

Sobre la enseñanza de la armonía, el contrapunto, la orquestación y la composición

Alan Belkin

La formación estandarizada de un compositor normalmente incluye cursos de armonía, contrapunto y orquestación. Pero con demasiada frecuencia los estudiantes se quedan con dudas sobre si aprender estas disciplinas puede ayudarlos como compositores y cómo.

La armonía y el contrapunto enseñados como estudios históricos (armonía del período clásico, contrapunto de estilo Palestrina o Bach) pueden ser interesantes en un sentido musicológico, pero para un compositor a veces parecen irrelevantes.

Sin embargo, esas materias sí son realmente fundamentales para un compositor ... si se enseñan de forma práctica e integrada. Aquí quiero aclarar las conexiones entre ellas y centrarme en cómo se relacionan con la composición del día a día.

Lo primero que un buen profesor debe explicar acerca de cualquier tema es por qué vale la pena estudiarlo. Entonces, ¿por qué deberíamos estudiar orquestación?

Bueno, una vez que dominas los conceptos básicos del registro y la técnica de cada instrumento, la orquestación se trata en sí de timbres y planos sonoros. Cualquiera que haya escuchado al menos cinco minutos de los Preludios de Debussy para piano habrá notado lo sustancioso que suenan. Esto se debe a que en ellos casi siempre se utilizan múltiples planos sonoros, que son posibles gracias al pedal del piano. En efecto, es como si en el piano sonara más de un instrumento. Piensa, por ejemplo, en "La Cathédrale Engloutie" (La catedral sumergida)":



Aquí las partes externas, sostenidas con el pedal de resonancia, actúan como fondo de la línea ascendente en las partes intermedias.

Si tuviéramos que orquestar esto, los instrumentos que realizan las partes externas serían diferentes de los que hacen las partes intermedias. En la escritura para conjunto, un compositor debe ser consciente de qué timbres empastan mejor y cuáles son más contrastantes entre sí: o sea, nuevamente, los planos sonoros.

¿Cómo hacer que la línea principal destaque del acompañamiento? Con timbres contrastantes. ¿Cómo crear una textura de fondo sustanciosa sin desviar la atención del primer plano? Con planos sonoros por capas. El timbre y los planos sonoros son relevantes en cualquier estilo de música, ya que en última

instancia son cuestiones de percepción auditiva: de cómo escuchamos. En la actualidad existe una gran cantidad de investigación científica sólida en esta área; un buen maestro debe tomarlas en cuenta.

¿Por qué estudiar armonía y contrapunto? Bueno, nuestra tradición occidental, a diferencia de otras, no es monofónica. Una vez que se hace sonar más de una voz al mismo tiempo se pueden lograr cosas maravillosas si se comprende cómo hacer interactuar estas distintas partes entre sí. La armonía trata sobre cómo las voces se unen en los acordes, cómo se conectan esos acordes y cómo se puede usar la línea de bajo para crear tensión y dirección.

El contrapunto es la otra cara de la moneda, se centra más en las interacciones entre líneas individuales. Pero la armonía y el contrapunto son en realidad dos caras de un mismo fenómeno: la música a múltiples voces. Si escribes música para más de una persona, el contrapunto te dará las herramientas necesarias para asegurarte de que incluso las líneas secundarias tengan algún interés, sin eclipsar las líneas principales. La armonía te mostrará cómo organizar todas las partes en un todo coherente y bien dirigido.

Y luego que has dominado los rudimentos, comprendes que la armonía cromática avanzada depende cada vez más de los detalles de la línea, a menudo en las voces internas. El contrapunto avanzado se ve seriamente entorpecido sin una armonía enriquecida. Es el caso del contrapunto reversible que es mucho más fácil y amplía sus posibilidades si se emplean acordes de séptima que si se limita a tríadas.

La armonía y el contrapunto igualmente se relacionan con la orquestación. No es casualidad que los estudios de armonía y contrapunto partan de la escritura coral. La razón es simple: un coro es un conjunto mixto estándar. Por lo tanto, un compositor principiante no tiene que preocuparse por los efectos de los timbres contrastantes simultáneos en el resultado auditivo.

Por eso, es lógico comenzar a trabajar en las habilidades de escritura con texturas vocales. Pero el hecho de que comencemos con texturas corales no significa que no se deban incluir instrumentos o múltiples planos sonoros en la armonía y el contrapunto.

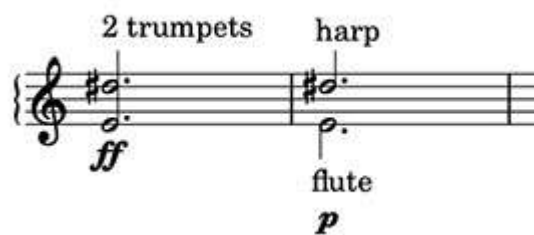
Una vez que el estudiante se siente suficientemente cómodo en el contrapunto vocal básico, es el momento de seguir adelante con, por ejemplo, el aprendizaje del contrapunto estratificado, en el que cada parte posee un sonido diferente y puede ser ejecutado por instrumentos variados o los distintos teclados del órgano. He aquí un ejemplo.

Andante ♩ = 65

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked Andante (♩ = 65). The score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a single melodic line with a long slur over it. The middle staff is in bass clef and contains a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple, slow-moving bass line with quarter notes and slurs. The piece begins with a piano (p) dynamic marking.

Cada una de estas tres líneas posee su propio ritmo y motivo. Nótese también que los motivos, a veces dependen de diferencias de articulación, o sea, cada línea tiene su propia articulación característica.

En el caso de la armonía, una vez que se dominan los conceptos básicos, es importante observar de qué forma el timbre afecta la percepción armónica. Para tomar un ejemplo sencillo, una séptima mayor, tocada con potencia por 2 trompetas, es mucho más agresiva que si una nota de esa séptima es tocada por una flauta y la otra por un arpa en un volumen más bajo.



En la última combinación los instrumentos no empastan bien, por lo que la disonancia se percibirá como menos llamativa.

Este ejemplo trae a colación otro problema que a menudo se descuida en la enseñanza: la dinámica. La armonía y el contrapunto suelen centrarse en el sonido y, en menor medida, en el ritmo. Pero la dinámica, así como el tempo y la articulación, tienen un efecto enorme en el carácter musical, como hemos visto anteriormente.

Al pensar en la composición musical, es fundamental preguntarse qué dimensión de la música influye más en un pasaje determinado. Trabajar con un conjunto mixto, como un coro, deja de lado la cuestión del timbre. Pero en la vida real, estos otros aspectos de la música no son sólo detalles que deben ignorarse. En realidad, a veces pesan más que el sonido y el ritmo.

Por eso, todo entrenamiento musical debe considerarse como una especie de entrenamiento auditivo. A menos que escuche con mucha atención, no podrá aprender música en profundidad. Como mínimo, la computadora puede usarse para simular diversas combinaciones orquestales. Pero escuchar una computadora es algo pasivo. Al trabajar en armonía y contrapunto, los estudiantes siempre deben cantar y tocar sus ejercicios. Nadia Boulanger requería que los estudiantes cantaran una línea mientras tocaban las otras, y luego que cambiaran a otras combinaciones de esas mismas líneas. Esto asegura que el estudiante escuche activamente lo que está sucediendo, y no sólo se limite a escribir puntos en un papel.

Una vez que escuchamos atentamente lo que hemos escrito, el siguiente paso es concentrarse en lo que sobresale y por qué. A veces, las reglas son útiles, como aquella del contrapunto de segunda especie que establece que una disonancia no preparada suena fuera de lugar, porque allí la norma es la consonancia. Pero un buen profesor debería estar en capacidad de poner ejemplos de otros contextos, donde la misma disonancia podría funcionar bien.

Esto se debe a que el contexto es una parte sustancial de cómo percibimos la música: lo que pasa desapercibido en un contexto puede sonar muy dramático en otro. Esta es la psicología básica detrás de la percepción: los efectos de contraste. La música está destinada a ser escuchada por humanos, por lo que los estudiantes de música siempre deben guiarse por lo que realmente escuchan.

En su libro de armonía, Roger Sessions habla de acento armónico: un acorde que sobresale por alguna razón. Puede ser porque contiene una disonancia muy marcada, o porque se aleja de la tonalidad inicial. Una vez más, el contexto es fundamental. Si la fuerte disonancia ocurre en un clímax, puede funcionar perfectamente; si ocurre cuando se supone que la frase va a un reposo, llama la atención en el momento equivocado.

Muy a menudo, estas distinciones son cuestión de grado en cuánto ese tal momento se destaca. Muchos problemas en la composición se reducen a reconocer que algo es demasiado fuerte o demasiado suave para el lugar en el que ocurre dentro de la pieza. A estos momentos los llamo golpes y agujeros: un golpe atrae demasiada atención en el lugar equivocado; un agujero es un momento muerto, donde decae el interés.

Por eso es útil poder cuantificar los efectos musicales, aunque sea de forma muy aproximada. Escuchemos algunas quintas paralelas:



En el segundo ejemplo, los mismas quintas son mucho menos destacadas que en el primer ejemplo. Un buen maestro puede explicar por qué: la línea viva y en movimiento que hay debajo desvía nuestra atención hacia otra parte. Igualmente, las últimas notas graves que forman intervalos de 2da menor y 3ra menor sugieren acordes de séptima y dan la impresión de que el ritmo armónico se ha acelerado. Entonces, podríamos afirmar que las quintas del primer ejemplo alcanzan un 5/5 en una escala de prominencia, frente a un 2/5 del segundo ejemplo.

Por eso, las "reglas" no deben considerarse absolutas, en blanco y negro, sino más bien en términos de cuánto son o no apropiadas, en un contexto determinado. La ventaja de este enfoque de "golpes y huecos" es que se aplica a más de un estilo, ya que después de todo, "estilo" es sólo una forma de describir lo que es normal en un contexto dado.

Por tanto, las reglas no son el objetivo principal a la hora de aprender a escribir música. En principio son sólo formas de evitar algunos problemas comunes. El hecho de que un ejercicio de contrapunto no contenga quintas paralelas no lo convierte en una obra musical. Muchos de los requisitos para lograr una buena pieza musical ni siquiera son cuestionados por las reglas. Preguntas como: ¿la pieza se desarrolla de forma coherente? ¿Qué tan conclusiva es la cadencia?, entre otras cuestiones. El mejor enfoque es evaluar cada ejercicio como una pequeña pieza musical por derecho propio, siempre tomando nota de lo que es más destacado y juzgando su efecto, en contexto.

En cuanto a las reglas, también es importante distinguir entre aquellas reglas que son restricciones prácticas y las que son simplemente pedagógicas. El registro del oboe no es negociable: el La bemol por debajo del pentagrama en clave de sol no se puede tocar. Pero la mayoría de las reglas, como las impuestas por el contrapunto por especies, tienen como objetivo principal sólo restringir al estudiante en lo que se encuentra trabajando en un momento determinado. No se puede esperar que un principiante pueda concentrarse en todas las dimensiones musicales de una vez. Las reglas pedagógicas pueden y deben ser reemplazadas una vez que el estudiante ya haya dominado la técnica dada. Y la mejor manera de ir más allá de ellas es, una vez más, prestar atención a lo que es perceptualmente sobresaliente y preguntarse: ¿por qué? Y luego, ¿cuánto es apropiado en este punto? En ese sentido, un buen compositor debe siempre investigar acerca de la percepción musical. Tal enfoque contribuirá en gran medida a ayudarlo a crear el tipo de lista interna de control de calidad que necesita, como compositor maduro.

Otro punto esencial: en la música real, las diferentes dimensiones interactúan siempre, de cierto modo. Cuando todos van en la misma dirección, digamos, en línea ascendente, con una armonía cada vez más disonante y un crescendo, el resultado será muy dramático. A esto lo llamo el principio de coordinación. Cuando se desea un resultado más sutil, también existen opciones acerca de cuáles dimensiones atenuar.

Un profesor que puede explicar matices como estos le está dando al alumno herramientas útiles y prácticas para juzgar sus propias composiciones. Una vez más, es por eso que los ejercicios de armonía y

contrapunto deben evaluarse siempre como pequeñas composiciones. Composiciones con muchas limitaciones, pero igualmente como pequeñas piezas musicales.

Estos ejercicios no te explicarán todo lo que necesitas saber sobre las formas, sin embargo si se enseñan bien, deberían mostrarte qué escuchar en tu propia música. Harán que tu oído musical sea más exigente y específico, para que puedas identificar y solucionar rápidamente problemas en tus composiciones.