

El auto-acompañamiento en la música popular

Luciano Bongiorno

// Cátedras Instrumento, y Teoría y Práctica de la Enseñanza Musical I y II, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Resumen

El artículo indaga en la noción de auto-acompañamiento musical, entendido como una propuesta estética que encuentra sus orígenes en las primeras manifestaciones musicales itinerantes. El trabajo describe las causas que apartaron al auto-acompañamiento de la producción musical culta y de las instituciones musicales académicas, y reflexiona acerca de las capacidades o los virtuosismos alternativos propios de este tipo de ejecuciones, entendiéndolos como aspectos fundamentales –a pesar de haber sido históricamente excluidos o minimizados por las instituciones musicales tradicionales– a la hora de intentar comprender dichas propuestas.

Palabras clave

Auto-acompañamiento - Rasgo identitario - Música popular - Virtuosismo alternativo

La apertura de la Carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata impone la necesidad de producir investigaciones sobre los rasgos identitarios de esta manifestación artística. La elucubración acerca de sus características musicales, distintivas y determinantes, la posicionará en un rol sin precedentes en las discusiones dentro del ámbito académico-musical.

Un tipo de ejecución sobre el que es preciso reflexionar es el auto-acompañamiento (A-A), al que entendemos como el acto de cantar o de tocar un instrumento y de acompañarse simultáneamente con otro, o bien, de tocar y de cantar alternadamente dentro del mismo tema musical.

La idea de A-A pareciera no tener antecedentes dentro del período de esplendor de la música académica. La música popular, por el contrario, 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; por juglares y trovadores; por los hombres orquesta o *one men band*, del Medioevo; por cantautores de protesta –armados, incluso, con guitarra y con armónica–, durante el siglo XX; o por músicos provistos de *JamMan* o de *Loop Stations*, en la actualidad; la música A-A sigue siendo patrimonio exclusivo de quienes no tienen como objetivo final lograr un virtuosismo instrumental.

Es, justamente, en oposición a la idea de complejidad técnica que subyace en el virtuosismo instrumental clásico-romántico –íntimamente vinculada a la dificultad– donde puedan encontrarse las respuestas a esta distintiva forma de ejecución musical. La emancipación de la música instrumental y la especialización sistémica o molecular del instrumentista dentro de las orquestas –como consecuencia de una concepción de virtuosismo que busca la perfección–, podrían ser dos factores clave para dilucidar y para entender por qué se excluye a este tipo de ejecución de los ambientes académicos.

La música culta o académica

El concepto de *música culta o académica* refiere a la música compuesta durante el período clásico, el período romántico y gran parte del siglo xx; a la música enseñada en los conservatorios y ejecutada, hasta la actualidad, en ambientes culturales de elite. Silvia Carabetta, al referirse a la definición arquetípica de música clásica propuesta por 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 la autora 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 (Carabetta, 2008).

En relación con lo que denomina “música pura” –que deriva del concepto de estética pura elaborado por Pierre Bourdieu y que hace alusión a la emancipación de la música instrumental¹–, Carabetta agrega:

El florecimiento de la música instrumental que se inicia en el siglo xviii, 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; se admitía, de esta forma, la aprehensión de la obra en sí misma, en su forma pura y autónoma (Carabetta, 2008).

Para comprender con mayor precisión las miradas sobre la música clásica y sobre la emancipación de la música instrumental, estas deben ser entendidas como una continuidad de la concepción tradicional de arte. Siguiendo con el debate acerca de la concepción de arte, no podemos dejar de mencionar los aportes de Ticio Escobar sobre la relación entre mito, arte occidental y arte popular. El autor equipara al arte con el mito, por compartir rasgos de verdad incuestionable y porque su origen es remoto e ideal. Por medio del mito, la cultura hegemónica “pretende absolutizar el arte en el que se considera representada y justificada” (Escobar, 2004); de esta manera, lo cosifica y lo convierte en único parámetro de lo que este debe ser. Por ello, la autonomía que adquiere lo estético formal en el arte occidental moderno aparece como antecedente directo de dicha mitificación.

En el arte popular, en cambio, la forma estética no es autónoma ni se impone sobre las otras formas culturales. Todo

intento dentro del arte popular por aislar las formas y por considerarlas separadas de toda connotación histórica o social, sólo logrará forzar una concepción subvalorada y errónea de dicha manifestación (Escobar, 2004).

De los juglares a los cantautores

Los testimonios, tanto icónicos como escritos, permiten sospechar que el A-A nace con la música y es inherente a las primeras manifestaciones musicales². 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 el período medieval. Fernando Martínez y otros explican:

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.

Uno de los argumentos por los cuales pareciera justificarse la omisión de dichas prácticas es 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 (Martínez y otros, 2010).

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 imposibilita suponer que el A-A, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene, en gran medida, de las primeras manifestaciones musicales itinerantes, como el trío olvidado y los hombres orquesta. Estos músicos, poetas y actores ejecutaban varios instrumentos a la vez; además, cantaban y/o recitaban auto-acompañándose en espacios de uso común.

Con respecto a estas manifestaciones particulares, es pertinente citar a algunos autores. Hal Rammel, por ejemplo, al referirse a los hombres orquesta, afirma:

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 (Rammel, 1990).

Por su parte, Ramón Menéndez Pidal 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” (Menéndez Pidal, 1942). Finalmente, Henry Raynor 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” (Raynor, 1986).

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

El virtuosismo como capacidad alternativa

En el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) las acepciones de los términos “virtuosismo” y “virtuoso” son 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 (DRAE, 2001).

En el diccionario *vox latino-español*, en tanto, virtuosismo se define como el “dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso o del que tiene talento natural para ello, en especial para interpretar música” (*vox*, 2012).

De estas definiciones se infiere que virtuoso es el músico (evidentemente instrumentista) que logra una ejecución perfecta y excepcional en términos artísticos, pero sobre todo técnicos, a partir de dones innatos. Entendemos, entonces, que esta última definición es la más adecuada para referirnos al virtuosismo musical tradicional. Dentro de esta concepción –cuyo propósito es la perfección técnica–, una ejecución A-A podría convertirse en un obstáculo, ya que, en ciertos casos, no permitiría la especialización instrumental profunda que es requerida para alcanzar la perfección.

La tercera acepción de “virtuosismo” que aparece en el DRAE, al enunciar la posibilidad de “evitar consecuencias negativas”, es la única que se refiere directamente a una situación de aprendizaje. Por este motivo, será la acepción que utilizaremos para referirnos al desarrollo del A-A y la que vincularemos a los términos “competencia” y “capacidad”, definidos en el mismo diccionario de la siguiente manera:

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 (DRAE, 2001).

De esta manera, podríamos establecer una definición alternativa y entender que el virtuosismo –o la capacidad alternativa– hace referencia a un oficio, a una habilidad adquirida a partir del aprendizaje de una técnica que posibilita ejercer una actividad específica, en este caso musical, y que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados.

Capacidad primera: el otro desinterés estético

Como se indicó, el A-A, tal y como se presenta en la música popular actual, proviene de las primeras manifestaciones musicales itinerantes que 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 de mantener la atención directa y desinteresada de los transeúntes en el ilimitado espacio público. Las ejecuciones y las producciones de los músicos itinerantes pueden no convertirse en obras musicales de excelencia técnico-instrumental y sin errores. Lo que se prioriza, en estos casos, son las relaciones musicales activas, como las conexiones y las configuraciones significativas que entran en juego entre el público y el músico. Esto sucede porque el objetivo es atraer al receptor a partir de la continuidad del discurso musical y del hecho artístico en sí, el cual incluye variables que exceden lo estrictamente musical.

Existen innumerables ejemplos de desprolijidades o de errores que son resignificados, entre los cantautores de nuestros días, como virtudes. Bob Dylan, por ejemplo, estereotipo y exponente ineludible de la figura del cantautor de protesta, explotaba al máximo estos deslices y los incorporaba como recursos compositivos para la producción musical y para la puesta en escena. En uno de sus recitales, de mediados de los sesenta, preguntó al público si alguien tenía para prestarle una armónica afinada en *mi mayor* porque la

necesitaba para tocar el tema que seguía. La respuesta fue una lluvia de armónicas sobre el escenario. Esta secuencia consistía en un artilugio o en un truco conciliador que Dylan repetía, a modo de interpretación teatral, desde sus primeros recitales (Sounes, 2002).

Este ejemplo es, además, una muestra del acompañamiento del público y permite afirmar que en la música popular la relación entre artista y público es mucho más estrecha que en la música académica o de elite. Esto se puede constatar en la ejecución de las palmas ante el pedido de los músicos; en la imitación de la rítmica percutida en el aro del bombo legüero durante los interludios de las chacareras; en los golpes, los gritos y las arengas en conocidos tangos, etcétera.

Con respecto a la figura típica del cantautor, es interesante situarla dentro de los márgenes de la dicotomía tradición-innovación enunciada por Ernst Cassirer (1992), así como destacar los aportes de Daniel Belinche y de Mariel Ciafardo sobre el estereotipo del cantautor:

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 (Belinche & Ciafardo, 2010).

Podemos deducir que el estereotipo del cantautor debió presentarse, entonces, con algo reconocible propio de las manifestaciones musicales itinerantes. Y, a su vez, este estereotipo fue el punto de partida que le permitió a Dylan crear una nueva versión en la que, por sobre todo, las letras, las imágenes y las actitudes estuvieran cuidadas o desarrolladas, en tanto reflejaban el cuestionamiento de la juventud sobre determinados rasgos de la sociedad burguesa. De la misma manera, influenció también a Ángel Villoldo en la difusión de aquel tango “ordinario”

—para los oídos de la aristocracia porteña— durante sus ejecuciones ambulantes auto-acompañadas con voz, guitarra y armónica adosada, por las esquinas y las glorietas de los barrios porteños. La secuencia se continúa (esperamos) hacia el infinito.

Capacidad segunda: “Esta máquina mata fascistas”³

Tanto las canciones como los recitados que formaban parte del repertorio de estos músicos eran de corte épico, erótico y político. Muchos tenían un alto contenido político que era transmitido por medio de líricas, generalmente, auto-referenciales y satíricas. En relación con los juglares de boca, Menéndez Pidal sostiene:

[...] 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 decires 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 (Menéndez Pidal, 1942).

Del mismo modo, Raynor entiende que los juglares elaboraban sus letras: “[...] es bastante probable que los propios *jongleurs* compusieran obras en abundancia al estilo de los troveros” (Raynor, 1986). Y 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” (Raynor, 1986).

Las letras ocupaban un lugar significativo y funcionaban, generalmente, como transmisoras de un mensaje claro y directo. Al igual que en la actualidad, estos mensajes podían estar dirigidos tanto al cuestionamiento como a la reproducción del sistema cultural, social y político imperante. Además, contenían citas totales o parciales de poesías o literatura, tanto de índole culta como popular. Por lo tanto, la funcionalidad o la utilidad de las letras también echaba por tierra aquellos arquetipos normativos que bregaban por la inutilidad o por el desinterés estético de las expresiones musicales.

Capacidad tercera: el verdadero hombre orquesta

En las primeras manifestaciones musicales itinerantes los artistas no sólo ejecutaban música A-A, también dominaban otras disciplinas artísticas, como la literatura, la danza y el teatro. Incluso, eran muy usuales las prácticas de malabarismo. Al respecto, Menéndez Pidal sostiene:

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 (Menéndez Pidal, 1942).

A partir de lo citado, podríamos hacernos las siguientes preguntas: ¿La práctica de auto-acompañarse proviene de aquel conglomerado de varias disciplinas artísticas y circenses? ¿Puede entenderse la práctica de Bob Dylan, e incluso antes aún, la de los primeros guitarristas y ar-

monicistas auto-acompañados, como Woody Guthrie o Ángel Villoldo, en términos de malabares instrumentales?

Capacidad cuarta: una vieja técnica original

Por último, es importante hacer referencia al *virtuosismo de carácter técnico*, inherente a la ejecución de dos o más instrumentos en simultáneo. Éste comparte los supuestos y los parámetros del *virtuosismo musical tradicional* y entiende como *virtud* a las destrezas físicas o técnicas, y su valoración está vinculada a la dificultad. Esta dificultad está determinada por la capacidad de disociación requerida para ejecutar en simultáneo, de manera fluida y atractiva, dos o más instrumentos y para cantar. Esto es, dos ejecuciones técnicamente correctas, tocadas al mismo tiempo por el mismo sujeto. Dado que parecieran no existir antecedentes de A-A 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” (Belinche y Larregle, 2006) bien definidas en ambas manos en ejecuciones solistas de música académica, sus características y sus 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 A-A se deben controlar de manera separada ambas manos y también gran parte del cuerpo, ya que el acto de cantar necesita de todo el aparato fonador en acción.

Conclusión

La inserción de la música popular dentro de los ámbitos académicos nos desafía a replantear 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 propias dentro de las cuales se encuentra el A-A.

Como se sostuvo durante todo el escrito, y entendido como rasgo identitario, no excluyente de la música popular, el A-A no refiere sólo a los 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 mencionados, sujeta a modificaciones provenientes de los contextos en los cuales está inserta. Entender al A-A sólo desde los arquetipos normativos modernos y tradicionales propuestos por el arte occidental –sin atender a los contextos de ejecución, a la resignificación de las desprolijidades, al énfasis en la continuidad, al estereotipo, a la utilidad de su alto contenido político, etcétera–, no hace más que descalificarlo, tal como señala Escobar.

Por esto, creemos pertinente la elaboración de un estudio profundo sobre las posibilidades –no sólo específicamente musicales– del A-A que permita, por un lado, una posterior secuenciación o sistematización aplicables a la enseñanza de la música popular; y, por otro, una justificación sobre lo que intuitivamente pudo desarrollarse para maximizar las potencialidades de A-A de los futuros profesores y licenciados en música popular.

Asimismo, es imprescindible entender al A-A como contenido básico en la formación de un músico popular. Para esto, será de fundamental importancia concebirlo como un conocimiento específico y no como el mero resultado de la suma del canto y del 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–; e incluir 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.

En este sentido, es importante destacar la existencia de materias dentro de la carrera de Música Popular de la Facultad de Bellas Artes que abordan el A-A desde la práctica (Instrumento; Introducción a la Ejecución Musical Grupal; Canto y Percusión). Y aunque la corta trayectoria de la carrera tornaría aventurado establecer

conclusiones y evaluar el impacto que tendrá la enseñanza de dicho contenido, nos entusiasma la inclusión de las mencionadas asignaturas en la currícula, puesto que seguramente enriquecerán tanto las posibilidades como las capacidades musicales de los futuros profesores y de los licenciados en música popular.

Notas

- 1 Al respecto, ver Kaltenecker, M., *El rumor de las batallas*, 2004.
- 2 El origen y el desarrollo del A-A en las culturas no influenciadas por occidente también amerita un estudio exhaustivo, puesto que la música debe ser ubicada y entendida como parte de prácticas sociales, políticas, rituales o religiosas, y no de manera aisla-

da o sobrepuesta a las demás formas culturales. En el presente artículo, si bien se retoman estas ideas, no se focalizará en ellas, lo cual atenta directamente contra toda posibilidad de elaborar una concepción más justa y abarcativa del A-A más allá de los límites del arte occidental.

- 3 Leyenda que aparecía en la tapa de la guitarra del cantautor, guitarrista y armonicista Woody Guthrie.

Bibliografía

- Belinche, D. y Cifardo, M. (2010). "Los estereotipos en el arte". *La Puerta*, 3 (3). La Plata: FBA-UNLP.
- Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.
- Carabetta, S. M. (2008). *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires: Maipue.
- Cassirer, E. (1992). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, T. (2004). "La cuestión de lo artístico". En Acha, J.; Colombres, A. y Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Kaltenecker, M. (2004). *El rumor de las batallas*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, F. y otros (2010). "Un trío olvidado. Consideraciones en torno al estudio de la música de juglares, ministriles y goliardos". *Actas de II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: FBA - UNLP.
- Menéndez Pidal, R. (1942). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa.
- Small, Ch. (1989). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza.
- Sounes, H. (2002). *Bob Dylan*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Vox (1992). *Diccionario ilustrado latino-español*. Buenos Aires: Rei.

Fuente de Internet

- Rammel, H. (1990). "Joe Barrick's one-man band. A history of the piatarbajo and other one-man bands" (slightly updated). En: *Musical Traditions* 8. Disponible en www.mustrad.org.uk/articles/barrick.htm