

El modelo de frase 7-5-4 y 5-5-6 en las zambas carperas del folclore argentino



The phrase model 7-5-4 and 5-5-6 in the «zambas carperas» of Argentine folklore

Liendro, Adrián

Adrián Liendro *

aliendro.mus@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 25, e0059, 2024

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Abril 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0059>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En términos generales, la zamba carpera se asocia a un estilo de zamba en tiempo más veloz que las tradicionales, con origen en las carpas de carnaval de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma. Su música se presenta en ritmo ágil y, muy frecuente, se interpreta de forma instrumental, por conjuntos que incluyen guitarra, bombo legüero y bandoneón.

En el estudio de su repertorio, encontramos dos tipos de frase poético-musical recurrentes, al que nombramos como modelo 7-5-4 y 5-5-6. Una vez identificado, nos preguntamos por sus posibles antecedentes, y su relación con las melodías de zambas, tanto tradicionales como de la industria del folclore argentino.

De esta manera, el trabajo expone, en primer lugar, los fundamentos de los modelos 7-5-4 y 5-5-6 en relación con las melodías y letras del *corpus* de zambas carperas seleccionadas. Luego, tomando como referencia los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folclore del año 1921, se buscan antecedentes del modelo en letras de chilenas, nombre común de la zamba tradicional de principios de siglo XX. Seguidamente, en base a los textos musicológicos de Carlos Vega e Isabel Aretz, se revisan huellas del modelo en transcripciones de partituras de sus registros de campo en el terreno del noroeste argentino. Establecidos los antecedentes tradicionales, se presentan ejemplos del modelo en zambas de la industria del folclore profesional.

Por último, se reflexiona acerca de los modelos, su anclaje histórico y su importancia en la contribución de los estudios musicológicos referidos al folclore argentino.

Palabras clave: zamba carpera, folclore argentino, análisis musical.

Abstract: *In general terms, the zamba carpera is associated with a style of zamba in faster time than the traditional ones, originating in the carnival «carpa» of the City of Salta and the Lerma Valley. Their music is presented in an agile rhythm and, very often, is performed instrumentally, by groups that include guitar, «legüero» drum and bandoneon.*

In the study of his repertoire, we found two recurring types of poetic-musical phrases, which we named the 7-5-4 and 5-5-6 model. Once identified, we wondered about its possible antecedents, and its relationship with zamba melodies, both traditional and from the Argentine folklore industry.

In this way, the work exposes, first of all, the foundations of the 7-5-4 and 5-5-6 models in relation to the melodies and lyrics of the selected zambas carperas corpus. Then, taking as reference the records of Salta from the national folklore survey of the year 1921, antecedents of the model are sought in Chilean letters, the common name of the traditional zamba of the early 20th century. Next, based on the musicological texts of Carlos Vega and Isabel Aretz, traces of the model are reviewed in transcriptions of scores from their field records in the terrain of northwest Argentina. Once the traditional background has been established, examples of the zambas model of the professional folklore industry are presented. Finally, we reflect on the models, their historical anchoring and their importance in the contribution of musicological studies referring to Argentine folklore.

Keywords: *zamba carpera, argentine folk, musical analysis.*

1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, la zamba carpera se asocia a un estilo de zamba en tiempo más veloz que las tradicionales, con origen en las carpas de carnaval de la ciudad de Salta y el Valle de Lerma. Su música se presenta en ritmo ágil y, muy frecuente, se interpreta de forma instrumental, por conjuntos que incluyen guitarra, bombo legüero y bandoneón.

En el estudio de su repertorio, encontramos dos tipos de frase poético-musical recurrentes, a la que nombramos como modelo 7-5-4 y 5-5-6. Una vez identificado, nos preguntamos por sus posibles antecedentes, y su relación con las melodías de zambas, tanto tradicionales como de la industria del folclore argentino.

De esta manera, el trabajo expone, en primer lugar, los fundamentos de los modelos 7-5-4 y 5-5-6 en relación con las melodías y letras del *corpus* de zambas carperas seleccionadas. Luego, tomando como referencia los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921, se buscan antecedentes del modelo en letras de chilenas, nombre común de la zamba tradicional de principios de siglo XX. Seguidamente, en base a los textos musicológicos de Carlos Vega e Isabel Aretz, se revisan huellas del modelo en transcripciones de partituras de sus registros de campo en el terreno del noroeste argentino. Establecidos los antecedentes tradicionales, se presentan ejemplos del modelo en zambas de la industria del folclore profesional.

Por último, se reflexiona acerca de los modelos, su anclaje histórico y su importancia en la contribución de los estudios musicológicos referidos al folclore argentino.

2. ACERCA DE LA ZAMBA CARPERA

De trabajos en curso señalamos que la zamba carpera aparece en la industria del folclore argentino a partir de su irrupción discográfica de la década de 1960. Observamos los cambios de velocidad que se producen en función de la consideración estilística que trae consigo el adjetivo «carpero», como sinónimo

NOTAS DE AUTOR

* Adrián César Liandro es maestrando en Musicología (DAMuS-UNA), profesor de Artes en Música, especialidad guitarra (ESM-Salta) y técnico en Arreglos Musicales, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se desempeña como profesor en la Escuela Superior de Música de Salta y como guitarrista de folclore. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología (AAM), y participó como expositor de ponencias en los congresos de dicha organización en los años 2020/21 y 2023.

de interpretación más veloz, y desarrollamos la forma en que esta zamba fue adquiriendo en sus letras un tópico referido a la carpa, manteniendo una armonía tradicional y tomando al bandoneón como instrumento característico.

En cuanto a características formales, tanto la zamba como la zamba carpera comparten la forma musical estándar: una introducción, dos estrofas y un estribillo de doce compases, siendo esta la primera parte. Luego, se repite todo con modificaciones en la letra, en el caso de que estas sean interpretadas de manera cantada.

Como las melodías de zambas se estructuran junto a una letra, tanto estrofa como estribillo suelen componerse de coplas de cuatro versos, en donde cada uno ocupa dos compases. Y al ser común la repetición de los versos tercero y cuarto, el total de compases es de doce. Pero también existen otras formas de versificación, en donde no es tan clara la separación en versos pero sí lo son los segmentos musicales, que suelen ser frases de cuatro compases. Así, para nuestro análisis hablaremos en términos de que la estrofa y el estribillo de la zamba se estructuran en tres frases poéticas–musicales de cuatro compases, dando un total de doce:

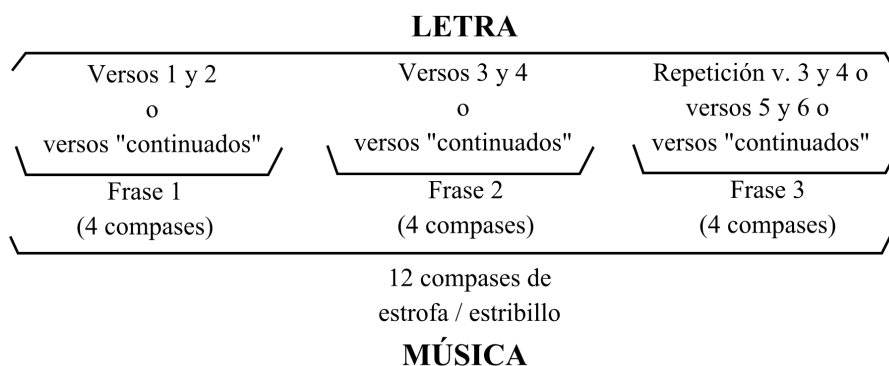


IMAGEN 1.

Esquema poético–musical de la estrofa y el estribillo de la zamba

Podemos dar dos ejemplos de zambas carperas para despejar dudas, sobre todo, en cuanto a las posibilidades de versificación mencionadas. Por una parte, la estrofa de la zamba «Carpas Salteñas» organiza su letra en una copla de cuatro versos. El primero y el segundo conforman la primera frase y el tercero y cuarto la segunda. Esta última frase se repite. Su esquema queda de la siguiente manera:

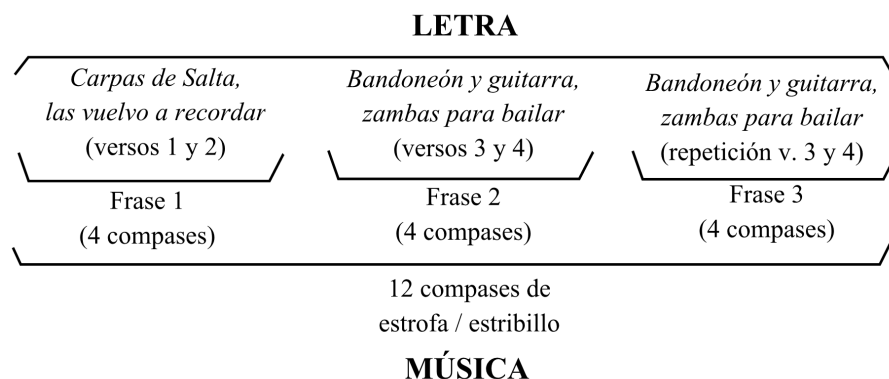


IMAGEN 2.

Esquema poético–musical de la estrofa de «Carpas Salteñas».^[1]

En cambio, la estrofa de «La Cerrillana», organiza su letra en frases de cuatro compases con versos y agrupamientos continuados. Es decir, la frase musical no se compone de dos versos poéticos con pausa, sino de un conjunto de versos que melódicamente se presentan de manera sucesiva.

Aquí podemos mencionar que dichos versos se estructuran según el modelo 7-5-4, que más adelante desarrollaremos:

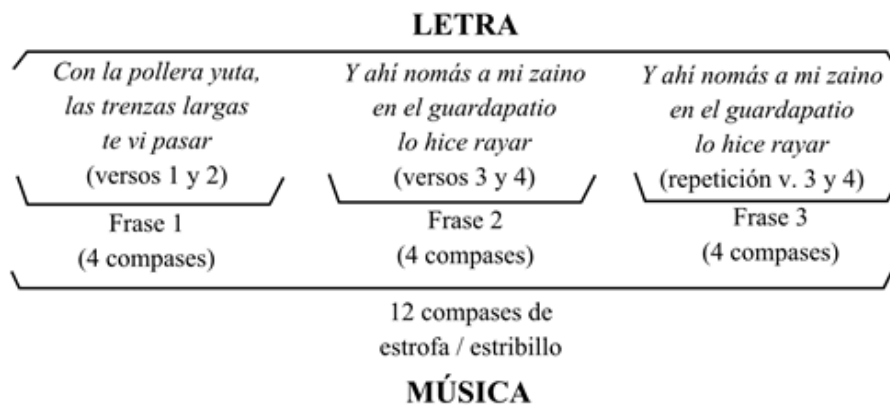


IMAGEN 3.

Esquema poético-musical de la estrofa de «La Cerrillana»

3. CONFORMACIÓN DEL CORPUS

Las canciones analizadas se eligieron en base a diversos criterios. En primera instancia, y como primera aproximación al estudio de la zamba carpera, se seleccionaron canciones a través del estudio del repertorio que interpretan los bandoneonistas en las carpas de salta actuales. Sobre todo, a partir de un trabajo de campo en la carpa «Rancho el Torito» en la temporada de carnaval de los años 2020 y 2022.^[2] Luego, a partir del estudio del fenómeno industrial de la zamba carpera, se seleccionaron nuevas zambas que aparecen en las discografías de bandoneonistas y conjuntos salteños entre las décadas del 50' y comienzo de los 70'.

De esta manera, los criterios para este trabajo responden a:

- Que las zambas sean relevantes en cuanto a su vigencia en el repertorio de los bandoneonistas actuales o que hayan sido grabadas por conjuntos consagrados.
- Que el contenido de sus letras refieran a un discurso identitario «carpero». Es decir, que sus títulos o letras se refieran a tópicos relacionados con la carpa, el carnaval, el baile de la zamba, el bandoneón y Salta como lugar espacial.^[3]
- Que en alguna frase poético-musical de su estrofa o estribillo aparezca la estructura 7-5-4 que vamos a desarrollar.

Así, la lista de zambas carperas es la siguiente:

	NOMBRE	FECHA DE REGISTRO	AUTOR Y COMPOSITOR	AÑO DE GRABACIÓN
1	La Marrupeña	02/11/1954	Castilla, Manuel José - Solá, Gustavo Adolfo	Payo Solá (s/f), Los Fronterizos (195?), Los Cantores del Quilla Huasi (1956)
2	Recuerdo salteño	20/05/1955	Burgos, Ramón - Támes, Marcos	El Chañarcito (s/f), Los Fronterizos (1964)
3	Carpas salteñas	20/03/1963	Solá, Juan José	Los Cantores del Alba (1966)
4	La carpa de Don Jaime	24/10/1966	Ríos, José - Gutierrez, Simón	Zamba Quipildor (1970), Dino Saluzzi (1975)
5	La alejada	27/04/1967	Castilla, Manuel José - Saluzzi, Cayetano	César Isella (1968), Dúo Salteño (1971), Los Chalchaleros (1972), Dino Saluzzi (1972)
6	La Cerrillana	29/04/1971	Mónico Saravia, Abel - Támes, Marcos	El Chañarcito (s/f), Los Chalchaleros (1972)
7	Doña María Ríos	22/09/1972	Ríos, José - Támes, Marcos y Ángel	Los Chalchaleros (1972)
8	Zamba de enamorar	25/10/1972	Castilla, Manuel José - Saluzzi, Cayetano	Los Chalchaleros (1972)

IMAGEN 4.
Tabla de zambas carperas que conforman el corpus

4. EL MODELO DE FRASE 7-5-4

El modelo en cuestión adquiere la siguiente forma de agrupamientos: sobre una frase rítmico-melódica de cuatro compases en 6/8 se articulan dieciséis sonidos en grupos de siete, cinco y cuatro. La rítmica básica es la siguiente:

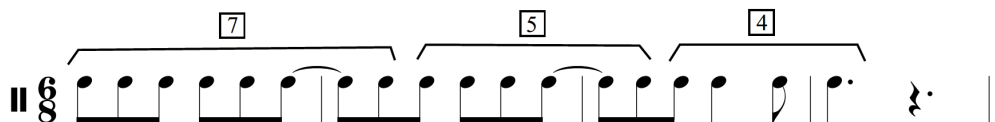


IMAGEN 5.
Ritmo básico del modelo 7-5-4

Como se observa, los grupos de siete y cinco terminan en tiempo débil mientras que el último grupo de cuatro en tiempo fuerte. Esta rítmica particular se corresponde con el uso de versos con igual cantidad de sílabas. Así, en el grupo rítmico de siete aparece un verso heptasílabo paroxítono, en el grupo de cinco un verso pentasílabo paroxítono y en el grupo de cuatro un verso pentasílabo oxítono.^[4] La primera frase del estribillo de «Carpas Salteñas» contiene esta organización:

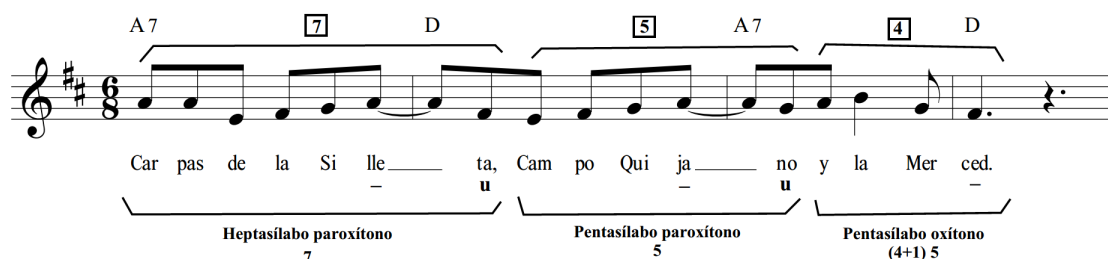


IMAGEN 6.
Ritmo básico del modelo 7-5-4

Carpas de La Sille ta	7
Campo Quijano	5
Y La Merced.	(4+1) 5

IMAGEN 7.

Melodía de «Carpas Salteñas». Transcripción de versión de Los Cantores del Alba (1966)

De igual manera, la segunda frase de la estrofa de «La Cerrillana» organiza sus versos con el mismo ritmo pero con otro perfil melódico y armónico. En este caso, se produce una sinalefa entre la sílaba final del verso heptasilábico y el comienzo del pentasilabo que refuerza la continuidad.

Y ahí no más a mi zai no, en el guar da pa tío lo hi ce ra yar.

Heptasilabo paroxítono 7 Pentasilabo paroxítono 5 Pentasilabo oxítono (4+1) 5

IMAGEN 8.

Melodía de «La Cerrillana». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972)

Y ahí nomás a mi zai no	7
(En) el guarda pa tio	5
Lo hice ra yar.	(4+1) 5

IMAGEN 9.

Análisis de sílabas métricas de «La Cerrillana»

Otro ejemplo de igual fraseo rítmico lo tiene la segunda frase de la estrofa de la zamba «La Alejada»:

Cuan do sue nan las ca jas sin que me pi dan quie ro can tar.

Heptasilabo paroxítono 7 Pentasilabo paroxítono 5 Pentasilabo oxítono (4+1) 5

IMAGEN 10.

Melodía de «La Alejada». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972).

Cuando suenan las ca jas	7
Sin que me pi dan	5
Quiero cant ar .	(4+1) 5

IMAGEN 11.

Análisis de sílabas métricas de «La Alejada»

Y en las segundas frases de las estrofas de «Recuerdo Salteño», «La carpa de Don Jaime» y «Doña María Ríos» también encontramos esta organización. De ellas solo presentamos su análisis métrico:

Nostalgias de tu río	7
El valle mío	5
Ceibos en flor .	(4+1) 5

IMAGEN 12.
Análisis de sílabas métricas de «Recuerdo Salteño»

Y un carnaval de olvido	7
Se ha detenido	5
(En) mi corazón .	(4+1) 5

IMAGEN 13.
Análisis de sílabas métricas de «La carpa de Don Jaime»

Mujeres de esa laya	7
No pienso que haya	5
Otra mejor .	(4+1) 5

IMAGEN 14.
Análisis de sílabas métricas de «Doña María Ríos»

5. EL MODELO DE FRASE 5-5-6

Sobre las dieciséis articulaciones de la frase 7-5-4 encontramos que esta puede adquirir otra forma rítmica y de agrupamiento: dos grupos de cinco más un grupo final de seis: 5-5-6. La rítmica básica de esta variación es la siguiente:

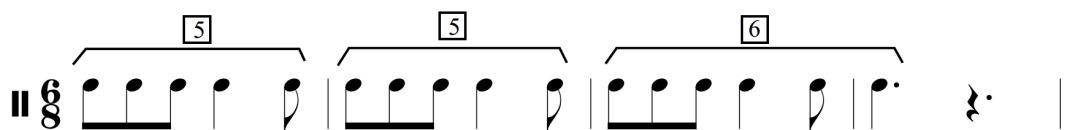


IMAGEN 15.
Ritmo básico del modelo 5-5-6

Pero lo curioso de esta frase es que la letra se articula de igual manera al modelo 7-5-4: un verso heptasílabo paroxítono, un verso pentasílabo paroxítono y un verso pentasílabo oxítono. Un ejemplo de este modelo se encuentra en la primera frase de la estrofa de «La Cerrillana»:

Con la po lle ra yu ta, las tren zas lar gas te vi pa sar.

Heptasílabo paroxítono 7 Pentasílabo paroxítono 5 Pentasílabo oxítono (4+1) 5

IMAGEN 16.

Melodía de «La Cerrillana». Transcripción de versión de Los Chalchaleros (1972).

Con la pollera y uta	7
Las trenzas l argas	5
Te vi p asar.	(4+1) 5

IMAGEN 17.

Análisis de sílabas métricas de «La Cerrillana»

Como se observa, esta frase contiene dos formas posibles de agrupamientos. Si atendemos a la organización rítmico-melódica, la frase se segmenta en tres grupos: dos de cinco sonidos más uno final de seis. En cambio, si nos centramos en la letra, su organización con respecto a la articulación de sonidos es de tres grupos de siete, cinco y cuatro, respectivamente. Así, considerando los grupos rítmicos-musicales, se produce un encabalgamiento entre ellos y los versos de la letra.

Otro ejemplo lo encontramos en la segunda frase de la estrofa de «La Marrupeña», que organiza sus versos con igual ritmo, pero con otro perfil melódico y armónico. Aquí se vuelve a producir una diferente forma de agrupamientos entre frase musical y letra:

Cer ca del al ga rro bo, que le ha ce som bra a mi co ra zón.

Heptasílabo paroxítono 7 Pentasílabo paroxítono 5 Pentasílabo oxítono (4+1) 5

IMAGEN 18.

Melodía de «La Marrupeña». Transcripción de la versión de Los Fronterizos (195?)

Cerca del algar r robo	7
Que le hace s ombra	5
A mi cora z ón.	(4+1) 5

IMAGEN 19.

Análisis de sílabas métricas de «La Marrupeña».

De igual manera, la «Zamba de enamorar» adquiere este fraseo en la segunda frase de su estrofa:

C [5] G [5] A G [6] A G

No sé por qué las carpas, me es tán lla mando qué voy a ha cer.

Heptasílabo paroxítono 7 Pentasílabo paroxítono 5 Pentasílabo oxítono (4+1) 5

IMAGEN 20.
Melodía de «Zamba de enamorar». Transcripción de versión de Los Chalchalers (1972).

No sé por qué las <u>car</u> pas	7
Me están llama <u>ndo</u>	5
Qué voy a ha <u>cer</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 21.
Análisis de sílabas métricas de «Zamba de enamorar»

Y una última forma de correspondencia entre grupos rítmicos y versos la tiene la primera frase de la estrofa «La carpa de Don Jaime»; al grupo 5-5-6 se le corresponden la misma cantidad de sílabas organizadas en dos versos pentasílabos paroxítonos y un tercer verso heptasílabo oxítono. Así, la organización de la letra se termina adaptando a los grupos rítmico-melódicos dados.

Bm [5] G [5] A7 [6] D

Den tro del pecho, ten go un re cuerdo, de tal co y al mi dón.

Pentasílabo paroxítono 5 Pentasílabo paroxítono 5 Heptasílabo oxítono (6+1) 7

IMAGEN 22.
Melodía de «La carpa de Don Jaime». Transcripción de versión de Zamba Quipildor (1970).

Dentro del <u>pe</u> cho	5
Tengo un re <u>cu</u> erdo	5
De talco y almid <u>ón</u> .	(6+1) 7

IMAGEN 23.
Análisis de sílabas métricas de «La carpa de Don Jaime»

En resumen, los modelos de frase presentados se desarrollan en cuatro compases de 6/8 y poseen un total 16 articulaciones rítmicas. El modelo 7-5-4 organiza su frase en tres grupos de siete, cinco y cuatro. Y los versos respetan este agrupamiento, presentando un verso heptasílabo paroxítono, un verso pentasílabo paroxítono y un verso pentasílabo oxítono. Por otra parte, el modelo 5-5-6 organiza su frase en grupos de cinco, cinco y seis sonidos. Y sus versos pueden adoptar dos formas de agrupamientos. La primera mantiene la organización 7-5-4, produciendo una superposición con los grupos 5-5-6. Y la segunda forma adapta sus versos para respetar los grupos rítmicos, presentando dos versos pentasílabos paroxítonos y un verso heptasílabo oxítono.

En la siguiente imagen se presentan los modelos:

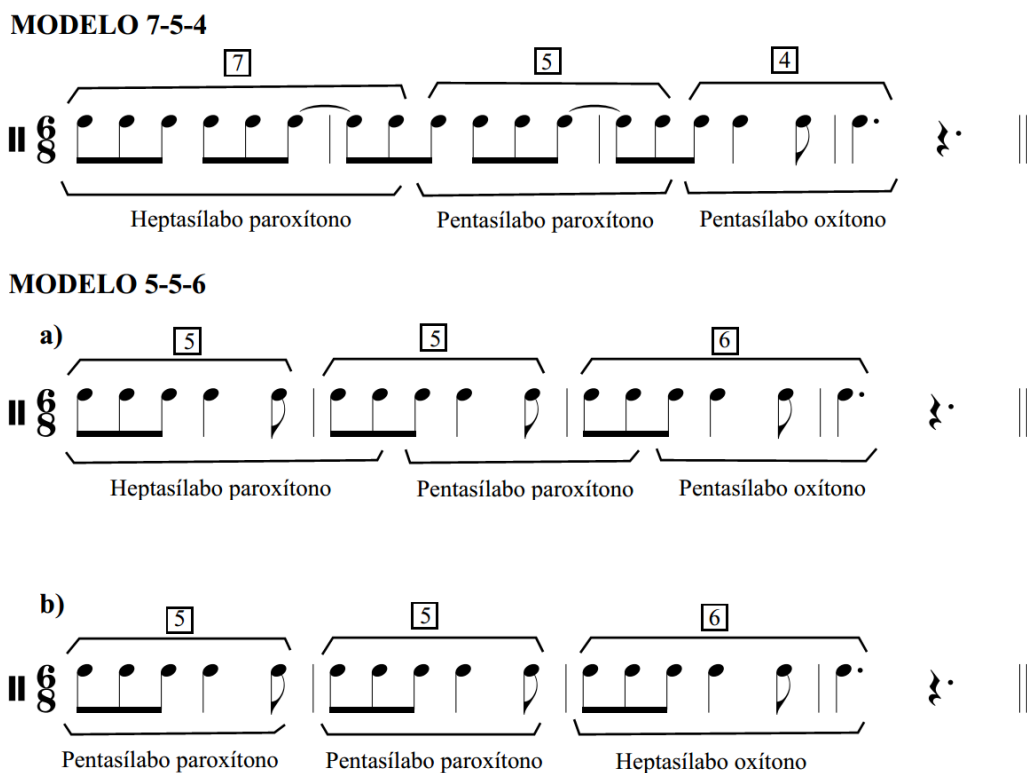


IMAGEN 24.
Resumen de modelos

6. ANTECEDENTES DE LOS MODELOS 7-5-4 Y 5-5-6

6.1. Antecedentes en letras de recopilaciones

Formalizado este prototipo de frase, nos preguntamos acerca de sus posibles antecedentes. En principio, teniendo en cuenta las recopilaciones de los registros de Salta de la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921 buscamos similitudes en letras de chilenas y zambas.

En estos registros encontramos versos que corresponden a letras de chilenas, en donde su organización poética es, mayormente, en coplas de seguidilla y octosilábicas. Pero lo relevante es que encontramos la organización 7-5-4 en algunos versos, tal como el siguiente que se encuentra en el registro n°34:

*Tomá la espada y vamos
Prenda querida me has de engañar
En busca de campaña
Que anda perdida y así será.*

Analizando la copla, el segundo verso contiene dos ideas distintas: un verso pentasílabo que se corresponde con el verso anterior y un estribillo agregado. Podemos inferir que la organización poética sugiere la forma estrófica de la vidala, que alterna versos de coplas octosilábicas con estribillos de distinto tipo, tal como lo estudia Aretz en *El folklore musical argentino* (1952). Así, consideramos la organización de esta copla como una seguidilla que contiene un estribillo pentasílabo oxítono luego del segundo y cuarto verso:

Tomá la espada y <u>v</u> amos	7
Prenda que <u>r</u> ida	5
<i>Me has de enga<u>ñar</u>.</i>	(4+1) 5
En busca de cam <u>pa</u> ña	7
Que anda per <u>d</u> ida	5
<i>Y así se<u>r</u>á.</i>	(4+1) 5

IMAGEN 25.
Análisis de sílabas métricas

Esta misma organización tiene la zamba «La vida de mi vida» recogida y armonizada por Isabel Aretz–Thiele, editada en el álbum *Primeras selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares* (1943):

La vida de mi <u>v</u> ida	7
Se va ma <u>ñ</u> ana	5
<i>Y ay qué do<u>lor</u>.</i>	(4+1) 5
Quiero ver de enga <u>ñar</u> la	7
Que no se <u>v</u> aya	5
<i>Y adiós <u>amor</u>.</i>	(4+1) 5

IMAGEN 26.
Análisis de sílabas métricas de «La vida de mi vida»

Como dijimos antes, suponemos que este tipo de frase poético–musical tiene su origen en la adición de un estribillo luego de los versos pares de las coplas de seguidilla. Y este tipo de organización poética, de coplas con intercalación de estribillos, es común en las vidalas tradicionales del noroeste argentino. Entonces, remarcar estas similitudes nos muestra, en cierta manera, el territorio particular que ocupan y comparten este tipo de frases. Sobre esto seguiremos desarrollando más adelante.

Por otra parte, también se encuentran coplas en las que el estribillo que se agrega luego del segundo y cuarto verso ya no es un agregado, sino que pasa a formar parte del contenido lírico. La canción «El camuatí» que se encuentra en el registro n°8 adopta esta forma:

*Guardan tus labios rojos
Como un enjambre de camuatí
Y en tus ojazos pardos
Tanta ternura que yo no vi.*

Esta letra presenta versos heptasílabos paroxítonos en el primero y el segundo, quedando versos decasílabos oxítonos en el segundo y cuarto. Aunque estos últimos versos también podrían segmentarse en un verso pentasílabo paroxítono y otro oxítono:

Guardan tus labios rojos	7
Como un en jam bre	5
De camu atí .	(4+1) 5
Y en tus ojazos pardos	7
Tanta tern ura	5
Que yo no ví .	(4+1) 5

IMAGEN 27.
Análisis de sílabas métricas de «El Camuati»

6.2. Antecedentes en trabajos musicológicos

En *Danzas y Canciones Argentinas* (1936), en el apartado de la forma de la zamacueca, Carlos Vega menciona las variantes que esta danza adquiere según las regiones. Al mostrar el esquema más difundido en el norte argentino y en Bolivia, pone como ejemplo la siguiente melodía:

CUECA o ZAMBA
D. 266

Tomada a Belén
Angel P. Miranda Catamarca

M. M. ♩. = 72.

IMAGEN 28.
Melodía de cueca o zamba

Tomando como referencia la grabación de campo,^[5] la melodía se puede organizar según nuestro modelo: agrupamientos rítmicos de tipo 7-5-4 junto a un verso heptasílabo y pentasílabo paroxítono más un verso pentasílabo oxítono. Pero la transcripción a partitura de Vega no representa el ritmo sincopado de la melodía. Entonces, en base a la grabación, y realizando una nueva transcripción, podemos mostrar su correspondencia con el modelo mencionado:

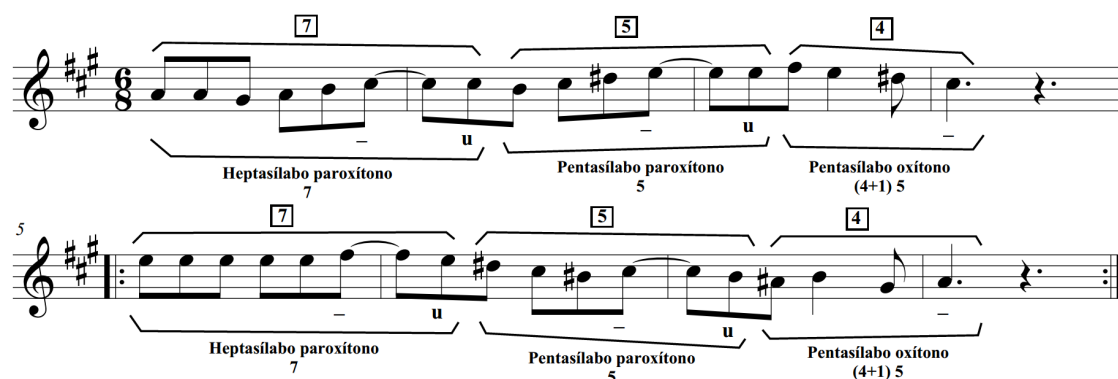


IMAGEN 29.

Transcripción de melodía de cueca o zamba D. 266

Por su parte, en *Música Tradicional Argentina, Tucumán* (1946), en el capítulo sobre zamba, cueca o chilena, Isabel Aretz-Thiele presenta diversos ejemplos de melodías recopiladas en su territorio de investigación. Las clasifica de acuerdo a su modalidad, que, siguiendo su marco teórico, pueden ser de tres tipos: bimodales, mayores o menores. Es notorio observar que uno de los ejemplos de chilena bimodal organiza sus últimos versos de acuerdo al modelo 5-5-6: agrupamientos rítmicos en grupos de cinco, cinco y seis con un verso heptasílabo y un verso pentasílabo paroxítono más un verso pentasílabo oxítono:

697) CHILENA. Los Luna, Río Chico. Celia Tula de Paz.

Andante

The image shows musical notation for a Chilena. It includes a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The notation shows three staves of music with lyrics and syllable counts. The first two staves have a 5-5 grouping, and the third staff has a 6 grouping. The lyrics are: 'Cada vez que me acuerdo / Que estoy ausente, / Aborrezco la vida / Y amo la muerte, vení no más.' followed by 'Bis'. The second set of lyrics is: 'Cada vez que me acuerdo / De mi querida, / Cuesta abajo se me hace / La cuesta arriba.' followed by 'Bis'.

IMAGEN 30.

Melodía de chilena analizada según el modelo 5-5-6

Prestando atención a la letra, observamos que el último verso de la seguidilla de la primera estrofa contiene un estribillo agregado. Así, esta organización poética refuerza la hipótesis que planteamos sobre el origen rítmico de esta frase: una copla de seguidilla que adjunta un estribillo de tipo pentasílabo oxítono en sus versos pares. De esta manera, podemos suponer que esta organización poética particular en algún momento adquirió variantes. Es decir, constituido un modelo de seguidilla con estribillo luego de su verso pentasílabo, este agregado pasó a formar parte del contenido poético de la letra, a la vez que su organización rítmico-musical se fue estableciendo como recurrente y de posible clasificación en los modelos de organización presentados.

Por último, en *Primeras selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares* (1943), Aretz-Thiele también presenta una zamba, de nombre «La vida de mi vida» en la que su melodía adquiere el modelo de frase 5-5-6 con un verso heptasílabo y pentasílabo paroxítono más un pentasílabo oxítono. Su transcripción y análisis de su primera estrofa queda de la siguiente manera:

The image shows a musical score for the song "La vida de mi vida". It consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff contains the lyrics: "La vi da de mi vi da se va ma ña na y ay que do lor". The second staff contains the lyrics: "que ro ver de en ga ñar la que no se va ya y a díos mi a mor.". Below the lyrics, there are brackets indicating syllable structures: "Heptasilabo paroxítono" (7), "Pentasilabo paroxítono" (5), and "Pentasilabo oxítono (4+1) 5". Chords are indicated above the notes: E7, Am, E7, Am, Dm, C, E7, Am.

IMAGEN 31.
Melodía de «La vida de mi vida»

6.3. Antecedentes en zambas y chilenas anónimas de la industria musical

Es notorio observar que el modelo en cuestión también aparece en zambas mediatizadas de origen anónimo que fueron llevadas a su popularización a través de grabaciones discográficas de folclore profesional (Madoery, 2016). Las siguientes tres piezas se pueden considerar representativas, ya que ejemplifican su aparición.

A. «Zamba de Vargas»

Esta zamba tiene la particularidad de ser una de las melodías recopiladas más antiguas del folclore argentino. Sobre ella recaen muchas historias, todas relacionadas a la Batalla de Pozo de Vargas del año 1867. Por ello, existen diversas recopilaciones y versiones, tanto de su melodía como de su letra.

Transcribiendo una grabación de Andrés Chazarreta, en el análisis de los versos se observa que en su estrofa, en su segunda frase, se encuentra la estructura 7-5-4:

The image shows a musical score for the song "Zamba de Vargas". It consists of two staves of music in 6/8 time. The first staff contains the lyrics: "La vi da de mi vi da se va ma ña na y ay que do lor". The second staff contains the lyrics: "que ro ver de en ga ñar la que no se va ya y a díos mi a mor.". Below the lyrics, there are brackets indicating syllable structures: "Heptasilabo paroxítono" (7), "Pentasilabo paroxítono" (5), and "Pentasilabo oxítono (4+1) 5". Chords are indicated above the notes: E7, Am, E7, Am, Dm, C, E7, Am.

IMAGEN 32.
Melodía de «Zamba de Vargas»

Contra los santiagueños	7
Con gran denuedo	5
Van a pelear.	(4+1) 5
Ya don Manuel Taboada	7
Alza su espada	5
Se ve brillar.	(4+1) 5

IMAGEN 33.
Análisis de sílabas métricas de «Zamba de Vargas»

B. «La Artillera»

Esta es otra zamba de origen anónimo sobre la que recaen muchas especulaciones en cuanto a la posible procedencia tanto de su letra como de su música. Se puede decir que es una zamba «antigua», en el sentido que muchos relatos acuerdan que la misma fue compuesta en el siglo XIX. Transcribiendo la versión que realizan Los Chalchalers (1958) se puede observar que en la segunda frase de la estrofa aparece el modelo rítmico 5-5-6 con versos de letra del 7-5-4.

IMAGEN 34.
Melodía de «La Artillera»

Somos los artilleros	
Que a la par del cañón	
Echan rodilla en <u>tierra</u>	7
Los que a la <u>guerra</u>	5
Van con <u>valor</u> .	(4+1) 5

IMAGEN 35.
Análisis de sílabas métricas de «La Artillera»

C. «Oiga cocherito»

Por último, esta pieza adquiere el rótulo de «chilena salteña», dando a entender que su origen es anterior al establecimiento y popularización del nombre «zamba» en el terreno de la industria. Y al igual que las piezas presentadas, por su origen anónimo, existen diversas historias, nombres y versiones de esta melodía.

Transcribiendo la grabación que realizan Los Chalchaleros (1953) podemos observar que en la segunda frase de la estrofa aparece el modelo rítmico 5-5-6 con versos de letra del 7-5-4.

IMAGEN 36.
Melodía de «Oiga cocherito»

Oiga cocherito	
Por cuánto me va a llevar	
A la calle Caseros	7
Frente al panadero	5
Me va a dejar.	(4+1) 5

IMAGEN 37.
Análisis de sílabas métricas de «Oiga cocherito»

7. REFLEXIONES FINALES

De todo lo expuesto pudimos comprobar que estos modelos de frase aparecen de manera recurrente en muchas zambas carperas, primero, y también en zambas de origen tradicional. Cabe aclarar que los arquetipos mencionados representan un modo entre otras formas de fraseo que pueden adoptar las melodías de zamba. Pero lo singular del 7-5-4 y el 5-5-6 radica en su anclaje histórico, ya que, como demostramos, su territorio se encuentra ligado al repertorio tradicional del noroeste argentino, ocupando, luego, un lugar mediatizado y, finalmente, siendo un estilo particular de frase de las zambas carperas.

Hallar la vinculación del modelo con la forma estrófica de las vidalas tradicionales, es, sin duda, una característica a remarcar. Porque pudimos demostrar que esta organización poética en algún momento perdió el estribillo agregado y el mismo pasó a formar parte del contenido de la letra. Así, ya en la encuesta del año 1921 encontramos «chilenas» con estos cambios.

Por otra parte, vincular al modelo con melodías tradicionales en las que se estima que su origen data de antes del siglo XX, como la «Zamba de Vargas» o «La Artillera», nos demuestra que estos fraseos rítmicos fueron y son un rasgo de estilo que caracterizan a las melodías de muchas zambas.

Pero lo interesante es que la cuestión no se agota en los títulos mencionados. En trabajos en curso encontramos el modelo 7-5-4 en zambas no ligadas al estilo carpero. Como ejemplo podemos mencionar la «Zambita de los pobres», de Atahualpa Yupanqui, que en su estrofa dice: «Cuando llega el domingo / hasta la villa / bajando voy»; o yendo a otros géneros, en «El humahuqueño», de Edmundo Zaldivar (h), aparece en: «Erke, charango y bombo / carnavalito / para bailar». Así, lo planteado adquiere una dimensión más amplia que seguimos investigando.

De esta manera, intentamos cubrir un cierto vacío existente en los estudios musicológicos referidos al folclore argentino, y, de manera particular, en el estudio musical de la zamba. Y este es solo un aspecto de los elementos técnicos propios del género, ya que por cuestiones de extensión no se pudo desarrollar, por ejemplo, aspectos de la armonía presentes en estas melodías, característica que también van a influir en su definición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aretz, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*. Ricordi.
- Aretz-Thiele, Isabel (1943). *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares*. Ricordi Americana.
- Aretz-Thiele, Isabel (1946). *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folclore*. Universidad Nacional del Tucumán.
- Consejo Nacional de Educación (1921). *Encuesta Nacional de Folklore*. <https://enf1921.cultura.gob.ar/Encuestas%20por%20provincia/Salta/>
- Kaliman, Ricardo (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Eduvim.
- Madoery, Diego (2016) Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista argentina de musicología*. 17 pp. 15-38. ISSN 166-1060.
- Quilis, Antonio (1968). *Métrica española*. Ediciones Alcalá.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*. Buenos Aires.

LISTA DE CANCIONES

- «Carpas Salteñas». Letra y Música: Juan José Solá. En *Salta Carpera*. Los Cantores del Alba [LP] Polydor 20310, 1966.
- «El cocherito». Motivo popular. En *Éxitos de Los Chalchaleros*. Los Chalchaleros. [LP] 1956. [CD] BMG 8287 6574742, 2004.
- «La Artillera». Motivo popular. En *Chakaimanta*. Los Chalchaleros. [LP] 1958. [CD] BMG 8287 6639772, 2004.
- «La Carpa de Don Jaime». Letra: José Ríos; Música: Simón Gutierrez. En *Voz y sentir de Salta*. Zamba Quipildor [LP] Diapasón Promocional A.C. 48, 1970
- «La Cerrillana». Letra: Abel Mónico Saravia; Música: Marcos Tames. En *La Cerrillana*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6654382, 2004.
- «La Marrupeña». Letra: Manuel José Castilla; Música: Ramón Burgos. Los Fronterizos 195?. [CD] Inamu discos, 2018
- «Zamba carpera» (La Alejada). Letra: Manuel José Castilla; Música: Cayetano Saluzzi. En *La Cerrillana*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6654382, 2004.
- «Zamba de enamorar». Letra: Manuel José Castilla; Música: Cayetano Saluzzi. En *Quiero nombrar a mi pago*. Los Chalchaleros [LP] 1972. [CD] BMG 8287 6639772, 2004.

«Zamba de Vargas». Letra: D.V. Lombardi; Música: Andrés Chazarreta (recopilador). Andrés Chazarreta y su orquesta nativa [LP] 1956.

NOTAS

- [1] En el siguiente link de *YouTube* se encuentra una *playlist* con los audios mencionados en este trabajo: https://youtube.com/playlist?list=PLiLIBOX3tjYzh0n3yNmM63TfxeVTezVu-&si=WuZE9JNdC1N_dwxS
- [2] La carpa «Rancho El Torito» se encuentra a 30 km de la capital. Es una de las más mencionadas en la actualidad como lugar tradicional que evoca el «carnaval de antaño». En el presente año cumplió 25 años de actividad.
- [3] Sobre el concepto de discurso identitario, tomamos como marco los planteos de Kaliman (2013) en *Sociología de las identidades*.
- [4] El verso oxítono se produce cuando su terminación es de acentuación aguda, el paroxítono cuando su acentuación es grave y el proparoxítono cuando su acentuación es esdrújula. Ver más en *Métrica Española* de Antonio Quilis (1968).
- [5] El audio para escuchar se encuentra en el catálogo digital del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»: <https://coleccion.inmcv.gob.ar/index.php/Detail/objects/468>