

TABLA DE CONTENIDOS

PRÓLOGO	3
EL PROTOTIPO DE UN EJERCICIO DE COMPOSICIÓN ..	5
CONSONANCIA Y DISONANCIA	8
MODALIDAD	12
CICLO DE TERCERAS Y SEGUNDAS	15
ACORDES POR CUARTAS	20
ACORDES CON SONIDOS AÑADIDOS	23
ACORDES POR SEGUNDAS	25
POLIACORDES	27
DISPOSICIONES EN ESPEJO	30
ARMONÍA COMPUESTA	32
LA DODECAFONÍA	35
LA COMPOSICIÓN LIBRE	39
ARMONIZACIÓN DE UNA CANCIÓN POPULAR	43
CANCIÓN PARA VOZ Y PIANO. TRATAMIENTO DEL TEXTO	48
SONATA PARA PIANO	50
VARIACIONES PARA PIANO	54
MÚSICA DE CÁMARA	58
GENERALIDADES EN RELACIÓN CON LA COMPOSICIÓN PARA ORQUESTA	60
EJEMPLOS DE ORQUESTACIÓN	65

EL PROTOTIPO DE UN EJERCICIO DE COMPOSICIÓN

PRELIMINARES

Deberíamos comenzar este capítulo con una primera afirmación en la que casi todos estaremos de acuerdo: “Cualquier alumno que se decida a estudiar Composición debe poseer unas condiciones especiales de creatividad innatas”. Se tienen unas capacidades especiales e incluso unas necesidades que te obligan a expresarte mediante el lenguaje de los sonidos.

Partiendo de estas aptitudes, el futuro compositor necesita de una técnica; esa técnica le permitirá expresarse de una manera interesante, profunda, con sentido.

LOS PRIMEROS EJERCICIOS

Vamos a elaborar a continuación un prototipo de ejercicio que nos servirá para incorporar de una manera paulatina algunos procedimientos típicos del lenguaje actual. El trabajo se va a desarrollar de manera que, a medida que se produzca el aprendizaje de un nuevo tema, concepto, etc., ese nuevo material debe incorporarse como elemento técnico para los ejercicios posteriores. Así, a medida que los ejercicios van avanzando, se producirá un enriquecimiento paulatino del lenguaje musical de dichos ejercicios.

En poco tiempo y poco a poco, la sonoridad debe caminar hacia una tonalidad cada vez más velada, e incluso hacia la más pura atonalidad, en consonancia con el lenguaje típico de la época que nos ha tocado vivir.

LA ESTRUCTURA DEL EJERCICIO

Vamos a establecer en este punto una forma para los ejercicios, la cual permanecerá invariable en todos ellos. Se trata de una estructura que, en cierto modo, define la forma de gran número de obras, actuales y pasadas.

La forma es la siguiente:

EXPOSICIÓN

DESARROLLO

REEXPOSICIÓN

MODALIDAD

INTRODUCCIÓN

El modo en que algunos compositores reaccionaron contra la tonalidad imperante a comienzos del siglo XX pasó por un nuevo uso de la modalidad.

La modalidad supone, de alguna manera, el medio de aislar el acorde de sus funciones tonales, haciendo que paulatinamente dependa tan sólo, de una cuestión puramente sonora. Ese acorde está allí porque suena bien en el conjunto o en la secuencia de acordes. Los enlaces de acordes son, cada vez más, el fruto del movimiento de las voces que, el resultado de unas funciones en el cerrado esquema de la tonalidad.

FUNCIONES DE DOMINANTE

La primera de las consecuencias que trae consigo el uso de la modalidad es, la desaparición del acorde de dominante como tal, en la función de subrayar el papel predominante de la tónica.

En este sentido, el acorde de dominante clásico va a ser substituido por otro u otros, a los cuales se les asignará la misma función. O sea, el acorde típico cadencial de dominante, va a desaparecer en el proceso cadencial. Será preciso inventar otros acordes, a los cuales se les asignará la función de acompañamiento de la tónica.

Veamos qué acordes pueden ser estos a los que se les asigne una función similar de dominante (aunque el resultado final de este proceso sea el debilitamiento del papel de la tónica como eje central de la composición).

ACORDES PRIMARIOS Y SECUNDARIOS

En cada uno de los modos establecidos por la tradición se van a establecer dos grupos de acordes:

ACORDES PRIMARIOS. Con una función eminentemente cadencial. Están formados por los acordes de tónica junto con sus dominantes equivalentes.

ACORDES SECUNDARIOS. Con una función de variedad y de contraste en la composición. La forman el resto de los acordes de la tonalidad.

DOMINANTES EQUIVALENTES Y MODOS

Llamamos dominantes equivalentes a los acordes tríadas mayores o menores que incluyen el sonido característico de la escala y producen el color del modo.

ARMONIZACIÓN DE UNA CANCIÓN POPULAR

Nuestro primer trabajo consiste en la “armonización” de una canción popular; ello supone un primer encuentro con la composición.

El alumno será el encargado de buscar la canción motivo del trabajo; para ello recurriremos a algún cancionero de los existentes. La elección de la canción es un hecho importante y casi decisivo. Y puesto que nuestro trabajo de acompañamiento discurrirá por cauces de una tonalidad bastante velada, y a veces casi inexistente, interesará que en la melodía escogida se vislumbren las características que hagan más fácil dicha armonización. Nuestro cancionero andaluz, de tanta riqueza, nos sorprende a veces con melodías que, dada su antigüedad y sus estrechas relaciones con la modalidad, se prestan especialmente a ser tratadas mediante una armonía moderna, en un lenguaje propio de nuestro siglo.

Los elementos que tomaremos como base de trabajo son la melodía y su texto correspondiente, olvidando cualquier tipo de armonización que pudiera existir en el original.

Definamos una serie de premisas básicas a la hora de realizar este trabajo:

1. Hemos establecido como título para este capítulo primero, “armonización de una canción popular”, y esto no es del todo cierto. En realidad debemos ir un poco más lejos. Intentaremos que el piano no aparezca tan sólo como un mero acompañamiento a la voz, sino que por el contrario disponga de un interés propio, con personalidad. Piano y voz deben aparecer como dos unidades, perfectamente independientes, pero que se acoplan, dialogan y se entremezclan con fluidez.

2. La parte de la voz estará siempre dividida en varias estrofas, las cuales irán separadas por fragmentos de piano. Estos fragmentos cumplen funciones de preludio, interludio o coda, y articulan la estructura de la obra.

3. La unidad de materiales es muy importante; para ello es primordial que los elementos que aparecen en el preludio a cargo del piano solo, tengan una fuerte representatividad en la forma final. Igual ocurre con los elementos que aparecen al comienzo de la parte vocal.

4. Otro elemento básico a la hora de establecer la estructura de la obra es la armonía, y más concretamente las cadencias; éstas se establecen en los puntos neurálgicos, y sirven de referencia en el proceso de la escucha. La repetición de ciertos acordes o procesos de acordes nos sirven en este sentido.

Vamos a subrayar algunos elementos muy representativos de DOS VILLANCICOS para soprano y piano (obra del propio autor de este libro, compuesta en 1.985, y que se puede encontrar en “Ediciones Si bemol”).

MÚSICA DE CÁMARA

Un género de especial importancia en los estudios de composición es el que atañe a la música de cámara.

La literatura musical nos ha dejado una serie de ejemplos, los cuales pueden clasificarse en diferentes grupos:

En primer lugar podríamos encuadrar las obras con piano y cuerda.

El trío para piano, violín y violonchelo es un ejemplo típico. Este tipo de obras funciona casi siempre como una sonata para piano con el apoyo de dos instrumentos de cuerda. En este caso, el peso específico del grupo está en el piano, puesto que violín y violonchelo no pueden formar por sí solos una armonía completa, ni ser completados por el piano. En numerosos casos los instrumentos de cuerda, o actúan solos o duplican voces del piano. La música actual rompe bastante con esta tendencia más clásica.

El cuarteto para piano, violín, viola y violonchelo está más equilibrado. La cuerda puede realizar una base armónica completa, y en tal caso se establecen dos unidades claras, piano y cuerda.

En el quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo se establecen dos unidades claras entre las cuales se presentan infinidad de soluciones. En este caso la dualidad piano-cuerda se presenta perfectamente equilibrada.

Un segundo grupo sería aquél que se establece con la incorporación de instrumentos de viento. En esta segunda categoría, de gran popularidad, se da el caso de la gran individualidad que poseen estos instrumentos, debido a sus timbres; ello da como resultado casi siempre un difícil equilibrio entre ellos, y una dificultad para completarse con otros. Además, ciertos instrumentos, debido a su característico timbre pueden llegar a fatigar cuando suenan con una cierta insistencia.

Aquí las combinaciones posibles son numerosas, y algunas de ellas pueden ser atractivas para la música contemporánea.

En un tercer grupo podemos situar a la agrupación de cámara típica como es el cuarteto de cuerda.

Sea cual sea la agrupación de cámara que elijamos a la hora de establecer el trabajo de composición, el planteamiento es idéntico al que disponíamos con la Sonata; en realidad se trata de la escritura de una sonata para una determinada agrupación camerística.

El cuarteto de cuerda, al ser una agrupación de gran tradición e importancia, deberá ser uno de los trabajos a desarrollar en clase. Como ejemplo, debe servirnos la obra de Bartok y Schostakovich, compositores que han tratado el género de forma magistral.