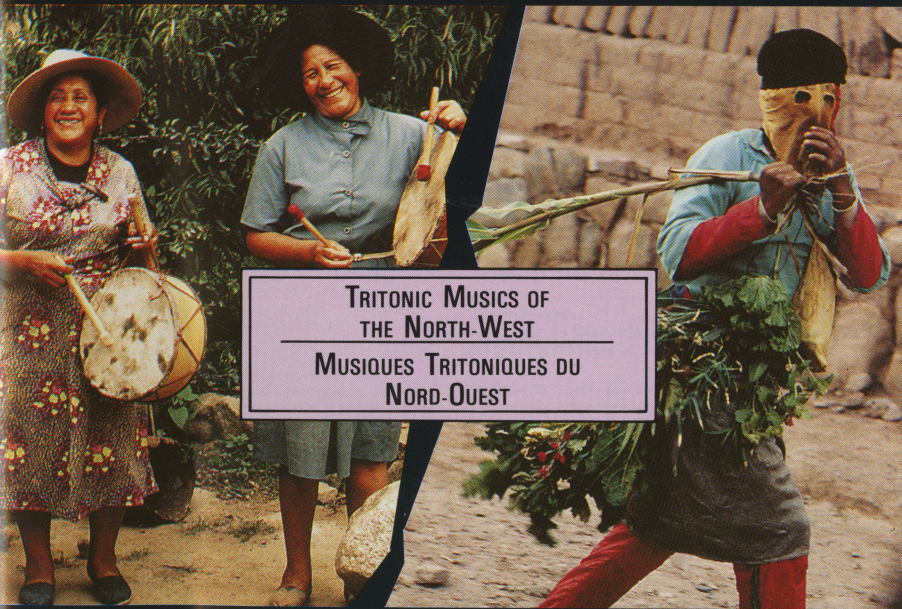
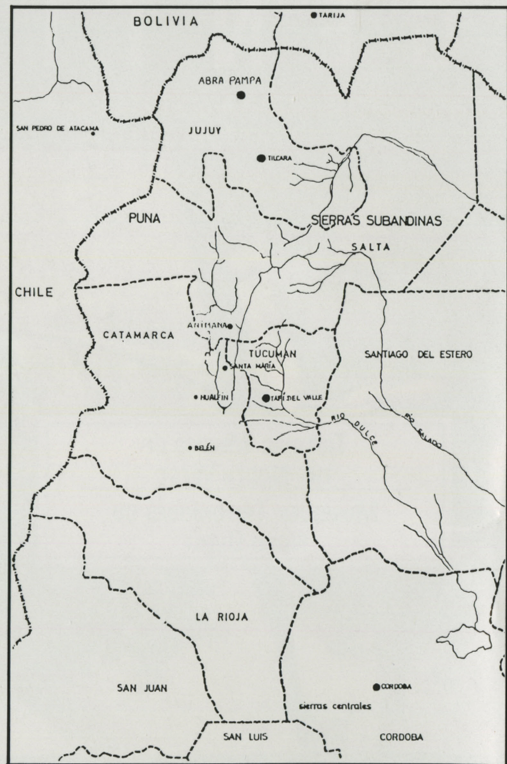


ARGENTINA



TRITONIC MUSICS OF
THE NORTH-WEST

MUSIQUES TRITONIQUES DU
NORD-OUEST



MAP OF THE ARGENTINIAN NORTH-WEST – CARTE DU NORD-OUEST ARGENTIN

ARGENTINA

TRITONIC MUSICS OF THE NORTH-WEST

- 1 **Misachico** 1'45
Performed on *corneta* by Esteban Sajama, from Tilcara (province of Jujuy)
- 2 **Toque quebradeño** 1'59
Performed on *erquencho* by Domingo Samaja, from Tilcara (province of Jujuy)
- 3 **Toque abrapampeño** 1'57
Performed on *erquencho* by Mario Mendoza, from Abra Pampa (province of Jujuy)
- 4 **Toque vallista de Iruya** 2'19
Performed on *erquencho* by Mario Mendoza, from Abra Pampa (province of Jujuy)
- 5 **Tonada de carnaval** 8'17
Group singing with *cajas* accompaniment, performed by Juana Francisca Siales and copleros of the comparsa "Los Alegres del Norte"
- 6 **Contrapunto** 5'35
Song for male and female voices with *cajas* accompaniment, performed by Doña Agueda de Callata and a guest of the Cuevas family, from Abra Pampa (province of Jujuy)
- 7 **Coplas del abrapampeño** 1'16
Vocal solo performed by an anonymous person from Abra Pampa (province of Jujuy)
- 8 **Coplas de carnaval** 9'57
Group singing with *cajas* accompaniment, performed by José Mendoza's family and guests
- 9 **Tonada "Chañar caído"** 3'30
Sung and performed with *caja* accompaniment by Rosa Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 10 **Tonada "La flor de Tafi"** 2'10
Sung and performed with *caja* accompaniment by Isidora Alvarez de Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 11 **Tonada "Qué haré con llorar" & Arribeñas** 3'28
Song with *caja* accompaniment then vocal solo performed by Rosa Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 12 **Tonada "Aquí he venido" & Arribeña "Palomita carcelera"** 4'29
Sung and performed with *caja* accompaniment by Rosa Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 13 **Arribeñas** 1'42
Vocal solo by Isidora Alvarez de Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 14 **Tonada "Tafi del Valle"** 4'10
Sung and performed with *caja* accompaniment by Rosa Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 15 **Tonada "Ya me voy"** 4'17
Sung and performed with *cajas* accompaniment by Rosa Guanco and Isidora Alvarez de Guanco, from Tafi del Valle (province of Tucumán)
- 16 **Bagualas carnavaleras** 10'19
Group singing with *cajas* accompaniment, performed by Vicenta Viñabal, Celestino Meriles, Marta María Taritolay, Calixto Cardoza, Leucatia Cardoza, Gabino Diaz

I. THE ARGENTINIAN NORTH-WEST : GEOGRAPHICAL AND ETHNO-HISTORICAL DATA.

1) Geography

The North-West of Argentina covers territory which nowadays falls into six provinces : Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero and La Rioja. It is divided into two great regions by the 63° meridian : the Andean region to the west and centre, and the great plains to the east. The Andean region with which we are concerned here, can be divided into three main zones : the cordilleras and the *puna* (highlands over 3,500 m), the valleys and *quebradas* (valleys or narrow gorges), also called the *valliserrana* zone, and the sub-Andean sierra or western forest zone. The *puna* is the natural prolongation of the Bolivian *altiplano* into Argentina and takes up all the Andean west of the provinces of Jujuy, Salta and Catamarca as far as the department of Belén. It looks like a plain, interrupted now and then by huge mountain ranges creating more or less closed enclaves (*cuencas*). The region is dotted with salt-marshes (*salares*). The climate is particularly severe (20°C difference in temperature between day and night), and only a few summer nights are free from frosts. Rare flora grows around water-holes and along the sparse rivers. Above 4,000 m, the only possible activity is stock-farming (*alpacas* and *lamas*). The *valliserrana* zone comprises the northern part of the province of San Juan, central and northern La Rioja, the entire province of Catamarca, the western frontier of the province of Santiago del Estero, the south-west of Salta and its prolongation towards the north ; it then ascends into the Andean ranges of Jujuy along the Humahuaca Valley towards the Bolivian border. This zone is made up of a great number of valleys and *quebradas* whose altitude varies between 1,500 m and 3,000 m. Overall the climate is dry and hot, with an average temperature of 20°C, without forgetting the existence of much colder micro-climates (Quebrada of Humahuaca, Calchaquí de Salta Valley). Typical vegetation is steppe bush and various cacti, one of which, the candelabra cactus (*cereus giganteus*, *trichocereus*), known as *cardón*, is

prolific and adds a particular note to the landscape. Also abundant are the *chanar* (*gourliea decorticans*) and the *algarrobo* (*prosopis alba* and *nigra*) which have had great economic importance for aboriginal cultures. The Quebrada of Humahuaca (Jujuy) and the Calchaquí Valley are of more particular interest to us here. The former rises progressively from the south to the north of Jujuy province over close to 170 km ; this leads to important climatic and phyto-geographical variations. Its width is never greater than 3 km. The Calchaquí valley, at the other extreme, reaches 70 kms in width at its greatest point, and stretches for more than 200 kms to the west of Salta province, from Mt. Acá to the limits of Salta and Tucumán, south of Tolombón.

2) Ethno-historical Data

Although the North-West was the cradle of the most developed indigenous cultures on Argentine soil, numerous questions subsist as to the ethnic affiliation of many of these aborigenes. The *puna*, like the *valliserrana* zone, has always been a multi-ethnic area. Since both these areas were privileged passage-ways, they witnessed significant intermixings of populations. Moreover, Incan occupation of the major part of the North-West (begun around 1480 by Tupac Inca, their Xth monarch) led, due to their habitual strategy, to massive shiftings of population, complicating further their identification. Finally, different aboriginal nations fiercely resisted the Spaniards for the 150 years that separate the fall of Incan *Tahuantinsuyu* from forced integration of the *Diaguite* of the Calchaquí Valley in 1664. This resistance and the complete break-up of indigenous society that followed, prevented prolonged, direct contact between Spaniards and aborigenes. Archeology has so far not been able to bridge the gap between sites, styles of ceramic and ethnic groups mentioned by Spanish sources. In the *puna*, the most well-known aboriginal groups are the *Atacama* (or *Apatama*), the *Casabindo* and the *Cochinoca*. The *Omaguaca*, the *Maimera* and the *Purumarmaca*, along with probably the *Ocloya*, inhabited the Quebrada of Humahuaca. In the Calchaquí Valley

and its prolongations of Tucumán and Catamarca, lived mainly the *Diaguite* and the *Pulares*, the *Yocavil* and the *Hualfin*, thought to be *Diaguite* chiefdoms : and further south the *Capayan* of La Rioja. Other groups are also cited like the *Lule* and the *Tonocote*, settled east of Salta and South-East of Catamarca. As for the famous *Calchaquí*, they do not appear until much later in Spanish sources which call more ancient communities of the Calchaquí Valley by the name *Diaguite*. Some ethno-historians claim they were only a *Diaguite* chiefdom, while others affirm they were a distinct ethnic group. However it is noticeable that only after 1560 do sources appear where the demarcation of territories of *Diaguite* clans is taken as an element of differentiation of ethnic categories. *Calchaquí* was the name of a *curaca* of the region, probably that of the *Pacciocca*. He led the first great *Diaguite* uprising (1562) and his bravery impressed the Spaniards. No doubt it was at that moment that his name was given to the Valley, and then used generically to refer to the ensemble of chiefdoms living there. Nothing much is known today of the socio-political organisation and of the mythical religious pre-Incan thought of the North-West aborigenes : just that they were organised into relatively independent district clans (a dozen villages at the most) and that their culture was based on agriculture and ceramics. Incan occupation left indelible traces, still evident today among descendants of ancient aborigenes : the cult of *Pachamama* with its rituals of offerings (*coprachada*, *challa*) and the *señalada* (ritual tattooing of the ears of *lamas* and *alpacas*, and more generally of sheep and goats) are both borrowings from Incan culture. As far as musical culture is concerned, archeology is able to give precise indications of what it must have been. According to the Argentine musicologists Carlos Vega, the musical instruments of the *Diaguite*, *Omaguaca* and *Apatama* were, and still are, whistles, little vertical flutes with two to four apertures, trumpets, the giant horn with as lateral mouthpiece, Panpipes, cowbells, hand-bells, copper and wooden bells, wooden drums, and a few others. Their musical system would have been what he calls a tritonic

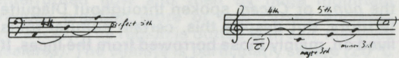
system and the area of its influence would have corresponded to the cultural area of the ancient *Cacana* - or *Diaguite*-speaking nations, be they *Pulares Calchaquíes* or *Diaguites*. And secondly, the area of the *Omaguacas* (*Tilcaras*, *Pupumamaracas*, *Maimeras*...), that of the *Apatamas*, their poor cousins of the *puna*, and that of the *Capayanes*, as far as the Andean Rioja. This Argentinian area with its pre-Columbian tritonic musical system corresponds to today's picture.

II. THE TRITONIC UNIVERSE OF THE ARGENTINIAN NORTH-WEST

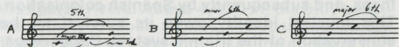
After the disintegration of indigenous society during the XVIIth century, the aborigenes integrated themselves into Argentinian colonial rural society, becoming the poorest social level. They lost the use of their original tongues, like *Kunsa*, spoken in the *puna*, or *Cacán*, spoken throughout *Diaguite* territory. But despite this, certain cultural traits lived on, mainly those borrowed from the Incas. It was on the musical level that local ex-aborigenes were able to conserve a part of their identity in the face of the cultural levelling first wrought by the Incas, and subsequently by Spanish colonisation. This musical identity owes its survival to the conservation of the tritonic system. Carlos Vega, who studied the theory of this system, notes that "the singer of tritonic melodies is mostly found among ex-aborigenes who today are incorporated into the nation's rural population. The present-day body of tritonic music comprises instrumental melodies played on aerophones (the *erque*, a giant horn with a lateral mouthpiece, the *erquencho* clarinet and the little vertically notched flute, the *flautilla*), accompanied by membranophones (the big drum *bombo* for the *erque*, the little hand drum *caja* for the *erquencho* and the *flautilla*), and a large number of lyrical types of music which Carlos Vega generically calls *bagualas* from the name of one of these types. We tend to disagree with this generic title : it seems misused, since it is rejected by its very performers.

1) The tritonic system

On this subject, Carlos Vega says that he is not referring to that archaic stage of a general process of "musical evolution", but to the superposition of two thirds in an organic system, and it is very probable that this superposition, foreign to progressive evolution, occurred in a choice made by men in whom the notion of the complete octave was already latent. The tritonic system as Vega describes it seems to have evolved naturally from the scale that aerophones with an open tube played (trumpets and giant horns, still used today in the North-West). This scale, formerly called "natural scale", goes by the name of *harmonic scale*, since it is made up of the harmonics generated by a fundamental played on the instrument. Infinite in theory, this scale is limited in practice: firstly, it is impossible to go beyond the XVI harmonic, and secondly, the further one goes from the fundamental, the more sounds are far removed from those of a tempered system.



Each of these basic notes of the system is theoretically capable of giving rise to its own mode:



In these three modes the ambitus is the perfect fifth or the major sixth. Mode A, with a minor third as its upper interval, the mode of nearly all present-day tritonic repertoire, is probably the primitive aboriginal one. Mode B is rarely used, and Mode C is only exceptionally used. Often the modes are used in a defective form, with the missing note being most often the top note and more rarely the middle note. Sometimes a note foreign to the system is introduced as is the case with the *bagualas* of Animana presented here. In neither case do the melodies lose their tritonic character. The area covered by the tritonic system in America is very consequential since it reaches from Canada to Argentina. The Andes and its foothills are its favorite territory but in a disconti-

nuous way, in the form of isolated holds rooted in pentatonic surroundings. In Argentina, the tritonic area covers the provinces of Jujuy, Salta, western Tucumán, Catamarca and the mountainous region of Santiago del Estero up to the far reaches of La Rioja. The province of Tarija, in Bolivia, can also be attached to it, for it incorporates the tritonic system in a similar way.

2) Instrumental music

On this recording, we present pieces played on two aerophones, the *erque* and the *erquencho*: two instruments which have the particularity of traditionally having limits imposed on the time when they can be used. The *erque* (track 1) is only played in winter, mainly during the months of June, July and August, to accompany village processions, the *misachicos*. It is accompanied, generally in a slow tempo, by a big drum called the *bombo*. Organologically speaking, the *erque*, also known as *corneta* in the Quebrada de Humahuaca (Jujuy), or *caña* in the Iruya and Santa Victoria regions (Salta), is a natural horn with a lateral mouthpiece, called "giant" because of its size (between 3 and 7 metres). Traditionally, it is made of several sections of interlocking reed, and fitted at the upper end with a bell made of half a calabash, of cowhorn or of tin. The *misachico* theme is played here by Esteban Sajama, aged 60, in the town of Tilcara (Jujuy). His son Domingo plays the *erquencho* theme on track 2. The *erquencho* is a rustic clarinet, most often made of a cowhorn rounded out into a bell, in which is inserted a split reed tube to form a simple beating reed. Without any apertures to modify the length of the air column, this aerophone is very difficult to play. It is always played together with the *caja*, little hand membranophone described later (see photo on front cover), by the same musician. Different themes, or *toques*, exist in each region. A summer instrument, the *erquencho* is played from All Saints' Day until the last day of the carnival, during which it accompanies a ritual dance led by a *guionera*, a woman bearing the *guión*, a white flag, a dance performed after the rite of offerings to *Pachamama* (the Andean Mother-Earth), or *corpachada*.

Although the pre-Columbian origin of the *erque* seems certain, that of the *erquencho* has not yet been identified. The themes of tracks 3 and 4 were played during carnival in the locality of Abra Pampa (Jujuy), by 61-year-old Mario Mendoza. The material on track 3 was performed to accompany the *guionera* dance; track 4 was played for his own pleasure and that of his audience.

3) Song with caja accompaniment

This is certainly the main musical manifestation of local North-West aboriginal descendants during traditional feasts. Although sung in Spanish, these songs are striking in their radically indigenous character, mainly due to a specific vocal technique and the use of numerous instruments. The fact that these tritonic songs use a narrow ambitus system, and are limited to 3 or 4 notes, sometimes only 2, could make one think that the result is poor. But this is far from the case. Use of what singers call *quencho* (in Quechua, sinuous, undulating; also used for a weaving motif with this form), "head-voice" (*falsete* in Spanish, *falsetino* in Italian), and of a collection of more or less slowly vibrating ornaments, a subtle play of glissandi, legato phrasing and appoggiaturas, makes these songs profoundly beautiful. To these ornaments, another, of supposedly pre-Columbian origin to be found in Peru, Bolivia and Ecuador, has to be added: it consists in a sudden stopping of voice production, particularly at the end of a musical phrase. This typical effect gives indigenous singing all its "colour". Song is a vehicle for the *coplas*, brief poetical compositions of Spanish and Portuguese origin, introduced to America by the conquistadors, first orally and then in written form. The word *copla* comes from Latin *copula*, which means "union, coupling". And in fact, the *copla* is often formed of two connecting parts which somehow "couple", creating the composition's sense of unity. The most common form is the four verse *copla* in octosyllabic verse with rhyming even verses (2 and 4).

However the form is not strict and inflexible: *coplas* exist in other metres, hexasyllabic for example, and with varying numbers of lines. A

couplet is frequently used as a refrain, or *estribillo*, between *coplas*. There are several types of *coplas con estribillo*, each of them corresponding to a specific lyrical genre. For example, the *coplas* from the Animana carnival (track 5) have an *estribillo* refrain between the two first and the last verses of each *copla*-quatrain, e.g.:

*Río arriba, río abajo,
perdí un pañuelo con flores
Tal vez cantes mejor que antes
mejor que antes!*
*El que lo halle mi pañuelo
gozará de mis amores
Tal vez cantes mejor que antes
mejor que antes*

In Abra Pampa, in the *puna* of Jujuy, we only found *copla*-quatrains of octosyllabic lines during the carnival. Here is an example:

*Sombrero negro bandido
anoche donde has dormido?
La cama que te he prestado
esta noche te ha servido.*

Black hat, bandit
where did you sleep last night?
The bed that I loaned you
last night served you well.

Songs have many different names according to the form of the *copla* or to the region. The *coplas* we picked up during the Abra Pampa carnival are called simply *coplas* and *tonadas de carnaval* (tracks 3, 4 and 5). The *contrapunto* (track 6) is not really a particular genre, but a singing contest between a man and a woman, where traditional unchanging *coplas* alternate with *coplas* improvised for the occasion with timely wordings. The *jojioi* is a singing style specific to the Tafi del Valle (Tucumán) region, consisting of two genres: the *tonada*, which is accompanied on the *caja* and the *arribeña*, but generally played in Tafi without this drum (tracks 7 to 9). While the *caja* rhythm accompanying the Abra Pampa carnival songs is lively and regular, that of the Tafi *tonadas* is freer, yet keeps a certain shape through its most frequent alternation of two shorts and one long. The rhythmic accompaniment of the *Bagualas* of Animana is regular, slow and heavier, a sequence of equal values.

The *caja*, used to accompany both the *erquencho* and the *flautillo* (not featured on this recording), is the instrumental accompaniment of most tritonic songs. Varying diametrically from 20 to 55 cms, the *caja* is a little hand-drum of pre-Columbian origin, called *huancartinya* or *tinya* in Quechua, and *huancara* in Aymara. Two skins are sewn onto two reed hoops and stretched over a cylindrical wooden frame by means of zig-zag lacing in the shape of a "W" or a "Y". This lacing winds into a handle which allows the instrument to be held, and to which is attached on a string the drumstick or *huatjana*. The *caja*, be it to accompany the *erquencho*, the *flautilla* or singing, is played, at least in Jujuy, with only one stick. In the Calchaqui Valley and in Tafi, it is struck with two sticks. Skin tension is adjustable with little leather or material rings (*trabas* or *presillas*) which tighten two by two the down-strokes of the "W" formed by taut lacing. This tightening system seems to be a European influence: archeological *cajas* did not have this. The bottom skin is crossed diametrically by a horse-hair snare which prolongs the vibration. Its use not being limited to any period, it can be found from Tarija in Bolivia to La Rioja, passing through Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán and Santiago del Estero until the far reaches of Chaco. This little drum is surrounded with many legends, to do with supernatural powers conferred on it for its observation of particular rites: the power to impose its will on another, and, especially, to seduce a loved one.

Rafael Parejo
Paris, July 1991

The recordings were made in three different zones of the Argentinian North-West during the carnival period of 1988, and constitute a valuable contribution to our understanding of what is still a relatively little-known body of music. It should be made clear that each period of the year has its own *coplas* and *tonadas* (melodies); and so there are *coplas* for the *señaladas*, the carnival, Easter, the month of August (devoted to Pachamama). All Saints Day and the New Year. A comprehensive survey has yet to be made.

This work was made possible with the aid of a research grant awarded by the Music and Dance Department of the French Ministry of Culture. We should like to thank:

- In Argentina:

Sara Mamani, musician and ethnomusicologist, for her help during the recordings; Laura Peralta for the liaison with Animama; the family of José Mendoza (Abra Pampa, Jujuy) and all the singers and musicians who accepted to be recorded.

- In France:

Isabel Toro, for having facilitated the initial contacts with the North-West from France.

My companion Martina Chávez, for her precious encouragement and advice.

ARGENTINE

MUSIQUES TRITONIQUES DU NORD-OUEST

1 Misachico 1'45
Interprété au *corneta* par Esteban Sajama, de Tilcara (province de Jujuy)

2 Toque quebradeño 1'59
Interprété au *erquencho* par Domingo Samaja, de Tilcara (province de Jujuy)

3 Toque abrapampeño 1'57
Interprété au *erquencho* par Mario Mendoza, de Abra Pampa (province de Jujuy)

4 Toque vallista de Iruya 2'19
Interprété au *erquencho* par Mario Mendoza, de Abra Pampa (province de Jujuy)

5 Tonada de carnaval 8'17
Chant collectif avec accompagnement de *cajas*, interprété par Juana Francisca Siales et les cople-ros de la comparsa "Los Alegres del Norte"

6 Contrapunto 5'35
Chant pour voix de femme et d'homme avec accompagnement de *cajas*, interprété par Doña Agueda de Callata et un invité de la famille Cuevas, de Abra Pampa (province de Jujuy)

7 Coplas del abrapampeño 1'16
Chant seul interprété par un inconnu de Abra Pampa (province de Jujuy)

8 Coplas de carnaval 9'57
Chant collectif avec accompagnement de *cajas*, interprété par la famille de José Mendoza et des invités.

9 Tonada "Chañar caído" 3'30
Chanté et interprété avec accompagnement de *caja* par Rosa Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

10 Tonada "La flor de Tafi" 2'10
Chanté et interprété avec accompagnement de *caja* par Isidora Alvarez de Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

11 Tonada "Qué haré con llorar" 3'28
& Arribeñas
Chant avec accompagnement de *caja*, puis chant seul interprété par Rosa Guanco, from Tafi del Valle (province de Tucumán)

12 Tonada "Aquí he venido" 4'29
& Arribeña "Palomita carcelera"
Chanté et interprété avec accompagnement de *caja* par Rosa Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

13 Arribeñas 1'42
Chant seul interprété par Isidora Alvarez de Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

14 Tonada "Tafi del Valle" 4'10
Chanté et interprété avec accompagnement de *caja* par Rosa Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

15 Tonada "Ya me voy" 4'17
Chanté et interprété avec accompagnement de *caja* par Rosa Guanco et Isidora Alvarez de Guanco, de Tafi del Valle (province de Tucumán)

16 Bagualas carnavaleras 10'19
Chant collectif interprété aux *cajas* par Vicenta Viñabal, Celestino Mériles, Marta María Taritolay, Calixto Cardoza, Leucatia Cardoza, Gabino Díaz

I. LE NORD-OUEST ARGENTIN : DONNÉES GÉOGRAPHIQUES ET ETHNO-HISTORIQUES

1) La géographie

Le Nord-Ouest de l'Argentine couvre le territoire de six provinces actuelles : Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero et La Rioja. Deux grandes régions, séparées par le méridien de 63°, le composent : la région andine à l'ouest et au centre, et les grandes plaines à l'est. La région andine, qui nous intéresse ici, se divise en trois zones principales : les cordillères et la *puna* (hautes terres, au-dessus de 3 500 m), les vallées et *quebradas* (vallées ou gorges encaissées), encore nommée zone *valliserrana*, et la zone des *sieras* sub-andines ou des forêts occidentales. La *puna* constitue le prolongement naturel de l'*altiplano* bolivien en Argentine, et occupe tout l'ouest andin des provinces de Jujuy, Salta et Catamarca jusqu'au département de Belén. Elle a l'aspect d'une plaine interrompue de loin en loin par de puissantes chaînes de montagnes délimitant des enclaves plus ou moins fermées (*cuencas*). Elle est parsemée de salines (*salares*). Le climat est particulièrement rude (20°C d'amplitude thermique entre le jour et la nuit), et seules quelques nuits d'été sont épargnées par les gelées. Les rares cultures se développent autour des points d'eau et le long des rivières peu nombreuses. Au-dessus de 4 000 m, la seule activité possible est l'élevage (*alpacas* et *lamas*). La zone *valliserrana* comprend la partie nord de la province de San Juan, le centre et le nord de La Rioja, toute la province de Catamarca, l'ouest de Tucumán, la bordure ouest de la province de Santiago del Estero, le sud-ouest de Salta ainsi que son prolongement vers le nord, et qui s'élève ensuite dans le massif andin de Jujuy par la Quebrada de Humahuaca jusque vers la frontière bolivienne. Cette zone est constituée d'amples vallées et de *quebradas*, dont l'altitude varie entre 1 500 m et 3 000 m. Le climat est globalement sec et chaud, avec une température moyenne de 20°C, ce qui n'exclut pas l'existence de micro-climats nettement plus froids (Quebrada de Humahuaca, Vallée Calchaquí de Salta). La végétation caractéristique est celle de steppes arbustives et de cactées, où abonde le cactus candélabre

(*cereus giganteus*, *trichocereus*), connu sous le nom de *cordon*, qui singularise le paysage. Sont également abondants le *chañar* (*gourleia decorticans*), et l'*algarrobo* (*prosopis alba* et *nigra*), qui ont eu une grande importance économique pour les cultures autochtones. La Quebrada de Humahuaca (Jujuy), et la Vallée Calchaquí (Salta et Tucumán) nous intéressent plus particulièrement ici. La première s'élève progressivement du sud au nord de la province de Jujuy sur près de 170 km, ce qui entraîne des variations climatiques et phytogéographiques importantes. Sa largeur ne dépasse pas 3 km. La Vallée Calchaquí, à l'opposé, atteint 70 km dans sa plus grande largeur, et s'étend sur plus de 200 km à l'ouest de la province de Salta, depuis le mont Acáy jusqu'aux limites de Salta et Tucumán, au sud de Tolombón.

2) Les données ethno-historiques

Bien que le Nord-Ouest ait été le berceau des cultures indigènes les plus développées du territoire argentin, de nombreuses interrogations subsistent quant à la filiation ethnique de nombre de ses autochtones. La *puna* comme la zone *valliserrana* ont de tous temps été des aires multi-ethniques : zones de passage privilégiées, elles ont vu s'accomplir de grands brassages de populations. D'autre part, l'occupation de la majeure partie du Nord-Ouest par les *Incas* (commencée vers 1480 par leur Xème monarque Tupac Inca) a entraîné des déplacements massifs de populations, selon la stratégie habituelle inca, ce qui complique encore leur identification. Enfin, les différentes nations autochtones opposèrent une résistance acharnée aux espagnols durant les 150 années qui séparent la chute du *Tahuantinsuyu* inca de l'intégration forcée des *Diaguites* de la Vallée Calchaquí en 1664. Cette résistance, suivie de la complète dislocation de la société indigène, empêcha les contacts directs et prolongés entre espagnols et autochtones. L'archéologie, quant à elle ne permet pas actuellement d'établir des liens entre les sites, les styles de céramique, et les ethnies citées par les sources espagnoles. Les principaux groupes autochtones reconnus sont pour la *puna* les *Atacama* (ou *Apatama*), les *Casabindo*, et les *Cochinoca*.

Dans la Quebrada de Humahuaca se trouvaient les *Omaguaca*, les *Maimera* et les *Pupumamarca*, ainsi que probablement les *Ocloya*. Dans la vallée Calchaquí et ses prolongements de Tucumán et Catamarca, principalement les *Diaguites*, ainsi que les *Pulares*, les *Yocavil* et les *Hualfin*, qu'on pense être des chefferies *diaguites* ; et plus au sud, les *Capayán* de La Rioja. On trouve également cités d'autres groupes, comme les *Lule* et les *Tonocoté* qui occupaient l'est de Salta et le sud-est de Catamarca. Les célèbres *Calchaquí*, quant à eux, n'apparaissent que plus tardivement dans les sources espagnoles, qui désignent pour les plus anciennes les habitants de la Vallée Calchaquí par le nom *Diaguite*. Certains ethno-historiens avancent qu'ils n'auraient été qu'une chefferie *diaguite*, alors que d'autres affirment qu'ils étaient une ethnie distincte. On peut cependant faire remarquer que ce n'est qu'après 1560 qu'apparaît dans les sources la délimitation des territoires des chefferies *diaguites* comme élément de différenciation d'ethno-catégories. D'autre-part, *Calchaquí* était le nom d'un *curaca* de la région, probablement celui des *Paccioca*. Il prit la tête du premier grand soulèvement *diaguite* (1562), et sa bravoure impressionna les espagnols. C'est à ce moment-là que son nom fut sans doute donné à la vallée homonyme, puis utilisé comme terme générique pour désigner l'ensemble des chefferies qui s'y trouvaient. De l'organisation socio-politique et de la pensée mythico-religieuse pré-inca des autochtones du Nord-Ouest, on ne sait aujourd'hui pas grand-chose, tout au plus qu'ils étaient organisés en chefferies de base tribulaire très limitée (une douzaine de villages au maximum) et relativement indépendantes, et formaient une culture d'agriculteurs-céramistes. L'occupation inca a laissé des traces indélébiles, encore observables aujourd'hui, chez les descendants des anciens autochtones : le culte rendu à *Pachamama* avec ses rituels d'offrandes (*corpachada*, *challa*), la *señalada* (marquage rituel des oreilles des *lamas* et *alpacas*, et par extension des moutons et des chèvres), sont des emprunts à la culture inca. En ce qui concerne la culture musicale, l'archéologie permet de savoir assez précisément ce qu'elle a pu

être. Selon le musicologue argentin Carlos Vega, les instruments de musique des *Diaguites*, *Omaguaca* et *Apatama* "étaient, ou sont encore, les sifflets, les petites flûtes verticales de deux à quatre perforations, les trompettes, la trompe géante d'embouchure latérale, les flûtes de Pan, les sonnettes, les clochettes, les cloches de cuivre et de bois, les tambours de bois, et quelques autres". Quant à leur système musical, il aurait été ce qu'il nomme le système *tritonique*, et dont "l'aire de diffusion correspondait à l'aire culturelle des anciennes nations de langue *cacana* ou *diaguite*, que ce soient les *Pulares*, les *Calchaquíes*, et les *Diaguites* proprement dits". En second lieu, l'aire des *Omaguacas* (*Tilcaras*, *Purumamaracas*, *Maimeras*, etc), celles des *Apatamas*, leurs congénères pauvres de la *Puna*, ainsi que celle des *Capayanes*, jusque vers La Rioja andine. Cette aire argentine du tritonique pré-colombien correspond à ce que l'on peut encore observer aujourd'hui.

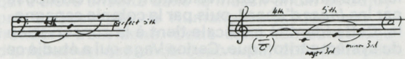
II. L'UNIVERS TRITONIQUE DU NORD-OUEST ARGENTIN

Après la désintégration de la société indigène survenue au cours du XVIIIème siècle, les autochtones se sont intégrés à la société rurale coloniale argentine dont ils ont dès lors constitué la couche la plus pauvre. Ils ont perdu l'usage de leurs langues originelles, comme le *kunsa* parlé dans la *puna*, ou le *cacán* parlé dans l'ensemble du territoire *diaguite*. Un certain nombre de traits culturels ont malgré tout subsisté, notamment ceux empruntés aux *Incas*. C'est au niveau musical que les ex-autochtones locaux ont su le mieux conserver une part de leur identité, face au nivellement culturel imposé par les *Incas* d'abord, puis par la colonie espagnole. Cette identité musicale tient à la conservation du système tritonique. Carlos Vega qui a étudié ce système de façon théorique signale que "le chansonnier tritonique est en vigueur principalement chez les ex-autochtones aujourd'hui incorporés à la population rurale de la nation. Le corpus musical tritonique actuel comporte des mélodies instrumentales interprétées sur des aérophones (la trompe géante d'embouchure latérale *erque*, la

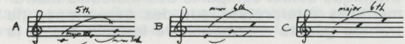
clarinette *erquencho*, et la petite flûte à encoche verticale *flautilla*, accompagnés par des membranophones (la grosse caisse *bombo* pour l'*erque*, le petit tambour à main *caja* pour l'*erquencho* et la *flautilla*), ainsi qu'un nombre très important d'espèces lyriques, que Carlos Vega nomme génériquement *bagualas*, du nom de l'une de ces espèces. Pour notre part, nous sommes en désaccord avec cette appellation générique, qui nous semble abusive, du fait même qu'elle est rejetée par ses propres interprètes.

1) Le système tritonique

Carlos Vega dit à son sujet qu'il se réfère non pas "à cette étape archaïque du processus général "d'évolution de la musique", mais à la superposition de deux tierces dans un système organique, et qu'il est très probable que cette superposition, étrangère à l'évolution progressive, se soit produite à un niveau que je présume être une sélection faite par des hommes en qui opère déjà la notion de l'octave complète. Le système tritonique, tel que le définit Vega semble avoir découlé de l'échelle émise par les aérophones constitués d'un tube ouvert (trompettes et trompes géantes, encore utilisées de nos jours dans le Nord-Ouest). Cette échelle, anciennement nommé "échelle naturelle", est connue sous le nom d'*échelle des harmoniques*, car constituée des sons harmoniques générés à partir du son fondamental produit par l'instrument. En théorie infinie, cette échelle est dans la pratique limitée : d'une part, il est impossible d'aller au delà de l'harmonique XVI, et d'autre part, plus on s'éloigne de la fondamentale, et plus les sons obtenus s'écartent de ceux d'un système tempéré.



Chacune des notes constitutives du système est théoriquement susceptible de générer à son tour un mode :



Dans ces trois modes, l'*ambitus* est la quinte juste ou la sixte Majeure. Le mode A, qui a pour intervalle supérieur la tierce mineure, et qui est celui de la presque totalité du répertoire tritonique actuel, est probablement le mode aborigène primitif. Le mode B est très rarement utilisé, et le mode C est d'un usage tout à fait exceptionnel. On constate fréquemment une utilisation des modes sous une forme défective, la note manquante étant le plus souvent la note supérieure, plus rarement la note centrale. Il arrive aussi qu'une note étrangère au système soit introduite, comme c'est le cas dans les *bagualas* d'Animana présentées ici. Dans les deux cas, les mélodies ne perdent pas leur caractère tritonique. L'aire de diffusion du système tritonique en Amérique est tout à fait conséquente, puisqu'elle va du Canada à l'Argentine. Les Andes et leur piémont sont cependant son territoire de prédilection, mais de façon discontinue et sous forme d'isolats ancrés dans le pentatonisme ambiant. En Argentine, l'aire du tritonique couvre les provinces de Jujuy, Salta, l'ouest de Tucumán, Catamarca et la partie montagneuse de Santiago del Estero, jusqu'aux confins de La Rioja. On peut également y rattacher le département de Tarija, en Bolivie, dont le corpus tritonique est très voisin.

2) La musique instrumentale

Sont ici présentées des musiques jouées sur deux aérophones, l'*erque* et l'*erquencho*. Ces deux instruments présentent la particularité d'avoir chacun ses limites temporelles d'utilisation, fixées par la tradition. L'*erque* (page 3) est exclusivement joué en hiver, principalement durant les mois de juin, juillet et août, où il accompagne les processions villageoises, les *misachicos*. Il est accompagné, en général sur un tempo lent, par une grosse caisse nommée *bombo*. Organologiquement parlant, l'*erque*, encore connu sous le nom de *corneta* dans la Quebrada de Humahuaca (Jujuy), ou de *caña* dans les régions d'Iruya et Santa Victoria (Salta), est une trompe naturelle d'embouchure latérale, que l'on peut qualifier de "géante" de par sa taille (entre 3 et 7 mètres), traditionnellement constituée de plusieurs tronçons de roseau emboîtés les uns et les autres, et

munie à son extrémité supérieure d'un pavillon fait d'une demi-calebasse, d'une corne de bovin, ou de fer blanc. Le thème de *misachico* présenté - ici a été exécuté par Estebán Sajama, âgé de 60 ans, dans la localité de Tilcara (Jujuy). Son fils Domingo a joué le thème d'*erquencho* de la page 4. L'*erquencho* est une clarinette rustique, le plus souvent faite d'une corne de bovin époincée formant pavillon, dans laquelle est inséré un tube de roseau fendu pour former une anche battante simple. Dépourvu de perforations destinées à modifier la longueur de la colonne d'air, cet aérophone est d'exécution difficile. Il est toujours joué, par le même musicien simultanément avec la *caja*, petit membranophone à main que nous décrirons plus loin (voir photo du recto). Il existe des thèmes ou *toques*, différents dans chaque région. Instrument d'été, l'*erquencho* se joue depuis la Toussaint jusqu'au dernier jour du carnaval. Durant celui-ci, il accompagne une danse rituelle menée par une *guionera*, femme portant le *guion*, un drapeau blanc, exécutée après le rituel d'offrandes à *Pachamama* (la Terre Mère andine), ou *corpachada*.

Si l'origine pré-colombienne de l'*erque* semble certaine, celle de l'*erquencho* n'est pas encore prouvée. Les thèmes des pages 3 et 4 ont été joués durant le carnaval dans la localité d'Abra Pampa (Jujuy), par Mario Mendoza, âgé de 61 ans. Le premier accompagnait la danse de la *guionera*, déjà mentionnée. Quant à la seconde, il semble l'avoir jouée pour son plaisir et celui de son auditoire.

3) Le chant avec accompagnement de caja

Il constitue certainement la manifestation musicale principale des descendants des aborigènes locaux du Nord-Ouest durant les fêtes traditionnelles. Bien que chantés en espagnol, ces chants frappent par leur caractère radicalement indigène, dû principalement à une utilisation spécifique de la voix et à l'emploi de nombreux ornements. Le fait que ces chants tritoniques utilisent un système d'*ambitus* étroit, et se limitent à 3 ou 4 notes, quand ce n'est pas 2, pourrait faire penser que le résultat est pauvre. Or, il n'en est rien. Le recours à ce que les chanteurs nomment le *quencho* (en

quechua, sinueux, ondulé ; mais aussi motif de tissage ayant cette forme), c'est-à-dire à la voix "de tête" (*falsete* en espagnol, *falsetton* en italien), ainsi qu'à un ensemble d'ornements comprenant vibrato plus ou moins lent, jeu subtil de glissandi, liaisons et appoggiatures, embellit profondément ces chants. A ces ornements, il faut en rajouter un autre que nous supposons être d'origine pré-colombienne, que l'on retrouve au Pérou, en Bolivie et en Equateur, et qui consiste à arrêter net l'émission de la voix, plus particulièrement en fin de phrase musicale. Cet effet caractéristique donne toute sa "couleur" au chant indigène. Le chant est le support des *coplas*, compositions poétiques brèves originaires d'Espagne et du Portugal. Elles ont été introduites en Amérique par les Conquistadores, d'abord sous forme orale, puis sous forme écrite. Le mot *copla* vient du latin *copula*, qui signifie "union, accouplement". En effet, la *copla* est souvent formée de deux parties réunies qui en quelque sorte "s'accouplent" pour constituer l'unité de sens de la composition. La forme la plus fréquente est la *copla*-quadrain de vers octosyllabiques, dont les vers pairs (2 et 4) sont assonancés. Il ne s'agit pourtant pas d'une forme rigide et invariable, la *copla* admettant d'autres métriques, telle l'hexasyllabique, de même qu'un nombre de vers variable. Le distique est fréquemment employé en tant que refrain, ou *estribillo*, intercalé entre les *coplas*. Il existe de nombreux types de *coplas con estribillo*, chacune d'entre elles correspondant à une espèce lyrique spécifique. Par exemple, les *coplas* de carnaval d'Animana (page 5) possèdent un *estribillo* construit sur un distique qui vient s'intercaler entre les deux premiers vers et les deux derniers d'une *copla*-quadrain, comme suit :

*Rio arriba, rio abajo,
perdi un pañuelo con flores
Tal vez cantes mejor que antes
mejor que antes !
El que lo halle mi pañuelo
gozará de mis amores
Tal vez cantes mejor que antes
mejor que antes !*

A Abra Pampa, dans la *puna* de Jujuy, nous n'avons trouvé que des *coplas*-quatrain de vers octosyllabiques durant le carnaval, dont nous donnons ci-dessous un exemple :

*Sombrero negro bandido
anoche dónde has dormido ?
La cama que te he prestado
esta noche te ha servido.*

Chapeau noir, bandit
où as-tu dormi cette nuit ?
Le lit que je t'ai prêté
cette nuit t'a bien servi.

Les chants portent de nombreux noms différents suivant la forme qu'adopte la *copla* ou suivant la région. Les *coplas* égrenées durant le carnaval d'Abra Pampa (Jujuy) portent simplement le nom de *coplas*, ou encore *tonadas de carnaval* (pages ③, ⑦ et ⑧). Le *contrapunto* (page ⑧), ne représente pas vraiment une espèce particulière, sinon un genre de joute chantée, en général entre un homme et une femme, où alternent *coplas* fixées par la tradition et *coplas* improvisées pour la circonstance avec beaucoup de sens de l'à-propos. Le *jojoi* représente un style de chant spécifique à la région de Tafi del Valle (Tucumán), qui comprend deux genres : la *tonada*, qui s'accompagne de la *caja*, et l'*arribena*, qui à Tafi s'interprète en général sans ce tambour (pages ③ à ⑧). Si le rythme des *cajas* qui accompagnent les chants du carnaval d'Abra Pampa est enlevé et d'une carrure régulière, celui des *tonadas* de Tafi est plus libre, tout en conservant une certaine carrure alternant le plus souvent deux brèves et une longue. Quant au rythme d'accompagnement des *Bagualas* d'Animana, il est régulier, lent et plus pesant, alignant des durées égales.

La *caja*, qui accompagne également l'*erquencho* et la *flautilla* (non représentée sur cet enregistrement), est l'instrument d'accompagnement de la grande majorité des chants tritoniques. D'un diamètre variant de 20 à 55 cm, la *caja* est un petit tambour à main d'origine pré-colombienne, connu en *quechua* sous le nom de *huancar-tinya* ou *tinya*, et en *aymara* sous celui de *huancara*. Elle est munie de deux peaux cousues sur deux cer-

ceaux de roseau et tendue sur un cadre de bois cylindrique à l'aide d'un laçage en zig-zag affectant la forme d'un "W" ou d'un "Y". Ce laçage se termine par une poignée qui permet de soutenir l'instrument, et à laquelle est rattachée par un cordon la *huajtana*, baguette destinée à la percussion. La *caja* se joue avec une seule baguette, notamment à Jujuy, qu'elle accompagne l'*erquencho* ou la *flautilla* ou encore le chant. Dans la Vallée Calchaquí et à Tafi, elle est percutée par deux baguettes. La tension des peaux est réglable à l'aide de petits anneaux de cuir ou de tissu (*trabas* ou *presillas*) qui enserrant deux à deux les jambages du "W" formé par le cordon de tension. Ce système de tension semble être un apport européen, les *cajas* archéologiques en étant dépourvues. La membrane postérieure est traversée diamétralement par un timbre fait de crins de la queue d'un cheval, qui en prolonge la vibration. Il n'existe aucune limitation temporelle à son emploi, et son aire d'utilisation va de Tarija en Bolivie jusqu'à La Rioja, en passant par Jujuy, Salta, Catamarca, Tucumán, et Santiago del Estero jusqu'aux confins du Chaco. De nombreuses légendes sont attachées à ce petit tambour, relatives à des pouvoirs surnaturels qui lui seraient conférés moyennant l'observation de rites particuliers : pouvoir d'imposer sa volonté à autrui, et surtout de séduire l'être aimé.

Rafaël PAREJO
Paris, juillet 1991

Les enregistrements présentés ici ont été réalisés dans trois zones différentes du Nord-Ouest argentin principalement durant la période du carnaval en 1988, et constituent une contribution à la connaissance d'un corpus musical encore très mal connu. Il faut préciser que chaque période de l'année possède ses *coplas* et ses *tonadas* (mélodies spécifiques ; c'est ainsi que l'on a des *coplas* pour les *señaladas*, le carnaval, Pâques, le mois d'août (consacré à *Pachamama*), la Toussaint, et le Nouvel An. Un relevé complet reste encore à faire.

Ce travail a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par la Direction de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture (France). Nous tenons à remercier :

- En Argentine :

Sara Mamani, musicienne et ethno-musicologue, pour l'aide apportée durant les enregistrements, Laura Peralta pour les contacts à Animana : la famille de José Mendoza (Abra Pampa, Jujuy), ainsi que tous les chanteurs et musiciens ayant accepté d'être enregistrés.

Madame Martine Surmont, à l'époque attaché culturel à l'Ambassade de France à Buenos Aires.

- En France :

Isabel Toro, pour avoir facilité les premiers contacts dans le Nord-Ouest depuis la France.

Ma compagne Martina Chávez, pour ses précieux encouragements et conseils.

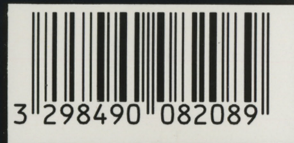


Photos : Rafael Parejo

ENGLISH COMMENTARY INSIDE
COMMENTAIRES EN FRANÇAIS
À L'INTÉRIEUR



D 8208 AD 090



MUSICS AND MUSICIANS OF THE WORLD

ARGENTINA
TRITONIC MUSICS
OF THE NORTH-WEST

Recordings & commentary : RAFAEL PAREJO

1 Misachico	1'45
2 Toque quebradeño	1'59
3 Toque abrapampeño	1'57
4 Toque vallista de Iruya	2'19
5 Tonada de carnaval	8'17
6 Contrapunto	5'35
7 Coplas del abrapampeño	1'16
8 Coplas de carnaval	9'57

Edited by UNESCO and AUVIDIS 12, av. M. Thorez
F-94200 IVRY-SUR-SEINE (FRANCE)
with the

MUSIQUES ET MUSICIENS DU MONDE

ARGENTINE
MUSIQUES TRITONIQUES
DU NORD-OUEST

Enregistrements et commentaire : RAFAEL PAREJO

9 Tonada " Chañar caído "	3'30
10 Tonada " La flor de Tafi "	2'10
11 Tonada " Qué haré con llorar " & Arribeñas	3'28
12 Tonada " Aquí he venido " & Arribeña " Palomita carcelera "	4'29
13 Arribeñas	1'42
14 Tonada " Tafi del Valle "	4'10
15 Tonada " Ya me voy "	4'17
16 Bagualas carnavaleras	10'19

Edité par l'UNESCO et AUVIDIS 12, av. M. Thorez
F-94200 IVRY-SUR-SEINE (FRANCE)
avec le

INTERNATIONAL MUSIC



CONSEIL INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE
OUNCIL

68'00

© 1992 AUVIDIS-UNESCO

© 1992 AUVIDIS-UNESCO

MADE IN FRANCE

AUVIDIS
DISTRIBUTION