ETNOMUSICOLOGÍA JUJEÑA
APORTES PARA DESARROLLAR LA INVESTIGACIÓN EN JUJUY

(ETNOMUSICOLOGY JUJEÑA. CONTRIBUTIONS TO DEVELOP THE INVESTIGATION IN JUJUY)

Raphaël PAREJO COUDERT *

RESUMEN

Este artículo propone asentar algunas bases para facilitar el desarrollo de la etnomusicología en Jujuy. En una primera parte expone de manera condensada el objeto de la disciplina rechazando conceptos y nociones inadecuados, y presenta un resumen de los trabajos realizados en la provincia de Jujuy entre los cuales sus propios trabajos de campo. No se trata de un trabajo exhaustivo sino del aporte de un primer aparato conceptual y de ejes metodológicos a investigadores principiantes y ya confirmados que les permita con pocos medios emprender un trabajo científico sistemático de recopilación, análisis, y clasificación. El autor nos brinda al final una serie de herramientas: una importante bibliografía, y en los anexos varios cuadros y modelos de fichas de campo.

ABSTRACT

The purpose of this article it to bring basis for the development of Ethnomusicology in Jujuy (Northwest of Argentina). In the first part it exposes in a condensed manner the object of the discipline, moving apart insufficient concepts and notions, and presents an abridgement of the fieldworks made in Jujuy province, of which his own fieldworks. It is not an exhaustive work but a contribution to a first conceptual construction and methodological guidelines for researchers, beginners and confirmed ones, to start at affordable cost a systematic scientific documentation work, analysis and classification. The author brings us at the ending series of tools : an important bibliography, and in the annexes different charts and examples of fieldwork data sheets.

LA ETNOMUSICOLOGÍA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE NOCIONES, CONCEPTOS Y OBJETO DE LA DISCIPLINA

Desarrollaré mi aporte en dos tiempos: un resumen de lo que es la disciplina que resulta poco conocida y muchas veces confundida con el trabajo de los "folkloristas", y luego una aproximación de lo que ha sido realizado en Jujuy y lo que se podría hacer en el futuro. Lo haré a partir de algunas constataciones que hice durante mis estadías en Jujuy, como de reflexiones nacidas de mi experiencia personal de investigación en el Noroeste Argentino y en los Andes en general. También me basaré en el trabajo concreto que voy desarrollando desde 1998 en el consejo científico del proyecto plurianual «*Kantuketan*» sobre el canto vasco(1) en Iparralde(2) así como en mi trabajo institucional en varios museos nacionales franceses. A fines de dar elementos de reflexión a los estudiantes e investigadores, puse al final una bibliografía que abarca mucho mas que lo enunciado y citado en este texto(3).

1. CONCEPTOS GENERALES, DEFINICIÓN Y OBJETO DE LA ETNOMUSICOLOGÍA

La Etnomusicología es una disciplina sintética que tiene que juntar en una sola disciplina la etnología y la musicología. En la mayoría de los casos está considerada por las autoridades estatales, gubernamentales, y hasta universitarias, como una disciplina marginal y de interés menor. En nuestro mundo enteramente dedicado a la economía de mercado está también considerada no rentable. Este conjunto de puntos negativos hace que de hecho tiene una postura institucional inestable. Esto explica los pocos estudiantes que eligen esta disciplina, más especialmente en los países del Sur enfrentados a graves problemas económicos. Luego hay que precisar que no existe una definición general y definitiva de lo que es la etnomusicología. Pero lo

* *Sociedad Francesa de Etnomusicología - Sociedad de Etnología Francesa - Sociedad de Americanistas* (Museo del Hombre, París). Universidad París 8 - Vincennes-Saint-Denis.
Correo Electrónico: rparejo.ethno-socio@wanadoo.fr

seguro es que no se trata solamente de la yuxtaposición complementaria de la etnología y de la musicología, sino de una ciencia completa que desarrollo conceptos propios (Brandily, 1989). Entonces, en un primer tiempo, nos parece importante revisar algunas nociones y conceptos, antes de resumir brevemente el propósito general de la Etnomusicología así como los diferentes aspectos de la disciplina.

1.1. Algunas nociones y expresiones ambiguas: la noción de "Folklore" y las "músicas folclóricas", las "músicas populares" y las "músicas étnicas"

La noción de "Folklore"(4) se fundó primero en la distinción entre dos categorías: músicas cultas o sabias, y músicas llamadas según las épocas "populares", "folclóricas", o más recientemente "étnicas" y "tradicionales". En 1886 el francés Paul Sébillot estableció más precisamente el objeto de estudio del llamado "Folklore", dividiéndolo en "Literatura Oral" y "Etnografía Tradicional". Franz Boas lo definió como « el estudio de la literatura oral de grupos humanos, perteneciente a cualquier grado de cultura », mientras que en Francia Van Gennep (1924) afirmaba que "el Folklore se ocupa esencialmente de los paisanos y de la vida rural, y de lo que subsiste de ellos en los medios industriales y urbanos". En América latina la corriente indigenista, en especial peruana, se apropió la palabra "Folklore". José María Arguedas en su famoso pequeño ensayo "¿Qué es el Folklore?" (1964) escribió: "el Folklore estudia de modo general, las artes tradicionales de cualquier pueblo y muy particularmente, sus cuentos, leyendas, danzas y canciones". En Argentina, Carlos Vega definió el Folklore como el estudio de "todos los hechos del pueblo, todos los bienes, tanto los espirituales como los materiales". Al final de la primera mitad del Siglo XX, muchos científicos empezaron a rechazar la palabra "Folklore" por las ambigüedades que introduce esta noción. El paso decisivo de la noción de "Folklore" a la Etnología se hizo en Europa, y más especialmente en Francia, entre 1936 y 1945(5). ¿Cuales son las ambigüedades vinculadas a esta palabra?

Como dijimos antes, la palabra "Folklore" y el adjetivo correspondiente "folklórico" fueron ampliamente utilizados para designar las músicas no cultas que son el objeto principal de la etnomusicología. Estas palabras quedan todavía empleadas en América Latina, pero también en los países de Europa Oriental (Rumania, Bulgaria, Hungría). Sin embargo estos términos han sufrido cambios de sentido ligados a dos fenómenos aparecidos después de la Segunda Guerra Mundial: la aparición del movimiento justamente llamado "Folk" en los Estados Unidos que se extendió después a todos los países del mundo occidental, y por otro lado el desarrollo importante de "grupos folklóricos" institucionales, y a veces nacionales, que participan a concursos internacionales de Folklore (Brandily, 1989: 4). En ambos casos se trata de la transformación y re-utilización de músicas preexistentes qué en su forma primitiva y su medio cultural original constituían el objeto de estudio de nuestra disciplina. Entonces más vale reservar todos los términos construidos a base de la raíz "Folk" a estos tipos de producciones musicales, teniendo en cuenta que la "folklorisación" designa el paso de estas músicas de su estado primitivo al otro (*ibid.*).

Las expresiones "músicas populares" y "músicas étnicas" tampoco son muy satisfactorias. La primera es ambigua en la medida que también puede designar músicas nacidas de los pueblos como músicas cualquiera desde el momento que están muy difundidas(6). La segunda no está muy difundida, y además ciertos etnólogos y antropólogos afirman que la noción misma de "Etnia" es imprecisa y cuestionan su utilización (*ibid.*). Actualmente hay un consenso entre especialistas sobre la utilización de las expresiones "músicas tradicionales" y "músicas de tradición oral" para designar las "músicas» que forman el objeto de estudio de la Etnomusicología(7).

1.2. El concepto globalizador que encubre la palabra « música » no es válido en muchos casos

El término « música » con el cual designamos el fenómeno musical en general es válido solamente en la civilización occidental. Las experiencias de investigaciones de terreno demuestran que en muchas culturas no existe la palabra "música", aunque existen manifestaciones que podemos calificar de musicales o más simplemente "manifestaciones sonoras organizadas". El desarrollo importante de las investigaciones etnomusicológicas en muchas culturas distintas del planeta permitió poner en evidencia la caducidad del concepto de "música" en muchos contextos culturales. Sobre el tema Brandily (1989, 3) escribe:

> « Agrupar en una sola categoría, por ejemplo, baterías de tambores y cantos humanos aparece para algunos como inconcebible. Para otros, sería inadmisible asimilar bajo la misma apelación el soporte sonoro de textos religiosos y los sonidos que sirven de acompañamiento a reuniones profanas más o menos réprobas […] Es evidente que en todas partes existen

> organizaciones sonoras que, incontestablemente, entran en la categoría que el etnomusicólogo llama "música" y que constituyen lo esencial del material propuesto a su atención, como el investigador de este disciplina debe re-ubicar estas músicas en su entorno sociocultural para estudiarlas, está a veces obligado a admitir como parte integrante de su campo de estudio […] eventos sonoros que hubiera clasificado como no musical sin esta relación que une, en una cultura dada, todos los actos cuyo objetivo prioritario es producir sonido cargado de significación, sea esta ligada o no a la palabra ».

Esto significa que, aunque consideramos solamente a lo que es evidentemente música, es decir distinto de producciones sonoras no reconocidas espontáneamente como musicales, quedan distintas elecciones posibles para fijar las fronteras del auge propio de la etnomusicología. Para nosotros este auge está constituido por la música propiamente dicha — tomadas en todas sus dimensiones (sociales, religiosas y/o mágicas, ocio) y por todos los **fenómenos paramusicales**.

1.3. Nuevas fronteras para la Etnomusicología: lo paramusical, un desafío positivo para los investigadores

Paramusical es un neologismo nacido en 1983. Significa literalmente "al margen de la música". Según Tagg (2002) la palabra paramusical se aplica semioticamente a un discurso musical particular que no tiene existencia intrínseca, estructuralmente hablando, al interior del dicho discurso. El término se ha aplicado en el marco de la comunicación hombre-animal, también para designar la « música » de los alborotos (o barullos) que se pueden escuchar durante el Carnaval y ciertas manifestaciones específicas de la Semana Santa. También se aplica a la música ligada a la comunicación (llamados de cuerno por ejemplo) y en el caso de alborotos de carácter ceremonial. Pero más concretamente, y en el ámbito de la etnomusicología, se pueden definir los **fenómenos paramusicales** como **fenómenos sonoros intencionalmente estructurados y juntados**, ubicados en la "frontera" entre los sonidos musicales y los sonidos ruidosos. Pertenecen a estos fenómenos las manifestaciones sonoras voluntariamente producidas entorno a los animales (Marcel-Dubois y Pichonnet-Andral, 1975). La definición completa dada por Claudie Marcel-Dubois y Maguy Pichonnet-Andral (*op. cit.*) es la siguiente:

> "La paramúsica, en el seno de las músicas de tradición o de transmisión orales, es el conjunto de los fenómenos sonoros intencionalmente estructurados y juntados, situados en el límite de los sonidos musicales — vocales o instrumentales — y de las señales ruidosas. La categoría de los fenómenos paramusicales pudiendo si misma ser subdividida, un primer grupo agrupando a las señales de uso técnico y prácticos que permiten por ejemplo a los ganaderos y agricultores establecer una comunicación mediante mensajes sonoros entre ellos o con los animales, un segundo grupo componiéndose esencialmente de fenómenos con significación ritual, en este caso los alboroto ceremoniales".

Pertenecen por ejemplo a esta categoría el lenguaje silbado utilizado en los Pirineos franceses por los pastores para comunicarse entre ellos, el sonido de los cencerros de los animales de un rebaño, el grito o silbido particular de un pastor cuando llama a su perro o a sus animales, el caracol marino o el cuerno soplado por los vaqueros, y el alboroto producido por comparsas carnavalescas (con matracas por ejemplo). Podemos añadir otros ejemplos tan diferentes como los puntos cantados del juego de pelota vasca, o el ritmo acompasado de herramientas durante ciertos trabajos artesanales. Lo interesante en lo paramusical es que nos invita a revisar nuestros conceptos y a abrirnos a una visión más amplia de lo que llamamos "música".

Cabe señalar que muy pocos investigadores se han aferrado a estudiar los fenómenos paramusicales(8). Entre los que lo hicieron y plantearon nuevos conceptos, hay que recordar nuevamente que las dos investigadoras francesas Claudie Marcel-Dubois y Maguy Pichonnet-Andral fueron las que abrieron el camino hacía una verdadera **antropología sonora**, ampliando considerablemente el campo de investigación de la Etnomusicología.

2. EN QUÉ CONSISTE LA ETNOMUSICOLOGÍA ? HACÍA UNA DEFINICIÓN DE LA DISCIPLINA, DE SU OBJETO Y DE LAS DISTINTAS ACTIVIDADES QUE DESEMPEÑA

2.1. Generalidades sobre la disciplina

Algunos autores han definido la Etnomusicología en tanto que "musicología comparada" (Kurst, 1950), "discurso científico sobre la música de la etnia" (Rouget, 1980). Nattiez (1989) la describe como "la validación de descubrimientos hechos por los propios músicos" constando en "una

gestión discursiva, relacional y una validación por un tipo de pensamiento exógeno" a la comunidad humana a la cual pertenecen los músicos. En general y hasta poco tiempo, el terreno de la etnomusicología era él de las culturas de tradición oral, pero desde algunos años abarca también el mundo urbano y occidental (por ejemplo, hubo estudios sobre los músicos que tocan en la calle). Cada una de estas definiciones detiene una parte de lo que busca la Etnomusicología.

Podemos definir globalmente la Etnomusicología por su objeto: el propósito de la etnomusicología es estudiar todo tipo de **manifestaciones sonoras organizadas**, excluyendo las músicas occidentales que son el objeto de estudio de la Musicología propiamente dicho. La Etnomusicología estudia también los artefactos que permiten producir el sonido musical — es decir los instrumentos musicales — así como las organizaciones de los sonidos por el ser humano en una cultura dada (sistemas musicales).

¿Porqué hablamos de "manifestaciones sonoras organizadas" y no solamente de « música »? Simplemente porque, como lo señalamos anteriormente, la propia noción de "música" es inválida en muchas culturas, y luego porque se debe tomar en cuenta también los fenómenos paramusicales tales como los hemos definidos y descritos.

En este artículo no pretendemos (ni tampoco tenemos el espacio necesario) desenvolver todo el campo abarcado por la Etnomusicología, tampoco los métodos de la disciplina.

Propongo resumir en el cuadro sintético propuesto a continuación los principales ejes de

La Etnomusicología: objeto y tipo de estudios relacionados

Tipo de estudio	**Contenido**		
Postura frente al música	Análisis de las relaciones entre el modo de organización global de las sociedad estudiada y valores, y los diferentes subgrupos sociales. Repercusión sobre las posturas musicales	Codificación de los comportamientos Estatuto social del músico Función festiva y de cohesión social Vinculaciones con la poesía y la danza	Poderes de la música y medios desenvueltos para canalizarlos (asignación de roles y papeles definidos) Función de la música Mitos y creencias relacionados con los poderes de la música
Búsqueda de informaciones y elaboración del material recogido	Trabajo en el terreno	Notas de terreno Imágenes (fotos, películas, vídeos) Grabaciones sonoras Objetos (instrumentos musicales, medidas para su construcción, etc.)	Elaboración de los documentos
La organización de los sonidos	Alturas y timbres Sistemas musicales Escalas y Gamas Bifonía Trifonía Pentafonía, etc.	Ritmos	Procedimientos de ejecución Técnicas instrumentales Técnicas vocales Gestos
La organología	El instrumento de música Descripción sistematizada Análisis de los componentes, de las materias empleadas, de la decoración	Las clasificaciones	El simbolismo ligado a los instrumentos musicales
La transmisión de las músicas tradicionales	Transmisión oral	Impregnación	Imitación sistemática

investigación y reflexión teórica. Pero desenvolveré más la aproximación a la organología y clasificación científica de los instrumentos musicales por la importancia de estos campos de estudio.

2.2. El estudio de los instrumentos musicales: la organología

La organología se puede definir de manera clara y simplificada como la ciencia de la descripción metódica — en el sentido etnográfico de la palabra (Mauss, 1989; Laplantine, 1996) — de las partes constitutivas, de las materias empleadas, de los sistemas de tensión (cuerdas, parches) si los hay, de los instrumentos de música. También trata de su clasificación sistemática en función del modo de producción del sonido musical y de los criterios organológicos de cada tipo de instrumentos.

2.2.1. Descripción metódica

Corresponde a una descripción de tipo etnográfico de los instrumentos musicales, de cada una de sus partes constitutivas y su función, de los materiales empleados en su construcción y/o decoración, así como del proceso de su construcción (herramientas, técnicas). Para tener una idea de lo que es una descripción sistemática nos podemos referir por ejemplo a Mauss. Fue uno de los primeros en haber elaborado un sistema completo de descripción metódica de sociedades humanas en su totalidad (vida material, vida espiritual, parentesco, etc.) El Manual de etnografía fue publicado en 1947 a partir de sus cursos en la Escuela Práctica de Altos Estudios, en el Colegio de Francia y en el instituto de Etnología. La vigencia de su enseñanza a pesar de la caducidad de ciertos criterios hizo que fue reeditado en 1971 y luego en 1989. Sus consejos para describir lo que llamo “Los artes musicales” (pp. 108-116) siguen siendo muy pertinentes. Autores de nuestra generación se inspiraron de su metodología de observación y descripción sistemática (Laplantine, 1996; Copans, 1998). Otros no se refieren a él pero su metodología descriptiva se parece a lo que presentaba en sus cursos (v. por ejemplo Hammersley y Atkinson, 1994).

2.2.3. Clasificación científica de los instrumentos musicales

Se trata como lo escribimos antes de una clasificación también sistemática. El instrumento musical está clasificado en función de criterios organológicos, primero a partir del modo de emisión del sonido, y luego de sus elementos constitutivos y de las materias empleadas en su construcción. Veremos más lejos unos ejemplos de clasificación de instrumentos musicales. Existieron varios sistemas de clasificación según las épocas, las regiones del mundo y las distintas culturas (Parejo-Coudert, 1998). Pero hoy en día el sistema de clasificación que prevale es el de Hornbostel y Sachs (1914), y ha sido adoptado por casi todos los etnomusicólogos y musicólogos, a pesar de varias tentativas de clasificación aparecidas a lo largo del siglo XX en el mundo anglosajón y la del francés Schaeffner (1968).

Curt Sachs y Erich M. Hornbostel se inspiraron del trabajo precursor del Belga Mahillon(9) para elaborar une clasificación basada en las características físicas de la producción del sonido y en el principio jerárquico de las subdivisiones del modelo clasificatorio ya utilizado en la Zoología (Parejo-Coudert, 1998). No obstante eliminan el término “familia” para designar los instrumentos de música, postulando que debe quedar reservado para designar instrumentos de factura idéntica pero de tamaños diferentes. Pero su grande innovación consistió en utilizar el sistema de numeración decimal de Melvil Dewey (1851-1931), inventado por este para clasificar los libros en las bibliotecas. Este sistema permite una clasificación “abierta” y la introducción de nuevos elmentos a medida que se descubren. (Parejo-Coudert, 1998).

La clasificación sistemática de Curt Sachs y Erich Hornbostel introduce varios niveles de segmentación. En el primer nivel encontramos las cuatro **clases** principales de instrumentos musicales a las cuales corresponden símbolos de una sola cifra numerados de 1 à 4; cada una de estas clases se divide luego en **subclases** (símbolos de 2 unidades), **ordenes** (símbolos de 3 unidades) y **subórdenes** (símbolos de 4 unidades). Estos subórdenes pueden también subdividirse nuevamente para tomar en cuenta particularidades menores específicas de cada instrumento de música pero igualmente pertinentes. Este sistema clasificatorio fue completado por un subsistema de “sufijos” que posibilitan una clasificación racional muy precisa. Hemos puesto en el Anexo 1 una explicación más detallada del sistema.

Quiero también mencionar la existencia del sistema de clasificación elaborado para el ICOM (International Council Of Museums) por la francesa Geneviève Dournon (1991 y 1996). Este sistema consiste en una interesante síntesis del sistema de Hornbostel y Sachs y del sistema de clasificación de Schaeffner(1936). Consta con notables adecuaciones de los datos y un importe desenvolvimiento de las rúbricas en función de criterios organológicos, lo que ha sido posible gracias a los aportes de años de trabajo sobre las colecciones de instrumentos musicales del

Museo del Hombre de París, trabajos de investigación en varios terrenos, y a la participación a los seminarios colectivos del CIMCIM (Comité Internacional de los Museos y Colecciones de Instrumentos de Música), departamento del ICOM..

INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA EN JUJUY: ANTECEDENTES

1. LOS PROGRAMAS NACIONALES Y PRIVADOS DE INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA EN JUJUY

Existen pocas investigaciones etnomusicológicas extensas y contundentes desarrolladas en la provincia de Jujuy que puedan servirnos de referentes. El propio Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"(10) menciona que el material documental obtenido durante sus misiones de campo de estos últimos años corresponde esencialmente a música tradicional criolla de las provincias de Buenos Aires (5 misiones de investigación in situ), Santiago del Estero (2), Corrientes (1), Jujuy (1), San Luis (2), San Juan (1) y Entre Ríos (3). Durante 1999 y 2000, se realizaron sendos viajes a la Provincia de Entre Ríos, "donde los alumnos pudieron poner en práctica las técnicas de investigación in situ en las ciudades de Crespo, Urdinarrain y Aldea Santa María, en las cuales se documentó la música de los argentinos descendientes de Alemanes del Volga". Notamos que una sola misión se realizó en Jujuy estos últimos años.

Existe por otro lado un número importante de escritos sobre los hechos musicales que son obra de "folkloristas" locales aficionados a las costumbres y buenos conocedores de las manifestaciones populares, pero no especialistas formados a la Etnología y Etnomusicología. Existen numerosos pequeños estudios, a veces editados a cuenta propia y a veces no. Pero faltan estudios profundizados y bien documentados. Por lo tanto, eso no quiere decir que no hay datos interesantes y de valor científico en ciertos estos trabajos. Pero induce una serie de nociones pocas claras y confusiones de niveles.

1.1. Algunos fallos constatados en trabajos anteriores de "folkloristas"

Si analizamos los trabajos publicados por los "folkloristas", constatamos una serie de insuficiencias a la vez conceptuales y metodológicas. Entre estos fallos destacaremos algunos por ser muy comunes, como la utilización de las nociones y conceptos que hemos presentado en la primera parte de este artículo: son las nociones de «Folklore", de "lo popular". Para resumir la postura de los "folkloristas" en comparación de los etnomusicólogos podemos decir que esta se diferencia por la metodología y sobre todo la perspectiva adoptada: se aferra más a la recopilación, a la clasificación y a los estudios comparativos, que a la interpretación del material recogido. En la mayoría de los casos se interesa más al pasado y la búsqueda de supervivencias (estudio del Folklore asociado a la museología).

También constatamos la existencia de una división no muy clara entre las categorías "criollos" y "aborígenes", en especial en provincias como Jujuy y Salta. Eso proviene probablemente del hecho que siempre se ha dicho que "en Argentina no hay Indios" (ver sobre este tema: Chávez, 2000:24-27). Rex González y Pérez (2000, 23) escribieron justamente: "Los Argentinos –por tradición y formación histórica– hemos vivido alejados del mundo de la América latina al que pertenecemos, pero al que poco hemos tratado de comprender. Un acercamiento a las raíces más profundas, realizado ya en otros países latinoamericanos, cuya toma de consciencia es un hecho, nos ayudaría a la comprensión del destino común a que estamos definitivamente unidos".

Además resulta más cómodo para la elite terrateniente y culta asimilar a los indígenas –en especial los del Norte no selvático– al universo criollo, presentándolos como los "descendientes acriollados de los aborígenes", y hasta a veces como "mestizos"(11). Pero en realidad si los indígenas argentinos son ampliamente minoritarios en el territorio de la República, constatamos que son mucho más que lo que dicen las cifras oficiales (Chávez, 2000). Hay que reconocer que los censos oficiales siempre ignoraron hasta ahora un número importante de ellos, sea voluntariamente o porque los propios indígenas no se declaran como tales por miedo al racismo (Chávez, *op. cit.*: 152-154). Las cifras del último censo nacional del 2001 fueron fuertemente contestadas por las organizaciones indígenas representativas (Pueblos Indígenas, 2001; Chávez, *op. cit.*: 77-78). Nosotros hicimos desde siempre la distinción entre aborígenes (descendientes de los indígenas prehispánicos) y los criollos. Esta categoría agrupa a gente de origen europeo — principalmente descendientes de los Españoles de la época de la Conquista — y mestizos que tienen una cultura común que podemos definir como una cultura de tipo rural, y más especialmente ligada a la ganadería. Otros inmigrantes llegados más tardes (fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX se "criollizarón", tomando los rasgos de la cultura de los antiguos criollos. Estamos conscientes de tocar aquí un tema muy sensible y conflictivo en la sociedad argentina de hoy. Pero pensamos que debemos revisar la categorización social argentina antes de poder hacer un trabajo

etnológico y etnomusicológico basado en categorías pertinentes y operatorias.

1.2. Los trabajos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

La mayoría de las investigaciones etnomusicológicas en Argentina realizados por Argentinos fueron obra del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Notamos de paso que no se llama Instituto de Etnomusicología, sino de Musicología. El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" conserva material de investigación recopilado desde la segunda mitad del siglo XX, entre las cuales figuran las de Carlos Vega e Isabel Aretz, dos figuras emblemáticas de la etnomusicología argentina. Después de su creación programó y realizó también nuevos trabajos de investigación en todo el territorio argentino, y hasta en otros países de América Latina. Colocamos al final de este trabajo (Anexo 1) un cuadro sintético en el cual presentamos las principales investigaciones etnomusicológicas realizadas en Jujuy. En el sitio Web del mismo Instituto(12) está señalado que "la reducida (nula en ocasiones) planta de investigadores con que contó y cuenta nuestro Instituto ocasionó una gran acumulación de materiales sin procesar, tales: Cintas Matrices (magnetofónicas abiertas, cassettes (analógicos o DAT); Copias de Matrices, Fotos, Diapositivas, Microfilmes, Videos (matrices y copias), entrevistas, informes, detalle analítico de grabaciones, etc." Veremos más lejos cuales fueron las principales misiones de investigación de campo desarrolladas por el Instituto. Eso refuerza lo que escribía al comienzo de mi artículo en cuanto a los pocos medios dados a los investigadores en etnomusicología en la mayoría de los países del Hemisferio Sur.

2. MI PROPIA EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN EN JUJUY

Lo esencial de mi trabajo en Jujuy se realizó en el año 1988 durante una misión de investigación becada por el Ministerio de la Cultura francés (Dirección de la Música y de la Danza), y en 1995 durante una breve estadía en mi familia jujeña. Mi programa de investigación de 1988 abarcaba tres provincias del NOA: Jujuy (Puna y Quebrada), Salta (capital y Valles Cachaquíes) y parte de Tucumán(13) (Valle Calchaquí). El propósito era a la vez explorar los universos musicales tradicionales y populares de estas provincias, y averiguar una de mis principales hipótesis: el origen aborigen "local" y la mayor antigüedad de las músicas de tres notas, en comparación de la música pentafónica llegada por el altiplano boliviano en tiempos prehispánicos y durante la colonia(14). Otro propósito era recoger instrumentos musicales para su estudio organológico y también exponerlos. Mi trabajo de terreno constó en grabaciones sonoras analógicas (grabaciones en cintas y casetes) de músicas y cantos, en recopilación de instrumentos musicales, entrevistas con músicos y cantores y cantoras. También he realizado un importante trabajo fotográfico (Carnaval en Abra



Sikuris durante la Peregrinación de la Virgen de Copacabana de Punta Corral
(Foto: R. Parejo-Coudert, 1988)

Pampa, peregrinación de Punta Corral, fabricación de la caja en Abra Pampa, de la caja y del bombo en Salta)(15).

El análisis del material recopilado, tanto musical como instrumental, y de las entrevistas, permite tener una idea más precisa del contexto festivo y ritual en el cual se desarrollan las prácticas musicales, vocales e instrumentales. Permitió elaborar un primer esbozo de un calendario del uso de los instrumentos musicales de la parte andina de la provincia. Y para terminar, reforzó mi convicción primera: el corpus musical de tres notas — tanto vocal como instrumental — parece efectivamente pertenecer a los pueblos autóctonos circumpuneños que vivían en estos lares antes de la invasión Inca. Posiblemente la influencia de este cancionero se extendió hasta los valles de Tarija y los de las zonas valliserranas de Jujuy, Salta y Tucumán. Esta hoy en día perpetuado por los que son sus descendientes directos y la gente que desde tiempo remotos convivió y tuvo intercambios culturales y económicos con ellos.

Luego, la zona de la música de tres notas con los matices particulares que tiene en Jujuy no está confinada a esta sola provincia. Se extiende en realidad desde Tarija (sur de Bolivia) hacía Catamarca (Santa María) y la parte norte de La Rioja. Abarca buena parte de las provincias de Salta y Tucumán, en especial el Valle Calchaquí, parte de la de Santiago del Estero, y también la Puna de Atacama en Chile (Álvarez C. y Grebe M. E., 1974). Es importante recordar que la trifonía se encuentra también en Potosí y en el Perú en Ayacucho y en el Cuzco (Parejo Coudert, 1984 y 1992), aunque con rasgos distintos. Provisoriamente, y hasta que se hagan otras investigaciones más completas(16), y basándome en un trabajo anterior (Parejo, 1989), propongo el siguiente esbozo de clasificación del canto con caja del Noroeste Argentino:

3. ALGUNAS BASES DE TRABAJO PARA HOY Y EL FUTURO

Para futuros trabajos de investigación, hay que tomar en cuenta los aportes los más sobresalientes de los trabajos anteriormente realizados, y algunas dificultades existentes que pueden impedir un trabajo eficiente.

Género (nombre vernáculo)	Sistema musical
Copla (Jujuy) y ***Tonada*** (Tucumán), seguido del referente calendario o circunstancia: *coplas* de señalada, de topamiento de compadres y/o comadres, de Carnaval, de Pascuas, del mes de Agosto, de Navidad, etc.; y contrapuntos (sobre todo de Carnaval)	La mayoría utilizan la escala de 3 notas de la triada mayor
Baguala (Salta, Tucumán): • Baguala guachipeña • Baguala de Amaicha del Valle	
Joijoi (Tucumán, Tafí del Valle y El Mollar)	
Vidalas y ***vidalitas***, ***vidala chayera*** (Salta, Santiago del Estero, Catamarca, La Rioja)	No utilizan un único sistema musical

Esbozo de tipología de los cantos del noroeste argentino basados en la escala de tres notas

3.1. La visión regionalista y nacionalista es obsoleta

Jujuy, como todas las provincias argentinas, tiene fronteras arbitrarias que fueron determinadas por una historia relativamente reciente, la del período

colonial y postcolonial. Estas fronteras impuestas no corresponden a fronteras culturales y/o étnicas. Desde tiempos remotos, la actual provincia de Jujuy fue una zona de paso para las etnias del vecino altiplano (camino de "arriba" y camino de la Quebrada). En tiempos pre-incas ya había una verdadera mosaica de pueblos que fue modificado por la intervención Inca (Ottonello y Lorandi, 1987) y luego por la invasión de los Españoles. Esto significa que los primohabitantes de la región tuvieron que convivir y intercambiar desde siempre con gente exógena. Para facilitar el entendimiento de este proceso, proponemos dividir provisoriamente los géneros musicales vigentes en la provincia, y los instrumentos correspondientes, en cuatro grandes grupos:

Culturas	**Sistema musical**
Grupos indígenas endógenos de puna y quebrada	Sistema de tres notas (triada mayor) cual fue definido por Carlos Vega
Grupos indígenas endógenos de la zona subtropical	Bifonía, trifonía "importada" (Chiriguano), escalas de 4 notas
Grupos indígenas exógenos (altiplano boliviano) de puna y quebradas	Pentafonía
Grupo exógeno de origen europeo (criollos de la colonia y gente que hizo suya la cultura criolla)	Escalas eclesiásticas, escala diatónica y cromatismo

Estos sistemas han cohabitado durante numerosos años, y se influenciaron el uno el otro sin que por el momento podamos decir con certeza a que punto. Pero pensamos que hoy día estamos en un proceso de cambios rápidos debido a le difusión de la música por los medios de comunicación de masa.

3.2. Las nociones de "mestizaje" o "sincretismo" cultural, y su modelización

A la vista de lo que acabo de enunciar y del cuadro que acabamos de establecer –hay que repetirlo: es solamente una simplificación– la primera dificultad es **la modelización del fenómeno de intercambios mutuales y/o entre las distintas culturas — y más especialmente entre las músicas — en presencia en el territorio que nos interesa**. Para tratar de estos fenómenos, ciertos autores hablaron de "mestizaje" y hasta de "sincretismo" musical (Aharonian, 1995; Girault, 1967; D'Harcourt, 1925). No he encontrado en el área de la Etnomusicología propuestas de esquematización eficientes para tratar de analizar lo que pasa al nivel musical cuando ocurren "enfrentamientos" culturales, y definir cuales son los fenómenos de cambios y distorsiones que provocan cuando una de las culturas es hegemónica. Tuve que buscar en el área de la sociología del desarrollo para encontrar lo que buscaba. Se trata del esquema propuesto por el francés R. Colin para el análisis de la dinámica intercultural. Él divide cada sistema sociocultural en 6 niveles: 1) Tecnología; 2) Economía; 3) Política; 4) Sistema Socio-Familiar; 5) Individuo: organización de la persona; Valores Ideológicos. Cada sistema esta ademas insertado en su medio ambiente, el ecosistema que lo rodea, que tiene el número "0". Cada sistema social en su ecosistema busca un equilibrio por medio de interacciones y regulaciones. Cuando ocurre un encuentro y enfrentamiento de dos o más sistemas culturales — cada una con sus valores distintos — el enfrentamiento se vive en todos los niveles que acabamos de mencionar. El modelo endógeno (A), con la influencia del modelo exógeno (B), se convierte

Nivel	**Modelo cultural A**		**Modelo cultural C (híbrido)**		**Modelo cultural B**	**Nivel**
1	Tecnología	➔	A / B	➔	Tecnología	1
2	Economía	➔	**A / B**	➔	Economía	2
3	Política	➔	**A / B**	➔	Política	3
4	Parentesco	➔	**A / B**	➔	Parentesco	4
5	Individuo	➔	**A / B**	➔	Individuo	5
6	Valores	➔	**A / B**	➔	Valores	6

Aparición de un nuevo modelo cultural



El autor con una bagualera de Animana (Salta) durante un trabajo de campo
(Foto: Sara Mamani)

Categorías consideradas	Cultura andina aborigen (cultura A)	Cultura andina "mestiza" (resultante A/B)	Cultura europea (cultura B)
Instrumentos	• ***Vientos:*** - *Flautas rectas sin conducto de aire* (tipo "quena") - *Flauta de Pan* - *Trompetas simples* naturales (caracoles marinos, trompetas rectas de varios tamaños) - *Clarinetes rústicos* (sin orificios de digitación), sobre todo en las zonas selváticas • ***Percusiones:*** - Tambores de una o dos pieles, sin sistema de tensión (*kultrún*), o con sistema de tensión simple (*tinya* o *caja*) - *Sonajeros* Etc.	• ***Vientos:*** - *Flautas con conducto de aire* (pinkullu o pinkillo, tarka o anata, etc.) - *Flauta traversa* - *Cornetas de metal* - *Trompetas complejas* (con mecanismos de digitación) - Otros instrumentos de viento de las bandas - Órgano • ***Instrumentos de cuerdas occidentales*** • ***Instrumentos de cuerdas adaptados ("mestizos" o "criollos"):*** *charango, bandurrias peruanas,* varios tipos de guitarras, mandolinas, arpas, etc. • ***Percusiones derivadas de las percusiones europeas:*** bombos, platillos, cajas de banda, triángulo	Todas clases de instrumentos europeos: cuerdas, vientos, percusiones, etc.
Escalas	• Bifonía (escala de 2 notas) • Escala de 3 notas (triada mayor) - Escala de 4 notas - Pentafónica (5 notas sin semitonos)	• Pentafónica con adjunción de harmonía mediante los instrumentos de cuerdas acompañantes - Diatónica - Escalas eclesiásticas	Varios tipos de escalas occidentales
Ritmo	• Amorfo o libre en numerosos casos • Ritmos binarios (2/4, como el huayño indígena) Ausencia de ritmos ternarios	• Libre en raros casos • Ritmos binarios (2:/4, 6/8) • Ritmos ternarios (3/4)	Todas clases de ritmos simples o compuestos occidentales

en modelo cultural híbrido (C), como lo muestra el cuadro que sigue. Ocurre exactamente lo mismo con la música.

Este cuadro debe estar entendido como la síntesis de mis primeros análisis y no como algo definitivamente adquirido. Se trata de una aproximación teórica y debe tomarse como un punto de partida para desarrollar nuevas investigaciones sobre el tema.

	Modelo cultural aborigen endógeno		**Modelo cultural aborigen híbrido (resultante)**		**Modelo cultural aborigen exógeno**	
1	Sistema musical de 3 notas	➔	A / B Convivencia de los dos sistemas	➔	Pentafonía	1
2	Instrumentos: erke, erkencho, caja	➔	**A / B Distribución de los instrumentos según las circunstancias y los lugares**	➔	Quena, anata, pinkillo	2
3	Canto con caja	➔	**A / B**	➔	Canto sin caja	3

Ejemplo de aplicación del modelo de análisis de las interacciones culturales a la cultura musical aborigen jujeña

Si aplicamos este esquema a la cultura musical tradicional jujeña, podemos obtener otro cuadro sintético como él que propongo a continuación.

En la investigación, tenemos que tomar en cuenta este "enfrentamiento" y la mezcla de culturas para poder clarificar las hechos culturales y más especialmente lo hechos musicales. No obstante una falta cierta de investigaciones prolongadas contamos con algunas bases fiables que vemos de ver en las cuales basarnos para desarrollar futuros trabajos. Ahora vamos a esbozar algunos ejes concretos para poder programar futuras investigaciones en Jujuy.

PROPUESTAS PARA ELABORAR UNA ESTRATEGIA DE DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA EN JUJUY

Cabe recordar que las principales investigaciones realizadas en Jujuy lo fueron por gente no jujeña (la mayoría de Buenos Aires), y hasta por extranjeros como fue mi caso. Pienso que la formación de jujeños a la investigación etnomusicológica provocará otro tipo de visión en investigación y nos brindará lindas sorpresas.

1. POSTURA CIENTÍFICA Y ÉTICA, Y APARATO METODOLÓGICO PROPUESTO

Hoy en día no se pueden más ignorar los avances del derecho en materia de patrimonio cultural, como tal es el caso de la música. Nosotros proponemos apoyar todo proceso de investigación sobre algunas nociones y conceptos científicos y éticos claramente definidos. Entre los conceptos básicos esta él de "patrimonio inmaterial" o "patrimonio intangible" tal como lo define la UNESCO en su *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, aprobada en noviembre de 1989 por la 25ª Conferencia General de la UNESCO reunida en París (17). El primer mérito de esta recomendación es darnos en el párrafo aparte, una definición general de lo que es la cultura tradicional y popular:

> "La cultura tradicional y popular es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes".

Esta recomendación presenta por primera vez un marco general –científico, cultural y jurídico– que permite determinar, recopilar, analizar y conservar esa forma particular de patrimonio. Como lo precisa la

UNESCO, "más que otras formas de expresión cultural, las culturas tradicionales y populares exigen una sensibilización tanto de los creadores como del público. Esto se puede realizar a través de la enseñanza y otras formas de acceso a la cultura, en las que se deberá prestar atención específica a las minorías"(18). Añade: "La protección de la cultura tradicional y popular plantea aspectos jurídicos complejos, como la noción de **propiedad intelectual** aplicable a ese campo, además de la protección de los informadores, los recolectores y el material acopiado" (*ibid.*). Por último, la recomendación expone la mejor forma de difundir la cultura popular y alentar a que se busque la creatividad en esa forma de patrimonio más vulnerable, pero al mismo tiempo más viva que las demás (*ibid*).

Otro texto importante es él que fue aprobado al final de la Consultación regional UNESCO/OMPI sobre la protección de las expresiones del "folklore" en los países de América Latina y el Caribe (Quito, 14-16 junio 1999). Lastimosamente, Argentina estuvo ausente de los debates. Damos en la Bibliografía la página Web en la cual se puede consultar las resoluciones adoptados al final de esta Consultación.

2. CONSTITUCIÓN DE UN EQUIPO DE INVESTIGACIÓN Y FORMACIÓN DE LOS ESTUDIANTES

Por el momento nuestra idea no es proponer la creación de un departamento de etnomusicología en la UNJu, sino una formación básica a estudiantes voluntarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de dicha universidad. Esta formación se podría organizar mediante seminarios –o módulos– de una duración de una semana cada uno. Podemos rasguear los siguientes módulos:

1. Preparación del trabajo de terreno.
2. Técnicas de terreno: toma de notas etnográficas (libreta de campo, fichas como las que pusimos en los Anexos 3 y 4, diario de campaña), técnicas de grabación sonora, fotografía y filmación.
3. Tratamientos de los materiales recogidos (objetos, grabaciones de sonido, imágenes fotográficas o películas, observaciones y notas).
4. Trabajo museográfico y restitución (exposiciones, edición del material, etc.)
5. Pequeño trabajo de campo seguido de análisis de material y elaboración de un informe, para evaluar los conocimientos adquiridos.

Luego se podrá confirmar la creación de un equipo permanente de estudiantes-investigadores y pasar a la etapa siguiente que es la elaboración de un programa de investigaciones.

3. ELABORACIÓN DE UN PROGRAMA PLURIANUAL DE INVESTIGACIÓN

Para poder organizar un programa de investigación, hay que dotarse de un marco de referencia preciso y definir etapas. Todo proceso de investigación, sea en etnomusicología, o etnografía, puede repartirse en cuatro etapas distintas (Laborde, 1996), que podemos definir como sigue:

1. Exploración de los medios socioculturales investigados, y censo de datos.
2. Encuesta y recolección.
3. Análisis.
4. La conservación y restitución al pública en general (proceso museográfico).

En etnomusicología, las etapas son iguales cuando se trata de la recopilación musical instrumental o vocal, o de la recopilación de instrumentos musicales. Solo los cuestionarios y el tratamiento de lo recopilado cambia.

3.1. Primera etapa: Exploración del medio y censo de datos

La exploración del medio cultural consta en mandar al terreno pequeños equipos de estudiantes-investigadores para proceder a una pre-investigación. Se puede proceder como sigue:

- **Recopilación de datos (ejemplos):** fechas de fiestas locales, sean familiares, patronales, o ajenas al calendario tradicional.
- **Elaboración de un calendario de las fiestas y eventos donde suele haber música y/o canto:** se hará basándose en calendarios preexistentes y completados con datos originales.
- **Censo de datos existentes en museos y en colecciones privadas:** fotografías, dibujos, pinturas, notas (descripciones de fiestas, danzas, instrumentos), instrumentos musicales, grabaciones, etc.
- Elección de prioridades en función de los primeros datos recogidos.

Una vez esta primera etapa acabada, se ordenan los datos y se elabora el programa de investigación, y recopilación de los instrumentos musicales relacionados. A partir de los datos recopilados, se harán previamente seleccionado prioridades de investigación: por ejemplo se elabora

un programa de recopilación de músicas en vía de extinción o en proceso de cambios mayores y rápidos: se puede decidir de hacer una investigación sobre el Pimpim, baile tradicional de la zona del Ramal que ha cambiado bastante estos últimos años.

3.2. Segunda etapa: la investigación y la recopilación

Es la aplicación práctica de lo aprendido en los seminarios sobre la preparación del trabajo de terreno y en él de las técnicas de terreno. El trabajo se hará en pequeños grupos de 2 o tres personas, con encuadramiento de personas confirmadas del la UNJu o del exterior en caso de convenio con otras instituciones o personas.

3.3. Tercera etapa: el análisis y la postura museográfica

El objetivo es tratar de aplicar las enseñanzas del tercer seminario sobre e tratamientos de los materiales recogidos y del cuarto seminario sobre el trabajo museográfico y la restitución. S tratará de realizar realmente una o varias exposiciones, de presentar una conferencia para presentar al público el trabajo hecho, y en la medida de lo posible de editar una parte del material.

En esta etapa se hablará también de los problemas específicos de la conservación de los documentos (fotos, grabaciones) y objetos recopilados (instrumentos musicales) y de la constitución de archivos y colecciones museográficas.

CONCLUSIÓN

Al finalizar este artículo esperamos haber dado unos ejes para guiar futuros investigadores, sean profesionales o estudiantes, en su tarea de recopilación y análisis de la música tradicional de la provincia. Pienso haber presentado un cuadro teórico novador sobre la noción de "mestizaje" musical que permita analizar y entender ciertos géneros musicales que son la resultante de la confrontación de culturas musicales distintas en una misma región pluriculturales como lo es Jujuy.

Esperamos también que este pequeño trabajo suscitará el interés del as autoridades competentes no solamente en la UNJu sino también en el Gobierno de Provincia. La Etnomusicología permite recopilar y rescatar tradiciones vivas o en vía de cambio rápido, y en el peor de los casos en vía de extinción. Las tradiciones musicales tradicionales son una de las mayores riquezas de la provincia de Jujuy, y es importante tomar esta realidad en cuenta para el desarrollo científico, cultural y económico de Jujuy.

NOTAS

∗) Etnomusicólogo, socio de la *Sociedad Francesa de Etnomusicología*, de la *Sociedad de Etnología Francesa*, y de la *Sociedad de Americanistas* (Museo del Hombre, París). También es sociólogo y desempeña actividades en antropología visual. También trabajó fue responsable de la acción cultural y de la preparación museográfica de la exposición permanente de instrumentos tradicionales del mundo en el Museo de la Música de La Villette (París, Cité de la Musique), y co-responsable de la fonoteca del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares (París). En el año 2000 estuvo encargado de un programa de adquisiciones en etnología y sociología en la Biblioteca Nacional de Francia, por parte orientado hacía América Latina. Contacto: <rparejo.ethno-socio@wanadoo.fr>

1) Se trata de un proyecto plurianual sobre el canto tradicional vasco y canto moderno elaborado por un equipo de científico reunidos por el Instituto Cultural Vasco (Francia). La primera realización fue una expositicón llamada también "Kantuketan" que tiene una parte tecnológica innovadora (utilización de técnicas multimedias numéricas) y propone al público escuchar archivos sonoros que abarcan casi un siglo de cnato vasco. Luego fui encargado de una primera experiencia de recopilación de cantos antiguos en la localidad de Senpere, lo que nos permitió publicar un cancionero.
2) Parte norte de Euskal Herria, o País Vasco, situada en territorio francés.
3) En realidad, fue pensada como primera herramienta para alimentar la reflexión de las y los que pueden interesarse a la investigación etnomusicológica. No obstante la importancia del número de publicaciones procedentes de Estados Unidos, como su importancia teórica y sus aportes capitales que no podemos negar, he tratado diversificar las fuentes y propuse trabajos publicados en otros países, entre las cuales publicaciones francesas no tanto conocidas como las estadounidenses, pero también de gran valor.
4) Folklore es una palabra del Inglés que significa "lo que pertenece al pueblo". Fue empleada por primera vez en 1846 por el arquéólogo inglés William J. Thoms en la revista científica *The Athenium*. Es una palabra compuesta con las palabras "Folk" (pueblo) y "Lore" (tradiciones). Esta palabra tuvo varias definiciones según las épocas y los investigadores.
5) La importancia de este cambio de perspectiva

histórico hace que en marzo de este año 2003, el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares (París) donde tuve la oportunidad de trabajar, y el Centro de Etnología francesa organizaran un coloquio internacional sobre el tema donde participaran más de ochenta etnólogos, antropólogos e historiadores de las ciencias.

6) En el año 2002 se abrió en Francia un importante taller sobre la pertinencia de la noción de "popular" en el marco de la transformación programada del Museo Nacional de Artes y tradiciones Populares en Museo de la Civilisatión Mediterránea. Partió de la constatación de que la noción de lo "popular" también era muy ambigua, sobre todo en la mutación mundial que estamos viviendo. El hecho de que iminentes etnólogos, antropólogos y etnomusicólogos hayan decidido debatir sobre este tema muestra que ciertas nociones parecen no corresponder más al objeto de estudio que designaban antes.No terminó todavía este taller de reflexión.

7) Este consenso se repercutio al nivel internacional. Por ejemplo, el IFMC (International Folkmusic Council) se ha transformado en ICTM (International Council for Traditional Music). En 1988 nació en Suiza una revista francófona internacional llamada Cahiers de Musiques Traditionnelles (Cuadernos de músicas Tradicionales). La ventaja de las apelaciones "músicas tradicionales" y "músicas de tradición oral" es que ponen en relieve justamente la transmisión oral de estas músicas, lo que las diferencia de las músicas cultas europeas caracterizadas por la escritura musical.

8) Por mi parte, emprendí en 1996 una investigación a largo plazo sobre el tema en el País Vasco. Es así que grabé y estudié un idiófono muy particular, la *txalaparta*, que antiguamente era utilizado aparentemente para transmitir mensajes de caserío a caserío mediante un lenguaje rítmico codificado. Los primeros resultados son muy interesantes y alentadores.

9) Antes del dessarrollo de la Etnología en el siglo XIX se classificaban llos instrumentos musicales en tres categorías: cuerdas, vinetos, y percusiones. Las expediciones coloniales perpitieron la recopilación de una gran cantidad de instrumentos musicales tradicionales no europeos lo que, en un primer tiempo obligo los especialistas a añadir la categoría imprecisa "variados" por comodidad. Victor Mahillon, responsables de las colecciones de instrumentos musicales del Museo del Conservatorio de Brucelas se dedico a elaborar una nueva clasificación racional l'élaboration de los instrumentos a partir de 1880. Conservó dos de las categorías anteriores: **cuerdas** ys **vientos**. En cambio, considerando ilógica y arbitraria la categoría "percusión" y rechazó la categoría "variados" por su imprecisión. Entonces elaboró su clasificación tomando como principio de base el elemento vibrante del instrumento. Mahillon estableció como principio definitivo que la materia de los diferentes instrumentos es rígida pero no al punto de impedir la vibración sonora.

Es el que introdujo el sufijo -fono agregado al término que designa el elemento vibrante de los instrumentos:

2.1. Los instrumentos que producen sonido gracias a una membrana tendida fueron nombrados **membranófonos**;

2.2. Los que producen sonido gracias a una o varias cuerdas tendidas los **cordófonos**;

2.3. Los que utilizan la vibración del aire los **aerófonos**;

2.4. Y para acabar decidió de nombrar autófonos los instrumentos que emiten sonidos ppr la vibración de su materia constituiva misma.

Las grandes categorías definidas por Mahillon son simples y cómodas, pero el interés mayor de su clasificación redide en la subdivisiones que introduce sobre cuatro niveles, lo que permite ya una clasificación muy precisa:

Exemple:

2.1. **Membranophones**	2.1.1 Peau fixée à un cadre
	2.1.2 Peau fixée sur un récipient
	2.1.3 Deux membranes
	2.1.4 Tambours
	2.1.5 Cymbales

Es este principio que retomaron Hornbostel y Sachs en su clasificación universalmente utilizada.

10) Citación de la página: <http://www.uca.edu.ar/facultades/musica/instcarlosvega/investigaciones/inv_musica_tradic.htm>

11) Hasta en el listado de los trabajos realizados en el Noroeste argentino esta mencionado solo el grupo "criollo" para las recopilaciones hechas en Jujuy y Salta. Los conjuntos de sikuris figuran por ejemplo en la categoría "criollos", lo que nos parece un error fundamental.

12) Ver página: <http://www.uca.edu.ar/facultades/musica/instcarlosvega/fondo_documental/musica_tradicional.htm>

13) La música e investigadora salteña Sara Mamaní me ayudo puntualmente durante mi estadía. Primero en Abra Pampa, luego en Punta Corral. También estuvó presente en la provincia de Salta y Tucumán, cuando investigué el canto con caja en el Valle Calchaquí.

14) Cabe precisar que este flujo musical procedente del altiplano boliviano sigue siendo importante hoy en día, con los inmigrantes bolivianos en el sector. Salvo que las músicas hoy importadas son más que todo músicas de danzas como la *Diablada*, tocadas por bandas, y también un tipo de música andina contemporánea semi-profesional o profesional como por ejemplo la tocada por conjuntos tales como los Kjarkas. Esta última tiene una influencia muy importe sobre los grupos jujeños de la Quebrada y de la Puna que la copiaron o la adaptaron para sus propias composiciones. Veo aquí un riesgo de desvirtuar la auténtica música puneña y quebradeña basada en los tradicionales *carnavalitos*, *bailecitos*, *zambas* y *cuecas*.
15) Utilicé la fotografía por un lado para ilustrar las notas y grabaciones, como lo hacen muchos investigadores, pero por otro lado también trabajé con la óptica de la antropología visual: fotografié por ejemplo las etapas de la fabricación de una caja puneña en la casa del fabricante Don José Mendoza (Abra Pampa), o las etapas de la peregrinación de Punta Corral: los *sikuris*, las ofrendas rituales a la Pachamama en las apachetas y a las montañas, más especialmente en Abra Mayu, que es el punto último de la peregrinación.
16) Por lo que pude observar y analizar durante mi estadía en el Noroeste argentino, no estoy de acuerdo con la «invención» del género musical «baguala» por Carlos Vega (1965), y retomada por otros autores tales como Isabel Aretz (1954). Basta escuchar una verdadera *baguala* salteña o tucumana para darse cuenta que se trata un canto diferente del *joijoi* de Tafí del Valle (con sus géneros particulares *arribeña* y *tonada*), a pesar de su proximidad geográfica, o del canto con coplas de Abra Pampa o de la Quebrada de Humahuaca… Nos parece que Carlos Vega y los que lo siguieron han querido simplificar demasiado diciendo que estos cantos de tres notas pertenecen a un solo género que han decidido llamar arbitrariamente «baguala»
17) Unesco, *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*, adoptada por la Conferencia General en su 25a sesión, París, 15 de noviembre de 1989. Se puede leer el texto en la página Web: <http://mirror-us.unesco.org/culture/laws/paris/html_sp/page1.shtml>
18) Ver: <http://mirror-us.unesco.org/culture/heritage/intangible/recommandation/html_sp/index_sp.htm>

BIBLIOGRAFIA

1. Trabajos etnomusicológicos y antropológicos sobre la región andina y sub-andina, la Argentina y Jujuy

AHARONIAN C. (1992) Conversaciones sobre música, cultura e identidad, Montevideo, Editorial Ombú.

ARETZ I. (1946) Música tradicional argentina, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

ARETZ I. (1952) El folklore musical argentino, Buenos Aires, Editorial Ricordi Americana.

ARETZ I. (1954) Costumbres tradicionales de la Argentina, Buenos Aires, Biblioteca de Etnografía y Folklore, Editorial Raigal.

ARETZ I. (1962) Músicas pentatónicas en Sudamérica, Caracas, Separata de Archivos Venezolanos de Folklore, I (2), Universidad Central de Venezuela, Imprenta Nacional.

ARETZ I. (1976) "Áreas musicales de la tradición oral en América Latina", Revista Musical Chilena, n° 134, p. 9-55.

ARETZ, I. (1978) Música tradicional de La Rioja, Caracas (Venezuela), INIDEF.

ARGUEDAS, J.M. (1964) "¿Qué es el folklore?". Lima: Cultura y pueblo, año 1, Nº 1, Lima, enero-marzo 1964, pp. 10-11.

ÁLVAREZ C. y GREBE M.E. (1974) "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales", Revista Musical Chilena, n° 126-127, p. 21-46.

AMBROSETTI, J.B. (1976) El Diablo indígena: Supersticiones y leyendas del Folklore argentino, Buenos Aires, Editorial Convergencia,

BAUMANN, M.P. (1984) "La aculturación y el concepto de grupos musicales en las zonas rurales y urbanas de los Andes bolivianos", Boletín Andino de Música, n° 1, Cochabamba, Portales.

BAUMANN, M.P. (1996) Cosmología y música en los Andes, International Institute for Traditional Music, Instituto Ibero-Americano, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Editorial Dietrich Briesemester, Vol. 55, Biblioteca Ibero-Americana – Vervuert Iberoamericana, Francfurt am Main y Madrid.

BORRAS, G. (1992) "Lecture et analyse d'une medida servant à la fabrication de syrinx aymaras", París, Journal de la Société des Americanistes, Tome LXXVIII-I, pp. 45-56.

BRANDILY, M. (1989) "Ethnomusicologie: musiques et civilisations", in: Clartés – L'Encyclopédie du présent, serie L'Homme et les Sciences de la Vie, fascículos 4895, 4896, 4897 y 4898, Paris, Éditions Techniques.

CÁMARA DE LANDA, G.E. (1994) La música de la baguala del noroeste argentino, Ph. D. diss., Universidad de Valladolid (España).

CARRIZO, J.A. (1933) Cancionero popular de Salta, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

CARRIZO, J.A. (1935) Cancionero popular de Jujuy, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

CARRIZO, J.A. (1937) Cancionero popular de Tucumán, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

CARRIZO, J.A. (1942) Cancionero popular de La Rioja, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

CARRIZO, J.A. (1953) Historia del Folklore Argentino, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición.

CARRIZO J.A. (1974) Cantares tradicionales del Tucumán (Antología), San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 3a edición.

CASTRO, J. (1983) "Sistema Pentafónico en la Música Indígena del Perú", Boletín Latinoamericano de Música, n° 4, p. 835-841.

CHÁVEZ, M.E. (2002) Les racines du mûrier. Parcours d'une famille d'origine amérindienne de la région de El Ramal (province de Jujuy, Argentine). Mémoire de DEA d'Ethnométhodologie et Anthropologie Visuelle. Université Paris 7 – Denis Diderot. Département d'Anthropologie Visuelle et Sonore du monde contemporain. Paris: octobre 2002.

COLUCCIO, F. et COLUCCIO, S.B. 1994 [1948] Diccionario Folklórico argentino, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires. 2 tomos.

CORTÁZAR, R. (1949) El Carnaval en el Folklore Calchaquí, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

DEPERSIA, J.A. (1969) "Instrumentos folklóricos de la Argentina", Buenos Aires, Limen, n° 23, p. 121-125.

DEPERSIA J.A. (1972) "Trompetas y tambores en el instrumental folklórico y etnográfico de la Argentina", Bruselas, Boletin of Brussels Museum of Instruments, II, p. 61-84.

DI LULLO, O. (1950) Cancionero popular de Santiago del Estero, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán.

DRAGHI LUCERO, J. (1938) Cancionero popular cuyano, Mendoza.

DURÁN, G. (1950) Recordings of Latin American Songs and Dances: An Annoted Selective List of Popular, and Folk Popular Music, Washington, Music series n° 3, Pan American Union.

FIDALGO, A. (1971) Breve toponimia y vocabulario jujeños, Ediciones La Rosa Blindada, Buenos Aires.

FIDEL, M.S. y LECOQ, P. (2000) «El rito del señalakuy en Ventanilla, una comunidad pastoril del Sud de Potosí – Bolivia», Pacarina, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, Año I, n° 1, mayo 2000, p. 55-85.

GARCÍA, M.A. "Práctica musical, historia oral y narración mítica: la "fiesta de la algarroba" entre los Wichí". En línea: <http://www.antro.uu.se/acta/sample_practica.html>.

GIRAULT, L. (1988) Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú, CERES – MUSEF – QUIPUS, Talleres Gráficos Don Bosco, La Paz (Bolivia).

GIRAULT, L. (1968) La syrinx dans les régions andines de Bolivie, Paris, Mémoire de l'École Pratique des Hautes Études, 2 tomes.

GONZÁLEZ BRAVO, A. (1948) Música, Instrumentos y Danzas indígenas, in: La Paz en su IVº Centenario (1548-1948), Buenos Aires, p. 403-423.

GOYENA, H.L. (1986) "El charango en el Departamento de Chuquisaca (Bolivia)", Temas de Etnomusicología, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",, n° 2, p. 6-28.

GRAVANO, A. (1983) "La música de proyección folklórica en Argentina", Folklore americano, n° 35, p. 5-71.

GREBE VICUÑA, M.E. (1980) "Generative models, symbolic structures and acculturation in the panpipe music of Tarapaca, Chile", Belfast (Ireland), Ph. D. dissertation, Queen's University of Belfast.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Perú) (1978) Mapa de los instrumentos musicales del Perú, Oficina de Música y Danza, Instituto Nacional de Cultura, Lima (Perú).

INSTITUTO DE PASTORAL ANDINA DEL CUSCO (1971) [?] — La Fiesta en los Andes, Allpanchis Phuturinqa, Revista del Instituto de Pastoral Andina, n° 7, noviembre de 1971 [?], Cusco. Nota: En la copia que tenemos no aparece claramente la fecha.

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA «CARLOS VEGA» (19??) Las canciones folklóricas de la Argentina (antología), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Caja con un texto y 3 LP.

IRIBARREN CHARLÍN, J. (1969) "Estudio Preliminar sobre los Instrumentos Musicales Autóctonos en el Área Norte de Chile", reprinted from: Rehue, 2, publicación de los trabajos presentados al IV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Concepción, Universidad de Concepción.

IZIKOWITZ, K.G. (1934) Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A comparative Ethnographical Study, Göteborg, Wettergen and Kerber.

LAYME, F. (1996) «La concepción del tiempo y la música en el mundo aymará», in Cosmología y Música en los Andes, M. P. Baumann Ed. Berlín, Vervuert, Iberoamericana.

LECOQ, P. (1988) «Le rollano: flûte des bergers boliviens conduisant des caravanes de lamas», en: Flûtes des Amériques – Flûtes des Andes, Flûtes du Monde, Número Especial, Belfort, p. 65.

LÓPEZ, M.L. (2001) "Flautas de pan etnográficas: Diversidad y Estructura Musical en Sectores de Puna y Quebrada de Jujuy entre 1986 y 1989", Revista Cuadernos Nº 18, FHYCS-UNJU, San Salvador de Jujuy (Jujuy, Argentina). En prensa.

LOYOLA PALACIOS, M. (1980) Bailes de Tierra en Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaiso.

MAMANI, S. J. (1983) Mensajes del arte en los pueblos de la pre-puna salteña: Iruya y Santa Victoria, Universidad Nacional de Salta.

MENDIETA PACHECO, W. (1962) Folklore Tarijeño, La Paz, Talleres Gráficos Gutenberg.

PAREJO-COUDERT, R. (2001) "La flûte pinkuyllu des Provincias Altas du Cuzco (Pérou). Organologie et symbolique érotique d'un instrument de musique andin", Journal de la Société des Américanistes, Tome 87, décembre 2001, Paris, p. 201-264.

PAREJO-COUDERT, R. (1998) "Des Andes au Pays Basque: discours de musiciens et chanteurs sur leur pratique», Cahiers de musiques traditionnelles, Ateliers d'Ethnomusicologie – Institut d'Ethnologie, Ginebra (Suiza), pp. 29-56.

PAREJO-COUDERT, R. (1997) Musiques des communautés indigènes du Cuzco (Pérou), texto de presentación del disco compacto Unesco-Auvidis, Réf. D 8268.

PAREJO-COUDERT, R. (1991) Bolivia:Panpipes of Bolivia, Colección "Musiques et Musiciens du Monde", Unesco-Auvidis, Réf. D 8009. Distribution Auvidis. Nuevo texto de presentación de la reedición del CD de las grabaciones históricas de Louis Girault.

PAREJO-COUDERT, R. (1991b) “Musique des Andes: La tradition donne le «la»”, Croissance, n° 340, Juillet août 1991, p. 39-41.

PAREJO-COUDERT, R. (1989) “La création musicale spontanée chez les descendants des grandes ethnies andines”, Marsyas, n° 9, mars 1989, Paris, Institut de Pédagogie Musicale de La Villette, p. 57-72.

PAREJO-COUDERT, R. (1985) Pérou. Julio Benavente Díaz: le Charango du Cuzco, disque Ocora-Radio France, 558 647. Distribution Harmonia Mundi.

PÉREZ BUGALLO, R. (1983-1984) Relevamiento Etnomusicológico de Salta, Argentina, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Caja con un texto y 2 LP.
1980 — Instrumentos musicales. Una actualización del panorama organológico de la Argentina a través de los ámbitos Arqueológico, Etnográfico, y Folklórico, Buenos Aires, en: Revista «Folklore», n° 303 a 315, abril de 1980 a junio de 1981, Editorial Tor’s.

PLISSON, M. (1987) “Un genre musical du Nord-Ouest argentin: la baguala”, Journal de la Société des Américanistes, Tome LXXIII, Paris, p. 219-242.
Pueblos Indígenas. 2001. — Manifiesto de los Pueblos Indígenas de Argentina frente al Censo Nacional 2001. Documento electrónico

RUIZ I., PÉREZ BUGALLO R. y H. GOYENA [¿Fecha ?] Los instrumentos musicales etnográficos de la Argentina, Buenos Aires, Instituto de Musicología “Carlos Vega”. No tenemos la fecha de publicación exacta.

SHIGLER, J. de D. (1979) Folklorismo: Calendario vernacular de Tarija, Tarija, Universidad Autónoma Juan Miral Saracho.

TÁRRAGO, M.N. (1983) La historia de los pueblos circumpuneños en relación con el altiplano y los Andes meridionales, ponencia en: Simposio de Arqueología Atacameña, Enero 1983, San Pedro de Atacama, Chile

VEGA, C. (1965) “Música de tres notas”, ponencia, en: Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, 24-28 de febrero 1963, Cartagena de Indias (Colombia), Washington, Union Panamericana.

VEGA, C. (1949) Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina, Buenos Aires, Ediciones Centurión.

Diccionarios (lingüística)

BERTONIO, L. [1612] 1984 Vocabulario de la lengua aymará, La Paz, CERES – IFEA – MUSEF.

BRAVO, D. A. 1985 — Diccionario quichua santiagueño-castellano, La Banda, 4a edición, Editorial Kelka.

DE LUCCA, D.M. (1983) Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara, La Paz, Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymará «Villamil de Rada».

GONZÁLEZ DE HOLGUÍN, D. [1608] 1901 Arte y Diccionario Qquechua-Español, Corregido y aumentado por los RR. PP. Redentoristas, Lima, Biblioteca Qquechua-Español, Imprenta del Estado. Existen varias reediciones de este diccionario.

GUARDIA MAYORGA, C.A. (1980) Diccionario Kechwa – Castellano, Castellano-Kechwa, 6e edición, Ediciones Populares Los Andes – EPASA, Lima.

LARA, J. (1978) Diccionario Qhëshwa-Castellano, Castellano-Qhëshwa, La Paz – Cochabamba, Editorial Los Amigos del Libro.

LIRA, J.A. (1945) Diccionario Kkechuwa-Español, Español-Kkechuwa, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

Paleari, A. (1987) Diccionario toponómico jujeño, Buenos Aires, Instituto Geográfico Militar. Segunda edición.

VICENTE SOLÁ J. (1946) Diccionario de regionalismos de Salta, Buenos Aires, Ediciones Plus Ultra.

Etnohistoria andina

GENTILE, M.E. (1988) “Evidencias e hipótesis sobre los Atacamas en la Puna de Jujuy y Quebrada de Humahuaca”, Journal de la société des Américanistes, Tome LXXIV, Paris, p. 87-103.

GUAMAN POMA DE AYALA, F. [1587-1615 ?] (1936) Nueva Corónica y buen gobierno, Codex péruvien illustré, Institut d'Ethnologie, XXIII. Una reimpresión fue publicada en 1968 en Francia.

OTTONELLO, M.M. y LORANDI, A.M. (1987) Introducción a la Arqueología y Etnología: Diez mil años de Historia Argentina, Colección "Manuales", Eudeba, Buenos Aires.

REX GONZÁLEZ, A. y PÉREZ, J.A. (2000) Argentina indígena: Vísperas de la Conquista. Buenos Aires, Paidós, Historia Argentina n° 1.

Trabajos generales y teóricos

AHARONIAN, C. (1995) "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de Conquista: dominación y mestizaje", Austin (Texas), Latin American Music Review, 15 (2), p. 189-225.

ALBÓ X. (Comp.). (1988) Raíces de América, el mundo aymará, Alianza Editorial – UNESCO – Sociedad Quinto Centenario, Madrid.

AMBROSETTI, J.B. (1897) El Diablo indígena. Supersticiones y Leyendas en la Argentina, Editorial Convergencia, Buenos Aires, reedición 1976.

ARETZ, I. (1977) ¿Qué es la Etnomúsica?, Caracas (Venezuela), INIDEF.

ARETZ, I. (1991) Historia de la Etnomusicología en América Latina: desde la época precolombina hasta nuestros días, Caracas, Fundación de Etnomusicología y Folklore, Consejo Nacional de la Cultura, Organization of American States.

ARNOLD, D., JIMÉNEZ, D. y YAPITA J. de D. (1992) Hacia un orden andino de las cosas: Tres pistas de los Andes meridionales, La Paz, HISBOL/ILCA.

BEHAGUE, G. (1973) "Latin American folk music", in Nettl: Folk and traditional music of Western continents, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 2a ed., pp. 179-206.

BEHAGUE, G. (1979) Music in Latin America: an introduction, Englewood Cliffs, New Jersey, Printice-Hall.

BEHAGUE, G. (1991) "Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology", en: Comparative Musicology and Anthropology of Music, edited by Bruno Nettl and Philip Bohlman, Essays on the History of Ethnomusicology, University of Chicago.

BAINES, A. y WACHSMANN, K. P. Erich M. von Hornbostel and Curt Sachs (1961) Clasificación of Musical Instruments (traducido del original alemán)

BRAÏLOIOU, C. (1973) Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et présentés par Gilbert Rouget, Genève, Minkoff Reprint.

BRAÏLOIOU, C. (1953) Sur une mélodie russe, en: Musique russe, II, París, Presses Universitaires de France. Análisis de una melodía nupcial rusa de tres notas; importante para comparar con lo que Vega llama equivocadamente «gama tritónica».

BRANDILY, M. (1993) "Ethnomusicologie. Musique et civilisations", in: L'Homme et les sciences de la vie (9), Clartés, Encyclopédie du Présent, pp. 4895-4898.

ELBOURNE, R. (1975) "The Study of Change in Traditional Music", Folklore, n° 86 (2), p. 181-189.

FOGAL, R.E. (1960) Folklore musical y música folklórica argentina, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

FOGAL, R.E. (1978) "Traditional Music and the Middle Class: Context and new Currents", en: Discours in Ethnomusicology: Essays in Honour of George List, Bloomington, Ind.: Archives of Traditional Music.

HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. 1994 [1983] — Etnografía: métodos de investigación, Barcelona – Buenos Aires – México, Paidós.

HARCOURT, R. y M. d' (1959) «La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens», Journal de la Société des Américanistes, Tome XLVIII, Paris, p. 5-133. Estudio hecho a partir de las grabaciones y notas de trabajos de campo en Bolivia del etnólogo y arqueólogo francés de Louis Girault.

HARCOURT, R. y M. d' (1925) La musique des Incas et ses survivances, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner. 2 tomos.

HOOD, M. (1971) The ethnomusicologist, New York, McGraw-Hill.

HORNBOSTEL E. von y SACHS, C. (1914) Systematik der Musikinstrumente, Berlín, Zeitschrift für Ethnologie.

KURST, (1950)

LAPLANTINE, F. (1996) La description ethnographique, Paris, Nathan.

LORTAT-JACOB, B. (ed). (1987) L'improvisation dans les musiques de tradition orale, Paris, SELAF.

MERRIAM, A.P. (1963) "The purposes of Ethnomusicology, an Anthropological view", Ethnomusicology, VII/3, 206-13.

MONTANARO, B. (1983) Guitares hispano-américaines, Aix-en-Provence, Édisud.

NATTIEZ, J.J. (1987) Musicologie générale et Sémiologie, Paris, Bourguois.

NETTL, B. (1964) Theory and Method in Ethnomusicology, New York & London, Collier Macmillan Publishers.

NETTL, B. (1983) The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts, Urbana, University of Illinois Press.

LEIPP, E. (1984) Acoustique et musique, 4a edición, Paris, Masson.

ORTIZ, F. (1950) La Africanía de la música folklórica de Cuba. Editora Universitaria.

ORTIZ, F. (1952) Los Instrumentos de la música Afrocubana . Tomo I a III: Dirección de cultura del Ministerio de Educación, La Habana. 1954 — Tomo IV: Cárdenas y Cia. 1955 — Tomo V: Cardenas y Cia.

ROUGET, G. (1968) L'ethnomusicologie, en: Ethnologie générale, Encyclopédie de La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 1339-1390.

ROUGET, G. (1968) L'enquête ethnomusicologique, en: Ethnologie générale, Encyclopédie de La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 333-348.

ROUGET, G. (1980) La musique et la transe:Esquisse d'une théorie générale de la relation de la musique et de la possession, París, Gallimard.

SCHAEFFNER, A. (1935) Adaptation française de la classification des professeurs E. M. Hornbostel et C. Sachs, Encyclopédie Française, Vol. XVI.

SCHAEFFNER, A. 1994 [1968] Origine des instruments de musique: Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, 2a edición, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

SCHAEFFNER, A. (1980) Essais de musicologie et autres fantaisies, Paris, Le Sycomore.

SEEGER, A. (1986) «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today», Ethnomusicology, n° 30 (2), Spring/ Summer 1986, p. 261-76.

VAN GENNEP, A. (1924) Le Folklore: croyances et coutumes populaires françaises.

VEGA, C. (1949) Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina, Buenos Aires, Ediciones Centurión.

VEGA, C. (1965) "Músicas de tres notas", en: Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias (Colombia), 24-28 de Febrero 1963, Washington D. C., Unión Panamericana, pp. 89-106.

Metodología

AROM, S. (1975) «Éléments pour une analyse opérationnelle des monodies vocales dans les sociétés de tradition orale», Les langues sans tradition écrite. Méthodes d'enquête et de description, Paris, SELAF.

AROM, S. y DOURNON-TAURELLE, G. (1971) Questionnaires thématiques: I. Instruments de musique; II. Musiques

vocales, en: Enquête et description des langues à tradition orale, Paris, SELAF.

BARTIS, P. [1979] 1990 Folklife and Fieldwork: A Layman's Introduction to Field Techniques, Washington, Publications of The American Folklife Center n° 3, American Folklife Center, Washington, Library of Congress. Una versión electrónica en formato HTML se puede encontrar en la Web (v. más abajo en la sección: Recursos en la Web)

BOUVIER, J.C et al. (1980) Tradition orale et identité culturelle: problèmes et méthode, Université de Provence – Aix-Marseille. Centre de recherches méditerranéennes sur les ethnotextes, l'histoire orale et les parlers régionaux, Paris, Éditions du CNRS.

DOURNON, G. (1981) Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales, Cuadernos técnicos: museos y monumentos n° 5, París, Editorial de la Unesco.

DOURNON, G. (1996) Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels, Paris, Unesco, colección «Mémoire des peuples». Edición revisada y aumentada (comporta una propuesta de clasificación de los instrumentos musicales y datos sobre la grabación sonora).

DYAL, S. (1985) Preserving Traditional Arts: A toolkit for Native American Communities, Los Angeles, American Indian Studies Center, University of California.

HERNDON, M. y McLEOD, N. (1983) Field manual for etnomusicology, Norwood, Norwood Editions.

LABORDE, D. (editor) (1996) Repérer, enquêter, analyser, conserver… Tout un monde de musique, L'Harmattan.

LYALL, J. Memory of The World, A Survey of Current Library Preservation Activities, Prepared for UNESCO, on behalf of IFLA, by Jan Lyall, National Library of Australia General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

MAUSS, M. [1947] 1971 Manuel d'ethnographie, París-Ginebra, Petite Bibliothèque Payot, Payot.

PAREJO-COUDERT, R. (1998) Organologie: La classification des instruments de musique, Paris, Musée de la musique – Service culturel, Cité de la Musique de La Villette. Documento interno destinado a la formación del personal del Museo.

ROUGET, G. (1968) "L'enquête ethnomusicologique", en: Ethnologie générale, Encyclopédie de La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 333-348.

SOCIETY FOR ETHNOMUSICOLOGY ARCHIVING COMMITEE (1994) A Manual for Documentation, Fieldwork and Preservation fot Ethnomusicologists, Bloomington, The Society for Ethnomusicology (Indiana University).

Conservación y museografía

BOSTON, G. (ed.) (1991) Guide to the Basic Technical Equipment Required by audio, Film and Television Archives, UNESCO, Paris.

CALAS, M.F. et FONTAINE, J.M. (1996) La conservation des documents sonores, Éditions du CNRS, Paris.

LYALL, J., S.f. Memory of The World, A Survey of Current Library Preservation Activities, Prepared for UNESCO, on behalf of IFLA, by Jan Lyall, National Library of Australia General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Online:

ORBANZ, E. (ed.). (1988) Archiving the Audio-Visual Heritage, A joint Technical symposium, Berlin, mai 1987.

PICKETT, A.G. y LEMCOE, M.M. (1959) Preservation and Storage of Sound Recordings, Library of Congress, Washington. Reeditado en 1991 por la Association of Recorded Sound Collections (ARSC).

Algunos Recursos en la Web

BARTIS, P. (2000) [1979] 1990 Folklife and Fieldwork: A Layman's Introduction to Field Techniques, Washington, Publications of The American Folklife Center n° 3, American Folklife Center, Washington, Library of Congress. <http://lcweb.loc.gov/folklife/fieldwk.html>

FURNASKI, N. y JIMÉNEZ, P. Musicología: Bibliografía, Taller de Música Latino-americana, Universidad de Bar-Ilan, Israel, <http://www.members.xoom.com/_XMCM/amaru/listado.htm>

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA "Carlos Vega". Dos sitios Web (en febrero 2003).
Página del Instituto: <http://www.uca.edu.ar/facultades/musica/instcarlosvega/paginainicio.htm>
Página Gobierno Nacional Argentino: <http://www.inmuvega.gov.ar/>

NAyA http://www.naya.org.ar/naya2001/htm/temas/etnomusicologia.htm

UNESCO
<http://mirror-us.unesco.org/culture/heritage/intangible/recommandation/html_sp/index_sp.htm>
Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, aprobada en noviembre de 1989 por la 25ª Conferencia General de la UNESCO reunida en París, <http://mirror-us.unesco.org/culture/laws/paris/html_sp/page1.shtml>

Consultation régionale UNESCO/OMPI sur la protection des expressions du folklore dans les pays d'Amérique Latine et Caraïbes, Quito, 14-16 juin 1999, en página: <http://mirror-us.unesco.org/culture/copyright/folklore/html_fr/quito.shtml>

HARRISON HELEN, P. (ed. and comp.). Audiovisual Archives: A Practical Reader, General Information Programme and UNISIST, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. La introducción está disponible en línea en: <www.unesco.org/webworld/audiovis/reader>. La versión completa está disponible en formato Adobe Acrobat PDF (Portable Document Format) en línea (39 MB) en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001096/109612eo.pdf>.

Discografía básica

COSENTINO, Y.R. (bajo la dirección de) 1967-1968. — Folklore musical y Música folklórica argentina, Qualiton, QF-3000/5, Buenos Aires. Caja con un libro, 6 LP con muestras musicales, y una serie de diapositivas. Panorama bastante completo de las músicas tradicionales y populares de la Argentina y sus instrumentos musicales.

PAREJO-COUDERT, R. (1985) Pérou. Julio Benavente Díaz: le Charango du Cuzco, disque Ocora-Radio France, 558 647. Distribution Harmonia Mundi.

PAREJO-COUDERT, R. (1988) Pérou. Julio Benavente Díaz: Charango et chants du Cuzco, disque compact, Ocora-Radio France, C 559037. Distribution Harmonia Mundi.

PAREJO-COUDERT, R. (1990) Argentine: Musiques du Nord-Ouest: Coyas, Calchaquíes et Criollos, Colección "Musique du Monde", disco compacto, Buda Records, 82499-2. Distribución Ades.

PAREJO-COUDERT, R. (1991) Argentine: Patrimoine Musical des Provinces du Nord-Ouest, CD Production Sunset France, Discos Playa Sound, Ref. PS 65073 (agotado), Distribución Auvidis.

PAREJO-COUDERT, R. (1992) Argentina: Tritonic music of North-West, Collection «Musiques et Musiciens du Monde», CD Unesco-Auvidis, Ref. D 8208. Distribución Auvidis.

PAREJO-COUDERT, R. (1996) Harpes et guitares du Pérou, disco compacto, Producción Sunset France, Discos Playa Sound, PS 65158.

PAREJO-COUDERT, R. (1997) Musiques des communautés indigènes du Cuzco (Pérou), CD Unesco-Auvidis, D 8268. Distribución Auvidis.

MARTÍNEZ, R. (1992) Bolivia: calendar music in the central valleys, UPR n° 165 del CNRS – Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre (París), CD LDX 274 938, Le Chant du Monde. Tiene también el texto en castellano.

VALLADARES, L. Documental Folklórico: Quebrada de Humahuaca – Argentina, Serie Mapa Musical de la Argentina, vol. 1, disco LP n° LD 15136, Buenos Aires, Disc Jockey SAIC.

VALLADARES, L. Documental Folklórico de Tucumán – Argentina, Serie Mapa Musical de la Argentina, vol. 2, disco LP n° LD 15145, Buenos Aires, Disc Jockey SAIC.

ANEXO 1

CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DE HORNBOSTEL Y SACHS (1914)

Les cuatro grandes clases instrumentales son codificadas de siguiente manera:

1. Idiófonos

2. Membranófonos

3. Cordófonos

4. Aerófonos

Las subdivisiones son las siguientes:

Nivel 2	**subclases** (2 cifras)
Nivel 3	**ordenes** (3 cifras)
Nivel 4	**subórdenes** (4 cifras)

A estas primeras subdivisiones se agregan luego "sufijos" como sigue :

1. Idiófonos

Idiófonos
- – 8 con clavijero
- – 9 con una acción mecánica

2. Membranófonos

Membranófonos
- – 6 con membrana pegada al tambor
- – 7 con membrana clavada al tambor
- – 8 con membrana atada sobre el tambor
  - – 8.1 con una lazada de sostén (los lazos están ligados de membrana a membrana, o forman un "malla", sin emplear ninguno de los dispositivos descritos aquí arriba
    - – 8.1.1 sin dispositivo de tensión específico
    - – 8.1.2 con una ligadura de tensión (los lazos transversales están dispuestos en el medio del dispositivo de tensión para permitir la tensión)
    - – 8.1.3 con anillos de tensión (las ataduras están colocadas en zigzag; los dos tirantes están unidos entre ellos por un anillo cuyo desplazamiento permite aproximándolos la tensión de la membrana)
    - – 8.1.4 con calces – o calzos– de sostén (piezas de madera u otra materia están insertadas entre la pared del tambor y las ataduras; su colocación determina una tensión más o menos fuerte de la (o de las) membrana(s)
  - – 8.2 con ataduras sobre la membrana (las ataduras están fijadas a otra membrana no utilizada para la percusión; esta segunda membrana no sirve sino para sostener la lazada)
  - – 8.3 con atadura lazo-tabla (los lazos e tensión están atados a una tablilla suplementaria adicional)
  - – 8.4 con atadura lazo de tensión-burlete (las tiras de cuero u otra materia están atadas en la parte inferior del instrumento a un burlete –o cojinete– adicional)
  - – 8.5 con atadura lazos de tensión-"cintura" (los lazos están atados en la parte inferior a una "cintura" hecha de otro material)
  - – 8.6 con atadura lazo-estaquilla (o tarugo) (los cordeles de tensión están atados a una estaquilla insertada a la pared)
- – 9 con membrana apretada (en el borde de la membrana está encajado un aro o arillo que la circunda totalmente)
  - – 9.1 con membrana sujetada por un lazo
  - – 9.2 con membrana sujetada por un aro o arillo
    - – 9.2.1 sin mecanismo

– 9.2.2 con mecanismo
– 9.2.3.1 sin pedal o teclado
– 9.2.2.2 con pedal o teclado

3. Cordófonos

Cordófonos
– 4 emitiendo sonido por acción de martillos o percutores
– 5 ejecución con los dedos
– 6 ejecución con púa
– 7 ejecución por frotación
– 7.1 con un arco
– 7.2 con une rueda
– 7.3 con una cinta
– 8 ejecución con un clavijero
– 9 ejecución con una acción mecánica

4. Aerófonos

Aerófonos
– 6 con contenedor de aire
– 6.1 con contenedor de aire rígido
– 6.2 con contenedor de aire flexible
– 7 con sistema de cierre de los orificios de ejecución (llaves)
– 7.1 con llaves
– 7.2 con sistema de cinta (Bandmechanik)
– 8 con clavijero
– 9 con tracción mecánica



Don Sajama (Tilcara, Jujuy) tocando el erkencho con caja

ANEXO 2

GRABACIONES DEL INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA REALIZADAS EN JUJUY

Año	Lugar	Grupo	Realizado por	Registros sonoros	Registros visuales
1931	Jujuy	Criollo	Carlos Vega	48 discos de cartón parafinado. La mayor parte son manifestaciones sonoras representativas del carnaval	Fotografías B/N
1932	Jujuy	Criollo	Carlos Vega	32 discos de cartón parafinado. La mayor parte son manifestaciones sonoras representativas del carnaval	Fotografías B/N
1945	Jujuy - Tucumán - Santiago Del Estero - La Rioja - Catamarca	Criollo	Carlos Vega - Silvia Einsenstein	55 discos de acetato sobre cartón. La mayor parte son manifestaciones sonoras representativas del carnaval	Fotografías B/N
1953	Jujuy	Criollo	Carlos Vega - Silvia Einsenstein	28 discos de acetato sobre metal. Contiene registros representativos del carnaval, la Navidad, repertorio de bandas de sikuris	Fotografías B/N
1965	Jujuy	Criollo	Jorge Novati	2 cintas magnetofónicas con mayoría de registros sobre el carnaval	Fotografías B/N
1968	Jujuy	Criollo	Jorge Novati, Irma Ruiz	1 cinta magnetofónica con mayoría de registros sobre el carnaval	Fotografías B/N y diapositivas
1972	Jujuy	Criollo	Ana María Locatelli, María Teresa Melfi	1 cinta magnetofónica con mayoría de registros sobre el carnaval	
1980	Jujuy	Criollo	Héctor Luis Goyena	1 cinta magnetofónica con algunos registros sobre el carnaval, toques de flautilla, trompe	Diapositivas
1993	Jujuy	Criollo	Graciela Beatriz Restelli	10 cassettes analógicos y 6 cintas magnetofónicas que contienen cantos de Doctrinas durante reuniones de Cuaresma y Viernes Santo	Fotografías color
1995	Jujuy	Criollo	Graciela Beatriz Restelli	13 cassettes analógicos y 4 cintas magnetofónicas que contienen cantos de Doctrinas durante reuniones de Cuaresma y Viernes Santo	Fotografías color

Principales investigaciones de campo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos vega” (Fuente : Instituto Nacional de Etnomusicología
“Carlos Vega”, página Web “Viajes de investigación”: <http://www.inmuvega.gov.ar/inmuvega/viajes.htm>.

ANEXO 3

MODELOS DE FICHAS DE TERRENO Y MUSEOGRÁFICAS PARA LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

A continuación tomamos como ejemplo los modelos de fichas que fueron presentados por la etnomusicóloga francesa Geneviève Dournon en sus guías para recolectar instrumentos musicales tradicionales publicados por la UNESCO (1981 y 1996). Especialista de la India y eminente organóloga, Geneviève Dournon fue durante varios años responsable del Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre de París. Tuve la oportunidad de trabajar varias veces con ella para ayudarla en la identificación de aerófonos andinos y preparar su presentación en el Salón de Música del Museo[1] . Estas fichas son las fichas utilizadas por los etnomusicólogos del Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre (París).

Los etnomusicólogos del Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares (MNATP) utilizan fichas cuya presentación es diferente, pero las menciones son más o menos equivalentes. A manera de muestra coloco aquí abajo un ejemplar de la ficha básica utilizada hasta hace poco en el dicho museo para las grabaciones sonoras:

[1] El Salón de Música es una sala enteramente dedicada a los instrumentos de música tradicionales del mundo, presentados por familias organológica. Varias fotografías del autor del presente artículo muestran aerófonos bolivianos y peruanos tocados en situ.

Número inventario	72.45.82	**Número de ficha**	
Región	Bajos Pirineos		
Lugar	Pagolle		
Fecha de grabación	03/03/1968		
Título y/o contenido	Mascarada de Xiberoa: juegos de la tarde. Flauta, tamboril, cencerros, ambiente		
Nombre autor	/		
Nombre intérprete(s)	No conocidos		
Nombre recopilador	Jean-Dominique LAJOUX		
Tipo de soporte	Cinta magnetofónica (carrete)	**Formato del soporte**	18 cm Ø
Velocidad	19 cm/s	**Pistas**	1
Original o copia	Copia		

[1] El Salón de Música es una sala enteramente dedicada a los instrumentos de música tradicionales del mundo, presentados por familias organológica. Varias fotografías del autor del presente artículo muestran aerófonos bolivianos y peruanos tocados en situ.

1. Ejemplo de un registro de adquisiciones de instrumentos musicales en el terreno

Se trata de un registro de adquisición en el terreno donde se anotarán las informaciones someras siguientes: número de orden asignado provisoriamente al instrumento musical; designación (denominación organológica y/o nombre vernáculo); lugar y fecha de adquisición; grupo humano o comunidad donde se adquirió el instrumento; precio.

N.°	Designación	Lugar de adquisición	Grupo étnico o comunidad	Fecha	Precio

2. Modelo de ficha de descripción de instrumentos musicales

Se trata de un modelo de ficha en cierto modo polivalente: puede servir de ficha de terreno y constituir posteriormente una ficha de identificación museográfica básica del instrumento musical.

Número Del museo ◯	N.° de terreno *	N.° del museo
	1. Denominación organológica	
	2. Procedencia	(lugar de adquisición)
	3. Grupo étnico	4. Nombre vernáculo del instrumento
	5. Materias, técnicas y medidas	
Procedencia Grupo étnico Categoría organológica Tipo instrumental	6. Características	
	7. Función y utilización	
	8. Nombre del recolector	9. Modo de adquisición

* Este número dado por el recolector es provisional. **Aquí abajo vemos el reverso de la misma ficha.**

NOTA ↑
Esta parte es separable y se ata al instrumento musical

Grabaciones sonoras n.°

Ficha técnica n.°

F O T O
D E L
I N S T R U M E N T O
(M U S E O)

Foto museo n.°

Foto recopilador n.°

ANEXO 4

MODELOS DE FICHAS PARA LOS ARCHIVOS DE CINTAS MAGNETOFÓNICAS, CASETES O DAT

Este tipo de ficha es el usado en el Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre (París, Francia)

1. Nombre del recolector N.° de terreno de la cinta Fecha de la grabación				2. Original o copia 3. Localización de los originales o de las copias	4. Tipo de aparato 5. Tipo de micrófono y número	6. Tipo de la cinta	7. Formato de la cinta 8. N.° de la ficha técnica	9. N.° de inventario del museo (año/colección/cinta) 10. Número de piezas contenidas en la cinta
11. N.° de la cinta	12. Velocidad	13. Pista	14. Duración De la pieza	15. Lugar de grabación (país, división administrativa, localidad)		16. Grupo grabado (Grupo étnico/ casta/hermandad/ otros)	17. Indicación somera del contenido de la pieza - Voz (hombre/mujer/niño), solo/coro - Número y nombre genérico de los instrumentos - Título, género, función de la pieza musical	