

Algunas complejidades del auto-acompañamiento musical: La “ceguera postural” y la “disociación rítmico-textural”

Luciano Fermín Bongiorno (Facultad de Bellas Artes, UNLP)
lucianoferminbongiorno@gmail.com

RESUMEN

EL auto-acompañamiento musical es una práctica ampliamente difundida en la música popular. Sin embargo, pese a su popularidad tanto como manifestación estética o como recurso pedagógico musical con infinidad de aplicaciones; pareciera ser que no existen grandes aportes teóricos que profundicen en las complejidades o dificultades que se suscitan al encarar su enseñanza y aprendizaje.

Este trabajo intenta abordar dos de los muchos obstáculos con los que frecuentemente se encuentra quien se propone auto-acompañarse, sea cual fuere el nivel de dificultad de la pieza a ejecutar.

Además, se intentará ahondar en las causas o “justificaciones” intentado también, rastrear los orígenes de esta práctica tan popular dentro de la música actual.

ABSTRACT

Self-accompaniment music is a widespread practice in popular music.

However, despite its popularity as much as aesthetic expression or musical educational resource with many applications; it seems that there are no great theoretical contributions to deepen the complexities or difficulties that arise in addressing teaching and learning.

This paper attempts to address two of the many obstacles often found to who intends a self-accompanied playing, whatever the level of difficulty of the piece to run.

In addition, we will try to delve into the reasons or "justifications" tried also trace the origins of this popular practice in today's music.

Palabras clave

Auto-acompañamiento Disociación rítmico-textural Ceguera postural
Self-accompaniment rhythm-texture dissociation Postural Blindness

EL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO Y SU “JUSTIFICACIÓN” ACTUAL

EL auto-acompañamiento musical hace referencia al músico que canta y/o toca un instrumento y a la vez se acompaña alternada y/o simultáneamente con otro dentro de una misma obra musical.

¿Para qué auto-acompañarse hoy en día? ¿Cuál es la necesidad, en la actualidad, de hacer individualmente dos cosas en simultáneo, que podrían ser accionadas de manera especializada por más de una persona?

Más allá de las justificaciones un tanto hilarantes que comúnmente refieren al “divismo” de los cantautores auto-acompañados, a continuación intentaremos esbozar algunas respuestas a las preguntas anteriormente formuladas.

El Músico Clínico¹

Un profesor de música, sea cual sea su especialidad, debe poder auto-acompañarse. Sea para ejemplificar en los niveles de posgrado o para adentrarse de manera seria en los trabajos de sus alumnos de grado, ya sea para enseñar, transportar o sacar canciones en el momento con el fin de “seducir” a los “musicalmente estimulados” alumnos de los niveles de enseñanza obligatoria actuales; el docente de música titulado, tendrá que auto-acompañarse de manera profesional.

Juglar sin “L” (“malabarismo musical”)

En algún sentido, auto-acompañarse es “autolimitarse positivamente” para jugar un juego en donde el obstáculo flexible que se impone uno mismo, consiste en hacer más de una cosa a la vez. El auto-acompañamiento supone la acción de ejecutar en simultáneo, instrumentos (entendiendo también a la voz como instrumento) que tienen también, un desarrollo en paralelo en forma especializada.

Light Borderó

Uno de los posibles orígenes del auto-acompañamiento responde a encrucijadas económicas. Es muy común que actualmente, muchos músicos auto-acompañados no elijan deliberadamente su forma de manifestarse artísticamente. Sino que es quizás debido a limitaciones económicas que no delegan en músicos especializados² los desempeños instrumentales de sus canciones.

El Vedda de Sachs

Curt Sachs en su histórico libro “Musicología comparada” enuncia que:

La música instrumental es mucho más joven que el canto. En los tiempos paleolíticos, cuyo estilo de canto ha perdurado en las melodías de los vedda y de los habitantes de la Tierra del Fuego, no existen ni siquiera, sus etapas preliminares.

Estas etapas previas están al servicio de dos necesidades elementales: ritmo y ruido.

El ritmo es la más antigua. El mismo vedda, mientras canta, mueve el tronco, el dedo mayor del pie y el pulgar; el impulso de distribuir en partes iguales el desarrollo cronológico de una melodía, mediante los nervios motores, es por lo menos tan viejo como el mismo canto. Para satisfacerlo, el cuerpo mismo ofrece suficientes posibilidades, aún antes que se usen objetos sólidos. Ya en épocas muy tempranas, pisotear, palmear, darse golpes sobre el vientre, los muslos o los glúteos, son movimientos que acompañan imprescindiblemente a todo canto. Pero se sobreentiende que también desde muy temprano esos movimientos tuvieron que competir con objetos apropiados, al hacer entrechocar las armas y las herramientas sobre una base sólida. (Sachs, 1966: 35)

En este sentido, es muy probable que el canto auto-acompañado con percusión o con instrumentos armónicos y/o melódicos sea una práctica que pudo surgir de manifestaciones rituales, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos.

Sería interesante (aunque es imposible por múltiples motivos) determinar cuáles fueron las ideas musicales de aquellas culturas. Lo que sí es muy probable

¹ Expresión del Lic. Santiago Romé para definir qué objetivos se espera que cumpla un músico popular egresado de la UNLP

² Para más información ver Bongiorno Luciano F. (2015). “El Auto-acompañamiento y la especialización instrumental” en *Epistemología y didáctica en la música Latinoamericana*. Santiago Romé [et.al.] La Plata: UNLP pp. 15-22 (Ponencia presentada en la I Jornada sobre MÚSICA POPULAR: su enseñanza e investigación en el grado universitario”, realizada en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP el día 21 de noviembre de 2013)

es que la música y sus ideas respecto a la misma, son inimaginables escindidas de su propia cosmovisión del espacio y del tiempo, la cual es lógico que escape a nuestro entendimiento actual.

También se puede imaginar (dado que la imaginación, producto de la creatividad, no debería escapar a ningún escrito de arte) que quizás en esos tiempos, no existió ninguna decisión ni noción acerca de la ejecución simultánea o de la especialización instrumental. Sólo se tocó y cantó *per se*.

COMPLEJIDADES

Para ejemplificar algunas complejidades tomaremos una obra que forma parte del repertorio folklórico auto-acompañado: La versión de “Clavelito Blanco” de Juan Quintero. No se intentará aquí hacer un estudio abarcativo de dicha pieza musical, sino que tomaremos ciertos pasajes de la misma para evidenciar dos dificultades muy comunes a las que se enfrenta quien quiere aprender a auto-acompañarse o a profundizar en el estudio de dicha práctica.

Clavelito Blanco es un huayno³ de Justiniano Torres Aparicio que frecuentemente forma parte del repertorio de las peñas de todo el país.

Juan Quintero es un músico que egresó de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP que aúna su formación académica con el folklore que lo vio nacer. Toca la guitarra sentado como un guitarrista clásico, pero canta huaynos. Es un músico destacado dentro de la música popular, entre otras cosas, por la originalidad y complejidad de sus arreglos. Pero en este caso tal vez llegue a un punto culminante. En el caso articular de “Clavelito blanco”, cuando uno comienza a escuchar el arreglo, parece que estuviera escuchando Bach. Una fuga. Las voces se imitan e implican en una complejidad rítmica y armónica. La cuestión primordial es que más adentrada la escucha, se percibe que Juan Quintero comienza a cantar sobre ese arreglo contrapuntístico.

Hay entonces, una doble trampa perceptual. La primera es que parece que va a empezar una obra barroca y la segunda que parece que hubiera dos personas tocando guitarra y otra que canta. Y resulta que lo que empieza es un huayno y que quien ejecuta todo es una sola persona.

Sin embargo, si uno lo que se propone es abordar el aprendizaje de este arreglo para poder ejecutarlo, es evidente que, en términos instrumentales, la complejidad de dicha ejecución tiene su costo. No sólo por las dificultades técnicas que demandará en el instrumento y/o en la voz, sino porque ambas deberán encararse en simultáneo para además lograr un resultado musical orgánico, fluido y atrayente. Entonces estaríamos hablando de un virtuosismo alternativo que escapa a la idea de virtuosismo instrumental tradicional. (Bongiorno, 2013: 41 - 44)

³ Según León Benarós, el Huayno es una “Canción folclórica y danza de origen peruano, en compás de 2/4 [...]. Es baile y canción muy popular en Bolivia y Perú y no desconocido en algunas regiones del norte argentino” (Benarós, 2007:328-329)

La “ceguera postural”

Al escuchar la versión de Juan Quintero de “clavelito blanco”, notamos que a partir de la estrofa 3 (figura 1) en adelante, la parte de guitarra desarrollará una mayor complejidad respecto a las dos estrofas anteriores haciendo que las dificultades de coordinación sean mayores también a la hora de auto-acompañarse. Se destacan en este sentido, los “saltos” veloces de posición a lo largo del mástil.

FIGURA 1

Por lo tanto, la “**ceguera postural**” del auto-acompañamiento será el mayor obstáculo a sortear, dado que la disposición corporal, al ejecutar vocal e instrumentalmente, será una gran limitación para poder ejecutar dicho pasaje de manera clara y fluida.⁴ Así es que si lo que se intenta lograr es una emisión vocal brillante, clara y/o potente, uno deberá tener mucha práctica instrumental. La cual resultará en un mayor sentido de ubicación para la óptima realización de estos saltos sin dejar de cantar y sin dirigir la mirada hacia el mástil a la hora de la ejecución.

Dicho de otra manera: si no deben mirarse los dedos cuando uno canta, entonces se debe practicar mucho la parte instrumental.

Un buen método para lograrlo y “auto-disciplinarse” uno mismo es practicar en una absoluta oscuridad.

La “diferenciación o disociación rítmico-textural”

Para entender a qué nos referimos con disociación rítmico-textural, proponemos que el lector intente ejecutar lo que figura en los siguientes gráficos:

I = Golpe con mano izquierda (golpear con la palma el escritorio o cualquier superficie que se tenga a mano)

D = Golpe con mano izquierda

1 2 3 4, etc= Cada uno de los tiempos señalados con números representa el pulso musical. El cual debe pensarse todas como pulsaciones de igual duración.

Percutir lo que figura a continuación pensando en un tempo ágil

⁴ Al cantar en vivo con un micrófono unidireccional, que es el comúnmente utilizado para auto-acompañarse, esta correcta postura se torna fundamental.

FIGURA 2

1	2	3	4	5	6	7	8
I		I		I		I	
	D		D		D		D

Ahora percutir el siguiente:

1	2	3	4	5	6	7	8
I		I		I		I	
	D	D	D		D		D

Es muy común que en el tiempo 3, durante la primera lectura, uno se detenga o percuta de manera incorrecta. Esto quizá se deba a una problemática fundamental a la que se enfrenta quien se auto-acompaña o cualquier músico popular: la inercia de las rítmicas circulares.

FIGURA 3

Ahora continuemos con el siguiente. Percutir:

1	2	3	4	5	6	7	8
I		I	I	I		I	I
	D	D		D	D	D	

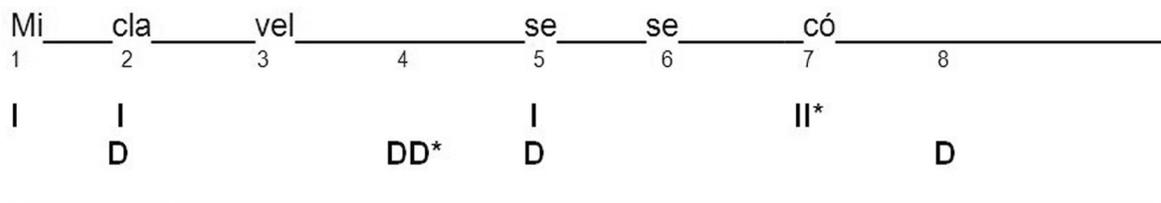
En este ejemplo también es muy común que lo que nos tome por sorpresa sean los tiempos 6 y 8, los cuales si bien preceden a percusiones simultáneas, no continúan de manera similar.

Ahora probar decir con voz hablada la frase “En América latina” intentando que cada sílaba de la misma corresponda a los números que figuran en los gráficos anteriores. Percutir las rítmicas en simultáneo a la voz.

Ahora decir la frase “mi clavel se secó” sobre las siguientes rítmicas:

*= Intentar hacer entrar dos golpes en lugar de uno en ese tiempo. Cuando aparezcan estos dos golpes juntos, entonces, ambos duraran medio tiempo.
En los tiempos vacíos se dejará un tiempo de silencio

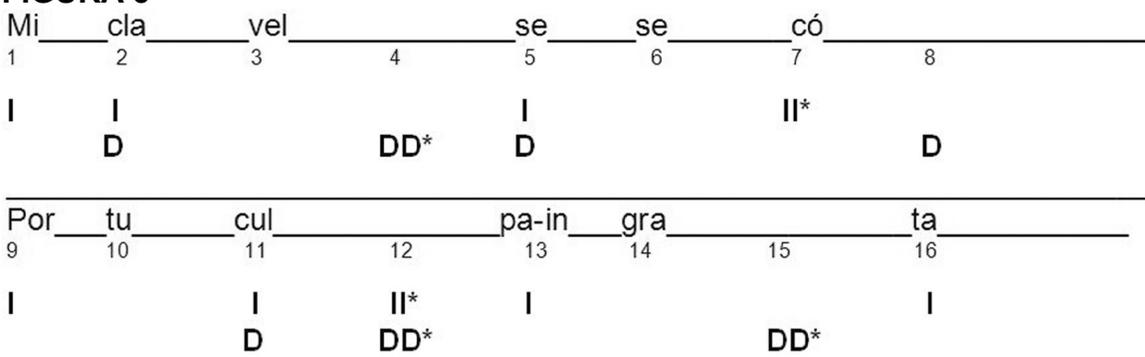
FIGURA 4



Aquí entonces vemos que la dificultad se acrecienta. Por lo tanto, los obstáculos al auto-acompañarse, serían no sólo los que atañen a la coordinación sino a la coordinación rítmico textual.

Y las complejidades serán aún mayores si la letra cambia y lo que ejecutamos en el plano vocal no contiene una rítmica cíclica, sino que también varía en simultáneo

FIGURA 5



¿En caso de tener dificultades para ejecutarlo en simultáneo, es válido abordar el estudio de cada instrumento por separado en este último ejemplo? Claro que sí. Es muy común encarar todo junto en simultáneo en una lectura a primera vista, y luego, ante la dificultad que esto podría suponer, hacerlo con cada instrumento separadamente y luego juntarlos otra vez; e ir alternando así cada parte hasta que se logre una ejecución simultánea fluida.

Estas problemáticas toman dimensiones muy holgadas en la versión de “Clavelito Blanco” de Juan Quintero.

Tanto la 5ta como la 6ta estrofa (figura 6) se cantan sobre la textura contrapuntística de la introducción de guitarra, estableciéndose así una gran complejidad rítmica y textural entre canto y guitarra.

FIGURA 6

Este pasaje y al que referimos en el punto anterior, parecieran ser los pasajes que mayores problemas demandan en la obra en términos de **coordinación vocal instrumental** a la hora de auto-acompañarse.

Las dificultades se dan en mayor medida, debido a los cambios rítmicos permanentes en la parte instrumental. Así es que a partir de rítmicas variadas, van estableciéndose diversas melodías, en diferentes planos.

Cuando uno canta encima de un auto-acompañamiento más “estático”, como ser un ostinato o loop rítmico las problemáticas parecieran no ser muy holgadas. En cambio, cuando la **trama textural es más variada rítmicamente** se presenta mucho más dificultosa de ejecutar en simultáneo a la voz (además, esta última también presenta cambios rítmicos)

En el caso de un dúo vocal-instrumental cada uno de los músicos dirige su atención en términos rítmicos, sólo a un instrumento. Si bien es cierto que dentro de una misma línea instrumental solista pueden darse múltiples interrelaciones entre sus diferentes configuraciones texturales, el instrumentista especializado no tiene su tracto vocal también implicado en la ejecución de esas diferentes rítmicas dentro de la trama.

En el caso del auto-acompañamiento, entonces se trata de un dúo solista, dúo individual, o un auto-dúo⁵. Una ficción. Ese viejo y conocido recurso del arte nuevamente puesto a disposición de la música. Ya que en este caso, la idea es (a pesar de que es imposible) que una persona haga, individualmente y en simultáneo, lo que harían dos buscando obtener iguales resultados.

Poder interpretar música de manera individual, cantando melodías variadas rítmicamente, y tocando simultáneamente acompañamientos cuya rítmica difiere de la del canto, pero que también cambia sin cesar, es una de las mayores dificultades -sino la mayor- a la hora de auto-acompañarse.

Este obstáculo es muy difícil de sortear y puede abordarse de diferentes maneras. Nosotros proponemos, en principio, dos posibilidades.

Una es desde la lectoescritura (ya sea tradicional o alternativa). Al observarlo gráficamente se evidencia claramente la relación que debe respetarse rítmica y texturalmente entre la voz y el instrumento. La pieza, en principio, podrá estudiarse a un tempo lento que luego irá acelerándose gradualmente.

Otra puede ser desde un profundo estudio técnico de cada instrumento por separado. Para luego, una vez lograda la adquisición de los automatismos corporales que atañen a cada uno, abordar las problemáticas de coordinación entre ambos.

⁵ Si bien estos términos podrían ser utilizados para denominar al auto-acompañamiento, optaremos por seguir respetando el término acuñado y desarrollado por tantos reconocidos docentes de la UNLP. El auto-acompañamiento no puede dissociarse de la canción, la cual a su vez no puede dejar de pensarse como un medio para comunicar o denunciar a través de la palabra y/o la poesía musical. Es esa poesía la que debe acompañarse. Además, creemos que el “acompañar” contiene un sentido también metafórico y, hasta quizá paradójicamente, más socializante. Es desdoblarse y crear una sensación ilusoria de estar con alguien más. Acompañar o sostener algo o a alguien. Auto-acompañarse no es lo mismo que tocar solo; aun cuando uno se acompaña a sí mismo.

Estas problemáticas parecieran no ser menores y requerirán de un profundo análisis musical de la pieza a ejecutar si lo que se quiere es la interpretación de la misma y no una mera demostración de virtuosismo instrumental irreflexivo, pródigo en técnica y “memorización mecánica” pero carente de música. Para ésto, quizá deban tenerse en cuenta cuestiones que dan “organicidad”⁶ a esa nueva relación que estaremos estableciendo entre lo que tocamos y lo que cantamos.

La coordinación corporal es fundamental en el auto-acompañamiento, pero no es la única complejidad. Los automatismos técnicos deberían, además de incorporarse corporalmente, ser analizados y apropiados musicalmente. Como en toda ejecución musical, lo que se toca exclusivamente “con la memoria de los dedos” puede fallar. Al punto de paralizarnos en plena ejecución y vernos obligados a comenzar la pieza nuevamente desde el principio.

Una de las posibles aspiraciones máximas de complejidad respecto a la diferenciación rítmico-textural en el auto-acompañamiento, es poder lograr una total flexibilidad respecto a la simultaneidad en ambas labores instrumentales. Por ejemplo, es muy común improvisar durante la ejecución auto-acompañada ciertos corrimientos rítmicos deliberados, que potencien estéticamente la performance musical pero que no devengan en escisiones que atentan contra su organicidad.

CONCLUSIÓN

El estudio de las complejidades del auto-acompañamiento es fundamental para poder brindar herramientas tanto a estudiantes como docentes de música en todos los niveles de la educación formal. Ya sea para favorecer a los alumnos o docentes que no tienen un tránsito en la práctica de auto-acompañarse, como en los que ya cuentan con mucha experiencia en esa labor.

Parecería ser que existen ciertas dificultades comunes en la música auto-acompañada. Son estos obstáculos los que deben estudiarse con profundidad para ahondar en ideas y criterios propios de esta práctica en particular que es en cierta medida un rasgo distintivo de gran cantidad de las producciones populares.

Quedará pendiente a desarrollar en otras futuras investigaciones, cuáles son las otras complejidades que atañen al auto-acompañamiento (dificultades específicas de cada estilo musical, posiciones y digitaciones que obstaculizan o favorecen la práctica auto-acompañada, etc); y que no fueron abordadas en el presente trabajo.

⁶ El reconocido músico auto-acompañado Martín “Tincho” Acosta, en una de las entrevistas que hemos realizado para la investigación, utiliza el término “organicidad” cuando se le pregunta cuáles son las diferencias entre tocar y cantar en simultáneo o por separado. Para ampliar, ver Bongiorno, Luciano F. (2014). “Sonoridades específicas en las ejecuciones de los músicos sudamericanos auto-acompañados en la actualidad” En *Libro de resúmenes de conferencias y ponencias de las III Jornadas de la escuela de música 2014*. Rosario: UNR

BIBLIOGRAFÍA

BENARÓS, León. (2007) *Cancionero popular argentino*. Buenos Aires, R.P. Centro Editor de Cultura: Ediciones Libertador}

BONGIORNO, Luciano F. 2013. "El auto-acompañamiento en la música popular". En: *Arte e investigación* 9. La Plata: FBA-UNLP.

SACHS, Curt. 1966. *Musicología comparada*. Buenos Aires: EUDEBA.

DISCOGRAFÍA

QUINTERO, Juan. (2002). *Juan Quintero*. Buenos Aires: Dirección General de Música de la Ciudad de Buenos Aires en coproducción con EPSA Music