
EL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL

Experiencias didácticas

MUSICAL SELF-ACCOMPANYING Didactic Experiences

LUCIANO FERMÍN BONGIORNO

lucianoferminbongiorno@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 26/03/2017 | Aceptado 10/07/2017

Resumen

Es muy común pensar el auto-acompañamiento musical en términos meramente prácticos y dejar poco lugar para la reflexión, la sistematización y la teorización de esta expresión artística. Este material recopila una serie de ejercitaciones y de reflexiones a partir de las cuales, de manera secuenciada, pudimos apropiarnos de ciertas herramientas de auto-acompañamiento. Parte de ellas son experiencias surgidas en el «Seminario de auto-acompañamiento musical» llevado adelante en el año 2016 y 2017 en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y en diferentes clases particulares desde el año 2001 hasta la actualidad.

Palabras clave

Auto-acompañamiento musical; experiencias didácticas; seminario

Abstract

It is very common to think of musical self-accompaniment in purely practical terms, leaving little room for reflection, systematization and theorizing of this artistic expression. This material compiles a series of exercises and reflections from which, sequentially, we were able to appropriate certain tools of self-accompaniment. A part of them are experiences that arose at the «Seminar of musical self-accompaniment» held in 2016 and 2017 in the House of Culture of the UNLP and in different private classes from 2001 to the present.

Keywords

Self-accompaniment; didactic experiences; seminar



Hace varios años que nos preguntamos acerca de la importancia del auto-acompañamiento musical en la formación y la práctica de un músico popular. El primer acercamiento escrito a este concepto lo encontramos en un texto de Mario Arrese ygor:

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 (2005: 9).

Para nosotros, el auto-acompañamiento musical refiere al oficio de cantar o de tocar un instrumento y de acompañarse con otro, ya sea de manera simultánea o alternada, dentro del mismo tema musical. Entendemos a la práctica musical auto-acompañada como una manifestación estética en sí misma y, a su vez, como un instrumento pedagógico fundamental para el docente de música de todos los niveles. Este artículo tiene como objetivo dar a conocer una recopilación de experiencias didácticas orientadas a la apropiación de herramientas vinculadas al auto-acompañamiento musical, en el cual se detallan ejercitaciones y reflexiones que involucran tanto al docente como a los alumnos. El seminario «Auto-acompañamiento musical: Cantar y tocar en simultáneo», dictado en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) durante 2016 y 2017, es un curso teórico-práctico cuya propuesta no se relaciona con enseñar canto, ni técnicas de instrumento, ni percusión corporal, sino que el foco está puesto en la simultaneidad. El objetivo es que cada alumno pueda tocar y cantar a la vez, con fluidez, canciones de diferentes géneros populares.

En 2001, al momento de empezar a definir qué metodología se podría emplear en clases particulares de auto-acompañamiento musical, nos percatamos de que desconocíamos la existencia de escritos que sistematizaran o secuenciaran el auto-acompañamiento. Así fue que comenzamos a probar, junto con los alumnos particulares y, posteriormente, con los del seminario, varias posibilidades que nos permitieran acercarnos a una sistematización de la enseñanza y el aprendizaje de dicha práctica.

Disociación rítmico-textural

Antes de entrar de lleno en las experiencias, creemos fundamental definir un concepto básico. Cuando queremos cantar y tocar en simultáneo una de las mayores dificultades es poder coordinar las instancias en las que voz e instrumento coinciden y los momentos en los que no. A esto lo llamamos *disociación rítmico-textural* (Bongiorno, 2016: 125-126). Si cantamos la primera estrofa del *Himno Nacional Argentino* y llevamos el pulso con palmas en simultáneo, podemos ver que algunas sílabas de la letra no coinciden con las pulsaciones. Están corridas [Figura 1].

Figura 1. Primera estrofa del *Himno Nacional Argentino*, de Parera y Lopez y Planes. Nótese las coincidencias y las divergencias entre sílabas y palmas

¿Qué pasaría si la rítmica que percutimos se complejiza y no es siempre «a tierra» como en el pulso? ¿Y si algunos de los eventos rítmicos de las palmas estuvieran en los espacios intermedios entre cada pulsación? [Figura 2].

Figura 2. Las palmas no llevan una marcación regular, lo que hace más compleja la ejecución de ambos planos

No vamos a profundizar teóricamente sobre los eventos que articulan en los espacios intermedios entre cada pulsación. Sin embargo, denominaremos *desplazamientos rítmicos*, indistintamente de si se presentan a modo de síncopas o de contratiempos, a todo evento sonoro que se encuentre entre pulsaciones.

El *desplazamiento* puede estar en la voz, en el acompañamiento o en ambos. Las coincidencias y las divergencias de desplazamientos rítmicos entre ambos planos es lo que determina el grado de dificultad en la *diseñación rítmico-textural*. Por lo tanto, durante la ejecución simultánea, cuanto más regulares sean las rítmicas de acompañamiento, más simples serán (menos desplazamientos rítmicos), y cuanto más cambiantes, más complejas (más desplazamientos rítmicos).

Ahora bien, en los acompañamientos de canciones de géneros populares que llevan implícita una clave rítmica (candombe, murga, etcétera) o una célula o patrón rítmico característico (zamba, chacarera, etcétera) suele suceder que los *desplazamientos* se dan de manera cíclica. Al igual que vimos anteriormente, las articulaciones de la rítmica del canto puede coincidir o no con esos *desplazamientos*. Sin embargo, la *clave*, junto con otros eventos estilísticos (cambios característicos del ritmo armónico, por ejemplo), servirá como una estructura fija (a modo de *loop* rítmico) para establecer las coincidencias y las divergencias de articulación.

A continuación presentaremos una serie de experiencias con ejercitaciones tanto para quien se inicia en la práctica del auto-acompañamiento como para quien ya posee cierto tránsito en el mismo.

Primeras ejercitaciones

Seleccionamos una canción. Dado que nos disponíamos a trabajarla en profundidad, procuramos que se tratara de una que nos resultase estimulante. Para ello, se realizaron dos actividades: primero, estudiamos el canto de la canción con el objetivo de utilizar la voz de manera saludable; segundo, definimos el acompañamiento.

Para *estudiar el canto y utilizar la voz saludablemente* escuchamos varias veces la canción, la cantamos y pensamos en que, de ahora en adelante, el foco debía ponerse en la memorización de la melodía y la letra. Luego, transcribimos la letra en papel, frenando en cada frase. Esto contribuyó a un aspecto que luego fue fundamental: la memorización de la letra. Después, elegimos la tonalidad que nos quedó más cómoda tanto en el instrumento como en la voz. La seleccionamos pensando en que los extremos del ámbito melódico (nota más grave y nota más aguda) estuvieran dentro de nuestro registro vocal. Esto es, que no se forzara excesivamente la voz para cantar dichas notas. Por último, definimos los momentos de respiración y los apuntamos en el papel, y memorizamos la letra para ganar seguridad y relajación a la hora de auto-acompañarnos.

Para *definir el acompañamiento* practicamos las posiciones de acordes que figuraban en las tablaturas y en el cifrado, y analizamos el pulso, el acento y el metro de la canción. Primero la cantamos «atacando» los acordes sólo en el primer tiempo del compás y manteniendo ese sonido hasta el comienzo del compás siguiente. Después, intentamos cantar y/o recitar la letra de la canción mientras marcábamos en simultáneo el pulso, con un ataque por pulsación. Además, exploramos diferentes posibilidades en la *disociación rítmico-textural* dada entre la voz y las pulsaciones. Entre otras cosas, reflexionamos acerca de las coincidencias y las divergencias que se establecían entre las sílabas de la letra y cada una de las pulsaciones. También, jugamos a romper esas coincidencias y divergencias. Exploramos, ya sea haciendo coincidir las sílabas forzosamente con el pulso, corriéndolas exageradamente hacia adelante o hacia atrás con relación al mismo. Por último, exploramos y definimos una o dos rítmicas diferentes para cada tipo de *yeite* básico de acompañamiento (acorde plaqué, arpegio, rasgueo) y volvimos a explorar las diferentes posibilidades de disociación rítmico-textural que pueden darse entre la voz y estas nuevas rítmicas.

Rítmicas de los acompañamientos

Decíamos que una dificultad a la hora de auto-acompañarse tiene que ver con la *disociación rítmico-textural*, es decir, con la coordinación corporal de las diferentes rítmicas en simultáneo. Sin embargo, el entramado que se logra

entre las diferentes rítmicas es justamente lo que enriquece musicalmente las ejecuciones de este tipo. Por ello, elaboramos una serie de disparadores para elaborar rítmicas de acompañamiento.

Por un lado, en principio, una vez analizado el metro del compás, les sugerimos que pensarán el acompañamiento a la par del pulso (un ataque por pulsación) y que enfatizarán en el acento o en el primer tiempo del compás. Luego, exploramos distintas «localizaciones» de la acentuación. Haciendo énfasis en los diferentes parámetros del sonido (intensidad, duración, altura, textura), jugamos a desplazar el acento hacia otros tiempos del compás. En algunos casos, el acento resultaba inamovible. No obstante, fue interesante observar cómo, a pesar de que se pueden hacer coincidir los cambios de armonía con el cambio de compás, pudo buscarse una segunda acentuación en otros tiempos sin caer necesariamente en el primero.

Por otro lado, entendiendo que la opción de un ataque por pulsación (pulsación-ataque) resulta extremadamente monótona y artificial, les propusimos jugar libremente con tres consignas: 1) sustraer una (o más) de las *pulsaciones-ataque*; 2) desplazar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*; 3) duplicar, triplicar o cuadruplicar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*. Luego, escogimos los cuatro patrones rítmicos que resultaron más interesantes y nos dispusimos a buscar diferentes opciones tímbricas y de intensidad para los mismos. Finalmente, los exploramos y probamos distintas disposiciones en dos planos texturales: grave y agudo. Las opciones que mejor salieron fueron las que hicimos con el bajo articulado en el primer o último tiempo del compás. Mientras experimentábamos, nos percatamos de que la exploración rítmica del acompañamiento puede ser pensada tanto en la secuencia descrita como en otra y que, incluso, puede no existir orden ni secuencia. Entonces, tomamos otra canción y seguimos los mismos pasos que con la anterior, pero en el momento de romper con la monotonía de la *pulsación-ataque* memorizamos las diferentes formas de librarnos de ella. Esta vez, en lugar de hacer foco sólo en una de las consignas, cantamos y tocamos la canción de manera improvisada y probamos varias posibilidades de ruptura a la vez (sustrayendo, desplazando, duplicando). Esto fue más productivo, ya que sentimos un mayor control sobre los recursos y nos percatamos más fácilmente acerca de los contrastes y similitudes entre cada una de las versiones.

Ejercitaciones más avanzadas: *Uh, qué macana*

Para poder ejemplificar los conceptos desarrollados, describiremos una experiencia. Junto con los alumnos del Seminario trabajamos con el tema *Uh, qué macana* (1972), de Eduardo Mateo, en la versión de su autor. Lo escuchamos y lo cantamos varias veces, como hicimos con las demás canciones, hasta que finalmente sentimos que nos habíamos apropiado

de la letra y de la melodía. De ese modo, empezamos a cantar solamente un fragmento, a la vez que tocamos el 3-2 (clave de candombe) en la fundamental de cada acorde (La y Sol) [Figura 3].



Figura 3. Primera frase de la canción *Uh, qué macana*, de Eduardo Mateo. Puede ser muy útil la visualización de coincidencias y de divergencias entre sílabas y eventos de la clave

La primera vez lo hicimos sin mirar la partitura. La segunda, miramos la *clave* escrita en el acompañamiento y la seguimos en el papel. Luego de reflexionar acerca de las dos ejecuciones (siguiendo la partitura y sin seguirla) elegimos para la práctica siguiente la que mejor funcionó. Después de estas actividades, observamos que es sumamente interesante, en caso de no poder coordinar ambas ejecuciones en simultáneo, identificar las sílabas que coinciden con los eventos de la clave y las que no. Esto puede hacerse tanto desde la visualización en la partitura como durante la propia ejecución. Por ejemplo, los «Uh» coinciden con el primer evento de la clave; el «cana» de «macana» o «vayas», con el primero y el segundo evento. Además, fue útil analizar coincidencias y divergencias entre las articulaciones para establecer continuidades y repeticiones entre las mismas. Estas coincidencias (paralelismos efímeros) pueden pensarse como apoyos que otorgan más seguridad a la hora de la simultaneidad.

Por último, nos dispusimos a cantarla y a tocarla entera. Sin embargo, al encarar la parte que dice «Sabes bien que muero...» aparecieron dificultades. Para resolverlas, la cantamos mientras bailábamos al son de la clave que estábamos tocando. La bailamos llevando el pulso en los pies y alternando pisadas. Esta opción fue muy interesante, ya que les permitió soltarse sin importar el grado de precisión rítmica entre las coincidencias y las divergencias de desplazamientos. La clave y la continuidad lograda por medio del baile sirvieron como un nuevo apoyo, que les permitió cierta seguridad al intentar cantar y tocar con precisión. Una vez que bailamos la clave varias veces, volvimos nuevamente al análisis. De esta manera, identificamos las sílabas que coincidían con los eventos de la clave y las que no. Esto lo hicimos tanto desde la visualización en la partitura como a partir del análisis durante la propia ejecución.

Complejidades corporales al interpretar en el escenario

La cantautora argentino-mexicana Liliana Felipe, en una entrevista que le realizamos para conocer sus reflexiones acerca del auto-acompañamiento en el piano, dijo que una de las mayores dificultades era, además de la disociación

rítmico textural, los saltos a lo largo del piano. En este sentido, trazando una analogía con la guitarra, podríamos pensar en la complejidad que supone cantar con soltura a la vez que *embocamos* los saltos veloces de posición a lo largo del mástil. Por lo tanto, otro gran obstáculo a sortear durante ciertas ejecuciones auto-acompañadas es cantar direccionando nuestra voz hacia el micrófono —y/o nuestra mirada hacia el público— a la vez que tocamos sin mirar el instrumento. A este obstáculo postural, que hace las veces de *venda* para los ojos de quien se auto-acompaña en un escenario, lo denominamos *postura ciega* o *ceguera postural* (Bongiorno, 2016); y también fue abordado durante las clases del seminario.

Se propusieron ejercitaciones en las que los alumnos debían seleccionar una canción aprendida previamente y cantarla y tocarla en simultáneo en un instrumento armónico, intentando no mirar sus manos. De esta manera, se intentó concientizarlos corporal y sensitivamente acerca de las distancias a recorrer a lo largo del mango o del teclado para la correcta ejecución de las canciones. El siguiente desafío fue proponerles que ejecutaran nuevamente las canciones, pero esta vez sin dejar de mirar a los ojos a un hipotético público, el cual estaba conformado por el resto de los alumnos del seminario. Esta última propuesta, según los propios alumnos, fue muy interesante, dado que además de la «venda» de la *ceguera postural*, les generó un nivel de exposición similar al experimentado por ellos en un escenario.

Conclusión

La temática del auto-acompañamiento musical y su didáctica debe seguir profundizándose. A pesar de no contar, al comienzo de los cursos y de esta investigación, con un material que sistematizara la enseñanza de esta forma de ejecución musical, podemos esbozar una cierta esquematización de la misma y llegar a una conclusión: la didáctica del auto-acompañamiento no es una, no es lineal, ni puede ser prescriptiva. Ya sea al encarar canciones con patrones rítmicos característicos o con rítmicas cíclicas subrepticias, para crear o improvisar diferentes acompañamientos o para abordar sus complejidades de *disociación rítmico-textural*, las formas de enseñar el canto con auto-acompañamiento se mezclan, se entrelazan, se contrastan y se complementan. Esto sucede no sólo porque quien aprende es único o porque lo pedagógico-contextual es determinante, sino porque la complejidad del objeto de estudio es tal que se hace necesario abordarlo desde múltiples enfoques.

Toda la música cantada y tocada en simultáneo, además de poder escribirse o racionalizar sus coincidencias y sus divergencias rítmico-texturales, es susceptible de ser corporeizada al momento de ejecutarla. En este sentido, es sumamente interesante pensar lo corporal como un eje que atraviesa todas

las habilidades puestas en juego al auto-acompañarse, tanto al bailar mientras se toca y se canta en simultáneo, como al ejecutar despegando la mirada del instrumento. Ambas variables serán determinantes para quien ejecuta de manera auto-acompañada.

Referencias bibliográficas

Arresegor, Mario (2005). *Arreglos para guitarra y voz: Un enfoque creativo*. La Plata: Al Margen.

Bongiorno, Luciano (2016). «El Auto-acompañamiento musical. Algunas complejidades». *Revista Metal*, 2 (2), pp. 121-131. La Plata: Papel Cosido. Facultad de Bellas Artes.

Canción

Mateo, Eduardo (1994). «Uh qué macana». En *Mateo clásico Volumen I* [CD, álbum]. Montevideo: Sondor.