

BOMBO LEGÜERO: UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DE SU EJECUCIÓN

Sergio Javier Mola / sergiomo2001@yahoo.com.ar
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

La siguiente propuesta se encuentra dentro del marco del proyecto de investigación: “El análisis estilístico en el rock y el folclore en Argentina. Aportes para la historia y la enseñanza terciaria/universitaria de la música popular en el país”

En trabajos anteriores he indagado sobre los fenómenos rítmicos en la melodía y en el acompañamiento de la chacarera, así como las diferentes formas de utilización del bombo legüero. (Mola, 2016). En este caso, la propuesta busca vincular los resultados de estos trabajos previos con la experiencia de intentar enseñar a tocar el bombo legüero a alumnos que recién se inician en el mundo de la percusión.

A partir de la escucha y la observación atenta de distintos intérpretes de bombo legüero, se puede afirmar que todos tienen una pequeña diferencia que los hace únicos a la hora de tocar. Celebrando este vasto universo de particularidades, la presente ponencia busca sumarse proponiendo un método para enseñar a tocar el bombo.

Se establecen algunos principios generales para comenzar a tocar el bombo. En primer lugar, cada mano debe tocar uno de los dos timbres diferentes (parche o aro). En segundo lugar, deberán intercalarse las manos tocando una vez cada una en la sucesión de los eventos rítmicos.

Palabras claves: Bombo legüero, Folklore, Método, Enseñanza.

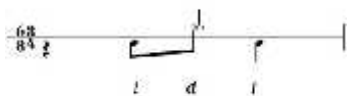
Introducción

¿Por qué hacer un método para ejecutar el bombo legüero? La respuesta está en la diversidad de formas de tocar que existen. Algunos bombistas tocan el aro con la mano derecha y el parche con la mano izquierda. Otros intérpretes tocan totalmente al revés, y otros tocan de una manera híbrida. Algunos aros con la mano derecha y otros aros con la mano izquierda. Lo mismo con el sonido del parche. También he visto que modifican su forma de tocar, si el ritmo es una zamba o una chacarera. Quien escribe este trabajo, ejecuta el bombo de una manera mixta. Cuando me pongo a pensar cómo enseñar, analizo mi forma de tocar. Es en ese momento que me doy cuenta que mi forma de tocar, llena de vicios, vaguedades, y rebusques no es la más apropiada para transmitir, pensando en un alumno que se inicia en el mundo de la percusión. Por tal motivo, he tenido que desandar un largo camino. Mi pasado como pianista desde joven edad, guitarrista, y percusionista intuitivo me ha hecho reflexionar sobre mi manera de tocar el bombo. Aquí encuentro el desafío. Cómo transmitir un conocimiento lo más objetivo posible. Cómo formar a los alumnos para que puedan resolver dificultades técnicas, con respecto al instrumento. La manera que he encontrado es, visibilizando algo que ya he mencionado en trabajos anteriores. (Mola, 2016). Una estructura rítmica, que trasciende a un ritmo en particular, y que se encuentra en muchos de los ritmos en 3/4 6/8 del repertorio del folclore argentino. Esta estructura yo la llamaré “eje rítmico estructural”. A partir de esta estructura rítmica y tímbrica, como ya describiré, puedo fundamentar una serie de reglas que me han ayudado a mantener una lógica de movimientos.

Eje rítmico estructural

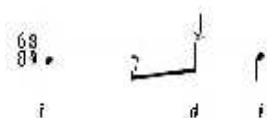
Consta de tres eventos rítmicos que se suceden a distancia de corchea. Están alternados tímbricamente y generan en la percepción una superposición métrica, ya que se puede percibir el $\frac{3}{4}$ en el parche o el $\frac{6}{8}$ en el aro. Está presente en todos los géneros que presentan la métrica $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ del folklore argentino.

Este esquema no va a sufrir modificaciones con respecto a la digitación¹ y al intercalado de miembros. Tampoco va a cambiar el orden tímbrico.²

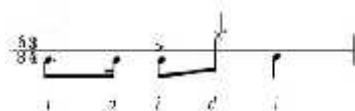


El Eje rítmico estructural en los diferentes géneros.

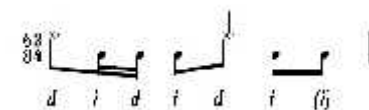
En la vidala:



En la Zamba:



En la Cueca:



En la Chacarera:



Es importante resaltar que este eje rítmico estructural, me impone no variar los timbres y no variar los miembros que lo ejecutan. Por tal motivo, todo el método se basa en las diferencias que existen entre los géneros y sus variaciones, sobre esta estructura sólida.

¹ A pesar de que el término suele referirse a los dedos, denomino aquí “digitaciones” a las indicaciones acerca de qué mano, izquierda o derecha, debe ejecutar cada golpe para lograr la expresión de una idea rítmica.

² Algunas consideraciones sobre la notación. En primer lugar se establecen dos timbres. Arriba, el sonido del aro y para fortalecer el cambio tímbrico, la notación es una cabeza de nota en cruz (x). En la línea de abajo, el sonido del parche, con la notación clásica, cabeza de nota redonda pintada de negro.

Siempre estarán presentes las dos métricas. La del $\frac{6}{8}$ y la del $\frac{3}{4}$ porque considero que, aunque algunos ritmos tengan una marcación más en una que en otra, se pueden percibir ambas pulsaciones.

Dos reglas fundamentales en este método de enseñanza.

Primero, siempre vamos a privilegiar el intercalado de los miembros. Por ejemplo: Izquierda, derecha, izquierda

En segundo lugar, cada miembro va a tener asignado un timbre del bombo. Es decir, la mano izquierda va a golpear en el parche y la mano derecha va a golpear en el aro.³ Como toda regla, va a tener sus excepciones, que van a estar en consideración del lugar del compás, y de la direccionalidad rítmica, es decir, hacia dónde va el ritmo, si concluye el tema, o es solo una variación para seguir acompañando.

Géneros

Con respecto a los ritmos a enseñar, señalo que no se verán todos los géneros, sino una selección, que se fundamenta en la variación de los tempos y en el carácter de cada género.

Empiezo por la vidala, porque considero que es la más lenta. Y porque ya está presente esta estructura rítmica que denomino “eje rítmico estructural”.

Vidala

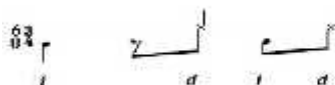
En este caso, se percibe claramente el compás de $\frac{3}{4}$ por sobre el compás de $\frac{6}{8}$.

Base:



En primer lugar comenzamos sobre una estructura rítmica de tres tiempos en $\frac{3}{4}$. Como he señalado anteriormente, una mano toca el parche y otra la mano el aro. Se le suman variaciones siempre sobre esta regla.

Variación sobre la última negra de $\frac{3}{4}$



Variación con todas las pulsaciones sobre el $\frac{3}{4}$



Ejemplo de una vidala cantada en clase

En este caso se puede ver las posibilidades de interpretación sobre los distintos paternos. “Te’i vuelto a ver” (Cutí Carabajal – Peteco Carabajal)

³ Cabe aclarar que no habría problema en que el alumno decida invertir los miembros, siempre y cuando mantenga las digitaciones.



Te vuelvo a ver después de mu-cho tiempo te vuelvo a ver.

i d i i d i i d i i d i i d i i d i i d i



La pa-na que yo te-ti-a sea vuelvo a le-gria en mi co-ra-zón.

i d i i d i i d i i d i i d i i d i i d i

Zamba

Continuamos con el género zamba, por tener elementos en común con la vidala. Como se puede observar, se le agrega una semicorchea al primer tiempo. En este caso, hacemos hincapié en la acentuación de segundo tiempo en $\frac{3}{4}$.

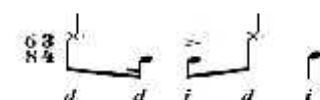
Base 1:



$\frac{6}{8}$
i d i d i

Cabe señalar que, repetimos un evento rítmico sobre el parche pero mantenemos el intercalado de los miembros.

Base 2:



$\frac{6}{8}$
d d i d i

Si marcamos el primer tiempo sobre el aro, lo hacemos con la mano derecha (d) Aquí se produce una excepción a las reglas impuestas, ya que en esta base 2, hay una repetición de miembro y cambio tímbrico. En este caso, privilegiamos el orden asignado al primer tiempo en $\frac{6}{8}$ sobre el aro a la mano derecha (d) y al segundo tiempo en $\frac{3}{4}$ sobre el parche a la mano izquierda (i) y resaltamos la necesidad de intercalar los miembros sobre las dos figuras continuas sobre el parche a distancia de semicorchea.

Sustracción

A modo de variación, la sustracción puede ser una herramienta interpretativa, donde el ejecutante puede tomar decisiones sobre el paten básico, manteniendo la digitación original.

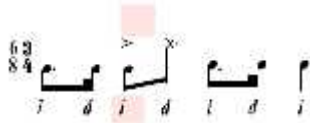


$\frac{6}{8}$
i d i d i

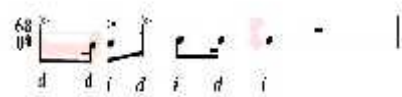
Este esquema. Es el que se usa para dar comienzo, en el compás previo al compás 1, Cuando se dice "Adentro!"

Variación

Propongo dos posibilidades. En ambas, se modifica el tercer tiempo del $\frac{3}{4}$ para llegar al próximo compás sobre el primer tiempo con la sonoridad del parche.

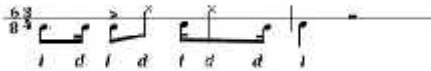


Y empezando con el aro:



Formula de cierre

Propongo una formula de cierre, como herramienta de conclusión de una estructura formal, cambio de estrofa o final de la canción.



Aquí se observa una repetición de miembro, en el último tiempo del $\frac{3}{4}$, para privilegiar el intercalado entre la última semicorchea y el primer tiempo del próximo compás.

Ejemplo de una zamba cantada en clase

En este caso se puede ver como el bombo hace los distintos paternos y en función de la alta densidad cronométrica de la melodía, solo hace las variaciones o la fórmula de cierre en los espacios de menor cantidad de eventos.

“Zamba para un bohemio guitarrero” (Marcelo Ferreyra – Carlos Carabajal)

O-vi-lla-do por el vi-no tu can-toe ri-za la no-che

i d i d i d d i d i d d i d

yale-cuadrón, ¿Hacete tu voz con el lu-cero le-áscuon-de

i d i d i d d i d i d d i i d i d i d

yale-cuadrón, ¿Hacete tu voz con el lu-cero le-áscuon-de

i d i d i d i d i d d i d i d i d i d i d

Cueca

El siguiente género, es como hermano de la zamba, tiene todos los mismos eventos rítmicos, y en esta dinámica del proceso de enseñanza, al nuevo ritmo se le suman nuevos golpes.

Con respecto a la acentuación, algunos colegas docentes y músicos, establecen la posibilidad de que la cueca se acentúe más sobre el 6/8. En mi caso, adhiero a esta posibilidad pero para esta instancia de aprendizaje, no enfatizo que se haga.

Teniendo en cuenta la digitación de la zamba, y privilegiando la regla del intercalado de miembros a distancia de semicorcheas, como se observa en el siguiente ejemplo, en el primer tiempo se repite la izquierda, por estar a distancia de corchea.

Base 1:

i i d i d i (i) d

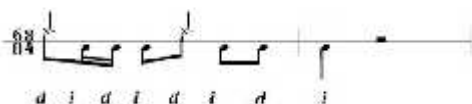
La (i) entre paréntesis, simboliza el rebote del palillo. En este caso dos corcheas efectuadas con el mismo miembro.

Si el esquema continúa hacia el primer tiempo del siguiente compás con golpe en el aro, la digitación tiene que ser:

Base 2:

d t á t á t (i) d

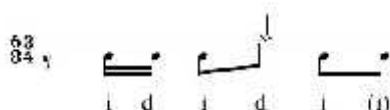
Si el esquema continúa hacia el tiempo 1 del siguiente compás con golpe en el parche la digitación es la siguiente:



Quedando de esta manera las dos últimas corcheas del compás en alternancia i - d, ya que el siguiente golpe que se sucede es en el parche y tiene que ser ejecutado con Izquierda (i).

Sustracción

Al igual que en la zamba, la cueca puede tener su posibilidad de sustracción, donde el intérprete solo quita el primer golpe del compás manteniendo la digitación.



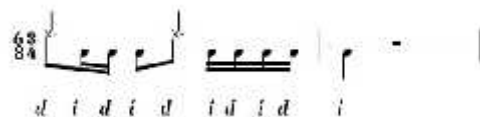
Como ya he dicho anteriormente, este esquema es el que se usa para comenzar, en el compás previo al compás 1. Cuando se dice "Adentro!"

Variación sobre el primer tiempo del $\frac{3}{4}$



En este caso, se efectúan todas las semicorcheas del primer tiempo del compás de $\frac{3}{4}$ en alternancia, i- d. No promoveré la posibilidad de repetir miembro en la subdivisión, ya que me parece de un nivel de desarrollo técnico más avanzado. Solo, como se viene observando en otros ejemplos, las dos últimas corcheas pueden repetirse, teniendo en cuenta que esta variación vuelve a la Base que tiene el primer tiempo en el aro.

Variación sobre el último tiempo del $\frac{3}{4}$



Esta variación propone marcar todas las semicorcheas del último tiempo del $\frac{3}{4}$ con la digitación alternada y necesariamente tiene que desembocar en el tiempo 1 del siguiente compás en el parche.

Formula de cierre



Esta sería una posibilidad, utilizando todos los recursos de las variaciones.

Ejemplo de cueca cantada en clase

"Cuequita de los coyas" (Coya Mercado)

Bu-ri - to va - mos pel po - blas Bu-ri - to
d i d i d i (i) d i d i d i (i) d i d i d i (d) i d i d i (i)

va - mos pel po - blas quaquierometerbu - llapoquees - toy e-na-mo-
d i d i d i (i) d i d i d i (d) d i d i d i (i) d i d i d i (i) d i d i d i (d)

ran quaquierometerbu - llapoquees - toy e-na - mo - ran
i d i d i d i d i d i i d i d i (i) d i d i d i (i) d i d i d i d i d i i

Chacarera

Aquí llegamos a una rítmica que trasciende a un género. No desarrollaré las posibilidades de acompañar un Gato, un Escondido, una Huella, etc. Solo mencionaré algunos comportamientos simples que pueden ayudar al alumno a acompañar cualquiera de estos géneros utilizando estos patrones rítmicos.

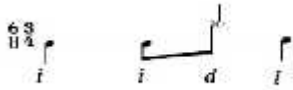
Hasta aquí, parecía que el proceso de ir avanzando en los distintos géneros era por velocidad del tempo y adición de eventos rítmicos, pero en este caso, muestro a la chacarera en último lugar, por considerar que es un ritmo que está en el sentido común de la gente más instalada, y por tener la complejidad perceptual que, en este caso si se perciben las dos métricas.

Con respecto a la acentuación, la chacarera se acompaña con una clara marcación en la tercera negra del $\frac{3}{4}$.

Base 1:

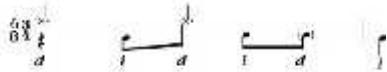
En este caso, como en ejemplos anteriores, la repetición de la izquierda en las últimas corcheas se debe a que el palillo rebota, y para asegurar que se continúe con el siguiente compás en el aro con mano derecha (d).

Base 2:



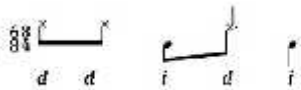
En este caso, no sería una Base, sino una posibilidad de variar el patern original, intercambiando el primer golpe del aro, por un golpe en el parche.

Para llegar a esta variación el ejecutante debería tocar:



No es recomendable que un mismo miembro haga tres eventos rítmicos, aunque estén a distancia de corcheas. Es de gran dificultad mantener la calidad de cada golpe en intensidad y certeza rítmica.

Variación sobre el primer tiempo



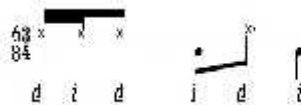
Aquí, la repetición está fundamentada en la posibilidad de mantener la digitación del “eje estructural” y además, por ser una repetición a distancia de corcheas.

Variación sobre el tercer tiempo



En este ejemplo, la repetición se ubica entre la última corchea del compás sobre el aro, y el aro del primer tiempo del compás siguiente. Es decir, se privilegia el orden tímbrico de cada miembro.

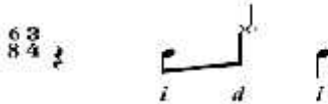
Variación “Repiqueteo” sobre el aro en el tiempo uno



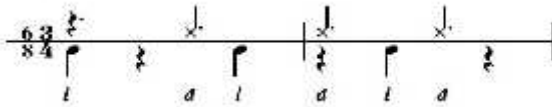
Esta variación se puede anotar con los tres primeros eventos del aro en tresillo de corcheas.

Sustracción

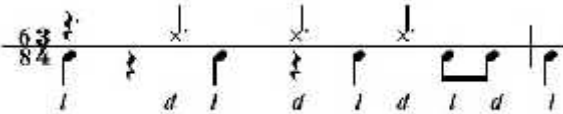
Quizás, la más simple, quitando el primer evento del compás. Se usa en el compás previo al compás 1. Cuando se dice “Adentro!”



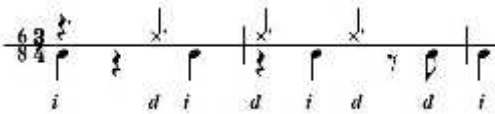
A continuación, el siguiente esquema se produce durante dos compases, y es lo que comúnmente en los ámbitos académicos se denomina tocar el ritmo de la chacarera en 3/2. Como se puede apreciar, la digitación es siempre la misma, lo único que sucede es que se le sustraen golpes a la base 1 y a la base 2.



En la siguiente posibilidad, el esquema continúa hasta el siguiente compás con las dos corcheas sobre el parche, manteniendo el intercalado.



Una posibilidad más de sustracción. En este ejemplo se observa una repetición de miembro. Para privilegiar tiempo 1 del siguiente compás con mano izquierda.

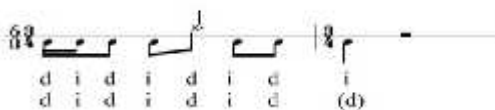


Todas estas posibilidades son parte de un esquema rítmico de sustracción mayor, que comúnmente se llama "vidalear la chacarera", porque como se observa, a un nivel de pulsación de blancas, se percibe el mismo esquema de la Vidala.



Formula de cierre

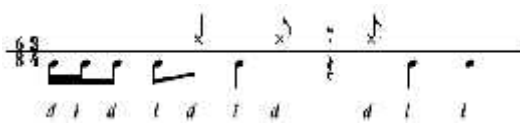
Esta fórmula se la considera un "repiqueado". Entre los tantos que se pueden apreciar por los diferentes intérpretes, aquí propongo solo uno.



Se observan dos posibilidades de digitación. La primera, la que marca la "regla": intercalado. La segunda, lo que marca la "excepción". Se podría decir que tiene más fuerza conclusiva.

Esta fórmula de cierre funciona como una variación. Dentro del discurso musical, el intérprete puede ir cambiando los patens. Puede usar esta fórmula como variación y/o como cierre de la estructura formal de la pieza musical.

Fórmula de cierre para la chacarera trunca



En este caso, los miembros responden a la regla del intercalado y a la correspondencia con el timbre.

Ejemplo de chacarera cantada en clase

“Mensaje de Chacarera”. (Horacio Banegas)

Conclusiones

Recuerdo cuando alguien me explicó cómo tocar el bombo legüero por primera vez. Tendría 11 años, y fue en una clase de danzas folclóricas. Tenía que acompañar a los bailarines mientras el profesor contaba compases. “Una mano le pegaba al cuero, y otra le pegaba al aro”. Así de simple. Sin cuestionamientos, y a seguir el ritmo.

No era solo entender esa mecánica de movimientos, sino, que también tenía que tener tiempo musical, para que los bailarines puedan bailar de manera sincronizada y regular. Una serie de competencias cognitivas que muchas veces no están desarrolladas.

Hay veces que me gusta decir: “allanar el camino”. Como queriendo adelantarme al tiempo, como queriendo que otros no pasen por lo que uno pasó. Y ahí está la cuestión. Creo que es imprescindible para aprender algo, vivir cada uno nuestro propio camino. Y no acortarle el camino a nadie.

Entonces, qué es esto? Bueno, esto es un relato sobre una experiencia educativa singular con un grupo de alumnos particulares en un momento determinado. No es cuestión de tomarse tan en serio todas estas verdades. Cada uno le sacará provecho a lo que le sirva. El camino a seguir en una instrucción, en el aprendizaje de una instrumento, está muy lejos de las nuevas vanguardias educativas que tienen como objetivo principal, el vivenciar los hechos. Tomar conciencia y razonar sobre lo vivido forma parte de una instancia posterior de la práctica musical.

En ese camino andamos, el de razonar y cuestionar nuestros saberes. Considero que es tiempo de afrontar los hechos, el bombo legüero y su enseñanza institucional es una realidad. Es saludable discutir, su origen, su desarrollo, su presente, y la forma en la que

un docente se para al frente de un alumnado y dice “esto es así”, “esto se hace de esta manera”. En esta propuesta metodológica, lo que queda claro, es porqué se dice que hay que hacerlo de cierta manera.

Referencias bibliográficas

Mola, Sergio J. “Análisis del aspecto rítmico en la melodía y en el acompañamiento de la chacarera”. Actas de 8vas. Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Bellas Artes. La Plata. 2016.

Rivero, Carlos. “Bombo legüero y percusión folclórica argentina.” Vol 1. Edición Carlos Rivero. Argentina, 2004.

Hernandez, Santiago. “Multiplicando conocimiento. Bombo legüero”
<https://www.youtube.com/watch?v=BqtduCZmCN8&index=2&list=PLVsK8wo0r2nZEJG12JwVXo-2fGFHj46Pp>

Cruz, Pablo. “Bombo Legüero en el folklore argentino”.
<https://www.youtube.com/watch?v=DW5pFFMmW4g>