

AUTO-ACOMPANIAMIENTO MUSICAL

ALGUNAS COMPLEJIDADES

SELF-ACCOMPANIMENT MUSIC
SOME COMPLEXITIES

LUCIANO FERMÍN BONGIORNO

lucianoferminbongiorno@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza
del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

Self-accompaniment music is a widespread practice in popular music. However, there are no great theoretical contributions to deepen the complexities or difficulties that arise when addressing teaching and learning this practice. This paper attempts to address two obstacles often found by those who want to perform self-accompaniment, whatever the level of difficulty of the piece to play: the postural difficulties or *postural blindness* and the *rhythm-texture dissociation*. We will also propose certain strategies to solve these specific problems using fragments of the version of *Clavelito blanco* by Juan Quinteros.

Keywords

Self-accompaniment; postural blindness
rhythm-texture dissociation

Resumen

El auto-acompañamiento musical es una práctica ampliamente difundida en la música popular. Sin embargo, no existen muchos aportes teóricos que profundicen en las complejidades o en las dificultades que se suscitan al encarar su enseñanza y su aprendizaje. Este trabajo aborda dos de los obstáculos con los que se encuentra quien se propone auto-acompañarse, sea cual fuere el nivel de dificultad de la pieza a ejecutar: las dificultades posturales o *ceguera postural* y la *disociación rítmico-textural*. A su vez, se propondrán ciertas estrategias para la resolución de esas problemáticas puntuales, para lo cual se tomarán fragmentos de la versión de *Clavelito blanco*, de Juan Quintero.

Palabras clave

Auto-acompañamiento; ceguera postural;
disociación rítmico-textural;

Recibido: 05/02/2016 | Aceptado: 12/05/2016



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

El término auto-acompañamiento musical ha sido utilizado, frecuentemente, en la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) durante varias décadas y su mención continúa hasta nuestros días. El auto-acompañamiento se refiere al músico que canta y que toca en simultáneo (Arreseygor, 2005). Pero, también, se puede ampliar esta definición para incluir al músico que canta y/o que toca un instrumento y que, a la vez, se acompaña alternada y/o simultáneamente con otro dentro de una misma obra musical.

¿Para qué auto-acompañarse hoy? ¿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? A continuación, intentaremos esbozar algunas respuestas a estas preguntas.

Curt Sachs, en su histórico libro *Musicología comparada*, enuncia:

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 (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 imposible por múltiples motivos) determinar cuáles fueron las ideas musicales de aquellas culturas. Lo seguro es que la música y sus ideas respecto a la misma son inimaginables escindidas de su propia cosmovisión del espacio y del tiempo, la que, lógicamente, escapa 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. Solo se tocó y se cantó *per se*. Lo cierto es que esta forma de ejecución ha seguido reproduciéndose hasta la actualidad, incluso, como continuidad de aquéllos o de otros rituales. Por ejemplo, todos participamos del canto ritual del feliz cumpleaños auto-acompañándonos con palmas.

Auto-acompañarse, además, es *auto-limitarse 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 un desarrollo en paralelo en forma especializada. Esa acción, entonces, podría entenderse como un *malabar musical* o como *malabar instrumental* (Bongiorno, 2013).

Asimismo, el auto-acompañamiento responde a encrucijadas económicas. Es común, actualmente, que muchos músicos auto-acompañados no elijan deliberadamente su forma de manifestarse artísticamente, sino que debido a limitaciones económicas se vean forzados a no delegar en músicos especializados¹ los desempeños instrumentales de sus canciones.

Por último, la justificación más importante es que un profesor de música, sea cual sea su especialidad, debe poder auto-acompañarse. Ya sea para ejemplificar en los niveles de posgrado, para adentrarse de manera seria en los trabajos de sus alumnos de grado o 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.

Las complejidades más comunes del auto-acompañamiento van desde las que se refieren a la interrelación de intensidades entre la voz y el instrumento (de manera que todos los planos se distingan según las intenciones del ejecutante), pasando por los corrimientos rítmicos no intencionales, y llegando hasta las dificultades de modulación, de entonación y/o de emisión vocal al momento de la simultaneidad rítmico-textural y armónica.

Para ejemplificar dos complejidades puntuales tomaremos una obra que forma parte del repertorio folklórico auto-acompañado: la versión de *Clavelito blanco*, de Juan Quintero. No se intentará hacer un estudio abarcativo de dicha pieza musical, sino que se tomarán ciertos pasajes de la misma para evidenciar dos problemáticas muy comunes a las que se enfrenta quien quiere aprender a auto-acompañarse o a profundizar en el estudio de dicha práctica: la ceguera postural o la diferenciación o disociación rítmico-textural.

Clavelito blanco es un huayno² 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 FBA que aúna su formación académica con el folklore que lo vio nacer. Toca la guitarra sentado como un guitarrista clásico, pero toca y canta folklórico. Es un músico destacado dentro de la música popular, entre otras cosas, por la originalidad y por la complejidad de sus arreglos.

La ceguera postural

Al escuchar la versión de Juan Quintero de *Clavelito blanco* notamos que, de la tercera estrofa en adelante, la parte de guitarra desarrollará una mayor complejidad respecto a las dos estrofas anteriores, lo que hace que las dificultades de coordinación sean mayores a la hora de auto-acompañarse [Figura 1]. Se destacan, en este sentido, los saltos veloces de posición a lo largo del mástil.

The image shows a musical score for the song 'Clavelito blanco'. It consists of two systems. The first system has a Tenor line with lyrics 'Ay cla - ve - li - to blan - co pu - re - za dea - mor pri - me - ro' and a Guitar line. The guitar line has circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7 indicating fret positions. Above the guitar line, there are markings 'V----4' and 'VII' with dashed lines indicating a shift in position. The second system has a Tenor line with lyrics 'Per - fu - ma - do con sus be - sos yo lo guar - do de re - cuer - do. Mi - cla -' and a Guitar line. The guitar line has circled numbers 3, 2, 1, 6, 2, 1, 0, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, indicating a series of rapid position changes along the neck.

Figura 1. Nótense los cambios ligeros de posición durante los fraseos de la guitarra, sobre todo, en el segundo sistema

Por lo tanto, en este pasaje, la *ceguera postural* del auto-acompañamiento quizás será el mayor obstáculo a sortear, dado que la disposición corporal será una gran limitación para poder ejecutar vocal e instrumentalmente dicho pasaje de manera clara y fluida –al cantar en vivo con un micrófono unidireccional, que es el comúnmente utilizado para auto-acompañarse, esta correcta postura se torna fundamental–. De este modo, si lo que se intenta lograr es una emisión vocal brillante, clara y/o potente, se deberá tener mucha práctica instrumental. Y esta última 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 se deben mirar los dedos cuando se canta, entonces se debe practicar mucho la parte instrumental. Un buen método para lograrlo y para auto-disciplinarse es practicar en una absoluta oscuridad haciendo conscientes, corporal y sensitivamente, las distancias a recorrer a lo largo del mango. Para abordar otras obras será importante también, la búsqueda de *yeites* o de recursos técnico-estilísticos instrumentales para acompañarse sin tener que

mirar el instrumento y para poder así desarrollar sana y efectivamente nuestra emisión vocal.

La disociación rítmico-textural

La disociación rítmico-textural hace referencia a las sincronías, las asincronías y las isocronías dentro de las texturas de auto-acompañamiento, en las cuales las coincidencias y las divergencias de las articulaciones paralelas se interrelacionan con diferentes niveles de complejidad y en una reciprocidad simbiótica para definir, entre otras cosas, la armonía funcional subyacente y las rítmicas características del estilo musical.

Esta reciprocidad toma dimensiones extremas en la versión de *Clavelito Blanco*, de Juan Quintero. Tanto la quinta como la sexta estrofa se cantan sobre la textura contrapuntística de la introducción de la guitarra, estableciéndose así una gran complejidad rítmico-textural entre canto y guitarra [Figura 2].

Figura 2. Nótese en las diferentes voces simultáneas de la guitarra y del canto, los cambios rítmicos divergentes entre sí

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Tenor or T.) and a guitar line (Guit.).

- System 1:** Tenor line: "¿Có-mo yo he de ti - rar - lo si dec lla na da - me que - da?". Guitar line: Rhythmic accompaniment.
- System 2:** Tenor line: "3 Per-fu-ma-do con sus be - sos yo lo guar-do de re-cuer - do". Guitar line: Rhythmic accompaniment with markings $\text{C II} \text{---} 4$ and $\text{C III} \text{---} 1$.
- System 3:** Tenor line: "5 Ya sei - rá des - ho - jan do ba - jo el mar ti bio - del tiem-po.". Guitar line: Rhythmic accompaniment with markings $\text{C I} \text{---} 1$, C III , and C I .
- System 4:** Tenor line: "7 Per-fu-ma-do con sus be - sos yo lo guar-do de re-cuer-do. Mi cla -". Guitar line: Rhythmic accompaniment with markings C VI , C IV , and C II .

En este pasaje, las dificultades se dan, en mayor medida, debido a los cambios rítmicos permanentes en la parte instrumental, donde a partir de rítmicas variadas se establecen diversas melodías en diferentes planos.

Cuando uno canta encima de un auto-acompañamiento más estático, como puede ser un *ostinato* o un *loop* rítmico, las problemáticas no son muy holgadas. En cambio, cuando la trama textural es más variada rítmicamente se presenta mucho más dificultosa para ser ejecutada 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, solo a un instrumento. Si bien es cierto que dentro de una misma línea instrumental solista pueden darse múltiples interrelaciones entre las diferentes «configuraciones texturales» (Belinche & Larrgle, 2006: 55), el instrumentista especializado no tiene su tracto vocal 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*, un *dúo individual* o un *auto-dúo musical*.³ Una ficción. Ese viejo y conocido recurso del arte nuevamente puesto a disposición de la música, ya que en este caso, la idea es que una persona haga, individualmente y en simultáneo, lo que harían dos para obtener resultados semejantes. Poder interpretar música de manera individual, cantando melodías variadas rítmicamente y tocando, en simultáneo, 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 muchas maneras. Nosotros proponemos algunas posibilidades combinables entre sí.

Una es la de la lectoescritura (ya sea tradicional o alternativa). Al observarla gráficamente se evidencia la relación que debe respetarse rítmica y texturalmente entre la voz y el instrumento. Por lo tanto, es importante realizar un análisis reflexivo de las sincronías, las asincronías y las isocronías dentro de las texturas de auto-acompañamiento, para identificar coincidencias y divergencias paralelas –entre la voz y las diferentes «configuraciones texturales» dentro del instrumento– que faciliten las ejecuciones. La pieza, en principio, podrá estudiarse a un tempo lento que luego irá acelerándose gradualmente.

Otra posibilidad puede ser la de 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. En este sentido, es primordial tener en cuenta las disociaciones corporales en la simbiosis rítmico textural y la interacción entre planos y/o instrumentos. Será de fundamental importancia, entonces, tanto para esta obra como para otras que

se quieran ejecutar, elaborar ejercitaciones de auto-acompañamiento –cantadas y percutidas corporalmente o tocadas en el instrumento– para incorporar repertorios de automatismos corporales simples que se refieran a la reciprocidad, a la coordinación y a la disociación rítmico-textural, enmarcados o no en diferentes géneros musicales populares.

Las problemáticas de coordinación al juntar ambas ejecuciones trabajadas anteriormente por separado no son 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 en memorización mecánica, pero carente de música. Para esto, quizá deban tenerse en cuenta las cuestiones que dan unidad a la nueva relación *simbiótica* que estaremos estableciendo entre lo que tocamos y lo que cantamos.

EXPERIENCIA DE 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 pensando en un tempo ágil [Figura 3].

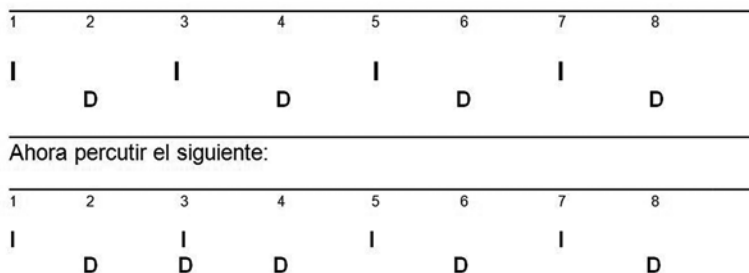


Figura 3. I: golpe con mano izquierda (golpear con la palma el escritorio o cualquier superficie que se tenga a mano).

D: golpe con mano derecha.

1, 2, 3, 4, etcétera: cada uno de los tiempos señalados con números representa el pulso musical, que deben pensarse como pulsaciones de igual duración.

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 4].

Ahora continuemos con el siguiente. Percutir:

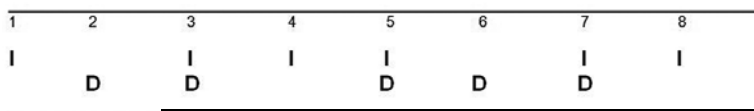


Figura 4

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

Ahora pruebe decir con voz hablada la frase «En América latina» e intente que cada sílaba de la frase corresponda a los números que figuran en los gráficos anteriores. Además, percuta las rítmicas en simultáneo a la voz.

A continuación, intente con la frase «Mi clavel se secó» sobre las siguientes rítmicas [Figura 5].

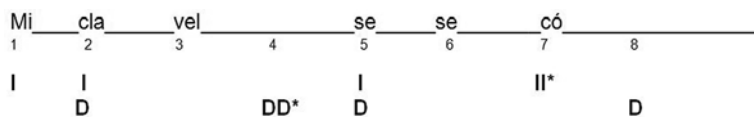


Figura 5. *= Intentar hacer entrar dos golpes en lugar de uno en ese tiempo. Cuando aparezcan estos dos golpes juntos, entonces, ambos durarán medio tiempo. En los tiempos vacíos se dejará un tiempo de silencio

Aquí, entonces, vemos que la dificultad se acrecienta. Por lo tanto, los obstáculos al auto-acompañarse serían no solo los que atañen a la coordinación motora, sino, también, a la coordinación rítmico textural. 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 6].

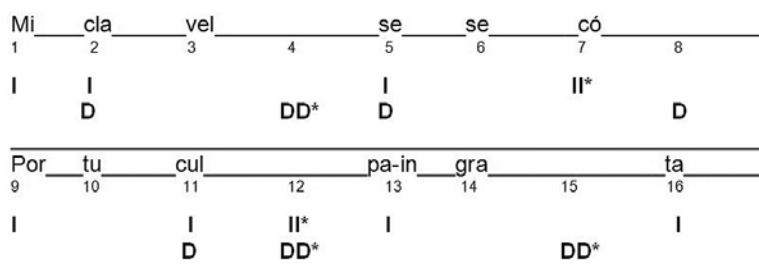


Figura 6

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

Conclusión

En este artículo hemos analizado que existen ciertas dificultades comunes en la música auto-acompañada. Son estos obstáculos los que deben estudiarse con profundidad para ahondar en ideas y en criterios propios de esta práctica particular que es, un rasgo distintivo de gran cantidad de las producciones populares. 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 de vernos obligados a comenzar la pieza nuevamente desde el principio.

Una de las posibles aspiraciones de máxima complejidad, con referencia 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 atenten contra su organicidad.

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

Referencias bibliográficas

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

Benarós, León (2007). *Cancionero popular argentino*. Buenos Aires: Libertador.

Belinche, Daniel y Larrègle, M. Elena (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Edulp.

Bongiorno, Luciano (2013). «El auto-acompañamiento en la música popular». En *Arte e investigación* (9), pp. 39-44. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Bongiorno Luciano (2015). «El Auto-acompañamiento y la especialización instrumental». En Romé Santiago y otros. *Epistemología y didáctica en la música Latinoamericana* (pp. 15-22). La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Sachs, Curt (1966). *Musicología comparada*. Buenos Aires: Eudeba.

Discografía

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

Notas

1 Para profundizar acerca de la especialización instrumental y del auto-acompañamiento, se sugiere leer: «El Auto-acompañamiento y la especialización instrumental» (Bongiorno, 2015).

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

3 A pesar de tantas denominaciones imaginables, optaremos por seguir respetando el término acuñado y desarrollado por tantos reconocidos docentes de la UNLP. El auto-acompañamiento no puede escindirse de la canción, que es un medio para comunicar o para denunciar a través de la palabra y/o de la poesía musical. Es esa poesía la que debe acompañarse. Acompañar es, metafóricamente, más socializante. Es desdoblarse creando una sensación ilusoria de estar con alguien más. Acompañar o sostener algo o a alguien. Auto-acompañarse no es lo mismo que tocar; aun cuando uno se acompaña a sí mismo.