

**Universidad Nacional de La Plata**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento de Música**

**Carrera: Licenciatura en Música (Or. Música Popular)**

**Cátedra: Producción y Análisis Musical V  
Prof. Titular: Dr. Daniel Belinche**

**TESIS - Trabajo Final**

***Reflexiones acerca de la idea de auto-  
acompañamiento en la música popular.***

**Tutor: Dr. Daniel Belinche  
Alumno: Luciano Bongiorno**

Año 2012



Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Música  
Cátedra: Producción y Análisis Musical V  
Titular: Dr. Daniel Belinche  
Alumno: Luciano Bongiorno  
Tutor: Dr. Daniel Belinche

## **Reflexiones acerca de la idea de auto-acompañamiento en la música popular.**

### **RESUMEN**

La idea de **auto – acompañamiento** en música pareciera no tener precedentes dentro del período de esplendor de la música académica. En contraposición, la música popular se encuentra plagada de manifestaciones de este tipo a lo largo de su historia. Interpretada por los pueblos originarios de todos los rincones del planeta, juglares, trovadores, hombres orquesta o “One men Band” del medioevo, cantautores de protesta “armados” incluso con guitarra y armónica durante el siglo XX, o provistos de “JamMan” o “Loop Stations” en la actualidad, la música auto-acompañada parece seguir siendo patrimonio exclusivo de los músicos que no hacen alarde de su virtuosismo instrumental “especializado”. Es justamente en esta contraposición a la idea de complejidad técnica, íntimamente vinculada a la dificultad, que subyace en el **virtuosismo instrumental clásico-romántico** que, quizá, puedan encontrarse las respuestas a esta “distintiva” forma de ejecución musical. Tanto la “emancipación de la música instrumental”, como la “especialización sistémica o molecular” del instrumentista dentro de las orquestas -como consecuencia del desarrollo de dicha concepción de virtuosismo que busca la perfección-, son otros dos factores claves para dilucidar y entender el porque de la exclusión de la ejecución auto-acompañada por parte de los ambientes académicos.

La investigación intentará, también, echar luz sobre los desarrollos, complejidades e, incluso, capacidades o **virtuosismos alternativos**, propios del auto-acompañamiento en general y de sus variantes específicas. Estas problemáticas estarán apoyadas con recursos ejemplificadores entre los que se contará con material sonoro, fílmico y con producciones musicales en vivo.

## FUNDAMENTACIÓN

La música popular casi no ha tenido lugar dentro de los ámbitos académico-musicales universitarios argentinos. En ellos, se la mantuvo sistemáticamente excluida o vilipendiada a lo largo de la historia. Historia en la cual sólo pueden destacarse algunas valientes y excepcionales reivindicaciones, por parte de directivos, docentes, alumnos y ex-alumnos anteriormente marginados por la Universidad.

Actualmente, y debido a la reciente apertura de la Carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se impone la necesidad de producir investigaciones en torno a los rasgos identitarios de la música popular. La elucubración acerca de las características musicales distintivas y determinantes, presentes en dicha manifestación artística, la posicionará en un rol sin precedentes en las discusiones dentro del ámbito académico-musical.

## MARCO CONCEPTUAL

Entendemos por **Auto-acompañamiento** al acto de cantar o tocar un instrumento y acompañarse simultáneamente con otro, o bien tocar y cantar alternadamente dentro del mismo tema musical. El origen del término es inexacto. Esto no impidió ser frecuentemente utilizado en la Facultad de Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata, durante décadas.

El término **música culta o académica** refiere a la música compuesta durante los períodos clásico-romántico y parte del siglo XX, enseñada en los conservatorios y ejecutada hasta la actualidad en ambientes culturales de elite.

Silvia M. Carabetta, en su libro *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*, al referirse a la definición arquetípica sobre música clásica que da la especialista británica en educación musical Lucy Green, explica:

Green afirma que el discurso arquetípico sobre la música clásica sostiene que ésta es portadora de atributos de universalidad, autonomía y originalidad, y que tales atributos surgen de sus aspectos formales, es decir de la relación establecida entre los sonidos, combinados en forma armónica y rítmica según las normas de la teoría musical, y de su *significado intrínseco*. De allí que el valor de este género resulte de alguna manera encapsulado en la estructura formal de los sonidos independientemente del contexto social y cultural en el que se hayan producido. Al mismo tiempo, y en contraposición Green sostiene que sus atributos son prácticamente inexistentes en la música popular. La idea es que la música popular queda “presa” de lo que Green llama *significados evocados*, aludiendo al contexto y a los elementos simbólicos con los que se experimenta y se comprende la música dentro de un contexto social e histórico determinado<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Carabetta, Silvia M. “Capítulo 1: Pensar la música y su enseñanza”. En: *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires. Editorial Maipue, 2008, pág. 25

Más adelante, al referirse a lo que denomina como *música pura*, derivada del concepto de *estética pura* elaborado por Bourdieu y que hace alusión a la “emancipación de la música instrumental”<sup>2</sup>, agrega:

El florecimiento de la música instrumental que se inicia en el siglo XVII, y cobra “magnificencia” en los siglos XVIII y XIX, marcará un punto de inflexión en lo que se refiere a la definición de la “buena música”, dado que permite su estudio más allá de quién la interprete y de toda contingencia histórico-social. Su transcripción en partituras con la notación musical convencional (a diferencia de otras formas de transcripción como rituales, leyendas y ceremonias, centradas en la transmisión oral), colaboró en gran medida con la posibilidad de analizar estas obras disociadas de todo lo que las vincule con una historia o una sociedad determinada;<sup>3</sup> se admitía, de esta forma, la aprehensión de la obra en sí misma, en su forma pura y autónoma.

Para poder comprender con mayor precisión estas concepciones de “música clásica” y de “emancipación de la música instrumental”, las mismas deben ser entendidas como una continuidad de la concepción tradicional de arte.

En esta línea, José Jiménez, y en oposición a las concepciones antes explicadas, propone una nueva mirada. Entiende al arte desde su dimensión procesual. Cuando habla de su carácter procesual se refiere a la obra de arte como proceso histórico abierto, sujeto a modificaciones provenientes de los contextos en los cuales está inserta. Cuestiona la clasificación del arte desde su concepción “intemporal”, “quieta”, “homogénea”, “cerrada”, “estable”. Explica cómo los acontecimientos históricos y sociales que comienzan a manifestarse a mediados del siglo XIX ponen en cuestionamiento estas nociones sobre el arte. Las revoluciones sociales, el corrimiento del lugar predominante de las instituciones religiosas, la industrialización y el auge de la tecnología propician las bases para el “estallido de la noción tradicional de la obra de arte”:

Lo que el arte de nuestro siglo presenta como tendencia es una situación de transición desde un orden fundamentalmente espacial y estático a un nuevo orden espacio-temporal y dinámico.<sup>4</sup>

No podemos dejar de mencionar los aportes que Ticio Escobar hace al referirse a la relación entre mito, arte occidental, arte popular. El autor equipara al arte con el mito desde sus rasgos de verdad incuestionable, cuyo origen es remoto e ideal. A través del mito, la cultura hegemónica “pretende absolutizar el arte en el que se considera representada y justificada”, de esta manera lo cosifica y lo convierte en único parámetro de lo que este debe ser.

La autonomía que adquiere lo estético formal en el arte occidental moderno aparece como antecedente directo de dicha mitificación. En el arte popular la forma estética no es autónoma ni se impone sobre las otras formas culturales. Todo intento dentro del arte popular, de aislar las formas y considerarlas en sí mismas separadas de

<sup>2</sup> Para más información ver **Kaltenecker**, Martin. “Artículo: La autoafirmación”. En *El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Barcelona. Editorial Paidós, 2004.

<sup>3</sup> Carabetta Carabetta, Silvia M. “Capítulo 1: Pensar la música y su enseñanza”. En: *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires. Editorial Maipue, 2008, págs. 30-31

<sup>4</sup> Jiménez, José. “Capítulo: La experiencia artística como proceso”. En: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética* [1986]. Madrid, Tecnos, 1992, págs. 87-88

toda connotación histórica o social, sólo logrará forzar una concepción subvalorada y errónea de dicha manifestación.<sup>5</sup>

Una vez avanzado el trabajo se retomarán conceptos de este autor relacionados con las manifestaciones populares y su diferenciación con el arte occidental. Aunque, a partir de sus aportes, podríamos establecer ya en esta instancia, que la música popular, y más específicamente el auto-acompañamiento, no debe ser entendido sólo desde sus aspectos puramente formales (técnica o virtuosismo instrumental, propuestas texturales o específicamente musicales, etc.) sino como desencadenante de un hecho artístico que incluye otras manifestaciones y prácticas culturales. Las ejecuciones auto-acompañadas pueden emerger como propuestas que no pretenden ser leídas de manera autónoma o desligadas del contexto en el cual surgen o están insertas, sino que en muchos casos dicho contexto es parte fundamental del hecho artístico. Por otra parte, la concepción de desinterés estético o inutilidad tampoco puede aplicarse en estas ejecuciones en donde, como veremos más adelante, muchas veces tienen una funcionalidad muy clara.

La Real Academia Española, al referirse a los términos “**virtuosismo**” y “**virtuoso**” en su vigésima segunda edición, establece una serie de definiciones amplias, confusas y hasta cierto punto, ambiguas.

**Virtuosismo.**

1. m. Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso (||artista que domina un instrumento musical).
2. m. Perfección en cualquier arte o técnica.
3. m. Habilidad o facilidad para superar dificultades y evitar consecuencias negativas.

**Virtuoso**

4. adj. Dicho de un artista: Que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento. U. t. c. s.<sup>6</sup>

Por su parte, el diccionario Vox latino-español, online, se refiere a los términos de la siguiente manera:

**virtuosismo**

Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso o del que tiene talento natural para ello, en especial para interpretar música.<sup>7</sup>

De este modo, podemos inferir que el virtuoso es el músico (evidentemente instrumentista) que logra una ejecución perfecta y excepcional en términos artísticos pero, sobre todo, técnicos, a partir de dotes adquiridos de manera innata. Entendemos,

<sup>5</sup> Acha, Juan; Colombes, Adolfo; Escobar, Ticio. “Capítulo: La cuestión de lo artístico”. En: *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires. Ediciones del Sol, 2004.

<sup>6</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición*. <http://www.rae.es/rae.html> (03 septiembre 2012)

<sup>7</sup> Diccionario vox, editorial larousse. [http://www.diccionarios.com/detalle.php?palabra=virtuosismo&dicc\\_100=on](http://www.diccionarios.com/detalle.php?palabra=virtuosismo&dicc_100=on) (03 septiembre 2012)

entonces, esta definición como la más adecuada para referirnos al **virtuosismo musical tradicional**. Dentro de esta concepción -cuyo propósito es la perfección técnica- en ciertos casos, una ejecución auto-acompañada podría convertirse en un obstáculo, ya que, quizás, no permitiría la especialización instrumental profunda que es requerida para alcanzar dicha perfección.

Por otro lado, la tercera definición citada de “virtuosismo”, al enunciar la posibilidad de “evitar consecuencias negativas”, nos lleva a entender que es la única que refiere directamente a una situación de aprendizaje. Así, pareciera estar desligada respecto a las otras.

Es justamente esta definición la que utilizaremos para referirnos al desarrollo del auto-acompañamiento, aparejándola además a los términos **competencia** y **capacidad** definido en el mismo diccionario.

**Competencia 2.**(Del lat. *competentia*; cf. *competente*).

1. f. incumbencia.
2. f. Pericia, aptitud, idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado.

**Capacidad.**

(Del lat. *capacitas*, -*atis*).

1. f. Propiedad de una cosa de contener otras dentro de ciertos límites. Capacidad de una vasija, de un local.
2. f. Aptitud, talento, cualidad que dispone a alguien para el buen ejercicio de algo.<sup>8</sup>

De esta manera estaríamos estableciendo una definición alternativa de virtuosismo o capacidad musical.

**Alternativo**

2. adj. Capaz de alternar con función igual o semejante. Energías alternativas.
3. adj. En actividades de cualquier género, especialmente culturales, que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados. Cine alternativo. Medicina alternativa.<sup>9</sup>

Por lo tanto, el **virtuosismo o capacidad alternativa**, hace referencia a un oficio, una habilidad adquirida a partir del aprendizaje de una técnica que posibilita ejercer una actividad musical específica y que se contraponen a los modelos oficiales comúnmente aceptados.

## ALCANCES DEL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO

### El Auto-acompañamiento en las culturas no influenciadas por occidente

A esta altura de la exposición, nos vemos en la obligación de hacer una salvedad. El origen y desarrollo del auto-acompañamiento en las culturas no influenciadas por occidente también amerita un estudio serio y exhaustivo puesto que la música debe ser ubicada y entendida como parte de prácticas sociales, políticas,

<sup>8</sup> Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición*. <http://www.rae.es/rae.html> (03 septiembre 2012)

<sup>9</sup> *Íbidem*

rituales o religiosas y no de manera aislada o sobrepuesta a las demás formas culturales.

Con respecto a esto, Lelia Delgado enuncia que

[...] los fenómenos estéticos de las sociedades aborígenes, además de ser fenómenos de la sensibilidad, se dieron profundamente imbricados con todos los aspectos de la práctica social, sea ésta mágico-religiosa, política, económica, etc., esto los diferencia del arte, que como sistema de producir objetos, sonidos, etc., se fundamenta en la autonomía de la obra y del artista del conjunto social. Este sistema es una forma peculiar pero no excluyente de estructurar la actividad estética.<sup>10</sup>

Siguiendo esta línea de pensamiento pero desde una concepción más amplia del arte y con un carácter más reivindicativo e inclusivo, Ticio Escobar agrega que:

La inutilidad (o el desinterés) y la unicidad de las formas estéticas son características del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar a modelos distintos y desconocer aquel supuesto, tan asumido por la historia oficial, de que la producción del arte tiene una tradición milenaria y carece de límites geográficos.<sup>11</sup>

Esta investigación, si bien toma en cuenta y acuerda con dichos postulados, carece de recursos y tiempo, lo cual atenta directamente contra toda posibilidad de elaborar una concepción más justa y abarcativa del **auto-acompañamiento** más allá de los límites del “arte occidental”.

De esta manera, la profundización en lo referente a este tipo específico de **auto-acompañamiento “de uso ritual”** lamentablemente excede los límites de esta investigación y, por lo tanto, nos pone en el compromiso de abordarla en futuros estudios.

## El Auto-acompañamiento en Occidente

Los testimonios, tanto icónicos como escritos, permiten sospechar que el auto-acompañamiento nace con la música y que dicha actividad fue inherente a las primeras manifestaciones musicales.

La historiografía occidental también ha dejado filtrar, no sin cierto desdén, indicios del amplio alcance de esta actividad dentro del “desarrollo” musical de Europa sobre todo en lo que respecta al período medieval. Según enuncian Fernando Martínez, Leticia Zucherino, Martín Eckmeyer, Martín Messina y Luciano Massa en la introducción de su investigación “Un trío olvidado. Consideraciones en torno al estudio de la música de juglares, ministriles y goliardos”,

Dentro de la Historia de la Música, uno de los aspectos que recibe menor tratamiento en la profusa bibliografía que circula en las instituciones especializadas, es el que se refiere a la música de juglares, ministriles y goliardos.

<sup>10</sup> Delgado, Lelia. “Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico”. En: *Boletín de Antropología Americana*, N° 18, diciembre de 1988, pp. 33-48.

<sup>11</sup> Acha, Juan; Colombes, Adolfo; Escobar, Ticio. “Capítulo: La cuestión de lo artístico”. En: *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires. Ediciones del Sol, 2004.

Uno de los argumentos por los cuales pareciera justificarse la omisión de dichas prácticas en la bibliografía es el de la falta de documentación escrita, esto es, música conservada a partir de una notación musical decodificable. Pero tal vez subyazca otra razón, ya que no es casual que las músicas producidas por estos grupos están estrechamente vinculadas a la cultura popular medieval.<sup>12</sup>

Esta carencia en torno a dichas manifestaciones musicales, que sin lugar a dudas representan una de las partes más importantes de la historia de la música, no nos imposibilita la elaboración del supuesto que el auto-acompañamiento, tal y como se presenta en la música popular actual, deviene en gran medida de las primeras **manifestaciones musicales itinerantes**. Esto es: del “trío olvidado” y de los hombres orquesta o one-man band. Estos músicos, poetas y actores, ejecutaban varios instrumentos a la vez además de cantar y/o recitar auto-acompañándose en espacios de uso común. En referencia a estas manifestaciones particulares es pertinente citar a Hal Rammel, quien, en su artículo “Joe Barrick's one-man band a history of the piatarbajo and other one-man bands”, afirma que:

La banda de un solo hombre persiste hasta hoy en día, con toda su singularidad e independencia, como una tradición musical muy difícil de rastrear. Es una suerte de categoría musical que trasciende las fronteras culturales y geográficas, se extiende por los límites estilísticos, y desafía las nociones convencionales de la técnica y la instrumentación. Definible simplemente como un solo músico tocando más de un instrumento, al mismo tiempo, se trata de un conjunto musical limitado únicamente por las capacidades mecánicas e inventiva imaginativa de su creador, y a pesar de que por lo general es entendida como una novedad aislada, se trata de un fenómeno cuya continuidad histórica es ciertamente identificable.<sup>13</sup>

Por su parte, Ramón Menéndez Pidal, en su escrito *Poesía juglaresca y juglares* sostiene:

Para mí no puede haber duda de que “juglares de boca”, como el francés antiguo “jongleur o ménestrier de bouche”, significaba recitador o cantor de poesías que se acompañaba por lo común de un instrumento de cuerdas.<sup>14</sup>

Henry Raynor, en el capítulo intitulado “La domesticación de los Juglares”, incluido en su libro *Una historia social de la música*, explica:

Esa canción era acompañada, aunque sólo podemos suponer cómo se hacía exactamente por un instrumento portátil que el juglar-sirviente o el propio caballero-cantante pudiera tocar.<sup>15</sup>

Las características de aquellos músicos parecieran establecer, entonces, una continuidad en el tiempo con los cantautores actuales cuyos objetivos comunes, forman parte de las **capacidades o virtuosismos propios** del músico que se auto-acompaña.

<sup>12</sup> **Martínez, F. y otros.** “Un trío olvidado”, Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, UNLP, La Plata, 2010, pág. 1

<sup>13</sup> **Rammel, Hal.** *Joe Barrick's one-man band a history of the piatarbajo and other one-man bands* (slightly updated). Article MT098 - from Musical Traditions No 8, Early 1990. <http://www.mustrad.org.uk/articles/barrick.htm> (traducción al castellano Luciano F. Bongiorno)

<sup>14</sup> **Menéndez Pidal, Ramón.** *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires Espasa-Calpe Argentina S.A., 1942, pág. 39

<sup>15</sup> **Raynor, Henry.** “Capítulo 4: La domesticación de los Juglares”. En: *Una historia social de la música*. Madrid, Siglo XXI, 1986.

## CAPACIDADES ALTERNATIVAS

### Capacidad Primera: El otro “desinterés” estético

Anteriormente, afirmábamos que el auto-acompañamiento, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene en gran medida de las primeras **manifestaciones musicales itinerantes**, las cuales por lo general se llevaban a cabo en espacios abiertos y de uso común. Por lo tanto, el acto de auto-acompañarse trae aparejada la capacidad de **llamar y mantener la atención directa y desinteresada** de los transeúntes en el “ilimitado” espacio público. Las ejecuciones y producciones de los músicos itinerantes pueden no intentar convertirse en obras musicales “de excelencia” técnico-instrumental y sin “errores” sino que lo que se prioriza son tanto las relaciones musicales activas como las conexiones y configuraciones significativas que entran en juego entre el público y el músico, dado que el objetivo último es lograr la atracción del receptor a partir de la continuidad, tanto en el discurso musical como en el hecho artístico en sí, el cual incluye variables que exceden lo estrictamente musical.

Con respecto a esto, existen innumerables ejemplos de “desprolijidades” o “errores”, los cuales son resignificados como virtudes entre los cantautores de nuestros días. Bob Dylan, estereotipo y exponente ineludible de la figura del cantautor de protesta, por ejemplo, explotaba al máximo estos deslices, al punto de incorporarlos como recursos compositivos tanto para la producción musical como para la puesta en escena. En uno de sus recitales, de mediados de los sesenta, preguntó al público si alguien tenía una armónica afinada en *mi mayor* para prestarle, puesto que la necesitaba para poder tocar el tema que seguía. La respuesta fue una lluvia de armónicas sobre el escenario producida por el público ante semejante pedido del músico. Parece ser que esta secuencia consistía en un artilugio o “truco conciliador” que Bob Dylan repetía a modo de interpretación teatral desde sus primeros recitales.<sup>16</sup>

Este ejemplo es, además, una muestra de que no sólo existe un auto-acompañamiento en referencia a lo musical, sino que el público también “acompaña”. Pareciera ser que la relación entre artista y público en la música popular es mucho más estrecha que en la académica o de elite (baste destacar la ejecución de palmas por parte del público ante el pedido de los músicos, la imitación ejecutada por el público del folklore argentino de la rítmica percutida en el aro del bombo legüero en los interludios de las chacareras, los golpes, gritos y arengas del público en conocidos tangos, etc.). Por lo tanto, también lo es (y quizá más aún) en los eventos musicales cuya ejecución es auto-acompañada.

Con respecto a la figura típica del cantautor, deviene sumamente interesante situarla dentro de los márgenes de la dicotomía *tradición-innovación* enunciada por

---

<sup>16</sup> Sounes Howard: *Bob Dylan. La biografía*. Buenos Aires, Debolsillo, 2006, pág. 228

Ernst Cassirer<sup>17</sup>. En referencia a esto, son igual de importantes los aportes de Daniel Belinche y Mariel Ciafardo. Dichos autores sostienen que:

Un estereotipo puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones.<sup>18</sup>

Siguiendo la trama argumental de estas ideas podemos deducir que el estereotipo del cantautor debió presentarse entonces, con un “algo reconocible” propio de las manifestaciones musicales itinerantes. Y este estereotipo de cantautor, a su vez, resultó el “punto de partida” que permitió a Bob Dylan crear una nueva versión en la que, por sobre todo, letras, imágenes y actitudes estaban más “cuidadas” o “desarrolladas”; en tanto reflejaban el cuestionamiento, por parte de la juventud, de determinados rasgos de la sociedad burguesa; de la misma manera que influenció a Ángel Villoldo a pasear por las calles de Buenos Aires, aquel tango “ordinario” ante los oídos de la aristocracia porteña en sus ejecuciones ambulantes auto-acompañadas en esquinas y glorietas de los barrios porteños; etc.

La secuencia se continúa (esperamos) hacia el infinito.

## Capacidad Segunda: “Esta máquina mata fascistas” \*

Por otra parte, tanto las canciones como los recitados que formaban parte del repertorio de estos músicos eran de corte épico, erótico y político. Muchas de ellas tenían un alto contenido político, el cual era transmitido a través de líricas generalmente autorreferenciales y satíricas. Según explica Ramón Menéndez Pidal en referencia a los “juglares de boca”:

[...] cierta ordenanza real francesa de 1395 prohíbe a los autores de canciones “et a tous autres ménestrier de bouche et recordeurs de ditz” que en ningún decir, ritmo ni canción hablen del Papa, del Rey ni de los señores de Francia, tocante a las cuestiones de la Iglesia. Bien claro está que el “juglar de boca” no es, como muchos pensaron, un ejecutante de instrumentos de viento, pues su boca está empleada en decir y canciones; es sin ninguna duda, el mismo juglar que se designaba también con denominación más clara “juglar de voz” (según abajo se indica), y que ejercitaba la que llamaban los provenzales “joglaría de cantar”, en la que no eran siempre meros ejecutantes, sino muchas veces inventores o poetas.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Para ampliar, consultar: **Cassirer**, Ernst. “Cap. II: Una clave en la naturaleza del hombre: el símbolo y cap. XII: Resumen y conclusión”. En: *Antropología filosófica* [1944]. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

<sup>18</sup> **Belinche**, Daniel; Ciafardo, Mariel. “Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de piscis.” En: “La puerta, publicación de arte y diseño de la FBA”. Año 3 Número 3. La Plata, Dirección de Publicaciones y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, 2010. p.36

\* Leyenda que aparecía escrita en la tapa de la guitarra del cantautor, guitarrista y armonicista Woody Guthrie.

<sup>19</sup> **Menéndez Pidal**, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Espasa-Calpe Argentina S.A. Buenos Aires, 1942, pág. 39

Henry Raynor también entiende que los juglares elaboraban sus letras:

[...] es bastante probable que los propios *jongleurs* compusieran obras en abundancia al estilo de los troveros.<sup>20</sup>

Y más adelante agrega:

Los músicos ambulantes -que en su conjunto eran probablemente los menos eficientes, porque un puesto en una casa aristocrática aseguraba a su titular un medio de vida- no eran socialmente aceptables ni recibían de la iglesia otra cosa que la más fría tolerancia. “¿Puede salvarse un juglar?”, se preguntaba un teólogo, Honorio de Autun, y se contestaba categóricamente: “No; los juglares son ministros de satán. Se ríen ahora, pero Dios se reirá de ellos el último día.”<sup>21</sup>

Al igual que en las expresiones musicales de los cantautores actuales, **las letras** ocupaban un lugar significativo y generalmente funcionaban como transmisoras de un mensaje claro y directo. Estos mensajes pueden estar dirigidos tanto al cuestionamiento como a la reproducción del sistema cultural, social y político imperante.

*Yo no sé de dónde soy,  
mi casa está en la frontera (BIS)  
Y las fronteras se mueven,  
como las banderas. (BIS)  
Mi patria es un rincón,  
el canto de una cigarra. (BIS)  
Los dos primeros acordes  
que yo supe en la guitarra (BIS)*

*Soy hijo de un forastero  
y de una estrella del alba,  
y si hay amor, me dijeron,  
y si hay amor, me dijeron,  
toda distancia se salva.*

*No tengo muchas verdades,  
prefiero no dar consejos. (BIS)  
Cada cual por su camino,  
igual va a aprender de viejo. (BIS)  
Que el mundo está como está  
por causa de las certezas (BIS)  
La guerra y la vanidad  
comen en la misma mesa (BIS)*

*Soy hijo de un desterrado  
y de una flor de la tierra,  
y de chico me enseñaron  
las pocas cosas que sé  
del amor y de la guerra.*

**”Frontera” (Jorge Drexler)<sup>22</sup>**

<sup>20</sup> Raynor, Henry. “Cap. 4.: La domesticación de los Juglares”. En: *Una historia social de la música*. Siglo XXI, Madrid, 1986.

<sup>21</sup> Ibidem

<sup>22</sup> Drexler, Jorge. En el disco “Frontera”, Virgin Records. España, 1999

*Siempre que se hace una historia  
se habla de un viejo, de un niño o de se sí,  
pero mi historia es difícil:  
no voy a hablarles de un hombre común.  
Haré la historia de un ser de otro mundo,  
de un animal de galaxia.  
Es una historia que tiene que ver  
con el curso de la Vía Láctea.  
Es una historia enterrada.  
Es sobre un ser de la nada.*

*Nació de una tormenta  
en el sol de una noche,  
el penúltimo mes.  
Fue de planeta en planeta  
buscando agua potable,  
quizás buscando la vida  
o buscando la muerte  
eso nunca se sabe.*

*Quizás buscando siluetas  
o algo semejante  
que fuera adorable,  
o por lo menos querible,  
besable, amable.*

*El descubrió que las minas  
del rey Salomón  
se hallaban en el cielo  
y no en el África ardiente,  
como pensaba la gente.  
Pero las piedras son frías  
y le interesaban calor y alegrías.  
Las joyas no tenían alma,  
sólo eran espejos, colores brillantes.  
y al fin bajo hacia la guerra...  
¡perdón! quise decir a la tierra.*

*Supo la historia de un golpe,  
sintió en su cabeza cristales molidos  
y comprendió que la guerra  
era la paz del futuro:  
lo más terrible se aprende enseguida  
y lo hermoso nos cuesta la vida.  
La última vez lo vi irse  
entre humo y metralla,  
contento y desnudo:  
iba matando canallas  
con su cañón de futuro.*

### **“Canción del elegido” (Silvio Rodríguez)<sup>23</sup>**

*I've paid my dues (He pagado mis deudas)  
Time after time (Una y otra vez)  
I've done my sentence (He cumplido mi condena)  
But committed no crime (Pero no perpetré ningún crimen)  
And bad mistakes  
I've made a few (Y cometí algunos malos errores)  
I've had my share of sand kicked in my face (Sentí mi porción de arena pateada sobre mi cara,)  
But I've come through (pero me repondré.)*

*We are the champions - my friends (Nosotros somos los campeones, mis amigos)  
And we'll keep on fighting - till the end (Y nos mantendremos peleando hasta el final)  
We are the champions (Nosotros somos los campeones)  
We are the champions (Nosotros somos los campeones)*

<sup>23</sup> Rodríguez, Silvio. En el álbum “Al final de este viaje?”. La Habana, 1978.

*No time for losers (No hay tiempo para los perdedores,  
'Cause we are the champions - of the world (porque nosotros somos los campeones del mundo)*

*I've taken my bows (Hice mis reverencias)  
And my curtain calls (y mis llamamientos)  
You brought me fame and fortune and everything that goes with it (Me has dado fama y fortuna y todo lo que conlleva)  
I thank you all (Te lo agradezco todo)*

*But it's been no bed of roses (Pero no ha sido un lecho de rosas)  
No pleasure cruise (Ni un crucero de placer)  
I consider it a challenge before the whole human race (Lo considero un desafío ante toda la raza humana)  
And I ain't gonna lose (y no voy a perder)*

*We are the champions - my friends (Nosotros somos los campeones, mis amigos)  
And we'll keep on fighting - till the end (Y nos mantendremos peleando hasta el final)  
We are the champions (Nosotros somos los campeones)  
We are the champions (Nosotros somos los campeones)  
No time for losers (No hay tiempo para los perdedores,  
'Cause we are the champions - of the world (porque nosotros somos los campeones del mundo)*

**“We are the champions” (Freddie Mercury).<sup>24</sup>**

Además, las letras pueden contener citas totales o parciales de poesías o literatura tanto de índole culta como popular.

*Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos  
decidme en el alma quién,  
quién levantó los olivos  
Andaluces de Jaén  
Andaluces de Jaén.*

*No los levantó la nada  
ni el dinero ni el señor,  
sino la tierra callada,  
el trabajo y el sudor.  
Unidos al agua pura,  
y a los planetas unidos,  
los tres dieron la hermosura  
de sus troncos retorcidos  
Andaluces de Jaén  
Andaluces de Jaén.*

*Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos  
decidme en el alma quién,  
quién levantó los olivos  
Andaluces de Jaén.  
Andaluces de Jaén.*

*Cuántos siglos de aceituna...  
Los pies y las manos presos...  
Sol a sol y luna a luna  
pesan sobre nuestros huesos.  
Jaén levántate brava  
sobre tus piedras lunares  
no vayas a ser esclava  
con todos tus olivares.  
Andaluces de Jaén.*

<sup>24</sup> Mercury, Freddie. Para el álbum de Queen “News of the World”, EMI Records Ltd., 1977

*Andaluces de Jaén.*

*Andaluces de Jaén,  
aceituneros altivos.  
Pregunta mi alma de quién,  
de quién son estos olivos  
Andaluces de Jaén.  
Andaluces de Jaén.*

**“Andaluces de Jaén” (Paco Ibáñez). Sobre el poema de Miguel Hernández "Aceituneros".<sup>25</sup>**

Por lo tanto, la funcionalidad o utilidad de las letras pareciera hechar por tierra aquellos “arquetipos normativos” que bregaban por la inutilidad o el desinterés estético.

### **Capacidad Tercera: El verdadero “hombre orquesta”**

Ya hemos mencionado que el auto-acompañamiento, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene en gran medida de las primeras **manifestaciones musicales itinerantes**. En ellas, los artistas no sólo se desenvolvían ejecutando música auto-acompañada sino que, además, dominaban otras disciplinas artísticas como la literatura, la danza y el teatro. Incluso las prácticas de malabarismo eran muy usuales dentro de las mismas manifestaciones. Según Ramón Menéndez Pidal:

Cree E. Faral que los juglares constituían un personal “indiferenciado”: cada uno de ellos practicaba los más diferentes ejercicios, según se ve en ciertos textos literarios donde aparece algún juglar dotado del más variado repertorio. En la novela poética provenzal de *Daurel et Betón*, por ejemplo, Daurel, tipo perfecto de un juglar distinguido y cortesano, sabe tocar la vihuela y el arpa, cantar chansons de geste y lais de amor, sabe trovar, pero a la vez ejerce de saltimbanqui, y su mujer es también acróbata.<sup>26</sup>

A partir de lo citado, podríamos hacernos las siguientes preguntas: ¿No proviene la práctica de auto-acompañarse de aquel conglomerado de varias disciplinas artísticas y circenses? ¿No puede entenderse la práctica de Bob Dylan, e incluso antes aún, la de los primeros guitarristas y armonicistas auto-acompañados como Woody Guthrie o Ángel Villoldo, en términos de malabares instrumentales?

Carecemos de respuestas certeras para estos interrogantes. Sin embargo, de algo no quedan dudas: aquellos ideales de la música académica clasico-romántica -que bregaban y soñaban con alcanzar como último estadio de perfección musical a una música instrumental pura y descontaminada de características extramusicales- felizmente, parecieran no haber sido tenidos en cuenta en estas propuestas itinerantes. Característica que, incluso, subsiste en gran número hasta el día de hoy.

### **Capacidad Cuarta: Una vieja técnica “original”.**

<sup>25</sup> **Ibáñez** Paco, del disco "España de hoy y de siempre, Vol. 2", MOSHÉ NAIM, Argentina, 1971

<sup>26</sup> **Menéndez Pidal**, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina S.A., 1942, pág. 37

Por último, si bien es el menos significativo para nuestra investigación, deviene ineludible hacer referencia al virtuosismo propio de carácter técnico, inherente a la ejecución de dos o más instrumentos en simultáneo.

Éste comparte los supuestos y parámetros del virtuosismo musical tradicional ya que entiende como **virtud** lo referente a destrezas físicas o técnicas, y su valoración está vinculada a la dificultad. Esta dificultad está determinada por la capacidad de disociación requerida para una ejecución en simultáneo, de manera fluída y atractiva, de dos o más instrumentos y el canto. O sea, dos ejecuciones técnicamente correctas, tocadas al mismo tiempo por el mismo sujeto.

Dado que parecieran no existir antecedentes de auto-acompañamiento en la música académica clásico-romántica, este virtuosismo, a pesar de estar enmarcado dentro del tradicional, se establece como una variante original.

En este sentido, cabe destacar que si bien pueden distinguirse dos “configuraciones texturales”<sup>27</sup> bien definidas en ambas manos, en ejecuciones de música académica clásico-románticas (tanto en obras solistas para piano, guitarra, arpa y demás instrumentos capaces de posibilitarlas), sus características y dificultades de disociación parecieran no ser comparables a las ejecuciones de música auto-acompañada. La diferencia fundamental radica en la capacidad de controlar de manera disociada diferentes partes del cuerpo. La ejecución de una obra solista para piano texturalmente compleja compromete, en términos disociativos, sólo a ambas manos. En una canción popular auto-acompañada se deben controlar separadamente ambas manos pero, además, a gran parte de nuestro cuerpo, ya que el acto de cantar necesita de todo el aparato fonador en acción.

## LA CAPACIDAD DE AUTO-ACOMPAÑARSE Y SU APRENDIZAJE

¿Por qué y para qué enseñar a autoacompañarse en una carrera de Música Popular de Nivel Superior?

Se podrían encontrar múltiples y variadas respuestas para la anterior pregunta, pero existen algunas que consideramos como fundamentales.

1 - En primer lugar la enseñanza del auto-acompañamiento permite el desarrollo de diversas **capacidades propias** de la música popular. Una de estas capacidades remite a la profundización del desarrollo de carácter técnico que supone la simultaneidad de estar haciendo dos cosas al mismo tiempo. Nos encontramos entonces con una dificultad significativa. Esta dificultad está determinada por la complejidad de disociación requerida, para la ejecución en simultáneo y sincronizada de dos o más instrumentos, y el canto de manera fluída y atractiva. O sea, dos ejecuciones técnicamente correctas, tocadas simultáneamente por el mismo sujeto, quien deberá controlar separadamente ambas manos y a la vez todo su aparato fonador.

<sup>27</sup> Para ampliar consultar: **Belinche**, Daniel; Larregle, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, capítulo “Textura”, La Plata, Edulp, 2006. Pág. 60 a 61

2 - Pero por otro lado, el poder auto-acompañarse puede convertirse en una **herramienta** para alcanzar otras capacidades primordiales en la música popular, a saber: la composición de canciones de música popular, la producción y la interpretación de las letras, la improvisación, un acercamiento a la elaboración de arreglos, etc.

Como aclaramos al comienzo, existen muchísimas más variables que vuelven imprescindible la enseñanza de esta capacidad, éstas son solo algunas que se han encontrado especialmente pertinentes de mencionar

## **El auto-acompañamiento y su didáctica**

A partir de nuestra experiencia como alumnos, y posteriormente, docentes de auto-acompañamiento podemos distinguir dos estrategias pedagógicas predominantes en las situaciones de enseñanza y aprendizaje del mismo:

*De lo particular a lo general y de lo general a lo particular (De las partes al todo y del todo a las partes)*

1 – **De lo particular a lo general:** Esta estrategia hace hincapié en la sincronización, es decir en cantar y tocar al mismo tiempo. Dado que muchas veces y sobre todo al iniciarse en el instrumento, esta competencia se vuelve muy compleja, se plantea como estrategia la ejecución de la canción sin respetar el ritmo original (rítmica libre). De esta manera la canción a interpretarse deja de ser esa canción, ya que ha sufrido una importante modificación en su ritmo. Además suele caerse mucho en la realización de pausas en la ejecución por dificultades técnicas, perdiéndose de vista la idea de canción como una totalidad en detrimento de una concepción integral de la música.

Si bien esta estrategia se basa en ciertos criterios tecnicistas, sigue siendo la más utilizada para los alumnos que se inician en un instrumento con el fin de auto-acompañarse. Esta metodología tiene reminiscencias de un a propuesta pedagógica que incluyó a todas las disciplinas y todos los conocimientos, la cual plantea un aprendizaje de lo simple a lo complejo, haciendo énfasis en el objeto y la repetición de las acciones hasta lograr la adquisición del conocimiento. El cual aparece fragmentado y atomizado. Un ejemplo claro de esto fue la enseñanza de la lectoescritura a través del aprendizaje de sílabas o palabras sueltas y descontextualizadas ("mi mamá me mima")

Esta modalidad puede encontrarse en situaciones de enseñanza y aprendizaje formal del auto-acompañamiento, pero suele ser mucho más frecuente en las propuestas que apuntan al aprendizaje de manera auto-didacta, como libros o tutoriales a los cuales nos referiremos más adelante. Es importante aclarar, que la fragmentación que se da en estos casos, no contribuye a la búsqueda de la idea de totalidad en la obra, más bien suele generar todo lo contrario.

2- **De lo general a lo particular:** Se intenta hacer énfasis en la Continuidad (totalidad). La canción es vista como un todo. El ritmo no se modifica, en todo caso se puede realentar el tempo (incluso exageradamente), pero siempre respetando el ritmo original de la canción.

Se pueden pensar en secuencias diácticas que ayuden a la enseñanza, pero que siguen teniendo en cuenta la totalidad. Una posible estrategia podría ser en un comienzo, enseñar por un lado el instrumento y por el otro la voz (para ésto es interesante que los alumnos trabajen en dúos o que cada uno se grabe tocando el acompañamiento y cante sobre el mismo para afianzar la parte vocal o viceversa). Una vez que ambos procesos estén aceitados pueden unirse. En este punto me parece importante hacer una consideración al respecto. Cuando el alumno logra la simultaneidad, es decir tocar y cantar, da lugar a un nuevo proceso de aprendizaje. Es decir que auto-acompañarse no es la suma de tocar y cantar, sino que es una nueva capacidad que consta en poder hacer esas dos cosas al mismo tiempo. El autoacompañarse es una competencia específica que lleva tiempo poder desarrollar. Así como Stabley afirma que la interpretación no es la suma de la decodificación de la partitura y la ejecución del instrumento, sino que es un nuevo proceso de conocimiento musical, el auto-acompañamiento podría entenderse bajo esta misma perspectiva.<sup>28</sup> Esta estrategia (separación del canto por un lado y el instrumento por el otro), deberá ser implementada cuando el docente considere que alumno se encuentra preparado para poder llevarla adelante, dado que puede no funcionar en alumnos carentes de conocimientos musicales básicos previos que le permitan lograr las abstracciones necesarias para tocar sólo el acompañamiento (desconocimientos de la idea de compás, ritmo armónico, tempo, forma, etc.) Por lo tanto, surge la necesidad de analizar o adentrarse en estas temáticas también durante la clase.

Como en toda situación de enseñanza resulta de suma importancia la evaluación diagnóstica que el docente realice antes de implementar alguna de estas propuestas. De esta manera el educador podrá elegir aquella que resulte más conveniente para el alumno o el grupo de alumnos.

Pero el autoacompañamiento no se limita a un instrumento. Puede resultar interesante como estrategia, abordar el ritmo desde la percusión del propio cuerpo como acompañamiento del canto, sobre todo si el docente considera que la traba o la dificultad está puesta en el instrumento y no en la simultaneidad. Esto puede resultar como una actividad de andamiaje hasta pasar al instrumento.

Como vimos sosteniendo en los párrafos anteriores resulta conveniente, a la hora de enseñar a auto-acompañarse, tener siempre presente la idea de totalidad como regla general, pero puede ocurrir que en determinados momentos del proceso de aprendizaje haya que detenerse en un pasaje específico que genere una mayor dificultad, y se deba repetir tantas veces como fuera necesarias, para conseguir asimilarlo.

En pocas palabras, la propuesta sería, no enseñar la canción por partes sino detenerse en alguna parte si fuera necesario.

## LOS MÉTODOS

Este punto pretende ser un breve análisis de métodos muy consultados que intentan acercarse a la enseñanza del auto-acompañamiento. Para el mismo, nos remitiremos a los siguientes métodos:

---

<sup>28</sup> Stabley, Eleonor V.. "Fundamentos filosóficos" en *Manual de enseñanza y aprendizaje musical. Un proyecto de la conferencia nacional de educadores musicales*. Editorial R. Colwell, 1992

- *El libro del cuatro* (Editorial Panapo de Venezuela. Caracas, 2008)
- *Guitarra vas a sonar. Caminos para aprender a acompañarte con la guitarra.* Por Eduardo Percossi. (Editorial Ricordi 1995.)
- *Enseñanza de guitarra* de Arnoldo Pintos. (Arnoldo Pintos instrumentos y ediciones musicales)
- *Para tocar y cantar de Melos.* (Editorial Ricordi Americana)
- Revista "*Toco y Canto*" (Editorial "Magendra").
- El Cuatro Venezolano (<http://www.micuatro.com/>)
- Ukelele en español (<http://www.ukeleleukulele.com/>)
- El friki del ukelele (<http://ukuleleinspanish.blogspot.com.ar/>)

Videos tutoriales de you tube:

- TVCifras (<http://www.youtube.com/user/tvcifras?feature=watch>)
- Cifra Club <http://www.youtube.com/user/CifraClub>

Dichos métodos, en su mayoría (salvo algunas pequeñas intenciones aisladas incluídas en el libro segundo de Arnoldo Pintos), **desmerecen tanto al canto** como a la dificultad que supone la **simultaneidad** de las dos acciones de cantar y tocar.

Como dijimos anteriormente, esta simultaneidad debe ser entendida como una instancia diferente o un nuevo objeto de conocimiento a aprender y no a la suma de las dos capacidades de cantar y tocar.

Por lo tanto, estos métodos **enfatan el aprendizaje de la parte instrumental** como si se tratase de la dificultad mayor, o incluso como la única dificultad a la hora de auto-acompañarse. Entendiendo al desarrollo del canto dentro del auto-acompañamiento, como una **capacidad natural** que no debe (o lo que es peor: ¡no puede!) ser aprendida.

## Objetivos de la enseñanza del auto-acompañamiento

El primer objetivo de la enseñanza del auto-acompañamiento refiere al desarrollo de la simultaneidad, ya sea ejecutando los dos planos al mismo tiempo o alternadamente. Una vez alcanzado ésto, el compromiso radica en el desarrollo de los logros adquiridos, generando nuevas complejidades. Con complejidades nos referimos a la complejidad musical y no tanto técnico instrumental. En este sentido, cuando hablamos de **complejidad musical** estamos haciendo referencia al desarrollo significativo de características específicamente musicales (rítmicas, armónicas, melódicas, texturales, formales, interpretativas, etc.); y el término **complejidad técnica** hace alusión al desarrollo de características específicamente técnico-instrumentales o técnico-vocales puestas en juego a la hora de la ejecución (digitación, velocidad, volúmen, técnicas expresivas y de toque).

Por lo tanto, no siempre que se incremente la complejidad musical significará un incremento de la complejidad (dificultad) técnica y viceversa.

Para ejemplificar con mayor claridad lo que se viene desarrollando, sería interesante analizar qué complejidades musicales y qué complejidades técnicas se ponen en juego en la guitarra, en el abordaje de una canción con muchos acordes con cejilla por parte de un alumno avanzado de música, pero que se está iniciando en el

aprendizaje de la guitarra con el fin de auto-acompañarse; y con qué complejidades se encontrará el mismo alumno al encarar un arreglo auto-acompañado con guitarra de características más contrapuntísticas.

El caso dependerá tanto del contexto musical como de las características del alumno. Sin embargo, la intención de incluirlos es que sirvan de disparadores para analizar casos concretos de situaciones de enseñanza del auto-acompañamiento reflejando cómo, a nuestro modo de ver, deberían ser planteadas las consignas, cómo se desarrollarían las actividades, qué recursos y estrategias se tendrían en cuenta, y qué criterios de evaluación se pondrían en juego en dichas situaciones.

Pero también existen otras complejidades a desarrollar. Y son las que permiten encarar aspectos referentes a las tres primeras **capacidades alternativas** que se ponen en juego en las ejecuciones auto-acompañadas. Ésto implica un nuevo propósito sin precedentes dentro de los ámbitos superiores de enseñanza del auto-acompañamiento, el cual sería sumamente interesante poder encarar. Sobre todo, teniendo en cuenta que, como afirmamos desde un principio, dichas capacidades alternativas son parte fundamental, al igual que los aspectos exclusivamente musicales o técnico-vocales-instrumentales, en este tipo de manifestaciones artísticas.

## Complejidades más frecuentes

En nuestra experiencia adquirida, tanto siendo alumnos como docentes, podemos dilucidar que una vez superada la primera dificultad referente a la simultaneidad de cantar y tocar con continuidad la canción en su totalidad, aparecen tres obstáculos o complejidades sustantivas. Cabe destacar que las mismas se interrelacionan entre sí y aparecen integradas en las ejecuciones auto-acompañadas, sólo las separaremos para un mejor análisis.

Dificultades para lograr diferentes **intensidades** en la voz o en el instrumento. Alumnos iniciales que tocan muy fuerte y cantan muy bajo. En alumnos más avanzados, en cambio, se dan búsquedas de tipo experimental en estas capacidades, utilizándolos como recursos tímbricos, texturales y/o interpretativos.

Son muy notorias también, las problemáticas de orden **rítmico** en alumnos iniciales.

Las dificultades para poder lograr la sincronización necesaria entre voz e instrumento. Por lo general, no suceden en toda la canción sino en algunos pasajes de la misma.

Por otro lado, también es muy común la explotación y exploración de desfasajes rítmicos intencionales dentro de la simultaneidad. Lo cual supone un dominio significativo de las capacidades del auto-acompañamiento ya que para lograrlo, es necesario poder llevar un ritmo regular en uno de los planos texturales y uno que por momentos difiere o “se corre” (a drede) en el otro.

Las complejidades en torno a lo **textural** deben ser encaradas desde el análisis de las variantes texturales al que haremos referencia más adelante. Lo que debe

destacarse entonces es que tanto en la trama subordinada como en la complementaria, las mayores complejidades tienen que ver con la intensidad, la sincronización, pero por sobre todo con el poder lograrlas con una correcta afinación vocal.

## ALGUNAS VARIANTES TEXTURALES ESPECÍFICAS

Sería imposible abarcar la totalidad de toques y formas de ejecución utilizados por los músicos que se auto-acompañaron a lo largo de la historia y que lo realizan actualmente. Además, dicha clasificación excede los límites de esta investigación.

Sin embargo, es prácticamente “universal”, el uso de recursos compositivos que responden a características texturales muy comunes en la música popular.

Basándonos entonces en el análisis de la textura en la música, abordado en *Apuntes sobre apreciación musical* de Daniel Belinche y María Elena Larregle<sup>29</sup>, podemos distinguir algunas constantes:

### Trama Simple:

Una sola configuración. No hay auto-acompañamiento. (la voz hablando o cantando una melodía; o la guitarra tocando una melodía).

Dos o más líneas melódicas superpuestas que se identifican, o que presentan características similares (homorritmia, similar “identidad dinámica, tímbrica” y de “distancias entre las partes”<sup>30</sup>, etc.). En el caso del auto-acompañamiento específicamente, puede tratarse de dos o más voces de diferente timbre emitidas por el mismo ejecutante las cuales establecen una nueva sonoridad tímbrica.

### Trama Subordinada:

Una configuración se halla “jerarquizada” por sobre el resto del entramado textural. (Melodía superpuesta a rasguidos, arpeggios, acordes plaqué, etc.)

### Trama Complementaria:

El ejecutante que se auto-acompaña puede establecer una suerte de eco total o parcial al repetir o **imitar** motivos melódicos cuyas rítmicas se encuentren desfasadas entre sí (La melodía ejecutada en la guitarra es imitada con la voz, armónica, etc o viceversa), una textura en la que se proponga un juego de **pregunta-respuesta** (en ésta, la particularidad reside, ni más ni menos, en que quien pregunta es también quien contesta a pesar de las diferencias tímbricas, lo cual supondrá una serie de variables) ; o cualquier interrelación entre dos o más configuraciones de igual “jerarquía textural” y complementarias entre sí.

<sup>29</sup> **Belinche**, Daniel; Larregle, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, capítulo “Textura”, La Plata, Edulp, 2006.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 61.

## ANÁLISIS TEXTURAL DE EJEMPLOS AUTO-ACOMPAÑADOS

### “De Gurbos y fusiles” (Luciano F. Bongiorno)

La instrumentación consta de Guitarra, voz y armónica.

En un primer momento, se distingue una melodía en armónica, acompañada por la guitarra que rasguea un ritmo “candombeado”, en lo que podría identificarse como una introducción.

En la segunda parte o estrofa, la guitarra continúa con otra variante de ritmo candombeado pero esta vez en forma plaqué y alternando con arpeggios, y es la voz la figura principal. Luego se presenta un **ostinato melódico** en la guitarra (con reminiscencias de la clave de candombe), que funciona como un acompañamiento para la voz. Seguidamente se da un juego de preguntas y respuestas entre la voz y la armónica, ambas acompañadas por la guitarra. (figura 1)

Figura 1

The musical score for "De Gurbos y fusiles" is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line with lyrics "El di - a que de - jó de... ne var.yel car-na - val a - flo roin con -cien te" and guitar accompaniment. The second system (measures 5-8) shows the vocal line continuing with a melodic motif, while the guitar and harmonica parts provide accompaniment. The third system (measures 9-12) features a vocal line with a melodic motif, guitar accompaniment, and a harmonica part. Chord changes are indicated above the staves: G, Am, D, G, G, G, Am, D, F#m/G, G9, Bm7b5, E7, and C.

13 F#m7b5 B7 EmΔ Em7

16 Dm7 G7 C Am7 F#m7b5 D7 D7/F#

Vuelve a sonar la introducción con la guitarra en forma plaqué y alternando con arpeggios. Se repite otra vez la introducción pero estableciendo una homofonía entre la guitarra y la armónica a lo que le sigue nuevamente la estrofa y el estribillo. (figura 2)

Figura 2

6 D7 D7/F# G Cm D7 G G/F C

12 Am C D7 D7/F# G Cm D7

Como cierre, se presenta el ostinato en guitarra y una melodía de escaso interés en la armónica estableciéndose así configuraciones ambiguas a nivel textural. (figura 3)

Figura 3

The musical score for Figure 3 consists of four systems of staves. The first system includes three staves: 'Voz' (Voice), 'Armónica' (Harmonica), and 'Guitarra' (Guitar). The 'Voz' staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a whole rest in each of the four measures, with a 'G' chord marking above the first measure. The 'Armónica' staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and contains a melodic line in the first three measures followed by a whole rest in the fourth. The 'Guitarra' staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and contains a rhythmic ostinato pattern in the first three measures followed by a whole rest in the fourth. The second system includes three staves: 'Voice', 'Harm.', and 'Guit.'. The 'Voice' staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a whole rest in each of the four measures, with a '5' marking above the first measure. The 'Harm.' staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and contains a series of chords in the first three measures followed by a whole rest in the fourth. The 'Guit.' staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and contains the same rhythmic ostinato pattern as the first system.

### “Zamba de la diagonal” (Luciano F. Bongiorno)

Instrumentación: Guitarra, voz y armónica.

En cuanto a la forma, no respeta la estructura tradicional de la zamba. Se puede identificar que cada vuelta consta de treinta y seis compases, pero no respeta la secuencia de partes propia del estilo.

Introducción instrumental por parte de la guitarra. La estrofa, la cual es cantada, lleva un acompañamiento en la guitarra típico del estilo, el cual alterna rasguido (sobre todo el chasquido), arpegios y contracantos o enlaces a partir de pequeñas líneas melódicas en los bajos.

En la segunda parte, que podría funcionar como estribillo, la voz es acompañada de forma similar pero por momentos es “respondida” por pequeños comentarios en el registro agudo de la guitarra.

La tercera parte representa una especie de coda que casi en su totalidad es acompañada con recursos similares a los utilizados anteriormente en la guitarra. Sólo al final aparece como recurso nuevo una especie de emiola en el bajo que establece una textura contrapuntística junto con la voz. (figura 4)

Figura 4

Figura 4 is a musical score for a song, featuring vocal and guitar parts. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a vocal line (Voz), a guitar line (Guitarra) for basses and bends (sólo bajos y giros), a second vocal line (Voice), a guitar line (Guit.), and a third vocal line (Voice). The second system includes a fourth vocal line (Voice) and a guitar line (Guit.).

Chord symbols are provided above the vocal lines and below the guitar lines. The first system's chords are: D<sup>7</sup> II<sup>ef</sup>, Em III, B<sup>7</sup> VII<sup>7</sup>, C I, and Bm<sup>7b5</sup> II<sup>dim7</sup>. The second system's chords are: F IV, E<sup>7</sup> III<sup>ef</sup>, A-VI, F IV, E<sup>7</sup> III<sup>ef</sup>, and A-VI.

El comienzo del interludio es instrumental y presenta un nuevo material no escuchado hasta el momento. Le sigue una reexposición de la introducción instrumental con la que comienza el tema, pero esta vez se establece un ida y vuelta con la armónica dando lugar a una sonoridad más compleja y ambigua en cuanto a jerarquías texturales (figura 5)

Figura 5

Figura 5 is a musical score for an instrumental interlude. It features five staves: Voice, Armónica (Harmonica), Guitarra (Guitar), Voice, and Guit. (Guitar). The score is divided into two systems, each with five staves. The first system includes a vocal line (Voz), a harmonica line (Armónica), a guitar line (Guitarra), a second vocal line (Voice), and a guitar line (Guit.). The second system includes a third vocal line (Voice), a harmonica line (Harm.), and a guitar line (Guit.).

Reaparece la secuencia armónica de la estrofa entera acompañada por la guitarra pero con una nueva melodía tocada en la armónica.

Luego vuelve a cantarse una nueva estrofa en la que una vez pasados sus primeros cuatro compases presenta una homofonía entre la voz y la guitarra, la cual se repite seguidamente con diferentes características rítmicas, dinámicas y de articulación.

Para finalizar, repite el estribillo seguido de la tercera parte.

## CONCLUSIÓN

La inserción de la música popular dentro de los ámbitos académicos nos desafía a replantearnos concepciones, ideas y paradigmas que hasta hace poco tiempo parecían incuestionables. Si bien la música popular comparte aspectos con el resto de las manifestaciones musicales, presenta características que le son propias, dentro de las cuales, como se intentó demostrar en la investigación, se encuentra el auto-acompañamiento.

Se torna imprescindible generar materiales de estudio y de referencia que ahonden en temáticas propias de la música popular desde una mirada reflexiva, integral y crítica, que abarque todos sus aspectos y que den cuenta de la complejidad de esta manifestación.

En miras de establecer un primer acercamiento a los rasgos identitarios de la música popular que nos permita dilucidar argumentos que la erijan como conocimiento específico, se nos ocurre preguntarnos: ¿Cuales serían los objetivos de la educación superior en música popular en relación al auto-acompañamiento, entendido como rasgo distintivo y determinante, presente en dicha manifestación artística?

En principio, creemos pertinente la elaboración de un estudio profundo de las posibilidades (no sólo específicamente musicales) del auto-acompañamiento, el cual posibilite una posterior secuenciación o sistematización aplicables a la enseñanza de la música popular, y a través del cual se pueda **justificar** lo que intuitivamente pudo desarrollarse para poder entonces **maximizar las potencialidades** de auto-acompañamiento de los futuros profesores y licenciados en música popular. Nuevamente, un estudio de estas características excede los márgenes de esta investigación.

Para poder encararlo en futuros trabajos, creemos imprescindible entender al auto-acompañamiento como **contenido básico** dentro de la formación de un músico popular. Nos creemos en condiciones de afirmar, que será de fundamental importancia concebir al auto-acompañamiento como un **conocimiento específico** (y no como el mero resultado de la suma del canto y el acompañamiento); **no escindir totalmente** el estudio del canto al del instrumento (como tradicionalmente fue planteado e incuestionablemente continuado por la mayoría de las instituciones académico musicales); y la inclusión de ciertos **aspectos característicos de la ejecución musical itinerante** que tienen su correlato en los cantautores auto-acompañados actuales y que tampoco han sido tenidos en cuenta en la enseñanza tradicional de la música.

Como se sostuvo durante todo el escrito, el auto-acompañamiento, entendido como rasgo identitario no excluyente de la música popular, no refiere únicamente a aspectos específicamente musicales o puramente formales, sino que supone la interacción de variables que obligan a concebir al arte de una manera más amplia, y como la entienden muchos de los autores citados en el trabajo, sujeta a modificaciones provenientes de los contextos en los cuales está inserta. Entender al auto-acompañamiento sólo desde los "arquetipos normativos" modernos y tradicionales propuestos por el arte occidental, sin atender a los contextos de ejecución, la resignificación de las "desprolijidades" y el énfasis en la continuidad, el estereotipo, la utilidad de su alto contenido político, etc.; no hace más que descalificarlo, tal como lo plantea Ticio Escobar.

Durante la investigación encontramos muy poco material que plantee una enseñanza del auto-acompañamiento de manera exclusiva, profunda y desde todas sus variables. Pero, existen ciertas experiencias, todas muy nuevas, que intentan dar un giro en la enseñanza del mismo. A partir de la apertura de la carrera de música popular en la UNLP, surgieron materias que debieron incluir en su currícula esta capacidad. (*Instrumento; Introducción a la ejecución musical grupal; Canto y percusión*)

Sería muy apresurado de nuestra parte pretender evaluar qué impacto produjo en los estudiantes el pasaje por estas asignaturas, pero resulta esperanzador que haya espacios donde se intente desde lo formal, brindar herramientas a los estudiantes de música popular para el desarrollo del auto-acompañamiento, ya que como se sostuvo desde un principio se vuelve una característica distintiva de los mismos.

Igualmente, queda pendiente el compromiso de ahondar en un futuro en estas materias, cuyos enfoques didácticos son muy variados, con el fin de generar un estudio profundo del papel real que cumplen en la carrera.

Durante la realización del trabajo, surgieron varias preguntas también interesantes pero que no pudieron ser respondidas y profundizadas debido a la escasez de tiempo y a las propias características y límites a los que debe circunscribirse una investigación de este tipo. Pero nos pone en el compromiso de encararlas en futuras investigaciones. Entre otras: ¿Cuáles son las características específicas (si es que las hay) del auto-acompañamiento dentro de los grupos de música popular? ¿Qué nuevas complejidades y desafíos aparecen en los grupos de música popular, en los cuales todos sus integrantes se auto-acompañan? ¿Qué características ha tenido el auto-acompañamiento en culturas no influenciadas por occidente? ¿Qué particularidades presenta el auto-acompañamiento en otros contextos de ejecución como fogones, reuniones, guitarreadas, bailes, peñas, etc.? ¿Qué otras nuevas estrategias pedagógicas, además de las citadas como las más comunes, podrían implementarse en la enseñanza del auto-acompañamiento? ¿Qué características específicas ha tenido el auto-acompañamiento en Latinoamérica?

Este trabajo no pretende dar una visión acabada de la temática referida al auto-acompañamiento, por el contrario intenta abrir el juego a una discusión en referencia al mismo, entendiéndose como un aporte en la teorización, que permita ampliar los enfoques en torno a la música popular.

## BIBLIOGRAFÍA

- Belinche, Daniel; Ciafardo, Mariel:** "Los estereotipos en el arte". en *Revista La Puerta*, Año 3 Nro3. U.N.L.P. La Plata, 2010.
- Belinche**, Daniel; Larregle, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, Edulp, 2006.
- Carabetta**, Silvia M. *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Capítulo 1 "Pensar la música y su enseñanza". Editorial Maipue, Buenos Aires, 2008.
- Cassirer**, Ernst. *Antropología filosófica*, cap. II "Una clave en la naturaleza del hombre: el símbolo" y XII "Resumen y conclusión", México, Fondo de Cultura Económica, 1992 [1944].
- Delgado**, Lelia. "Los componentes estéticos de la práctica social. Notas para el estudio del arte prehispánico", en: *Boletín de Antropología Americana*, N° 18, diciembre de 1988.
- Escobar**, Ticio. "El mito del arte y el mito del pueblo". cap. I. "La cuestión de lo artístico", en: Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004.
- Fischerman**, Diego. "Efecto Beethoven". Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004
- Jiménez**, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, cap. "La experiencia artística como proceso", Tecnos, Madrid, 1992 [1986],
- Kaltenecker**, Martin: "El rumor de las batallas. Ensayos sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX". Artículo: "La autoafirmación". Editorial Paidós, Barcelona, 2004.
- Kusch**, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.
- Martínez, F. y otros** "Un trío olvidado", Actas del las II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual, UNLP, La Plata, 2010.
- Menéndez Pidal**, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Espasa-Calpe Argentina S.A. Buenos Aires, 1942.
- Para tocar y cantar de Melos**. Buenos Aires. Editorial Ricordi Americana, 1992
- Percossi**, Eduardo. *Guitarra vas a sonar. Caminos para aprender a acompañarte con la guitarra*. Editorial Ricordi, 1995.
- Pintos**, Arnoldo. *Enseñanza de guitarra*. Buenos Aires, Arnoldo Pintos instrumentos. ediciones musicales, 1995
- Rammel, Hal**. *Joe Barrick's one-man band a history of the piatarbajo and other one-man bands* (slightly updated). Article MT098 - from Musical Traditions No 8, Early 1990.  
<http://www.mustrad.org.uk/articles/barrick.htm>
- Raynor**, Henry. "Una historia social de la música". Editorial Siglo XXI, Madrid, 1986.
- Revistas "Toco y Canto"**. Buenos Aires. Editorial Magendra, 1983
- Small**, Christopher. "Música. Sociedad. Educación". Editorial Alianza, Madrid, 1989.
- Sounes Howard**: *Bob Dylan*. Grupo editorial Random House Mondadori, SL. Barcelona, 2002.
- Stubley**, Eleonor V.. "Fundamentos filosóficos" en *Manual de enseñanza y aprendizaje musical. Un proyecto de la conferencia nacional de educadores musicales*. Editorial R. Colwell, 1992.