

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Música
Licenciatura y Profesorado en Música (Orientación Música Popular)

Cátedra de Recursos Compositivos

Titular: Prof. Aníbal Ernesto Colli

Auxiliar: Prof. Gastón Paganini

Programa 2019

Recursos Compositivos (M0024)

Año: 3^{ero}.

Correlativas:

-Cursadas: Lenguaje Musical II

-Aprobadas: Producción y Análisis Musical II, Lenguaje Musical II y Producción y Análisis Musical II.

Modalidad: teórico-práctica

Promoción: indirecta, directa o libre

Régimen: anual

Carga horaria: 3 horas semanales

Fundamentación

La asignatura Recursos Compositivos se inscribe en el proyecto de construir una pedagogía que forme nuevas generaciones de músicos y convierta a la facultad en un foco de producción, investigación y desarrollo de la música popular. Su ubicación en el tramo superior de la carrera se debe a que reúne los elementos de formación de los tres años precedentes (CFMB, 1° y 2° año) para, tal como señala el Plan de Estudios, “sintetizar y potenciar los procedimientos trabajados en las asignaturas de Producción Musical” .

El Plan de Estudios de la Carrera de Música Popular plantea entre sus objetivos principales el “conocer en profundidad los géneros y repertorios más significativos de la música popular argentina” e “indagar sus vínculos con el contexto y sus caminos potenciales” . Son justamente estos caminos potenciales los que explora la asignatura Recursos Compositivos. Su rol específico es el de proveer herramientas y desarrollar habilidades compositivas en los estudiantes de la carrera.

Consideramos a la enseñanza de la música popular como un campo de permanente replanteo y construcción. Refiriéndose a Recursos Compositivos el Plan de Estudios dice que le compete “focalizar en el trabajo de la composición aspectos intervinientes en la praxis de la música popular” . Esto implica incorporar a nuestra pedagogía no sólo los contenidos sino también

las prácticas, herramientas y metodologías de transmisión y enseñanza de la música popular y por lo tanto, cuestionar y transformar la didáctica de la enseñanza tradicional de la composición.

En la tradición académica, la formación de los compositores se estructura alrededor del estudio de:

- la armonía funcional,
- el contrapunto modal y tonal.

Y complementando a estas disciplinas:

- las formas paradigmáticas de la música clásica: fuga, sonata, etc.,
- el análisis de los compositores y obras más relevantes del Renacimiento al Romanticismo,
- la orquestación.

Este enfoque considera a los sistemas de organización de las alturas, en sus estructuras verticales (intervalo, acorde) y horizontales (motivo, frase, sucesión armónica), como herramientas jerarquizadas para elaborar un discurso musical. Y los combina con las formas sintácticas y las aplicaciones instrumentales de la modernidad europea. Muchas veces esta visión consideró a las producciones de música popular como manifestaciones de “baja cultura” que, de no ser ignoradas, podían citarse o “jerarquizarse” en la medida en que se le aplicaran los cánones y procedimientos de la música culta. Afortunadamente, mientras la academia la desconocía o subestimaba, la música popular desarrollaba su propio camino gracias al aporte de compositores e intérpretes que, en su reflexión y en su hacer, ponían en práctica otras jerarquías y recursos.

Ciertos enfoques pedagógicos derivados de las escuelas de jazz continúan en esta línea de priorizar las alturas, aunque con la ventaja de que la armonía del jazz influye en la armonía de otras músicas populares.

Por otra parte, la música de concierto del siglo XX cuestionó de raíz la preeminencia de la altura en el discurso, equiparándola a otros parámetros o incorporándola al timbre, y planteó nuevos ejes en la composición: la textura, la duración, la mínima variación, etc. La posibilidad de aplicar estas visiones al lenguaje tonal de la música popular es variable de acuerdo al planteo y se presenta como un campo a investigar.

En contrapartida al enfoque tradicional centrado en la armonía, desde nuestra cátedra consideramos que el origen vocal y percusivo de gran cantidad de géneros populares define un núcleo identitario melódico y rítmico sobre el cual se despliegan recursos armónicos, instrumentales, formales, etc. Esto no implica considerar este núcleo como atemporal o inmodificable, sino comprender la importancia que revisten la melodía y el ritmo para la comprensión profunda de lo popular. Y por lo tanto, nos plantea la necesidad de emprender un nuevo enfoque pedagógico, en el cual melodía, ritmo, altura, textura, timbre, forma, condiciones de realización, usos y significados sociales, etc. confluyan para abordar las producciones en toda su complejidad.

Esta visión —que compartimos con las materias troncales de la carrera: Producción y Análisis Musical, Lenguaje Musical e Instrumento— define nuestra línea de trabajo en la materia Recursos Compositivos. Por esto afirmamos que una de las tareas principales de esta asignatura consiste en organizar una didáctica de la creación que supere el enfoque tradicional basado en las alturas, que considere al ritmo y la melodía en toda su importancia y que aborde la práctica compositiva con las herramientas de producción de la música popular

A lo largo de la historia han existido compositores que —situados “a caballo” entre lo académico y lo popular— han combinado dos modalidades de composición:

- la observación y planificación de los sonidos a partir del código escrito, propias del modelo racionalista de la academia y
- las prácticas características de la música popular, como la imitación, la variación, la versión y la improvisación, entre otras.

Es por esto que para construir una nueva didáctica de la composición, nos proponemos integrar ambas modalidades, identificando y formalizando los recursos que utilizan habitualmente compositores y arregladores en este ámbito.

En cuanto a cómo se relacionan estas prácticas compositivas con el marco que brindan los géneros, el Plan de Estudios plantea en los Contenidos mínimos de Recursos Compositivos al “género como punto de partida” y propone “la generación de obras que los trasciendan”. Para esto sugiere utilizar “hibridaciones entre ámbitos, géneros y estilos, y procedimientos y herramientas compositivas que inciden tanto en el ámbito popular como en el académico” .

De aquí se desprende una decisión fundamental para nuestro enfoque de la enseñanza de la composición en música popular: la necesidad de plantear estrategias transversales a los géneros —como se ha hecho tradicionalmente a través del pensamiento armónico— desde lo rítmico, lo textural, lo melódico. Dicho de otra manera: desplegar nuestra comprensión de estos aspectos (melódicos, rítmicos, texturales) desde el interior de cada género al diálogo entre estilos y producciones, con el objeto de generar un enfoque común en que las diferentes expresiones intercambien y se retroalimenten en cuanto a sus recursos y procesos.

Para esto organizaremos los contenidos en carriles intergéneros. Mediante estos ejes transversales se pueden analizar y generar producciones diversas agrupadas en torno de una cuestión, un material o un proceso común. Esto beneficia el trabajo en la materia por varias razones:

- Permite comparar producciones muy diferentes entre sí pero que coinciden en un mismo procedimiento. Y por lo tanto posibilita, a la vez, sacar conclusiones sobre las diversas formas de aplicar ese recurso a distintos contextos musicales.
- Facilita que el estudiante compositor pueda optar entre diversas estéticas y que aporte sus saberes previos a la creación.
- No es un método cerrado o prescriptivo, sino que impulsa a investigar sobre los recursos planteados y a enriquecer el lenguaje personal. Esto contribuye en gran medida a que los estudiantes se apropien de sus obras y las perciban no solo como trabajos aprobados, sino también como resultado de un crecimiento musical y creativo. El hecho de que algunos alumnos hayan incluido obras compuestas para la cursada como parte del repertorio de sus discos y recitales es ejemplo de esto .

Estos ejes intergéneros se constituyen en unidades temáticas —que organizan los contenidos y trabajos prácticos—, que son las siguientes:

- La melodía. Tradicionalmente se ha considerado a la melodía —por su conexión visceral con el canto y la palabra— como expresión pura, y por lo tanto impermeable al análisis. En contrapartida, otros enfoques han querido subsumirla a una sucesión de intervalos o a un producto de la armonía. En la cátedra analizaremos y exploraremos su doble rol de

germen y producto de la rítmica, sus organizaciones de alturas (no sólo motílicas) y sus múltiples relaciones con la armonía.

- El ritmo y la textura. Plantearemos una sistematización de aquellas texturas en las cuales la interacción rítmica entre planos superpuestos organiza el discurso, dado que estas tramas rítmicas son comunes a muchos géneros y la organización de su estudio, casi inexistente. Nos enfocaremos en la relación entre repetición, variación y novedad rítmica al interior y entre planos. También se explorarán las posibilidades de esquemas armónicos cíclicos usualmente relacionados con estas texturas.
- La armonía modal. Esta unidad se plantea con el objetivo de complementar la formación en armonía funcional —que desarrolla en profundidad la asignatura Lenguaje— y avanzar en una sistematización de las producciones modales de la música popular, analizando, entre otros, los lenguajes de Gustavo Cerati y Luis Alberto Spinetta. Conecta los enfoques referidos a modos, relativos e intercambio modal para generar estrategias de análisis y estrategias compositivas.

Objetivos

La propuesta pedagógica deberá permitirles a los alumnos:

- Ejercitar la apertura, el diálogo estético y la curiosidad por todo tipo de expresiones como vía para enriquecer el propio lenguaje.
- Acrecentar el compromiso personal y social con la composición como hablantes de discursos que los atraviesan y agentes activos de su realidad cultural.
- Generar una visión intergéneros superadora de las concepciones centralizadas en las alturas, contemplando todos los aspectos internos (ritmo, melodía, armonía, textura, timbre, forma, etc.) y externos del discurso musical.
- Revalorizar en el análisis, la práctica y la creación el rol de la melodía y la riqueza rítmica de nuestra música popular.
- Aprender a usar los elementos teóricos y la capacidad de análisis para extraer de cualquier producción recursos creativos para la propia obra.
- Relacionarse práctica, corporal y emotivamente con la actividad creativa, a través de la voz y el instrumento.
- Explorar las posibilidades discursivas de la música popular y sus géneros, a través de la experimentación y los ejercicios compositivos.
- Cultivar, en la actividad creativa, una retroalimentación fluida y creciente entre los procesos más reflexivos (el plan, el análisis, el razonamiento sobre los procedimientos) y los más intuitivos (la improvisación, el juego, lo que sugiere el cuerpo o el oído) de la invención.
- Aprender a producir y multiplicar materiales a partir de ideas generadoras y a contemplar a posteriori un momento de organización y problematización formal.

- Incorporar como método el trabajo intenso de buscar, hacer y rehacer permanentemente sin preconcepciones sobre lo que puede o debe hacerse y sin apegarse demasiado a ningún resultado.
- Construir una voz propia cotidianamente reformulada e independiente de condicionamientos o legitimaciones externas, pero que, de alguna manera, participe de un compromiso colectivo.

Contenidos

Unidad I: Recursos melódicos

- 1) Diatonismo y cromatismo en la melodía: el cromatismo melódico o no generado por el sustrato armónico. Apoyaturas, bordaduras, cromatismo de paso, resoluciones indirectas, aproximaciones encadenadas, escala cromática a dos carriles. Análisis de sus usos de acuerdo al contexto: en el clasicismo, en el romanticismo del siglo XIX, en el vals el tango y la milonga, en el choro y el samba, en el folklore argentino y latinoamericano, en el blues y el jazz. Armonías de paso y sin explicación funcional como resultado del cromatismo melódico. Ejercitaciones instrumentales y vocales para incorporarlo a la creación espontánea y la improvisación de melodías.

TP N° 1: Cromatismo Melódico

- 2) Estructuras de alturas:
 - a) Los motivos como elemento generador: su identidad y capacidad de transformación. La variación como herramienta para evitar la mecanicidad. La construcción del discurso melódico alrededor del diálogo de motivos no presentados de manera esquemática. Ejercitaciones vocales e instrumentales destinadas a reconocer auditivamente e inventar espontáneamente melodías organizadas alrededor de motivos.
 - b) La organización de las alturas jerarquizadas en el discurso melódico. Administración de la información en cuanto a la aparición de alturas, tanto en contextos diatónicos como cromáticos, el campo registral, las notas omitidas. La preparación de lo nuevo. La repetición complementaria de una altura que funciona como pivot con distintas armonizaciones.

TP N° 2: Motivos y Nota jerarquizada

- 3) Aspectos rítmicos de las melodías:
 - a) Duración y ubicación métrica de las frases melódicas: repetición, variación y novedad en las frases sucesivas. Análisis de las estrategias de cohesión formal en canciones que presentan mayor asimetría en cuanto a la duración y ubicación de sus frases melódicas. Búsqueda de un discurso fluido y memorizable que evite la redundancia y sea informativo en estos aspectos.
 - b) Acentos y figuraciones jerarquizados de las frases: repetición y ruptura con los patrones establecidos en estos aspectos. Relación de los acentos de las frases con la métrica y los acentos de la base rítmica.

- c) Figuraciones posibles: desde los valores que sobrepasan el compás a los menores a la subdivisión, incluyendo las divisiones contrarias a las de la base rítmica (en tres para división binaria y en dos o cuatro para división ternaria). Combinación de las figuraciones para percibir distintas velocidades del discurrir melódico y administrar los cambios en relación a la continuidad, la previsibilidad y la sorpresa.

TP N°3: Melodía rítmica

Unidad II: Recursos rítmicos

- 1) El campo de la base rítmica:
 - a) La capa de la batería y la percusión: estructuras básicas del género, estructuras de un tema en particular, posibilidades de salirse del esquema.
 - b) El bajo: su comportamiento en diferentes géneros su influencia en el caminar del ritmo. Su relación con los graves de la percusión y su importación a géneros que no lo usaban tradicionalmente.
 - c) Planos rítmico-armónicos: comportamiento de instrumentos de tecla (piano, rhodes, clavinete, órgano) y de instrumentos de la familia de la guitarra para la configuración de una trama. Relación de sus acentos con los acentos de las capas previas. Continuidad y discontinuidad en el discurso: generando o aprovechando los “huecos”. Los ostinatos como organizadores, su mayor o menor melodicidad y grado de variación. Relación de registros, voicings y utilización de notas ajenas a la armonía.
 - d) Relación entre base rítmica y armonía: laarmonía cíclica. Elementos que favorecen la circularidad del discurso para músicas de carácter ritual o bailable. Estructuras típicas de algunos géneros, posibilidades de variación, exploración de esquemas cíclicos.
- 2) El campo de las frases rítmico-melódicas:
 - a) Melodías principales, coros y contracoros: interacción entre melodías de estructura larga, frases recurrentes y respuestas complementarias.
 - b) Contramelodías: frases que explotan los espacios y frases que se superponen a las melodías principales. Información y novedad rítmica en contexto. La contramelodía corta y a tutti: el corte u obligado.
 - c) Comentarios melódicos: su función en los instrumentos que realizan base y su relación con la forma y las vueltas rítmicas. Libertad que cada género le otorga al ejecutante para desarrollar este aspecto.

TP 4: Contrapunto Rítmico

Unidad III: Recursos melódico-armónicos en contextos tonales modales o no funcionales.

- 1) Modos y escalas: estructuras, ubicación del tritono y de los semitonos. Interrelación de todos los modos en todas las tonalidades: notas que cambian de un modo a otro a partir de un mismo centro (intercambio modal) y modos que comparten notas con distinto centro (relativos). Ejercicios vocales e instrumentales destinados a sensibilizar y generar creatividad melódica espontánea sobre y entre todos los modos. Modos de la melódica menor: características, estructuras y relación con los acordes característicos que los introducen o condicionan.

- 2) Intercambio modal ampliado: el cambio de modo en la melodía, utilización expresiva de las notas y sonoridades características de cada modo. Ampliación en la armonía: acordes aportados por cada modo antiguo y cada modos de la melódica menor. El intercambio y uso de los grados diatónicos de todos los modos en un mismo discurso.

TP 5: intercambio modal melódico

- 3) Relativos en sentido ampliado y cambio de centro entre modos con escala común: del concepto tradicional de relativos (jónico M y eólico m) a su expansión como interrelación entre los siete modos que comparten notas. Análisis de su uso en contextos modales diatónicos (rock, otros). Estrategias para cambiar de centro entre modos relativos: plan armónico, recursos melódicos, recurrencia, rítmica. Ejercicios y exploraciones destinados a conocer la relación de fuerzas entre modos fuertes y débiles y poder derivar de unos a otros o generar situaciones de ambigüedad.

TP 6: Relativos en sentido ampliado

- 4) Intercambio modal del relativo: la combinación del intercambio modal y de los relativos como forma de incluir acordes y zonas tonales nuevas. Su uso en contexto con cierto grado de funcionalidad (jazz, bossa nova, folklore nuevo, etc) y en composiciones cromáticas no funcionales ni con discurso lineal (Spinetta, jazz modal, otros).
- 5) Armonía cromática no funcional y diatonismo melódico: la combinación de estos dos polos para la rearmonización o composición de melodías diatónicas que favorecen el canto popular. Acordes con extensiones: distribución registral de bajos, notas guías y extensiones (9as, 11as y 13as), combinaciones para distintos tipos de acordes y su relación con las escalas y modos vistos, voicings en guitarra y piano. Acordes ambiguos: acordes típicos de Spinetta, acordes por cuartas, triadas con un bajo en relación lejana, acordes sin fundamental bien definida. Análisis y exploración de la armonización cromática de melodías diatónicas. Combinación de acordes diatónicos, intercambio modal y del relativo y acordes ambiguos por zonas tonales (quintas ascendentes vs. quintas descendentes en el círculo de quintas). Reflexión y registro de qué notas de la escala diatónica de la melodía permiten o impiden qué armonizaciones e inversamente qué alteraciones de la escala aporta cada uno de los acordes posibles.

TP7: Melodía diatónica con armonía cromática no funcional.

Metodología

La modalidad para cada trabajo práctico será la siguiente:

- Ejecución, transcripción y análisis en clase de ejemplos de música popular relacionados con el contenido a trabajar. Reflexión sobre la problemática compositiva, las herramientas disponibles, el funcionamiento del discurso y las opciones y resultados disponibles.
- Exploración, improvisación, juego y creación grupal, en clase y bajo guía de los docentes, en relación a las consignas que guiarán el trabajo individual posterior
- Definición de las consignas y plazo para la presentación del Trabajo Práctico.
- Entrega por mail de la partitura y grabación del TP.
- Corrección y devolución escrita y/o oral del TP.

Evaluación

El proceso de evaluación del recorrido pedagógico de cada estudiante implica un registro cercano del proceso por el cual se apropia —en clase y en su trabajo individual— de los recursos y métodos presentados para constituirse como compositor popular desde una voz autónoma, crítica y comprometida.

La devolución para cada trabajo práctico representa una instancia de evaluación encuadrada dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, que contribuye a la construcción por parte del estudiante de su propio saber. En cada instancia de devolución de un trabajo práctico se complementan la evaluación de un trabajo puntual y la visión acerca del recorrido que ha realizado el estudiante hasta el momento.

En cada estudiante, la evaluación implica observar:

- De qué manera participó y aportó en clase al análisis, a las actividades prácticas en base a un recurso y a la puesta en común sobre trabajos presentados.
- Qué y cómo investigó en su hacer compositivo sobre las posibilidades discursivas y expresivas de los recursos vistos.
- Cómo aprovechó las indicaciones del docente en su proceso de composición.
- Cómo logró, en cada trabajo práctico, componer una o más obras formal y musicalmente logradas y utilizar el recurso correspondiente de acuerdo con las consignas.
- Cómo resolvió los aspectos prácticos referidos a la ejecución, escritura y grabación de cada trabajo práctico y al cumplimiento del plazo de entrega.
- De qué modo incorporó los recursos vistos a su propia identidad estética y en qué medida este proceso enriqueció su lenguaje personal.

Criterios de acreditación

Para acreditar la cursada es necesario contar con un mínimo de 80 % de asistencia a las clases y haber aprobado todos los Trabajos Prácticos del año.

Para que cada trabajo práctico se considere aprobado deberá:

- ser el resultado final de un proceso de trabajo y búsqueda a partir de las consignas planteadas;
- haber utilizado los procedimientos propuestos para lograr un discurso con cierta musicalidad y coherencia formal;
- presentarse con una ejecución expresiva, escrito correctamente y con una calidad de grabación aceptable;
- cumplir con los plazos de entrega.

Aquellos trabajos prácticos que resulten desaprobados deberán rehacerse para su nueva evaluación.

Los alumnos que se postulan a rendir la materia en modalidad libre, deben presentar y defender en mesa de examen todos los trabajos prácticos del año.

Bibliografía

Apuntes propios de la cátedra

Chediak, Almir, Tom Jobim Songbook I, II y III, Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.

Chediak, Almir, Chico Buarque Songbook I, II, III y IV, Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.

Chediak, Almir, Djavan Songbook I, Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.

DeVoto, Mark, "The Russian Submediant in the Nineteenth Century", en *Current Musicology* 59, octubre de 1995.

Fisherman, Diego, Efecto Beethoven, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Fisherman, Diego, La música del siglo XX, Buenos Aires, Paidós, 1998.

———, Efecto Beethoven, Buenos Aires, Paidós, 2004.

Frith, Simon, "Hacia una estética de la música popular", en F. Cruces y otros, *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001.

Galen, Ron, *Choro Fake Book*, 2004.

Gramani, José Eduardo, *Rítmica Viva. A Consciência Musical do Ritmo*, Campinas, Unicamp, 2008.

Guest, Ian, *Arranjo-Método Prático Vol. 1, 2 y 3*, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 1996

Levine, Mark, *The Jazz Theory Book*, Petaluma CA, Sher Music Company, 2011.

Madoery, Diego, "El arreglo en la música popular", en *Revista Arte e Investigación*, Año IV N° 4, Universidad Nacional de La Plata, 2000, pp. 90-95.

Miller, Ron Modal, *Jazz Composition and Harmony*, Advance music, 2000.

Piston, Walter, *Harmony*, cuarta edición revisada y expandida por Mark DeVoto, New York, Norton and Co, 1989.

Romé, Santiago, "La música popular y su enseñanza. Reflexiones y debates", en *Revista Clang* N° 3, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2011.

Salgán, Horacio, *Curso de tango*, Buenos Aires, edición de autor, 2001.

Sebesky, Don, *The Contemporary Arranger*, Van Nuys, Alfred Music's Publishing, 1975.

Schonberg, Arnold, *Armonía*, Madrid, Real Musical, 1974.

Simon Frith, "Música e identidad", en Hall, Stuart; De Gay, Paul (compiladores), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires- Madrid, Amorrortu editores, 2003.

Vitale, Irmaos, *O melhor do choro brasileiro*, Rio de Janeiro, Irmaos Vitale 1997.

Wise, Les, *Bebop licks for guitar*, New York, Hal Leonard, 2002.