



Secretaría de Ciencia y Técnica. FBA.
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Diagonal 78 N° 680, 1° PISO Of. 47. tel 221- 4236598 Int.117

El Auto-acompañamiento musical y su relación con la especialización instrumental¹

Lic. Luciano Fermín Bongiorno

lucianoferminbongiorno@gmail.com

RESUMEN

La práctica de auto-acompañarse parecería tener pocos antecedentes en la denominada música culta. En la música popular, en cambio, se establece como un rasgo distintivo elegido por una enorme cantidad de músicos de diferentes géneros a lo largo y ancho del planeta. Por otra parte, pareciera ser que dicha práctica musical fue muy común en gran cantidad de pueblos originarios.

Esta investigación tiene por cometido destacar ciertos factores que creemos fundamentales para establecer un ágil recorrido por la historia de la profesionalización y la especialización instrumental en la música. Nos propondremos dilucidar variables que contribuyeron a la exclusión de las ejecuciones auto-acompañadas de determinados ambientes musicales europeos; intentando con ello, indagar en los orígenes de algunas tradiciones y valorizaciones que aún persisten dentro de la música popular.

TEJIDO CONCEPTUAL

¹ El presente trabajo está basado en la ponencia de Luciano Fermín Bongiorno, “El auto-acompañamiento y la especialización instrumental” 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

Entendemos por música culta a las producciones sonoras elaboradas, interpretadas y enseñadas durante los siglos XVII, XVIII, XIX y parte del XX en ambientes e instituciones culturales de elite.

El auto-acompañamiento musical es el oficio de cantar o tocar un instrumento acompañándose con otro de manera simultánea. Además, incluimos también como parte de éste tipo de propuestas, al acto de cantar y tocar alternadamente dentro de un mismo tema musical y que dichos instrumentos que auto-acompañan puedan ser partes del cuerpo del propio ejecutante. Esta forma de ejecutar, entendida como propuesta estética parecería ser una práctica identitaria de la música popular, puesto que no hemos encontrado muchos ejemplos de ella dentro de la denominada música académica. (Bongiorno, 2012)

En la música popular, en cambio, existen innumerables propuestas que llegan hasta nuestros días. Sólo basta pensar en los cantautores que se auto-acompañan (con guitarra, piano, cuatro, e incluso armónica adosada o con soporte) o a los músicos actuales que incorporan loop stations o pedales de loop en su performance. (Bongiorno, 2012)

ORIGEN DEL TÉRMINO AUTO-ACOMPAÑAMIENTO

El origen del término "Auto-acompañamiento" se pierde en la noche de los tiempos. Sin embargo, existen indicios de que ha sido frecuentemente utilizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), para designar al músico que canta y toca en simultáneo.

Mario Oriente Arreseygor, docente titular de la cátedra "Instrumento Introdutorio – Guitarra" de la carrera de Educación Musical de la FBA-UNLP, en su libro "Arreglos para guitarra y voz: Un enfoque creativo" hace referencia a ésta capacidad:

El auto-acompañamiento, o sea la ejecución simultánea de la guitarra y el canto a cargo de una misma persona, pone en juego la personalidad artística. Sin ahondar en consideraciones detalladas de esta tarea de interpretación, tales como profundidad expresiva, comprensión del texto, claridad instrumental, equilibrio sonoro entre guitarra y canto, etc., observamos que en el

caso del auto-acompañamiento de canciones nos encontramos con la actividad instrumental y el canto como componentes fundamentales. (Arresegor, 2005: 9)

Si bien ésta cita menciona al auto-acompañamiento como una actividad en la que se canta y se toca simultáneamente, el texto no desarrolla éste concepto como una propuesta estética en sí misma y propia de la música popular sino que más bien persigue un fin propedéutico y posibilitador del desempeño docente dentro de una clase de música. Ésta inferencia podemos hacerla a partir de la claridad con la que el autor expresa su preocupación por la formación de sus alumnos como futuros docentes.

Incluso las obras que forman parte de la publicación pertenecen en su mayoría al repertorio infantil. Dentro de la introducción del citado texto, Arresegor pone de manifiesto sus objetivos:

En el presente trabajo, las experiencias descritas, partituras de arreglos y creaciones personales, y materiales grabados son el producto del trabajo docente desarrollado a lo largo de doce años en carreras de Educación Musical en el nivel universitario y terciario. Por lo tanto, se profundiza en el estudio de aquellos recursos relacionados con la formación de educadores musicales que eligen la guitarra como su instrumento de cabecera, principal.

(Arresegor, 2005: 7)

Fue también en el año 2008, y a partir de la apertura de la carrera de música popular en la misma institución, que se incorporó, en mayor o menor medida, dicha práctica a los programas de materias como: Instrumento, Introducción a la ejecución musical grupal y canto y percusión. Sin embargo, en la mayoría de los casos, no se evidencia aún una reflexión profunda y crítica acerca de esta manifestación musical, entendiéndola como una propuesta estética distintiva de la música popular y, por lo tanto, como un campo de conocimiento específico.

CANTO CON PERCUSIÓN Y JUGLARES

Decíamos anteriormente que las prácticas auto-acompañadas presentadas a modo de espectáculo artístico, han sido patrimonio exclusivo de la música popular durante siglos.

¿Por qué dichas prácticas no continuaron siendo profesadas ni desarrolladas por la música culta?

Al intentar determinar las causas que marginaron a las prácticas auto-acompañadas de las propuestas musicales cultas, surge otra nueva serie de preguntas muy difíciles de responder con certeza:

Pareciera ser que esta marginación no fue una decisión deliberada sino que fue el resultado de otras decisiones y/o concepciones difundidas anteriormente. ¿En caso de ser esto cierto, por qué se tomaron esa o esas decisiones? ¿Qué papel cumple la profesionalización y el gremialismo en esas dictaminaciones? ¿Qué implicancias tuvo en las concepciones y valorizaciones acerca de la música, y en el desarrollo de la música en general? ¿Qué cambios musicales y sociales acarrea la especialización instrumental? ¿Qué diferencias musicales presentan las composiciones tanto cuando son compuestas y/o ejecutadas de manera auto-acompañada, como cuando son compuestas y/o ejecutadas de modo especializado?

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)

Así es que, tanto en testimonios icónicos como escritos, el autoacompañamiento parecería formar parte de las primeras manifestaciones musicales del hombre. Por otra parte, la historiografía occidental también ha revelado indicios de una holgada influencia de ésta actividad en Europa, y en particular durante el medioevo.

EL MÚSICO PROFESIONAL

Al consultar el Diccionario de la Real Academia Española nos encontramos con dos definiciones de “profesional” muy confusas entre sí.

La primera sostiene que un profesional es aquel que “practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive”. La segunda esgrime que es toda persona “que ejerce su profesión con relevante capacidad y aplicación” (RAE, 2001)

A simple vista, estas dos definiciones generan cierta confusión. Sobre todo, si lo que intentamos indagar es qué es un músico profesional. Sería imposible entonces, poder discernir entre un músico y un músico profesional, debido a que hoy en día existen, en muchos lugares del mundo, personas que, aparentemente, cantan y/o ejecutan instrumentos –por separado o auto-acompañándose- con “relevante capacidad y aplicación” pero que sin embargo dicha actividad no es su medio de vida. Incluso, es muy común que dicha actividad no sea remunerada en absoluto.

Respecto a la profesionalización de los músicos, Court Sachs, en la obra citada, sostiene:

La historia de la vida musical se divide en dos grandes capítulos principales. En el primero se desconoce la ejecución musical profesional. Cantar y tocar siguen siendo una expresión ineludible de tensiones interiores, y cada miembro de la tribu tiene iguales derechos y se halla igualmente capacitado, no importa que la finalidad consista en el relajamiento de la tensión, en la acción mágica o religiosa o, más tarde, simplemente en el goce y la diversión. El hecho de que en ciertos ritos mágicos el hechicero se encargue de tareas musicales particulares, no significa que disponga de una preparación musical superior al nivel común. [...] La situación

cambia hacia el año 1000, cuando Israel se convierte en reino. Un instrumentista es el que debe curar la melancolía del Rey Saúl; la liturgia se organiza oficialmente, David instituye una música profesional del templo, y Salomón dispone de una gran corte de esclavas cantantes e instrumentistas.

En efecto, parece que la profesión de músico está ligada al origen de la monarquía y de la aristocracia. En relación con las cortes oímos por primera vez hablar de cantantes e instrumentistas profesionales. (Sachs, 1966: 48-50)

Podemos decir entonces, que la profesión de músico pareciera estar íntimamente vinculada a las cortes y a la remuneración económica devenida de su práctica a modo de servicio privado o cortesano.

Por otra parte, cuando Sachs sostiene que en el primer capítulo de la historia de la vida musical "nadie tiene una preparación musical superior al nivel común" está haciendo referencia a algo esencial a la hora de indagar acerca del profesionalismo: la formación profesional.

Ésta profesionalización de los músicos se continúa en la edad media, pero en principio parecería ser que de manera menos especializada. Henry Raynor en su escrito "Una historia social de la música" lo describe así:

Un *jongleur* al servicio de un aristócrata debía entretener a su amo y a los invitados de su amo en la forma que ellos desearan, como un artista ambulante, para ganarse la vida, debía ser narrador, cantante, instrumentista, acróbata, malabarista y todo lo que pudiera realizar con convicción.

Aunque es sensato suponer que algunos aristócratas desarrollaron un gusto por la música que convirtió a esos artistas en músicos especializados antes del siglo XI, el principal factor en el desarrollo de la música aristocrática parece haber sido el auge de los trovadores del sur de Francia y los troveros del norte de Francia durante los siglos XI y XII y el surgimiento de los *Minnesänger* en Alemania casi un siglo después.

(Raynor, 1986 :58)

Luego 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: 61).

Maricarmen Gómez, en su libro, “Historia de la música en España e Hispanoamérica” también señala que:

Como en cualquier otra profesión, juglares los hubo buenos y malos y no todos eran acogidos en las casa de los magnates; algunos andaban por calles y plazas y otros preferían las tabernas y demás locales públicos. [...] Su instrumento más característico fue la viola de arco, que le permitía cantar sin dificultad al son de la melodía que él mismo interpretaba. La literatura deja claro que los juglares tocaban gran variedad de instrumentos y que el único del que, si acaso, eran especialistas era la viola y excepcionalmente el arpa. (Gómez, 2009: 59).

Sin embargo, los emergentes músicos profesionales pronto comenzaron a diferenciarse de quienes fueran sus colegas y ahora, posibles competidores.

A medida que la poesía y la música pasaban a depender crecientemente de la protección aristocrática y real, y que la música se hacía un hueco en la sociedad de clase media de las ciudades medievales, los juglares ambulantes eran cada vez más rechazados por sus colegas más afortunados que ocupaban posiciones más seguras. (Raynor, 1986: 62)

LOS GREMIOS DE MÚSICOS

Respecto a las organizaciones gremiales de éste período, Sewell enuncia:

Prácticamente todos los oficios urbanos especializados de la Francia del Antiguo Régimen estaban organizados en algún tipo de corporación. Estas corporaciones eran establecidas por la autoridad real o municipal y tenían facultades para regular la práctica comercial en una ciudad. (Sewell, 1992: 126)

Entre sus facultades se destacan: ejercer el monopolio local, el control sobre el aprendizaje, limitación sobre la entrada de nuevos aprendices y autoridad disciplinaria.

En las corporaciones prerrevolucionarias, el trabajo era indudablemente social. La industria no se componía de maestros individuales que, como propietarios absolutos de su capital, organizaban la producción como les parecía adecuado. En otras palabras, no eran “pequeños burgueses” del siglo XIX. Tampoco los obreros eran libres de trabajar para quien les ofrecía las condiciones más favorables. Más bien, tanto los maestros como los obreros estaban sujetos a la disciplina colectiva de la corporación, la cual regulaba todos los asuntos y a todos los participantes, aparentemente por el bien de la actividad industrial en su conjunto y por el bien de la sociedad en general. (Sewell, 1992: 126)

El trabajo social del que habla Sewell, seguramente será muy pregnante en la actividad que se dará más adelante entre los músicos instrumentistas especializados, dado que su actividad seguramente requirió de la sociabilidad no sólo en la concertación específicamente musical sino además en la organización y distribución del trabajo.

Si bien aún no existía demanda referente a la especialización instrumental, las tareas de los miembros de los gremios de músicos en las ciudades europeas del siglo XVIII eran ya enormemente exigentes y complejas. Estos músicos debían estar plenamente capacitados para ejecutar de manera eficiente una gran cantidad de instrumentos de vigilancia, demandas que obviamente no se cumplían fácilmente.

Más tarde, la profesión musical debió enfrentarse a viejas problemáticas que fueron profundizándose, como producto de la caída del antiguo régimen.

El auge del concierto público arrinconó a los *waits* como humildes funcionarios carentes de importancia. Su historia, igual que la de sus colegas del resto de Europa, es la de un intento de organizar la profesión musical para adaptarla a unos requisitos que eran satisfactorios para los miembros de otros gremios a fines de la Edad Media, pero que nunca fueron fáciles de aplicar a una profesión tan amorfa como la música, que no es una necesidad económica de la vida y que,

a medida que la educación se difundía y los gustos se diferenciaban, se vio inevitablemente enfrentada a una competencia aficionada y más barata.(Raynor, 1986: 88)

Cuando Raynor se refiere a “competencia aficionada y más barata”, está hablando de “las intromisiones de los aficionados, de los músicos ambulantes y de las bandas organizadas extraoficialmente, que estaban dispuestas a cobrar menos de las tarifas oficiales” (Raynor, 1986: 74)

¿No pudo ser éste abaratamiento de los costos -destinado a erigirse como alternativa más económica- la causa del resurgimiento de las ejecuciones auto-acompañadas e incluso de los *one man band*? Aún las prácticas musicales auto-acompañadas actuales pueden tener esas causas. La comparación entre los costos de alojamiento, viáticos, mantenimiento, horas de ensayo, etc., dados en una gira de una banda de músicos y las de un solista auto-acompañado es más que significativa.

ESPECIALIZACIÓN INSTRUMENTAL

La especialización instrumental estuvo íntimamente ligada a la profundización de las posibilidades técnicas del instrumento a partir de una férrea disciplina de estudio en el abordaje de las ejercitaciones. Los métodos para instrumentos de la época lo confirman. En el caso de los músicos de iglesia se evidencia muy claramente. “El músico de la iglesia tenía a su disposición medios y músicos preparados para abordar académicamente las nuevas ideas y los nuevos métodos”. (Raynor, 1986: 57)

Por otra parte, la especialización se alcanzaba mediante duras jornadas de estudio. De lo cual podemos desprender, entonces, que la dificultad surgida durante estas jornadas, necesaria para una efectiva ejecución instrumental se torna fundamental a la hora de valorar las prácticas musicales.

Ser un maestro cantor suponía haber superado pruebas estrictas, haber mostrado un conocimiento especial estrictamente aplicado y ser, en un sentido real, un maestro, si no de arte,

por lo menos de un oficio sumamente especializado, lo que confería autoridad y estatus. Musicalmente supuso que en toda Europa Central hubiera un gran número de comerciantes de clase media, razonablemente acomodados, que consideraban a la música no ya como un placer social tranquilo y poco exigente, sino como una disciplina intelectual, estricta y valiosa, que ofrecía una compensación a quienes afrontaran sus rigores. Aunque los maestros cantores se tomaran sus placeres con una seriedad casi aterradora –porque la diversión pomposa y teutónica de Wagner al final del tercer acto de sus Maestros cantores es una interpretación errónea de su actitud-, en cualquier caso educaron a generaciones de amantes de la música, cuya actitud hacia esta aceptaba el hecho de que el arte es una firme disciplina intelectual y espiritual.

(Raynor, 1986: 97)

Así entonces, mediante este recorrido, Raynor establece un punto de llegada al cual Sachs situó dos mil años antes.

La música había superado la etapa en que era una necesidad social para convertirse en un placer remoto y esotérico, transmitido por grandes orquestas o administrado por virtuosos intérpretes y cantantes. Se convirtió cada vez más en el placer de una élite culta y cada vez menos en una comunicación inmediata entre hombres y mujeres. No pasó mucho tiempo antes de que el compositor ambicioso descubriera que proporcionar músicaailable y entretenimiento fácil era algo indigno de él y una sociedad dividida tuvo que arreglárselas con un arte dividido.

(Raynor, 1986: 471)

PROFESIONALIZACIÓN DEL AUTO-ACOMPañAMIENTO

Cuando ingresamos la palabra *self-accompaniment* en los buscadores más conocidos de internet (consultado 10 de noviembre de 2013), lo primero que aparece es el auto-acompañamiento de los teclados de estudio. Nuevamente, el auto-acompañamiento es entendido como recurso pedagógico o propedéutico para lograr otro objetivo que no siempre tiene que ver con una presentación artística posible de situar dentro de la concepción occidental de “obra de arte”.

Lo segundo es el catálogo de artistas de la “Víctor” que se auto-acompañan en los discos de la compañía, durante las primeras décadas del siglo XX. De lo cual podemos desprender que la industria musical ha tenido mucho que ver en la reivindicación del músico auto-acompañado. Volvió a ponerlo en el status de músico profesional al cual no sólo se lo debe difundir a gran escala sino que además su práctica debe ser retribuida económicamente. El músico auto-acompañado, tal y como se presenta hoy en día, entonces, no puede ser desligado de su profesionalismo.

Por otra parte, la demora o imposibilidad por parte de los músicos auto-acompañados, de aglutinarse en gremios para regular y revalorizar su actividad, es un misterio. Sobre todo, luego de la caída del antiguo régimen. Un momento propicio, dado que las nuevas concepciones, gustos y leyes comenzaron a despejar y democratizar incipientemente las profesiones. ¿Puede responder a su naturaleza individualista, en tanto que la práctica de los instrumentistas especializados, en contraposición, en ciertos casos depende intrínsecamente de la sociedad con otros músicos para poder ser desarrollada? ¿Pudo ser debido a desvalorizaciones en términos de complejidad técnica por parte de los músicos cortesanos, puesto que la ejecución de dos instrumentos o de un instrumento y el canto por una misma persona pareciera ser una limitación en la búsqueda de ejecuciones técnicamente complejas?

A MODO DE CONCLUSIÓN

La actividad de cantar y auto-acompañarse parece ser tan vieja como el mismo canto. Durante los rituales, aquellos que ejecutaban la música no recibían una formación musical diferente a la del resto de los integrantes de la comunidad. Por lo tanto no existía un oficio de músico vinculado a un saber específico.

El oficio de músico pareciera surgir junto con las monarquías. Es muy difícil poder establecer si estos músicos se auto-acompañaban en las cortes de las primeras aristocracias de la historia. Es cierto que fue muy común, hasta muy entrado el siglo XVIII, que los músicos cortesanos y municipales tocaran varios instrumentos. Lo que no

puede establecerse, sin embargo, es si lo hacían en simultáneo o alternadamente dentro del mismo tema musical, o si cantaban auto-acompañándose con ellos más allá de los períodos de juglaría enunciados -entre tantos otros- por Gómez y Raynor.

Una vez nucleados en los gremios, los músicos debieron mantener sus puestos de trabajo mediante requerimientos que les permitieran diferenciarse –ante el pueblo y las cortes extranjeras- de sus colegas menos privilegiados, a quienes nunca dejaron de ver como posibles competidores.

Esta diferenciación, pudo establecerse mediante requerimientos muy difíciles de cumplir por parte de músicos cuyo sustento económico no dependía exclusivamente de su actividad musical. Si un músico debe repartir su tiempo diario en actividades no musicales para subsistir, su contacto con el/los instrumento/s y el período de estudio instrumental disponible será mucho menor al de un músico cortesano o municipal cuya actividad se remite únicamente a hacer y estudiar música. Por otra parte, estos estudios musicales, en caso de no desarrollarse de manera auto-didacta, probablemente fueran difíciles de costear por un músico aficionado.

¿Podríamos pensar que nuestras concepciones y tradiciones musicales en Argentina devienen de estos procesos de especialización instrumental; o similares, dados en países como Italia y España?

Con el advenimiento del Nuevo Régimen, los músicos profesionales se vieron más fuertemente amenazados por los músicos aficionados, debido a las nuevas diferenciaciones en los gustos y a la creciente difusión de saberes mediante las nuevas instituciones educativas. Así entonces, hubo que establecer desde el nuevo estado, a través de dichas instituciones educativas liberales, los arquetipos normativos que determinaron las concepciones y valoraciones acerca de la “buena música” exportadas de Europa. Valoraciones que continuaron (y continúan), en ciertos sectores musicales de nuestro país, hasta principios del nuevo milenio.

A raíz de la fuerte adhesión a dichos cánones musicales por parte de muchos músicos profesionales, pareciera ser que las producciones auto-acompañadas no sólo se mantuvieron por fuera de los espectáculos musicales cultos, sino que además no

habrían sido tenidas en cuenta como un saber digno de ser aprendido en las instituciones de enseñanza musical durante siglos.

Ya en el año 2008, como enunciábamos anteriormente, se ha ido incorporando, en algunos casos de manera específica, a los programas de ciertas materias de la carrera de música popular de la FBA.

Surgen entonces nuevas preguntas que no podrán ser abordadas en éste trabajo pero que sería interesante debatir.

¿Cómo se da hoy en día ésta diferenciación de profesionales y no profesionales mediante una mayor o menor dificultad técnica?

¿Cuáles son los objetivos pedagógicos respecto a la técnica instrumental y a la producción en música que deberían pensarse para un estudiante universitario de música popular? ¿Debería poder complejizar los géneros populares a partir de arreglos más complejos derivados de técnicas y recursos compositivos e interpretativos de la música culta como ser el “componer a partir de la partitura”? ¿Si no es a partir de técnicas y recursos de la música culta, a partir de qué recursos podría complejizarlos?

¿Si los valores musicales no tienen que ver con la complejidad musical o técnico-instrumental, en dónde deben buscarse los valores que permiten diferenciar a los músicos que deben cobrar y los que no? ¿En qué casos la actividad musical debe ser económicamente retribuida y en cuales no?

¿Qué es un músico? ¿Qué es un músico profesional? ¿Qué es lo que define a un músico profesional de uno que no lo es?

Comencemos el debate.

BIBLIOGRAFÍA

ARRESEYGOR, Mario. 2005. *Arreglos para guitarra y voz: Un enfoque creativo*. La Plata: Ediciones Al Margen.

BELINCHE, Daniel.: 2011. *Arte, poética y educación*. La Plata: Secretaría de Publicaciones y posgrado de la Facultad de Bellas Artes.

BONGIORNO, Luciano. (2012). *Reflexiones acerca del auto-acompañamiento en la música popular*. Tesis de grado. La Plata: FBA-UNLP. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30102/Documento_completo_.pdf?sequence=3

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

BONGIORNO, Luciano. 2013. "La capacidad de auto-acompañarse y su aprendizaje" En: Actas de las IX jornadas nacionales de investigación en arte en Argentina. La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica (FBA – UNLP) e Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

BONGIORNO, Luciano. 2013. "El auto-acompañamiento en la actualidad. Supervivencia y sintagma coagulado" En: Actas del 4to Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular: Música, Identidad y Globalización. Córdoba: Universidad de Villa María.

CARABETTA, Silvia. M. 2008. *Sonidos y silencios en la formación de los docentes de música*. Buenos Aires: Editorial Maipue.

GÓMEZ, Maricarmen (ed). 2009. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.

MARTÍNEZ, F. y otros (2010). "Un trío olvidado" En *Actas del las II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. La Plata: UNLP.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1942). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A.

RAYNOR, Henry. 1986. *Una historia social de la música*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

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

SEWELL, J.R., William H., "Los artesanos, los obreros de las fábricas y la formación de la clase obrera francesa, 1789-1848". En: *Historia Social*, nro. 12, invierno 1992, pp. 119-140

WEBER, William. 2011. *La gran transformación en el gusto musical: La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Fuentes de Internet:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, 22.^a edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=profesional> (consultado el 10 de noviembre de 2013)

SANTA BARBARA LIBRARY. Encyclopedic Discography of Victor Recordings. Regents of the University of California. Disponible en: <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/talent/> (consultado el 10 de noviembre de 2013)