

# CONSIDERACIONES GENERALES RELATIVAS A LA INTERPRETACION

## DE LA MUSICA ESCRITA

---

Empezaremos por ponernos en el caso general de un pianista que posea estudios completos para ejecutar música escrita.

En primer lugar, éste comenzará por llevar al piano, con la mayor fidelidad posible, todos los detalles de la escritura musical que el autor ha anotado.

Y en segundo lugar, ha de buscar en la interpretación de esos detalles, la idea del autor en su justa medida.

Pero hay que tener en cuenta que la notación musical no es suficiente para traducir en el papel todo lo que el autor siente.

Hay en la música un algo inmaterial, imponderable, milagroso, que se siente, se comprende y se transmite, pero no sabemos cómo.

Ese algo inmaterial que el autor siente pero no puede escribir, el verdadero espíritu de la obra, y que se desprende, sin embargo de la correcta interpretación de los signos de la escritura musical, requiere la intervención de un sentido, el **sentido musical**.

El **sentido musical** obra el milagro de la comunión entre autor e intérprete.

Ese **sentido musical**, más agudo en unos que en otros, es susceptible de ser educado y desarrollado hacia las más diversas formas musicales.

Los intérpretes de la música clásica han tenido que hacer estudios especiales para adquirir un **sentido musical clásico** sin el cual no podrían interpretar la música de los grandes autores.

Otro tanto podemos decir de los intérpretes de la música popular, con respecto a un **sentido popular** de la música.

Llevando este concepto al terreno de la música folklórica argentina, diremos que la misma se ha plasmado dentro de un **sentido musical folklórico**, característico y definido, que se viene transmitiendo de generación en generación y que ha dado su propia fisonomía a nuestra música nativa.

Quiere decir entonces que para interpretar música folklórica argentina no basta con haber estudiado música ni tener sentido musical. Hace falta, además, tener **sentido musical folklórico** o compenetrarse del mismo estudiando esta música en sus fuentes naturales.

## CONSIDERACIONES PARTICULARES RELATIVAS A LA INTERPRETACION DE LA MUSICA DE LAS DANZAS FOLKLORICAS ARGENTINAS

Ahora nos pondremos en el caso particular de un pianista que quiera ejecutar los piezas contenidas en el presente Album..

Se supone que el mismo nunca ha escuchado música folklórica.

Como nosotros hemos tenido oportunidad de seguir de cerca este caso por reiteradas veces, desde nuestro Estudio de Arte Nativo, sabemos que ese pianista, no obstante realizar una ejecución impecable, encontrará difícil la interpretación de los ritmos, contrarritmos y síncopas, tan característicos en este tipo de música.

En otras palabras, nuestro pianista se encontrará con ideas rítmicas que parecerán antinaturales y hasta arbitrarias, especialmente en los géneros de danzas.

¿Cuál es el origen de esta dificultad en la interpretación de los ritmos folklóricos argentinos?

¿Dónde está la causa de este aparente desorden musical?

La respuesta es muy sencilla.

La causa está en el desconocimiento de los tiempos fuertes y débiles del compás, en las danzas folklóricas argentinas.

Tomemos por ejemplo un gato, El Baquianito, pág. 52. Está escrito en compás de tres por cuatro.

La teoría de la música enseña en general que el primer tiempo de este compás es fuerte, y los otros dos, segundo y tercero, son débiles.

Pues bien, si quisiéramos ejecutar El Baquianito aplicando el compás de tres por cuatro de acuerdo a esta fórmula, la interpretación del mismo se dificultaría en medio de tantos acentos aparentemente desordenados.

Es que la aplicación a las danzas regionales argentinas del compás de tres por cuatro, con el primer tiempo fuerte y los otros dos débiles, imprime a las mismas un carácter de valsecito desabrido y por lo tanto, pobre al verdadero sentir de nuestros paisanos.

Se ha querido poner remedio a esto usando el compás de seis por ocho, pero como ya veremos más adelante, la aplicación del seis por ocho no hace más que empeorar la cosa.

## EL COMPAS DE TRES POR CUATRO APLICADO A LA MUSICA DE LAS DANZAS DE ESTE ALBUM.

### DETALLES IMPORTANTES Y BASICOS.

#### EL "DOS - TRES"

Teoría de su formación

En el compás, de tres por cuatro aplicado a la música de las danzas de este Album, y en general a las danzas folklóricas argentinas, el primer tiempo debe ser considerado tiempo débil, y el segundo y el tercero deben ser considerados tiempos fuertes, siendo el tercero un poco más fuerte y más apoyado que el segundo:

$$\frac{3}{4} = \text{p} \quad \dot{\text{p}} \quad \bar{\text{p}} \quad | \quad \text{p} \quad \dot{\text{p}} \quad \bar{\text{p}} \quad |$$

La representación de los acentos es relativa. Lo importante es que el tercer tiempo sea más fuerte y más apoyado que el segundo, y el primero sea débil.

La acentuación de estos tiempos es fácil de comprobar escuchando desde cierta distancia una orquesta nativa en pleno campo.

Supongamos que la orquesta ejecute un gato y el observador escuche desde una distancia donde se perciban únicamente los golpes del bombo, que es el instrumento básico y generador de los ritmos de nuestras danzas. Lo único que éste podrá escuchar será la resonancia del bombo, o mejor dicho, los golpes de más fuerza producidos por los palos del bombo al dar en el parche de cuero. Y el efecto sonoro será como sigue:

$$\frac{3}{4} = \text{z} \quad \dot{\text{p}} \quad \bar{\text{p}} \quad | \quad \text{z} \quad \dot{\text{p}} \quad \bar{\text{p}} \quad |$$

Es decir, el primer tiempo será un silencio; el segundo tiempo será un sonido corto; y el tercer tiempo será un sonido más apoyado y un poco más marcado.

Supongamos ahora que el observador se acerque hasta una distancia desde la cual se perciban nítidamente todos los instrumentos.

Entonces se podrá apreciar que sobre la base de los golpes fuertes del parche del bombo, juegan los ritmos, contrarritmos y síncopas de toda orquesta, los taconeos y puntas de los bailarines, los golpes y contragolpes de las palmas de las manos, y el rítmico sonido de la punta de los dedos al hacer las castañas.

Con un poquito más de atención se podrá observar que las melodías, concebidas dentro de este juego de ritmos, resultan fluidas y sus acentos blandos y naturales.

Es que todos los instrumentos, violines, flautas, acordeones, quenas y demás flautas indígenas, arpas, guitarras, charangos, etc., marchan dentro de una sola idea básica, la idea del bombo, que parece decir: "un - dos - tres" "un - dos - tres", pero tratándose el "un", para quedar únicamente:  
 "... - dos - tres" "... - dos tres" "... - dos - tres"

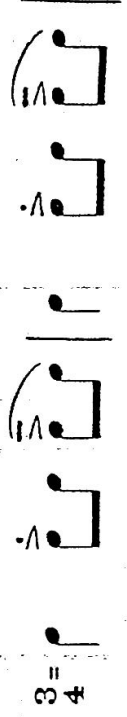


### ACOMPAÑAMIENTO TIPO GATO

A continuación vamos a anotar cómo el bombo genera el "dos - tres" en el acompañamiento de los gatos, o mejor dicho, en el acompañamiento tipo gato, ya que de esta misma manera se acompañan alrededor de treinta danzas regionales.

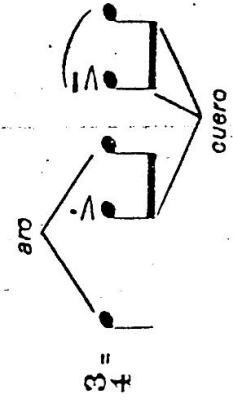
En el acompañamiento tipo gato los bombistas, o bombistas como dicen en el norte, dan cinco golpes por compás:

Metronomo: ♩ = 166



Alrededor de estos cinco golpes principales los bombistas intercalan repiques, sín-copas, contrarritmos y una gran variedad de acentos con el fin de dar matiz y carácter al acompañamiento.

De estos cinco golpes, el primero y el tercero golpean en el aro; y el segundo, el cuarto y el quinto golpean en el cuero:



Los golpes que dan en el cuero, 2do., 4to. y 5to. de los cinco golpes, son fuertes y graves. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes principales. Sobre todo, los que coincidan con el segundo y tercer tiempo del compás, 2do. y 4to. golpes, que son básicos. Son los que marcan el "dos - tres" que mencionamos anteriormente.

Los golpes que dan en el aro, 1ro. y 3ro. de los cinco golpes, son débiles y agudos. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes secundarios. Dentro del compás, el 1er. golpe corresponde al primer tiempo, o sea al tiempo débil, y el 3er. golpe corresponde a la segunda subdivisión del segundo tiempo. Esto significa que este 3er. golpe es un contrarritmo al segundo y tercer tiempo del compás, es decir a los tiempos fuertes y básicos.

El error de considerar a estos golpes que dan en el aro como golpes importantes, hace pensar que las danzas con acompañamiento como el de los gatos deben ser escritas en compás de seis por ocho. Este error, al trocar una subdivisión débil, del compás de tres por cuatro, en un tiempo fuerte, del compás de seis por ocho, conduce a desvirtuar por completo el sentido rítmico de estas danzas. Además, este error genera error debido a que los dos golpes que dan en el aro lo hacen con la sincronización de una batuta que marcará el seis por ocho. Pero conviene no olvidarse que a la idea de los músicos regionales estos golpes vienen a ser contrarritmos que se confunden en medio de las síncopas, repiques y zapateos. En cambio los golpes que dan en el cuero, en los cuales descansa toda la idea rítmica de nuestra música folklórica, se destacan y resuenan por todo el campo hasta más de cuatro leguas a la redonda.

A modo de ejemplo vamos a anotar los cuatro primeros compases de El Escondido, cuya forma de acompañamiento es como la del gato, para observar el efecto que produce cuando está escrito:

PRIMERO, en seis por ocho, con el acompañamiento marcando los tiempos fuertes de este compás:

SEGUNDO, en tres por cuatro, con el primer tiempo fuerte; y

TERCERO, cuando está escrito en tres por cuatro aplicado a las danzas folklóricas, con el acompañamiento marcando el segundo y el tercer tiempo, es decir, marcando como marca el bombo:

Ej. PRIMERO:

M. J. = 110

Ej. SEGUNDO:

M. J. = 166

Ej. TERCERO:

M. J. = 166

En los tres ejemplos la melodía es la misma, pero la idea rítmica en cambio es diferente.

Efectivamente, haciendo una comparación de los tres ejemplos entre sí observamos que, mientras en el primero unas notas caen a tiempo, las mismas notas en los otros ejemplos resultan incopadas. De la misma manera, los silencios que en el primer ejemplo son contratiempos, en los otros ejemplos caen a tiempo. Otro tanto podemos decir de los acentos y de que en los tres ejemplos caen de diferente manera en relación a los tiempos fuertes del compás.

Llegamos entonces a la siguiente conclusión:

Si los tres ejemplos encierran una idea rítmica distinta, uno de los tres tiene que ser el correcto.

O dicho en otras palabras, sólo uno de los tres reflejará el verdadero sentir de nuestros músicos intuitivos.

De acuerdo a nuestras observaciones, sólo el ejemplo tercero refleja el verdadero sentir de nuestros músicos intuitivos y por lo tanto es el único correcto.

Hasta aquí hemos hecho un estudio del sentido rítmico del acompañamiento tipo gato.

Las piezas que en este Album se acompañan de esta manera, es decir, con la forma de acompañamiento tipo gato, son: Chacarera del Kachi Mayu, La Indecisa, El Baquianito, El Escondido, el aire de gato de El Cuando, y Bailecito Quenero.

## ACOMPANAMIENTO DE ZAMBA

En este álbum las tres zambas, Nostalgias Santiagueñas, ¡Achalay...! y Zamba de los Yuyos, están escritas también en compás de tres por cuatro.

En el acompañamiento de las zambas se presenta el mismo caso que en el acompañamiento tipo gato, es decir, que el primer tiempo es débil y los otros dos son fuertes, siendo el tercero un poco más marcado, con la diferencia de que tanto el segundo como el tercer tiempo son apoyados y de la misma duración:



Aquí también la representación de los acentos es relativa, ya que lo importante es que el primer tiempo sea débil, el segundo fuerte y apoyado, y el tercero apoyado como el segundo aunque algo más marcado.

El efecto sonoro que el bombo produce a la distancia en el acompañamiento de zamba es como sigue:



Es decir, el primer tiempo es un silencio y los otros dos dan un sonido apoyado.

Aquí también el bombo parece decir:

"... - dos - tres" " $\geq$  dos - tres" " $\geq$  ... - dos - tres"

con la diferencia de que en la zamba el "dos - tres" está más espaciado que en el acompañamiento tipo gato.

A continuación vamos a anotar cómo el bombo genera el "dos - tres" en el acompañamiento de zamba.

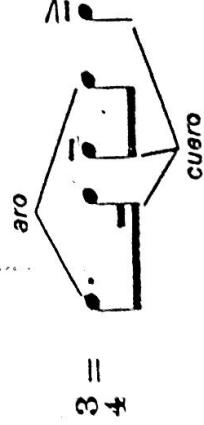
En este acompañamiento los bombistas dan también cinco golpes por compás:

Metrónomo:  $\text{♩} = 84$



Alrededor de estos cinco golpes principales los bombistas intercalan otros golpes, como en el caso del acompañamiento tipo gato, con el fin de lograr una gran variedad de matices rítmicos.

De estos cinco golpes, el primero y el cuarto golpean en el aro; y el segundo, el tercero y el quinto golpean en el cuero:



Los golpes que dan en el cuero, 2do., 3ro. y 5to. de los cinco golpes, son fuertes y graves. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes principales. Sobre todo los que coinciden con el segundo y tercer tiempo del compás, 3ro. y 5to. golpe, que son básicos. Son los "dos - tres" mencionados anteriormente.

Los golpes que dan en el aro, 1ro. y 4to. de los cinco golpes, son débiles y agudos. Dentro de la idea rítmica de este acompañamiento deben ser considerados golpes secundarios. Dentro del compás, el 1er. golpe corresponde al primer tiempo, o sea al tiempo débil, y el 4to. golpe corresponde a la segunda subdivisión del segundo tiempo. Esto, como en el caso del 3er. golpe del acompañamiento tipo gato, significa que este

4to. golpe es un **contrarritmo** al segundo y tercer tiempo del compás, es decir a los tiempos fuertes y básicos.

El error de considerar a estos golpes que dan en el aro como golpes importantes hace pensar que las zambas deben ser escritas en seis por ocho. Este error, generalizado actualmente, y en el cual nosotros mismos hemos incurrido en nuestras primeras escrituras de zambas\*, dificulta la comprensión de la verdadera idea folklórica, sobre todo a aquéllos que tienen que ejecutar sin tener el oído hecho a las zambas.

A modo de ejemplo vamos a anotar la melodía de la zamba Nostalgias Santiagueñas, así como hicimos con El Escondido, para observar el efecto que produce cuando está escrita:

**PRIMERO**, en seis por ocho, con el acompañamiento marcando los tiempos fuertes de este compás; y

**SEGUNDO**, en tres por cuatro, con el acompañamiento marcando el segundo y el tercer tiempo, es decir, marcando como marca el bombo:

Ej. PRIMERO:

M. 3 = 56

Ej. SEGUNDO:

M. 3 = 84

En estos dos ejemplos la melodía es la misma, pero la idea rítmica ha cambiado por completo al cambiar de compás.

\* Primeras ediciones de Achalay...!, Nostalgias Santiagueñas y Mi Pacha Mama.

Como en el caso de El Escondido, aquí también las notas que en el primer ejemplo caen en tiempo fuerte, en el segundo ejemplo forman sincopas. En cuanto a los acentos, en el ejemplo segundo se puede observar que los de las notas que caen en el tercer tiempo (tercero, quinto y sexto compás) son naturales dentro de la idea rítmica de esta zamba. En cambio ese mismo acento no tiene sentido en el ejemplo primero.

Es evidente que el verdadero sentido de la idea de zamba está logrado en el ejemplo del compás de tres por cuatro, ya que en el ejemplo del compás de seis por ocho esta idea se vuelve confusa y desordenada.

En consecuencia vamos a señalar como ejemplo correcto el ejemplo segundo.



## GOLPES EN EL ARO Y GOLPES EN EL CUERO

Experimento relativo a la importancia de los mismos.

Para fijar estos conceptos relativos a la importancia de los golpes del bombo, según se trate de golpes en el aro o de golpes en el cuero, vamos a citar el siguiente experimento, fácil de reproducir y que ayudará a hacernos entender en estos detalles tan importantes y sutiles a la vez.

Hágase oír en piano, violín, cantando o en cualquier otra forma, la melodía de una danza cuya forma de acompañamiento sea tipo gato (gato, chacarera, escondido, bailecito, remedio, triunfo, malambo, etc.) o la melodía de una zamba. Téngase presente que tiene que oírse la melodía únicamente, ya sea a una o a dos voces.

Luego con un bombo aplíquese a esta melodía el acompañamiento que le corresponda, pero en vez de acompañar con los cinco golpes, o sea en forma completa, acompáñese primero con los golpes del aro, es decir, suprimiendo los golpes del cuero.

Después de oír toda la melodía acompañada por los golpes que dan en el aro, repetir nuevamente la melodía pero esta vez acompañada por los golpes que dan en el cuero, es decir, sin los golpes del aro.

Compárese el efecto que en la melodía producen uno y otro caso.

Se podrá notar en el primer caso que los golpes del aro no son suficientes para dar la sensación de acompañamiento y por lo tanto la melodía se escuchará sin ningún apoyo, como si estuviera sola, con el agregado de que sus ritmos naturales se endurecen y pierden esa agilidad propia de nuestros bailes regionales.

En cambio con el acompañamiento de los golpes que corresponden al cuero sucede todo lo contrario. Se escucha la melodía con un acompañamiento firme y básico, se realzan las síncopas y los contrarritmos, y el sentido melódico y rítmico de ésta toma vida al recobrar ese movimiento típico de nuestras danzas.



## EL "DOS-TRES" APLICADO A LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS

Ejercicio indispensable para llegar a la interpretación de este Album dentro de un Sentido Musical Folklórico

Este ejercicio está indicado para todas las danzas cuyas formas de acompañamiento son como la del gato: gatos, chacareras, escondidos, triunfos, malambos, El Palito, El Remedio, La Firmeza, Las Relaciones, Los Amores, El Ecuador, La Huella, La Lorencita, El Llanto, La Mariquita, El Marote, El Palo Pala, El Prado, La Resbalosa, El Sombrito, El Gato Correntino, parte movida de El Cuando, La Zamba Alegre y La Media Caña, y otras danzas ya en desuso. Está indicado además para las zambas y danzas que participan del acompañamiento de zamba: La Zamba Alegre, La Condición y la Media Caña. Y también para las cuecas, cuequitas y zamacuecas.

Consiste en ejecutar en el piano la parte de la mano derecha de la música de este Album, es decir la parte de la melodía, sin tocar la parte de la mano izquierda.

Mientras se ejecuta la melodía con la mano derecha, con la otra mano se marca el segundo y el tercer tiempo de cada compás. Para esto se levanta la mano izquierda en el primer tiempo y en los otros dos se la hace apoyar en el muslo de la pierna izquierda o en el teclado, con tal de que en este caso no haga oír ninguna nota.

En otras palabras, con la mano izquierda hay que marcar el "dos - tres", es decir, los golpes básicos del bombo.

Al marcar el "dos - tres" téngase presente que el "tres" debe ser más acentuado que el "dos".

La ejecución simultánea de la melodía, con la mano izquierda marcando el "dos - tres", permite la interpretación melódica y rítmica en todos sus detalles, ya que de esta manera los temas melódicos, las síncopas, los contrarritmos y los acentos de expresión cobran relieve dentro de la verdadera idea de la música folklórica nativa.

Sabemos que la ejecución simultánea de la melodía con estos movimientos resulta difícil al comienzo, pero con un mínimo de empeño y un poco de práctica se llega a adquirir soltura en este importante ejercicio.

En cuanto a la realización de este ejercicio, es conveniente empezar primero con la mano izquierda, marcando el "dos - tres" en la forma indicada, para luego, cuando la idea rítmica del compás se ha definido, entrar recién con la mano derecha ejecutando la melodía de la danza que se quiera estudiar.

Aconsejamos la práctica de este ejercicio a una velocidad menor de la indicada para cada danza, mientras no se tenga la soltura necesaria.

Con unas cuantas veces que se practique este ejercicio, cualquier melodía puede ser interpretada. Entonces se considera llegado el momento de aplicar el acompañamiento de acuerdo a lo indicado en la música.

Antes de finalizar con todo esto, queremos decir que el "dos - tres" no tan sólo es útil para lograr la interpretación de la música escrita, sino que además, **ayuda a escuchar con oídos criollos** la música nativa, con sólo marcar el "dos - tres" mientras se escucha, ya sea con el pie o con la mano.

**Y esto es muy importante ya que por la misma razón que no se sabe interpretar la música escrita, tampoco se sabe interpretar la música que se escucha.**

---

Finalmente, vamos a recordar que el estudio que se ha hecho del compás de tres por cuatro con relación a las danzas, no se aplica a las canciones como las **vidalas** y **bahuálas**, en las que el primer tiempo es fuerte y los otros dos son débiles.

LOS AUTORES

Bs. As. Dic. de 1951