS PENTATONICOS (Origen Prehispánico)

3.1 Pentatonía selvática

12.— Melodía libre en progresión descendente. Ritmo binario predominante. Características: saltos descendentes de 4as, 5as, 6as, al final de las frases.

13.— TOQUE DE FLAUTA

Hacienda "El Totumo". Dto. Roscio, Guárico, Venezuela
 Col. I.A.—R. y R., 1947
 Inf. Cermeño (indio guajiro)
 Trans. R. y R.

$\text{♩} = 66$

(Se interrumpe)

13.— Melodía acompañada en sucesivos motivos. Ritmo binario. Adornos.

14.- CANTO DE CAZA (grupo guaycurú)

Puerto Sastre, Chaco, Paraguay

Col. I.A.-Carlos Vega, 1944

Inf. Mitá

Trans. I.A. (1952, p. 300)

The musical score consists of eight staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a 6/8 time signature and a tempo marking of ♩ = 84. The lyrics are: "he a ai e he a ai e he é a". To the right of the lyrics, it says "repite varias veces y sigue". The remaining seven staves are instrumental accompaniment, each in a different clef (soprano, alto, tenor, and bass clefs) and showing various rhythmic patterns and melodic lines. The piece concludes with "etc." on the final staff.

14.- Las melodías pentatónicas chaquenses muestran una estructura particular y son siempre descendentes.

15.- HUAINO

Puerto Acosta, Dto. La Paz, Bolivia
Col. I.A., 1942
Inf. Lucio Gallardo Tudela
Trans. I.A.

♩ = 92

16.- TRISTE

Chuquibambillas, Prov. Grau, Perú
Col. I.A., 1942
Inf. Pablo Lopinta
Trans. I.A.

♩ = 60

16.- Otra melodía de estructura irregular, con frases imperfectas y pies binarios. Progresión ascendente - descendente.

3.2 Pentatonía andina (estructurada)

15.- Las melodías pentatónicas incaicas son más a menudo de estructura irregular y sus pies rítmicos son más variados.

17.- PUNTO LIBRE

Vuelta Abajo, Cuba
Argeliers León (1972, p. 17)

♩ = 168

INTRODUCCION INSTRUMENTAL

silabas

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Nohay na- da co- moel ho- gar lle- no de paz y so- cie- go

PASAJE INST.

Nohay na- da co- moel ho- gar lle- no de paz y so- cie- go

pa- ra con- clu- ir el jue- go ma- ra- vi- llo- so dea- mar

PASAJE INST.

4 - CANCIONEROS EUROPEOS ANTIGUOS

4.1 Amensural

17.- Melodía libre en progresión descendente. Escala hipofrigia. Ritmo libre apoyado en el texto.

18.— DECIMA (“Seis con décima”)
 Arecibo, Puerto Rico
 Col. Richard A. Waterman, 1946
 Inf. Timoteo Quiñones
 Trans. R. y R.

$\text{♩} = 104$

VOZ

GUITARRA

El dí-a do-ce dea-
 bril lano-ti - cia se pa - sió el
 mun-do sees-tre-me - ció con pe - na yhon-do sen - tir.
 etc.

18.— Melodía libre sobre acompañamiento métrico fijo. Progresión descendente. Escala hipofrígia.

19.- GALERÓN

Porlamar, Edo. Nueva Esparta, Venezuela

Col. Juan Liscano

Inf. Julián Guevara

Trans. R. y R. (1953, p. 100)

M.M. = 104 Voz

En la tum - ba de un sui - ei - da pu - sie - ron

Cuatro

Guil.

es - tains - crip - ción

etc. 118

Voz

a - qui re - po - sa un la - drón que nun - ca es - ti - mó su vi - da

Guil.

etc

Detailed description: The musical score is written for voice, cuatro, and guitar. It consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'En la tum - ba de un sui - ei - da pu - sie - ron' and the instrumental accompaniment. The second system continues the vocal line with 'es - tains - crip - ción' and includes a 'etc. 118' marking. The third system features a more complex vocal line with lyrics 'a - qui re - po - sa un la - drón que nun - ca es - ti - mó su vi - da' and continues with 'etc'. The guitar part provides a rhythmic accompaniment throughout.

19.- Melodía libre de estructura irregular. Ritmo binario. Escala hipofrigia.

20.— CIFRA

Loma Blanca, Dto. Gral. Belgrano, La Rioja, Argentina

Col. I.A.—R. y R. 1952

Inf. Segundo Farías

Trans. I.A.

MM. da 72

RUBATO

Yáí tres viejos em-buste-ros se

po-nen a re-cor-dar Las ha-za-ñas que ha-bian he-cho en tiem-po de la mo-je-

da Se po-nen a re-cor-dar. y en u-na no-che de in-

Tpo. 1º 5ª

vier-no Sea-rrí-man au-na co-ci-na con bas-tan-te le-ñaal fue-go

trem. D.C.

20.— Melodía libre en alternancia con interludios y rasgueos instrumentales. Ritmo binario.

21.- VERSO (Nº 13, "Por José")

Chile

Col. María Ester Grebe

Inf. Carlos Marambio

Trans. M.E. Grebe (1967, p. 127, último período)

♩ = 96-100

The musical score is presented in five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

System 1: *etc.*

System 2: Di - cien do que ya nos jus - to los re - la - tó a Fa - ra -

System 3: *poco più mosso* ón -

System 4: *mf* Di - jo Jo - sé en la pri - sión: "¿Có - mo po - dré te - ner

System 5: *a tempo* *rit.* gus - to!"

21.- Melodía de estructura irregular y ritmo libre. Melódica independiente. Escala mezclada (mayor diatónica-hipolidia).

22.- CANTORIA

Fortaleza, Ceará, Brasil

Col. L.H. Correa de Azevedo

Inf. Virgilio Batista y A. Augusto Ribeiro

Trans. José J. Carvalho (1975, p. 47)

$\text{♩} = 96$

A no-ve de qua ren tae três pu de me a di mi
rar aqua-tro de fe ve rei ro por quem
tem por que pa rar a di mi ran do a be - le - za das prai
as do Ce - a - rá Eu tam bém
que roe lo gi - ar pa ra pro - var que can - to bem
E' seo com - pa nheiro co - nhe-ce porque eu
co nhe ço tam - bém das prai as do Ce - a - rá co mo I -
ra - ce ma não tem ----- é mui-to lin-do
é Mu - cu - ri - pe tam - bém a lin-

da pon te me - tá - li - ca não é su - jei ta nin guém mas das pra -
 ias do Ce - a - rá co mo I - ra - ce - ma - não tem
 O A - ca ra ú é de ou - ro
 O ca ma - çu - já fi - caa lém
 as on - das
 mas das pra ias de Ce - a - rá co mo I ra ce ma não tem. etc.

ROJÃO:

etc.

4.2 Mensural

22.- Melodía estructural de progresión descendente y ritmo binario. Escala mezclada (mayor diatónica-hipofrigia).

23.— ARRULLO

Santa Rosa, Monteros, Tucumán, Argentina

Col. I.A.

Inf. M. Antonia Jerez

Trans. I.A. (1946, p. 369)



23.— Melodía europea antigua. Carlos Vega transcribió diferentes cantigas medievales que pertenecen al mismo cancionero, como el ejemplo del Cancionero del Escorial que reproducimos.

23.— b.— Transcripción de una cantiga

Jb2,95 V., Carlos Vega (1963, p. 8)



24.— MILONGA

Capital Federal, Argentina

Col. Carlos Vega

Trans. Carlos Vega (1944, p. 232)



24.— En este caso se trata de una milonga folklórica y de una cantiga de Alfonso X, que pertenecen a un mismo cancionero, aunque no son iguales.

24.— b.— Transcripción de una cantiga de Alfonso X

(circa 1270)

M.Jb2,316



25.- CANTO DE ESCLAVOS

Documentación: Disco "Bentá" (106-603 Philips)

Curazao s/f

Col. Pater Brenneker

Trans. R. y R.

$\text{♩} = 80$

A ma li vao tó a ma li jó a
mi no jó a ma li vao tó i ío
pa ra que mi mi mo yuo vo li vó

Repite con Var.

5 - CANCIONEROS AFROAMERICÁÑOS

5.1 Pentatónico de estructura libre

25.- Melodía de libre estructura y ritmo combinado binario-ternario, sobre escala pentatónica.

26.- KETU PARA OSHOSÍ

Bahía, Brasil (1941-42)

Col. M.J. y F.S. Herskovits

Trans. R. y R.

Folk Music of Brazil..., Album XIII, Recording Laboratory, Division of Music, The Library of Congress, Washington D.C. 25

$\text{♩} = 96$

E a le te mo la yu ala ru ka

PERCUSION etc.

CORO

re u u dji re a le o dji re a la ru ka

etc.

(Repite con variantes)

re u a la ru pa ru o dji

5.2 Pentatónico estructural

26.- Melodía estructural sobre escala pentatónica. Ritmo binario. Responsorial.

27.- SALVE
 Baní, República Dominicana
 Col. I.A.-R. y R., 1963
 Inf. María Romero y otros
 Trans. R. y R.

The musical score is arranged in six systems. The first system shows a vocal line with lyrics "Ya (man de la)" and a Pandero part. The second system continues the vocal line with a question mark and a Coro section labeled "(INTERRUPCION)". The third system features a vocal line with notes "e", "a", and "2" and a Pandero part. The fourth system continues the vocal line with notes "e" and "a" and a Pandero part. The fifth system shows the vocal line with notes "é", "e", and "a" and a Pandero part. The sixth system includes a Guayo part and a Pandero part, both ending with "etc.".

5.3 Afrocriollo

27.- Estructura irregular. Ritmo mezclado binario-ternario. Responsorial. Escala diatónica mayor, defectiva.

28.— GOLPE DE TAMBOR REDONDO
 Curiepe, Edo. Miranda, Venezuela (1947)
 Col. I.A.—R. y R.
 Inf. Melitón Rivas
 Trans. R. y R. (1971, p. 140)

TAMBORES $\text{♩} = 184$

O lo - ló - tra-bu-ja-n-do
 e je je mu-chos hom-bres a le a le
 lé la la-la - la la A o lo porser la pri-me-ra
 vez o le - je e o e je je ay la la tra
 lá glo-ri-al Es-pi-ri-tu San-to

23.— Estructura y ritmo libres. Alternancia de solista y coro. Escala mayor diatónica.

29.- LUMBALÚ

Palenque de San Basilio, Dto. Bolívar, Colombia
 Col. I.A. (196)
 Inf. "Batata", Faustino Torres y Toribio Cáceres
 Trans. R. y R.

$\text{♩} = 108$

Solista
f Hoy sea-ca - ba-ron las re- ce - - tas hoy sea-ca -

TAMBOR *f* etc.

Coro de hombres
 ba-ron las no - ve - nas... *pp* (lamentos)

(mujeres) *mf*
 O lé lé lé----- yá ta jin da---

Coro
 a na ná ji ra - na le ré----- *pp*

Solista
 le ré i ré e lé----- tu al - ma

Coro
 tier ga ----- *pp* a lé-----

e lé i lé----- a le yo

f Solista
 e je le le... van a po- ner el bu-

Coro
 rro a e e ----- *Fin*

29.- Estructura irregular, ritmo binario. Escala fria defectuosa.

30.- CARAMBA

San Lorenzo, Esmeraldas, Ecuador, 1968

Col. I.A.-R. y R.

Inf. Melanio Segura y Felipe Villalba

Trans. R. y R. (1967/68, pp. 83/84)

Musical staff 1: Marimba introduction. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff begins with a tempo marking of quarter note = 96. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with a forte *f* dynamic and the instrument name *MARIMBA*.

Musical staff 2: Continuation of the marimba part. It follows the same rhythmic and melodic patterns as the first staff, ending with the text *etc.*

Musical staff 3: Soloist voice part. Treble clef, key signature of one sharp. The music is marked *(libre)* and *mf*. It features a melodic line with accents and fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

Musical staff 4: Chorus part. Treble clef, key signature of one sharp. The music is marked *f* and includes the label *CORO*. It features a melodic line with accents and fingerings (2, 2, 5, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

Musical staff 5: Marimba interlude. Treble clef, key signature of one sharp. The music is marked *(libre)* and includes the label *INTERLUDIO MARIMBA*. It features a melodic line with accents and fingerings (5, V 2 V, V 2 V, V 2 V).

Musical staff 6: Continuation of the soloist part. Treble clef, key signature of one sharp. It features a melodic line with accents and fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

Musical staff 7: Continuation of the soloist part. Treble clef, key signature of one sharp. It features a melodic line with accents and fingerings (C > 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

Musical staff 8: Marimba interlude. Treble clef, key signature of one sharp. The music is marked *(libre)* and includes the label *INTERLUDIO*. It features a melodic line with accents and fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2).

30.— Melodía de estructura libre. Ritmo ternario. Responsorial. Escala heptatónica (alterada)

32.— CANCIÓN ("Mother's Love")

Puerto Limón, Costa Rica

Col. I.A.—R. y R., 1966

Inf. Alfonso Williams y otros

Trans. R. y R.

5.4 Afroantillano

32.— Estructura regular. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor. Alternancia de solo y coro.

31.- SALOMA (canto de trabajo)

La Atalaya, Prov. de Veraguas, Panamá

Col. Gonzalo Brenes y Manuel F. Zárate, 1959

Inf. Campesinos

Trans. R. y R.

A u é u é-----o e-----e-----

e-----í Bue-nos dí(as) y bue - nus

no - ches-----de - ci - meho-ri - taA - ro - ra-----
(libre): (1)

--- co-mo pa-san los dí(as) co-mo les dan la ho - ra---

---u á u á-----jm o-----á ju já-----u já-----ja jó

jó-----ja - é-----je jó jo jo e jay--- Que lin-da tie-nes la ca-ra,

que pre - cio - sos---- los o - ji - tos----- qué bo - ni - ta

tie-nes la bo - ca pa-ra yo dar-teun be- si - to-----

---í ji á jo jo ja jo ja ja-----i

o = Sonidos en falsete.

31.- Estructura y ritmo libres. Alternancia escalística bimodal. A partir del sitio de llamada (1) suena como 8a. alta por el cambio de la voz suave, de cabeza, a la voz (f) de pecho.

33.— CANCION DEL PALO MAYO

Bluefields, Nicaragua

Col. R. y R., 1966

Inf. (Varios, coro)

Trans. R. y R.

$\text{♩} = 100$ Guitar

mf

Guitar C D

Drum

A7 D D G D

etc.

D A7 D

Soloist

Ay

Chorus

ta ta - a mon - day

some-body ta a ta som

some - body ta no dju ni mon day

ba

some - body ta a ta som

— ba —

33. — Melodía de estructura regular. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor.

34. — VIDALA

Santa Ana, Ríó Chico, Tucumán, Argentina

Col. I.A. (1941)

Inf. Ruperto y Remigio Pereira

Trans. I.A. (1946, p. 235)

$\text{♩} = 138$

Caja

Yo recién ven-go lle-gan-do Y hoy
hees-ta-doa - quí
A sa-lu-dar-lohi ve - ni - do
de-me la ma-no No
meha-ga sen - tir

6 - CANCIONEROS CRIOLLOS OCCIDENTALES

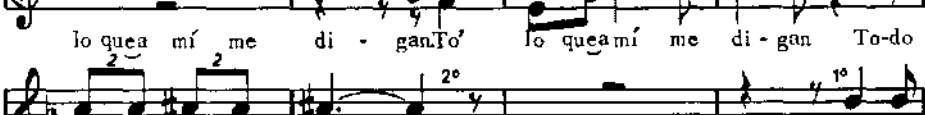
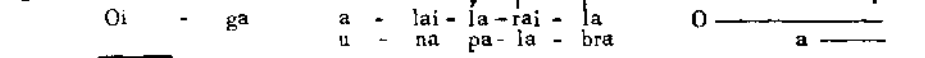
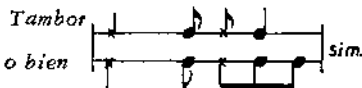
6.1 Ternario occidental

34. — Estructura irregular por la alternancia de la copla octosílaba y el pentasílabo. Ritmo ternario. Combinación escalística bimodal en terceras paralelas.

35.— SEIS FIGURIAO

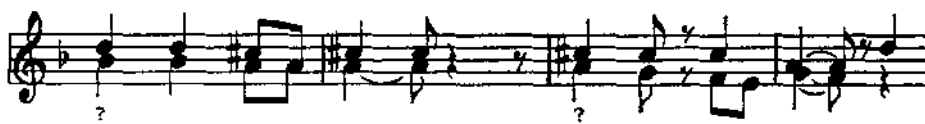
El Tocuyo, Lara, Venezuela
 Col. Juan Liscano, I.A., R. y R.
 Inf. Máximo Flores
 Trans. I.A. (1970, p. 144)

Introducción rasgueada y acompañamiento del canto



sigue en forma similar para completar la copia:

Muchas gracias caballero } Bis }
 Cómo que algún pueblo va } Bis } Bis



36.- GATO

Arcas, Trancas, Tucumán, Argentina, 1941

Col. I.A.

Inf. Rafael Miranda

Trans. I.A. (1946, p. 527)

ALLEGRETTO

Hay gau-chosquepre-su-men de
te-ner da-mas No
di-go que pre-su-man Pe-
ro sea-la-ban

36.- Estructura irregular. Ritmo ternario. Escala bimodal con mayorización en la segunda frase. La cuarta termina en el modo menor.

39.- CANCION RELIGIOSA

Maranganf, Perú

Col. I.A., 1942

Inf. Maruja Zárate

Trans. I.A.

SOLEMNE

Kko - lla nan Ma - rí - a tu - ta k'an-chakk
kkoy - llur Ñan - ta chin-ka - chis - pa a - ay
ay - ay - Kka - na pa - ya nay - ku.

6.3 Binarío occidental

39.- Melodía regular de ritmo binario. Escala menor defectiva; origen pentatónico.

37.- CARNAVAL (danza cantada)

Ecuador

Col. Segundo Luis Moreno (1930, p. 212)

Canto

Guitarra

Carna - val diz que ha lle - gado

pa - ra mi po bre in - fe - liz! si te - nernun ca - le - ci - to

pa - ra comprar ca - pu - lies

Ya le vengo co - no - ciendo al se - ñor don Car - na - val:

no es muy vie - jo ni muy joven: un hom - bre de bue - na edad.

6.2 Pentatónico criollo

37.- Estructura regular, pies ternario. Escala pentatónica con combinaciones con cuartas. Terceras paralelas. Armonía bimodal (alternancia de los modos mayor y menor).

38.- TONDERO ("El cholo y la china")
 Lambayeque, Chiclayo, Perú
 Trans. Rodolfo Holzmann (1966, p. 88)

canto (hombres)

No hay quiénte ma-te y tero-beelal-ma

No hay quien te ma-te y tero-beelal-ma

cho-la men-ti-ro - sa chi-na pa-langá - na

cho-la men-ti-ro - sa chi-na palan-gá - na

pue-da ser que yo te encuen-tre en la ca - ra de maña - na

pue-da ser que yo te encuen-tre en la ca - ra de maña - na (etc.)

canto (mujeres)

etc.

38.- Estructura regular, pies ternarios. Escala pentatónica con terceras inferiores. Armonía bimodal.

40.- MILONGA

Aminga, Castro Barros, La Rioja, Argentina

Col. I.A.-R. y R.

Inf. Rosendo Chumbita

Trans. I.A. (1952, p. 158)

M.M. ♩ = 104

The musical score is written in 8/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several staves. The top staff is for guitar, labeled 'GUIT. punt.' (punctuated). The second staff is for voice, labeled 'VOZ'. The third staff is for guitar, labeled 'GUIT.'. The fourth staff is for voice, labeled 'VOZ'. The fifth staff is for guitar, labeled 'GUIT. simile'. The sixth staff is for voice, labeled 'VOZ'. The seventh staff is for guitar, labeled 'GUIT.'. The eighth staff is for voice, labeled 'VOZ'. The lyrics are: 'do - min go de ma - ña - na — Es - ta - ba sil - ban - do yo — Un do - min go de ma - ña - na — Es - ta - ba sil - ban - do yo — y por el co - rral sa - lió — Tu ma - ñe con un ga - rro - te — Sa - lío sa - camos al tro - te — Tan - to que me hizo co - rrer — Y que - fán no me ma - te Yo la qui - sie - ra que - rer. —' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'D.C.' (Da Capo).

7. CANCIONEROS CRIOLLOS ORIENTALES

7.1 Binarario oriental

40.- Estructura regular. Birritmia entre melodía y acompañamiento menor armónico.

41.- LA YUCA
 Jarabacoa, Rep. Dominicana
 Col. I.A.-R. y R.
 Inf. Epifanio Capellán
 Trans. R. y R. (1963, p. 197)

♩ = 160

2/4

(Libre)

Gua

ya la yuca que-mael ca sa be la no viani - a

FIN (D.C.)

es la que sa-be la

GUAYO

TAMBORA

Para finales

41.- Combinación estructural de melodía y acompañamiento. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor.

42.- AGUINALDO

La Asunción, Nva. Esparta, Venezuela
 Col. Francisco Carreño (1948)
 Inf. Alejo Alborno
 Trans. I.A.

$\text{♩} = 108$

El án-gel Ga - briel lea - nun-ció a Ma - rí - a
 que de sus en - tra - ñas - Je - sús na - ce - rí - a.
 E - lla le con - tes - ta con re - sig - na - ción
 yo no he co - no - ci - do to - da - vía va - rón

Acomp. del Cuatro *sim.*
compás inicial *variante*

7.2 Furocriollo

42.- Estructura regular, ritmo amerengado: tresillos, síncopas de compás. Escala menor armónica, modulación al mayor.

43.- PLENA ("Santa María")

Puerto Rico

Col. Francisco López Cruz (1967, p. 92)

43.- Estructura regular, ritmo binario. Escala menor armónica.

44.- CANCION

Monterrey, México

Col. Vicente T. Mendoza

Inf. Margarita Mendoza

Trans. V.T. Mendoza (1961, p. 161)

Si yo te rin - doa do-ra-clón fer-vien-te —, á - ma - me tu también s-ta-ti-ex-ce-se:

que - ro pa - ra calmarme dar - dien - te — en tu ma - no im - pri - mi - ra un cas - to be - so —

Yo no quie - roun amor lán - gui - do y í - si - o — por - qué l - sim - ple ca - ri - ños un sar - cas - me —

quie - roun - moc — ar - dien - te co - mo el mí - o que ma - te de pla - ces, que mate de placery d'entusiasmo, —

7.3 Cancionero galante

44.- Estructura regular, ritmo binario. Modulación al relativo menor.

45.- CANCION

Ciudad Bolívar, Venezuela

Col. Abilio Reyes, Gustavo Luis Carrera

Inf. Alejandro Vargas

Trans. R. y R. (1972, p. 119)

Bien sa - bes tú mi vi - da — que nien lau - sencia

pue - do — bo - rrar demi me - mo - ria — tui - má - gen seduc -

to - ra — cuan - do po - bre des - pier - to me asen - to de tu

la - do — mi pe - choe - namo - ra — do en -

ton - ces más tea - do - ra — sí —

sí — sí — bien de mi vi - da sí —

45.- Estructura regular, estilo florido. Ritmo binario. Escala menor armónica.