

Hacer música... para aprender a componer

Composición en grupo

Emilio Molina

 Profesor de Música en el Superior
de Música de Madrid

La improvisación y la composición son dos objetivos bastante olvidados en la formación musical. El propósito de este artículo es desarrollar la competencia de los profesores para dirigir la clase de composición en grupo, potenciar su uso proporcionando recursos y herramientas para llevarla a cabo en el aula, a partir de la aplicación de la improvisación como herramienta de desarrollo de ideas musicales, y practicar procedimientos de la composición colectiva en el aula con los diferentes sistemas: tonal, pentatónico y modal. Estos recursos podrán ser utilizados tanto en educación musical secundaria como en la clase de lenguaje musical o de instrumento de conservatorios y escuelas de música.

Making music... to learn how to compose. Group composition

Improvisation and composition are two objectives that are all too often forgotten in music education. This article sets out to develop teachers' competence for leading group composition classes and strengthen the use of these classes by offering classroom resources and tools, based on applying improvisation as a tool for developing music ideas and carrying out collective composition procedures in class with different systems: tonal, pentatonic and modal scales. These resources could be used in secondary music education, music language class and instrument lessons in conservatoires and music schools.

Palabras clave: creatividad musical, improvisación, análisis y pedagogía musical, IEM.

Keywords: music creativity, improvisation, music analysis and teaching, Institute for Music Education.

■ ¿Qué es la composición en grupo?

El trabajo en grupo forma parte de la metodología y de los procedimientos de trabajo en las clases de música de primaria y secundaria al igual que en la asignatura de lenguaje musical en los conservatorios y escuelas de música. Sin embargo no es tan habitual en las materias instrumentales, en las que se sigue trabajando mayoritariamente de forma individual. En esos momentos el profesor tiene en su mano un amplio abanico de actividades con diferentes objetivos entre los que figura la necesi-

dad de motivar a sus alumnos con todo tipo de juegos tanto de interpretación como de escucha, improvisación y creación. Nosotros queremos ahora poner de relieve que uno de los mayores disfrutes que un profesor de música puede producir en el alumno se deriva de la creación en grupo, es decir, la posibilidad de conseguir que con las aportaciones de cada uno de los participantes se elabore una pieza instrumental, vocal o mixta que sea original o una variación de una melodía original o ajena. Esta pieza no tiene por qué ser llevada a una partitura aunque puede ser escrita si el

profesor considera en un momento concreto que ese es también un objetivo de su trabajo. En realidad no necesario que sea una obra acabada y redonda, sino que también nos sirven los esbozos que se generan mientras se avanza en el proceso compositivo, que son tan válidos, para los objetivos que se persiguen, como el producto final. Por eso también podremos inventar fragmentos o pequeños ejercicios de improvisación. Todos ellos han de ser celebrados como grandes éxitos que motivarán otros futuros de más envergadura. Tanto el profesor como los alumnos participarán de algún modo en el proceso ya sea durante la elaboración, producción, escritura, interpretación, etc. del producto final. Puede que en ciertos momentos sea el profesor el gran protagonista de las sugerencias pero hay que intentar que cada alumno participe, aunque sea en pequeñas dosis, en el proceso de invención y desarrollo de la pieza.

Los objetivos de la composición en grupo han de estar claros en la mente del profesor, de modo que al final del proceso creativo en grupo se hayan trabajado elementos técnicos instrumentales a la vez que elementos de teoría, armonía, composición, todo ello dentro de los niveles en que nos encontremos.

■ Condiciones para llevarla a cabo

¿Qué necesitamos para una composición en grupo? Un grupo de alumnos, guiados convenientemente por su profesor, con sus voces, instrumentos, percusión corporal, objetos cotidianos, etc. puede producir e interpretar piezas originales con pequeños conocimientos musicales (incluso siendo muy escasos), dependiendo del tipo de clase y de los objetivos que se tengan en cada situación concreta. Richard Murray Schaffer escribió dos buenos libros sobre su forma de entender la composición y la improvisación en el aula que recomendamos encarecidamente al lector. En ellos se

expone una recopilación de preguntas o propuestas características del pedagogo y compositor canadiense, algunas de las cuales dejan un inmenso espacio a la fantasía mientras que otras restringen o dirigen desde ciertos puntos de vista el pensamiento del estudiante (Schaffer, 1983).

Estas son algunas de las propuestas:

- La pregunta es esta: «¿Qué es la música?».
- Me gustaría conocer algo acerca de ustedes y de sus intereses musicales.
- El problema es el siguiente: van a conversar entre ustedes, pero en vez de voces sólo podrán utilizar los instrumentos que tienen en sus manos. Todo aquello que deseen transmitir a su vecino, todos sus pensamientos, emociones e ideas, deberá ser realizado mediante estos instrumentos.
- Leer al azar un gráfico.

El gráfico al que se refiere en este caso concreto está formado por una serie de células rítmicas escritas con notas y con intensidades desde ppp a fff, algunas de las cuales sugieren diferentes alturas sin concretar, pero también podría tratarse de gráficos relacionados con el dibujo, la pintura o la escultura.

Este tipo de composición (improvisación) en grupo protagonizado por el pedagogo canadiense es sobre todo un ejercicio de desinhibición y creatividad protagonizada por el profesor y su objetivo es desarrollar la inventiva y la expresividad del alumno. Con este trabajo consigue además transmitir conceptos musicales de forma, teoría e incluso técnica instrumental.

El profesor de una clase de composición en grupo necesitará, además de conocimientos instrumentales y de teoría de la armonía y la composición, disponer de unos conocimientos básicos sobre dirección, para poder manejar con soltura al

grupo, dando indicaciones de entradas, intervenciones, solos, silencios, diferentes dinámicas, etc., y unas nociones básicas sobre canto e higiene de la voz ya que toda la actividad deberá estar plagada de intervenciones cantadas y bien entonadas.

■ Recursos. ¿Cómo se compone una pieza?

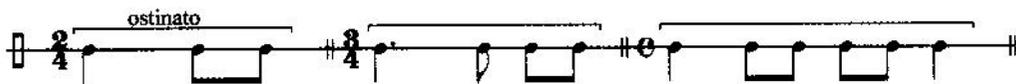
A continuación exponemos una serie de recursos compositivos y ejemplos de los que el profesor o

profesora podrá extraer muy buenos rendimientos para llevar adelante una clase de composición en grupo.

✱ Ostinatos

El ostinato es uno de los recursos más simples y habituales de la práctica de la improvisación. La eficacia de los resultados avala su uso. Consideramos ostinato cualquier motivo rítmico o melódico que se repite como base constructiva de una pieza o fragmento.

Ejemplo de ostinatos rítmicos: 1



Ejemplo de ostinatos melódicos:



Los ostinatos melódicos siempre incluyen un ritmo, e incluso pueden tener aspectos armónicos inherentes.

Sobre un ostinato pueden crearse multitud de ideas muy variadas, incluyendo las exclusi-

vamente rítmicas o melódicas o mezcla de ambas. Para este tipo de piezas puede darse libertad total de movimiento melódico o establecer pautas sobre el ritmo a imitar o sobre tesituras, etc.

Ejemplo de pieza libre creada con la escala pentatónica menor de la con acompañamiento de un ostinato:



Sobre un ostinato cabe la mayor libertad creadora, siempre que se mantenga una escala sobre la que se establezca la improvisación de uno o varios solistas.

✿ Creación libre sobre estructuras armónicas

Definimos la estructura armónica como el conjunto de acordes sobre los que se apoya una frase y, por

extensión, una pieza. Toda pieza tonal tiene una base de acordes que actúan a modo de sintaxis de la obra. La melodía se sustenta en esos acordes y tiene que estar de acuerdo con ellos. Necesitamos por tanto un conjunto de estructuras armónicas que estén de acuerdo con el nivel de los alumnos y que puedan responder a nuestros objetivos de formación. A modo de ejemplo proponemos las siguientes:

De cuatro armonías (compases)

I - V - V - I; I - IV - V - I; I - II - V - I; I - V - IV - I;

De ocho armonías (compases)

I - V - V - I - I - IV - V - I; I - IV - II - V - I - IV - V - I

El profesor deberá hacer acopio de diferentes estructuras que pueden tener su origen en canciones o melodías clásicas o populares aunque la mejor elección siempre es la que se hace en consenso con los alumnos o analizando su propio

repertorio de estudio. Las estructuras han de ser expuestas en una tonalidad modelo (por ejemplo en Do M) y con una figuración sencilla (por ejemplo en redondas) para que los alumnos tengan referencias que faciliten su trabajo.

Ejemplo de una estructura de cuatro compases de las citadas anteriormente, con los acordes bien enlazados:

I V IV I

Sobre esta estructura, como primera iniciación a la creación tonal, puede intentarse la improvisación libre, con la sola vigilancia del oído de cada alumno. Para ello hay que distri-

buir la interpretación de la base armónica en tres grupos, según las reglas que se verán posteriormente, y dejar que cada alumno, como solista, intente su improvisación libre. En algu-

110

nos casos será bueno proponer que se intente repetir dos veces lo improvisado, e incluso que se escriba. Este ejercicio contribuye a un pro-

fundo desarrollo del oído y a la asimilación de la sonoridad de las estructuras armónicas trabajadas.

Ejemplo de improvisación libre sobre la armonía I-V-IV-I.



● Creación de motivos

Definimos *motivo* como un fragmento rítmico o melódico de cierta entidad cuya repetición, adaptación y desarrollo da lugar a una frase u obra. La creación de motivos siempre se deriva del conocimiento de una escala (para piezas pentatónicas o modales) y/o de uno o más acordes (en el caso de piezas del sistema tonal).

Los motivos construidos a partir de una escala disponen de total libertad, aunque deberían ser propuestas limitaciones o consignas que alienen la creatividad y mejoren la construcción formal, como por ejemplo podemos exigir que tengan uno o dos compases y que acaben en una determinada nota.

Creación de un motivo de dos compases en la escala de «la» eólico cuya última nota sea X. Este tipo de motivos nos permitirá encauzar la composición de forma que se repita dentro de un conjunto acordado de compases, transformando o variando su nota o notas finales.

Ejemplo de melodía creada a partir de un motivo y de una escala modal, acompañada mediante ostinatos.



Los ostinatos siempre funcionan como magníficos acompañamientos para este tipo de piezas.

Los motivos construidos a partir de acordes son válidos y necesarios para la composición de piezas dentro del sistema tonal. Para inventar piezas con estas estructuras armónicas necesitaremos motivos que respondan a los acordes correspondientes. Una vez que se ha elegido la estructura armónica, el siguiente paso consiste en proponer que se invente un motivo que responda al criterio de los acordes.

El modo más sencillo consiste en inventar motivos de un compás y por tanto de un acorde. La invención de motivos de un compás puede ser sometida a diferentes controles o limitaciones que estén en consonancia con los conocimientos teóricos y prácticos de los alumnos. Así podemos crear motivos solo con notas reales, o motivos de acuerdo con un ritmo dado, o que contengan notas de adorno (dosificando cada tipo), etc.

Ejemplos de motivos de diferentes tipos con un acorde de tónica de Do Mayor.



También podremos potenciar la invención de motivos a partir de una consigna, de un punto de arranque, como puede ser un gráfico, un ritmo, una idea, etc. Cada uno de estos tendrá un desarrollo de acuerdo a reglas que veremos más adelante.

☛ **Patrones de acompañamiento con enlace armónico**
Las melodías inventadas, tanto las modales como las tonales, necesitan un acompañamiento que realce su sonoridad y potencie su expresión.

Estos acompañamientos, como módulo general de trabajo, deben distribuirse en un mínimo de tres grupos y pueden incluir elementos de voz, de percusión y de instrumentos. Las partes

fundamentales de un acompañamiento residen en un bajo, un patrón rítmico que ponga en movimiento los acordes y un fondo rítmico (corporal o instrumental) opcional.

El bajo más simple recoge las fundamentales de los acordes de la estructura armónica con un ritmo adecuado, sin embargo es muy recomendable buscar la variedad que aportan otras notas del acorde e incluso otras notas de adorno que pueden ayudar a conducir el bajo.

Los patrones de acompañamiento pueden ser muy variados. Para este trabajo de invención en grupo proponemos una serie de posibilidades adaptadas a diferentes instrumentos.

Así vemos patrones para piano.



Patrones para instrumentos melódicos, (Roca y Molina, 2006).



Estos patrones pueden mezclarse entre sí ya que son compatibles siempre que se mantenga el mismo acorde entre todos los participantes.

El patrón acompañante permite desarrollar fácilmente la estructura armónica, de modo asequible a los alumnos y con garantías de funcionamiento.



Desarrollo de los motivos

Una vez que disponemos de una estructura armónica y de un patrón de acompañamiento que la desarrolle rítmicamente, nuestro objetivo se centra en la expansión de la melodía a partir de los motivos inventados previamente. El desarrollo de estos motivos puede seguir

multitud de reglas diferentes, incluyendo las adaptaciones por transporte o por enlace armónico, pregunta-respuesta, cambios de nivel, espejos, retrogradaciones, llegando hasta las combinaciones de estos recursos y a la libertad total.

Pondremos algunos ejemplos que expliquen brevemente el significado de cada uno de estos recursos.

Adaptación por transporte (Molina, 2004)



En esta adaptación el motivo se repite pero transportado a cada uno de los grados de la estructura armónica.

Adaptación por enlace armónico (Martínez, Castiñeira y Molina, 2005)

Este tipo de frase responde a un criterio de cercanía entre las notas del motivo a las de la adaptación.

Pregunta-respuesta (Molina, 2004)

El oído de los alumnos detecta lo que «debe» seguir después de una pregunta, sobre todo si tienen costumbre de escuchar música. En cualquier caso unos cuántos ejercicios les conducirá pronto a intuir la respuesta.

Cambio de nivel (Molina, 2004)

Un motivo puede tener varias representaciones en un mismo acorde, variando la altura de las notas, pero sin apartarse de la armonía.

Retrogradación (Chaler y Molina, 2006)

En este caso la retrogradación se produce porque los motivos de la tónica y la dominante se responden en sentido contrario.

Son muy prácticos y de un nivel muy asequible los ejercicios basados en progresiones a partir de un motivo dado (Molina y Molina, 2004).



Estos ejercicios no siempre constituyen una frase, pero se pueden adaptar para ello no dejando que la progresión se alargue demasiado.

■ Otros procedimientos para inventar frases y piezas

■ Unión de varias frases

Una vez que se haya practicado la construcción de frases con los procedimientos anteriores, no hay nada que impida unir dos o más de estas frases para construir obras de mayores proporciones.

Así puede pensarse en cualquiera de las combinaciones de módulos (la frase es el módulo de trabajo), como:

- A - A'
- A - B.
- A - B - A; etc.

■ Tema y variaciones

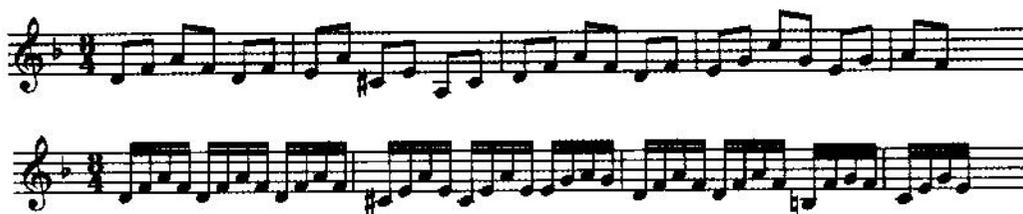
La utilización de un tema para imaginar diferentes modos de variarlo es sin duda uno de los mejores trabajos de composición que podemos practicar en el aula. Las combinaciones son infinitas, el trabajo de los alumnos es muy productivo y el disfrute de la actividad recompensa ampliamente el esfuerzo realizado.

Como punto de partida necesitaremos elegir un tema. Entre las posibilidades de esa elección tenemos las mismas frases que los alumnos hayan compuesto previamente o cualquier melodía popular, clásica, de moda en esos momentos, etc. que el profesor considere adecuada a sus fines.

Ejemplo, *Follia* de Corelli (Roncero y Molina, 2006)

Teniendo en cuenta los acordes que soportan el tema melódico y las notas básicas de la melodía podemos hacer variaciones que se basan en un patrón rítmico.

Así tenemos esta variación a base de corcheas. Ejemplo:



Otras muchas posibilidades se nos ofrecen añadiendo o suprimiendo notas de paso, floreos, apoyatura, etc. La variación melódica siempre incluye la rítmica.

Otra variación habitual es la que cambia al modo menor una melodía en modo mayor o viceversa.

🎵 Canon

La composición en canon no es fácil y debe estar sujeta a reglas estrictas si se quiere tener éxito en el resultado. La regla básica es que la melodía

original debe poder ser superpuesta sobre misma pero desplazada en el tiempo. Existen «trucos» para la composición de un canon de forma que aseguremos que siempre se conseguirá un buen resultado.

Usando una escala pentatónica todo suena muy bien:



Sobre un solo acorde. Supongamos Do M:



Sobre dos acordes que se repiten continuamente. Supongamos V-I:



Muchos otros procedimientos y recursos podrán ser imaginados a partir de los que hemos explicado anteriormente y todos ellos tendrán un magnífico desarrollo creativo. Animamos a los profesores a imaginarlos y a ponerlos en práctica.

La metodología IEM, que dirijo desde su creación y publica Enclave Creativa Ediciones, fundamenta sus procedimientos en el desarrollo paulatino de la creatividad. El análisis y la extracción de ejercicios que de él se derivan proporcionan todos los elementos de trabajo, tanto los que se refieren a los técnicos e instrumentales como los que atañen a los procesos de asimilación de la teoría y los de creación. Cada una de las publicaciones de esta metodología sigue esos criterios desde los inicios de la formación del estudiante de música² hasta los más avanzados niveles.

■ Beneficios que aporta la composición en grupo

La composición en grupo aporta multitud de beneficios que no serán valorados suficientemente hasta que no se ponga en práctica con criterio metodológico. El interés que a nosotros nos parece más evidente reside en su potencial para estimular la continuidad del estudio del instrumento y la música, la asimilación de nuevos conocimientos, el asentamiento de los que ya se poseen y el desarrollo de la capacidad de creación.

Con ello conseguiremos mejorar la interpretación vocal, instrumental, percusiva, etc. de nuestros alumnos a la par que los ponemos en disposición de saber utilizar sus instrumentos y las herramientas teóricas para crear sus propias obras. «He intentado que el entusiasta descubrimiento de la música preceda a la habilidad de tocar un instrumento o leer notas, sabiendo que el momento indicado para introducir estas habilidades es cuando el niño pregunta por ellas» (Schafer, 1984, p. 18). El disfrute de la creación puede convertirse en la mejor herramienta para conseguir el resto de objetivos de la educación musical.

Notas

1. Los ejemplos de este artículo se sitúan en un nivel no superior a los cursos del grado elemental de un conservatorio.
2. Para la aplicación de la creación en educación secundaria puede verse Chacón y Molina (2005).

Referencias bibliográficas

- CHACÓN, M.A.; MOLINA, E. (2005): *Musicalización*. Madrid. Enclave Creativa.
- CHALER, A.M.; MOLINA, E. (2006): *Flauta travesera*. Vol. 3. Madrid. Enclave Creativa.
- CISNEROS, J.M. Y OTROS. (2006): *Improvisación y acompañamiento*. Madrid. Enclave Creativa.

MARTÍNEZ, E.; CASTIÑEIRA, M.T.; MOLINA, E. (2005): *Violín 2. Grado elemental*. Madrid. Enclave Creativa.

MOLINA, E. (2004): *Lenguaje musical*, 3. Madrid. Enclave Creativa.

MOLINA, C.; MOLINA, E. (2004): *Piano 4*. Madrid. Enclave Creativa.

RONCERO, M.A.; MOLINA, E. (2006): *Lenguaje Musical 1. Grado medio*. Madrid. Enclave Creativa.

SCHAFER, R.M. (1983): *El compositor en el aula*. Buenos Aires. Ricordi.

— (1984): *El rinoceronte en el aula*. Buenos Aires. Ricordi.

ROCA, D.; MOLINA, E. (2006): *Vademécum musical*. Madrid. Enclave Creativa.

Dirección de contacto

Emilio Molina

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
emolina@iem2.com

Este artículo fue solicitado por EUFONÍA. DIDÁCTICA DE LA MÚSICA en septiembre de 2010 y aceptado en octubre de 2010 para su publicación.

