

Composición rítmica lineal y contrapunto rítmico en la enseñanza universitaria

Aníbal E. Colli

IPEAL, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Aníbal E Colli es titular de las cátedras de Recursos Compositivos y Seminario de Música Cubana de la Facultad de Artes (UNLP), investigador del IPEAL; pianista, compositor y arreglador de música popular latinoamericana. Email: anibalecolli@gmail.com

Resumen: Este trabajo se propone sistematizar la rítmica de la música popular y sus aplicaciones didácticas, desarrolladas en la cátedra Recursos Compositivos de la Licenciatura en Música Popular de la UNLP. Nuestro objetivo es el de trazar un recorrido pedagógico para la composición de músicas de raízailable, para las cuales los enfoques tradicionales basados en las alturas no son eficaces. A partir de los análisis desarrollados sobre la polirritmia en las músicas africanas y latinoamericanas planteamos ejercitaciones y trabajos creativos en dos campos:

- La rítmica lineal: desarrollo de motivos rítmicos (rítmica aditiva), relación de las frases con la métrica y las claves rítmicas o *timeline patterns*, interdependencia entre figuraciones utilizadas y velocidad del discurso.
- El contrapunto rítmico: resultado de la combinación de todos los planos simultáneos, interacción y roles de sus planos componentes.

Creemos que estas herramientas pueden ser útiles para la enseñanza universitaria de la música popular latinoamericana.

Palabras clave: rítmica lineal; polirritmia; motivos rítmicos; enseñanza; composición;

Resumo: Este trabalho se propõe sistematizar a rítmica na música popular e suas aplicações didáticas, desenvolvidas na disciplina “Recursos Compositivos” da Licenciatura em Música Popular da UNLP. Nosso objetivo é definir um percurso pedagógico para a composição de músicas de raiz dançante, para as quais os olhares tradicionais baseados nas alturas não são apropriados. A partir das análises desenvolvidas sobre a polirritmia nas músicas africanas e latino-americanas, propomos exercitações e trabalhos criativos em dois campos:

- A rítmica linear: desenvolvimento de motivos rítmicos (rítmica aditiva), relação das frases com a métrica e as chaves rítmicas ou *timeline patterns*, inter-dependência entre figuras utilizadas e velocidade do discurso.
- O contraponto rítmico: resultado da combinação de todos os planos simultâneos, interação e roles de seus planos componentes.

Acreditamos que essas ferramentas podem ser úteis para o ensino universitario da música popular latino-americana.

Palavras chave: rítmica linear; polirritmia; motivos rítmicos; ensino; composição;

Introducción

Para sistematizar la enseñanza de la composición rítmica en las músicasailables latinoamericanas partimos de una comprensión de la polirritmia en el sentido que la plantea Agawu (2003:252), como superposición de ritmos simultáneos que generan una textura musical.

Arom (1989-93) establece tres niveles de organización de la polirritmia:

- 1) El nivel de las partes individuales
- 2) El nivel intermedio de relación polirrítmica entre partes
- 3) La unión de todas estas partes en una estructura,

Es en este orden en el que planteamos la composición de una canciónailable latinoamericana, partiendo de la **rítmica lineal** que permite generar el nivel 1), en relación a las claves o timelines del género y a las capas básicas (nivel 2), hasta construir el **contrapunto rítmico** resultante (nivel 3)

Por otro parte observamos que existe una interacción fundamental entre repetición, variación y novedad que atraviesa todo el discurso rítmico, del cual la oposición solista-coro es un ejemplo paradigmático.

[...] la reiteración, la variación y el cambio se trabajan en las músicas “mulatas” tanto simultánea como secuencialmente. La variación simultánea aparece claramente en los diálogos entre tamboreros y bailadores de una de las tradiciones constitutivas de nuestras músicas “mulatas”, la tradición de las “bombas” [...] Uno (o varios) de los tambores repite el ritmo básico o toque, mientras simultáneamente otro elabora variaciones del toque y expresa cambios súbitos en diálogo con la “espacialización” que el elabora el bailarín con sus figuras expresivas. (2009 Quintero Rivera: 73)

En base a esta dinámica y aplicándola a las músicasailables latinoamericanas es que planteamos la división de la trama rítmica en dos campos diferenciados:

- La base: caminar del ritmo o groove generado por la superposición de los planos que realizan esquemas repetidos. Incluye el estudio del uso de la batería y la percusión, el comportamiento del bajo, la trama de instrumentos armónico melódicos, los ostinatos y fondos armónicos y/o tímbricos adicionales. También los esquemas de armonía cíclica y su relación con la forma.
- Las frases rítmico-melódicas no repetidas: abarca toda la información rítmica lineal y contingente que dialoga con la base rítmica, independientemente del instrumento que la asuma: melodía principal, contramelodías, contrapuntos pasivos, obligados, cortes, fills, respuestas o comentarios generados por cualquier instrumento.

Estos dos campos se refieren a roles y no siempre a tímbricas o instrumentos fijos. Por esto mismo permiten cruces y zonas grises (por ejemplo, en el momento en que el baterista hace un fill, cambia del primer campo al segundo).

Composición rítmica lineal

Dado que los trabajos sobre composición rítmica lineal y contrapunto rítmico estarán relacionados compartirán un contexto rítmico-armónico común: un género latinoamericanoailable y una armonía cíclica de no más de 4 compases. Sugerimos para los trabajos de rítmica lineal utilizar un esqueleto rítmico que presente ya el carácter o “caminar” del ritmo, pero muy poco cargado en cuanto a ataques en la percusión y con la armonía presente sólo en forma de acordes planchados. Este “esqueleto rítmico” está relacionado con el concepto de claves o timeline patterns tal como los plantea Kwabena Nketia (1963).

Timeline ou linha guia é o termo empregado para representar uma linha rítmica curta, distinta, de ciclos simples, executada por palmas o u por um instrumentos de percussão de timbre agudo que serve como referência temporal em meio a outras linhas rítmicas simultâneas, (2019 Ribeiro, Fiaminghi: 14)

Agawu (2006) concibe al timeline como un punto de referencia constante sobre el cual la tanto la estructura de frases de una canción como su organización métrica lineal son guiadas.

Una vez definido el contexto armónico-rítmico organizamos la composición rítmico-melódica a partir de tres enfoques complementarios:

- 1) Macroduraciones
- 2) Figuraciones
- 3) Motivos rítmicos

1) Macroduraciones

En este trabajo nos centraremos en la relación de las frases con el esquema armónico y la vuelta rítmica. El objetivo es poder generar y empalmar frases asimétricas sobre un esquema cíclico y simétrico. La tensión y sorpresa que generan estas frases de duración irregular es un elemento importante de la creatividad rítmica en contextos bailables. Este trabajo se divide en dos tipos de entrenamientos:

- a) Ubicación de las frases en relación a la armonía y los compases.
- b) Ubicación de las frases en relación a las subdivisiones.

- a) Se trata de inventar frases memorizables y lógicas de uno, dos o tres compases que empiecen y terminen en cualquier acorde de la vuelta armónica. Lo graficamos sobre una base típica de huayno.

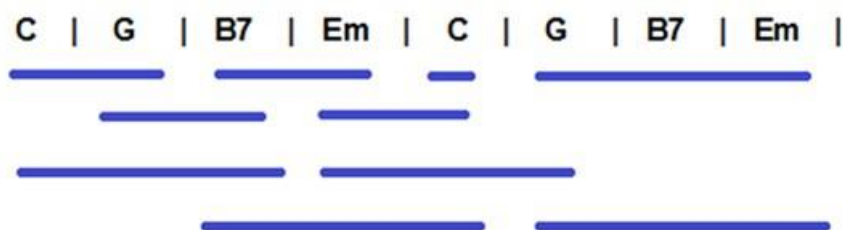
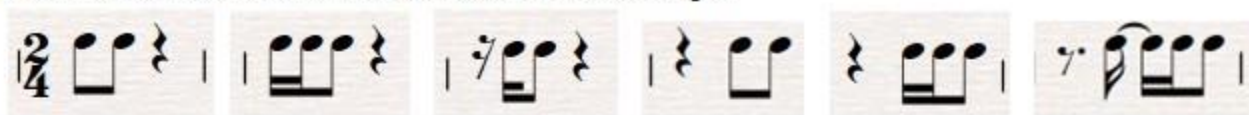


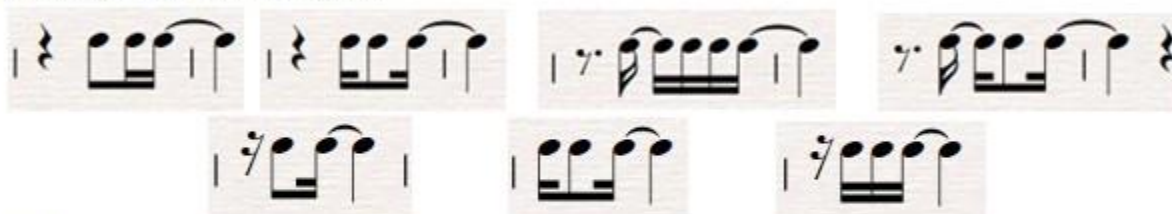
Fig. 1: Macroduraciones

- b) Se componen frases definiendo de antemano en qué subdivisión del compás (por ejemplo, cualquiera de las 8 semicorcheas de un compás de 2/4) comienzan y terminan. Mostramos aquí entrenamientos para finales de frase sobre la misma base de huayno del entrenamiento anterior:

Finales en tercera semicorchea o corchea a contratiempo:



Finales en cuarta semicorchea:



Finales en segunda semicorchea:

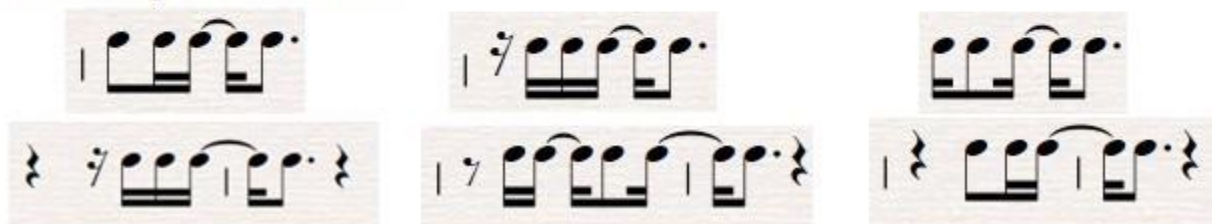


Fig. 2: Finales de frase

2) Figuraciones

Dado el contexto elegido, tendremos a elección una gran variedad de figuraciones rítmicas. Cuando una frase presenta una figura preponderante (la semicorchea, la negra, etc) se percibe con una determinada velocidad. El contraste de diferentes figuras preponderantes entre frases ha sido utilizado históricamente como recurso compositivo.

J.S. Bach practicó el canon por aumentación y disminución, en el cual los valores del tema propuesto se suelen duplicar, o reducir a la mitad. Nosotros pondremos a continuación del ritmo enunciado su aumentación o disminución inmediatas, en formas mas o menos complejas. (1905 Messiaen: 15)

A partir de estas observaciones Messiaen propone su tabla de aumentaciones y disminuciones desarrollando esta técnica sobre un motivo melódico. En nuestro contexto compositivo aplicamos ese recurso no solo entre motivos sino entre frases sucesivas o superpuestas, generando oposiciones de velocidad.

El trabajo consistirá en inventar frases que utilicen como figura preponderante (aunque no única) cada una de las figuras de la siguiente lista. El segundo paso consiste en combinarlas en frases sucesivas o al interior de una frase.

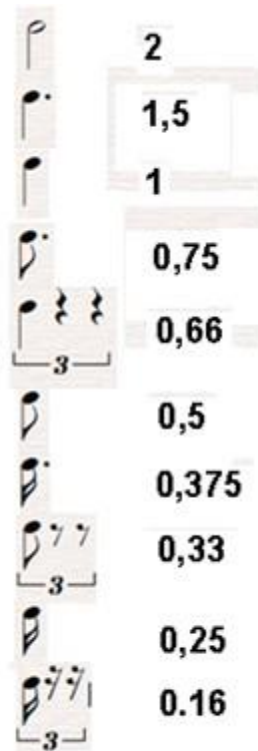


Fig.3: Figuraciones

Planteamos variados entrenamientos para poder combinar con soltura las figuras posibles. Mostramos aquí uno orientado a incluir las variantes del tresillo en contexto binario.

Combinar cantando y/o tocando (primero con un metrónomo; después, con diferentes bases rítmicas) cualquier figura de la primera columna con cualquiera de la segunda.



Fig. 4: Binario vs ternario

3) Motivos rítmicos

Sabemos que el discurso, para desarrollarse y mantener cohesión formal, utiliza estructuras identificables, que se repiten, varían y se oponen, que llamamos motivos rítmicos.

En primer lugar relacionamos la identidad de un motivo con el intervalo de subdivisiones que existe entre sus ataques:

Motivo 11212:



Fig.5: Motivo

Planteado de esta forma el motivo rítmico no se define por sus duraciones en relación al compás, sino a una unidad mínima común (en este caso la semicorchea). Esta forma de concebirlos desde la rítmica aditiva, está muy ligada a la creatividad fraseológica de las músicas polirrítmicas. Olivier Messiaen propone que las estructuras rítmicas sean independientes de una regularidad métrica:

Dando un paso más, sustituiremos las nociones de “compás” y “tiempo” por la intuición de un valor breve (la semicorchea por ejemplo) y sus multiplicaciones libres. Lo cual nos

llevará hacia una música más o menos “desacompasada”, que forzosamente va a implicar reglas rítmicas precisas. (1905 Messiaen: 9)

La autonomía del motivo respecto del compás o las *timelines* plantea dos posibles formas de notación de la superposición de planos en la polirritmia, que Agawu define como notación rítmica o métrica:

Transcribing durations gives rise to a dilemma involving a choice between two types of notation: rhythmic or metric. The former would represent each duration by a single sign, independently of whether it crosses from a pulsation to another[...] In metric notation, on the other hand, rhythmic values are represented with respect to an isochronous reference unit, the pulsation” (1991 Arom: 228)

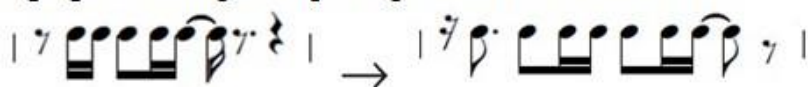
A partir de esto entrenamos en la cátedra todas las posiciones de un motivo en relación a las subdivisiones del compás.

Reubicación métrica del motivo 11212:



Otras formas de variación motivica:

Agregado de ataques al principio: de 11212 a 3211212



Agregado de ataques al final: de 11212 a 1121221224



Fig. 6: Variaciones del motivo

Recordemos además que el motivo sólo define intervalos entre ataques y por lo tanto, las alturas, los acentos tónicos o agógicos, las duraciones y articulaciones pueden variar permanentemente. Los resultados de estos desarrollos pueden sonar sumamente muy diferentes entre sí: su parentesco motivico no implicará necesariamente una semejanza perceptible.

Contrapunto rítmico

En esta etapa se trabaja sobre la superposición rítmica para la composición, producción, grabación y escritura de una canción bailable. Las melodías rítmicas generadas en la etapa de composición rítmica lineal servirán como materia prima, tanto para los planos más melódicos de la base (riffs y ostinatos) como para el campo de las frases no repetidas (melodía principal, contramelodías, coros). La base rítmica, que hasta el momento sólo había sido esbozada para dar contexto armónico-rítmico, deberá ser desarrollada en toda la variedad y complejidad de sus planos intervinientes a partir de consignas específicas.

Dividiremos el trabajo sobre contrapunto rítmico en las siguientes etapas:

- 1) Composición y arreglo de la base rítmica
- 2) Composición de melodías no repetidas
- 3) Definición de la forma y conclusión del arreglo
- 4) Producción final, entrega y devolución

1) Composición y arreglo de la base rítmica

Según la clasificación que planteamos anteriormente, el campo de la base rítmica está constituida por la superposición de todos los planos que realizan esquemas repetidos. La relación polirrítmica entre los planos ya ha sido descrita por David Locke en “Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming.” *Ethnomusicology* 26(2): 217–46. Veamos primero una definición de ambos conceptos:

Uma configuração rítmica transcorre em posição de offbeat quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierárquicamente definido como básico. Uma relação em cross rhythm se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em valores rítmicos diferentes, mas constantes. (2005 Lacerda: 209)

La composición de una tramaailable pondrá en juego estos dos conceptos. El trabajo previo sobre la macroduraciones en los trabajos de rítmica lineal provee las habilidades necesarias para generar planos que presenten sus propios *offbeats*. En los planos más estructurantes de la percepción general (bombo, bajo, redoblante, etc) la elección de los *offbeats* específicos de cada plano configurará en gran medida la sensación del caminar del ritmo o “groove”. Por otro lado, la superposición entre planos plantea relaciones específicas de *cross rhythm*: la oposición de figuraciones dominantes diferentes entre planos (que fueron entrenadas también en los trabajos de rítmica lineal) permite relaciones de 4:3 y 3:2, típicas de las polirritmias de origen africano.

Aplicado al contexto instrumental de la canciónailable latinoamericana, la construcción de la base rítmica abarca los arreglos de la batería y la percusión, el comportamiento del bajo y los instrumentos armónico-melódicos, incluidos los ostinatos y fondos armónicos y/o tímbricos adicionales. Para guiar este trabajo planteamos una serie de categorías que guían las decisiones:

- a. Relación entre los esquemas rítmicos de batería-percusión, bajo e instrumentos armónicos con la sucesión armónica y las claves rítmicas del género elegido.
- b. Grado de coincidencia de los ataques y acentos de cada plano: un inmenso campo posible entre los extremos del hoquetus (divergencia total) y el obligado (coincidencia total).
Confluencia o diferenciación entre planos: reforzar juntos acentos estructurales del arreglo versus acentuar o rellenar el “hueco” que deja el otro.
- c. Identidad de cada plano en relación a: repetición-variación-novedad, continuidad-discontinuidad, velocidad (densidad cronométrica), nivel de melodicidad.
- d. Comportamientos del bajo:
 - Circunscripto a los graves estructurantes y con bajo nivel de melodicidad.
 - Melódico rítmico corto y repetido: riff.

- Melódico de larga duración (generalmente abandona la función de sostén grave de la base)
 - Continuo y homogéneo (con distintos niveles de melodicidad)
- e. Planos intermedios de acompañamiento: ejecutados habitualmente por instrumentos armónicos, pero que pueden combinar acordes con notas aisladas.
- Clasificación de cada uno de ellos en función de su densidad cronométrica, continuidad o discontinuidad, armonicidad o melodicidad.
 - Interrelación de acuerdo a: complementariedad rítmica (relaciones de acentos), relaciones de registros, notas jerarquizadas elegidas.

2) Composición de melodías no repetidas

Consideramos en este campo a todas las frases melódico-rítmicas que no se conciben para ser repetidas (al menos dentro del ciclo de 4 compases) y se perciben separadas de la base rítmica, independientemente del instrumento que la asuma: melodía principal, contramelodías, contrapuntos pasivos, obligados, cortes, fills, respuestas o comentarios breves, etc. Las dividimos en dos grupos que se trabajan sucesivamente:

- a. La melodía principal: debe ser memorizable, rítmica, con identidad y estructurada en secciones (estrofa y estribillo o coros).
- b. Contramelodías para cualquier instrumento: en los huecos o superpuestas a la melodía principal. Con diversidad de ubicaciones métricas (entrenado en Macroduraciones), de acentuaciones y de figuraciones (entrenado en Figuraciones). Adaptadas al contexto puntual gracias al desarrollo de un motivo (entrando en Motivo rítmico).

3) Definición de la forma y conclusión del arreglo

La última etapa de este proceso de composición consiste en terminar el arreglo en relación a la textura y la forma, y supone varias tareas:

- a. Ordenar de principio a fin las secciones en relación a la melodía principal (introducción, estrofas, estribillos, coros, puentes, etc).
- b. Ubicar todas las contramelodías en relación a la melodía principal y a las secciones.
- c. Decidir cómo se presentarán los diferentes planos en relación a la forma.
- d. Definir en qué momento los instrumentos de la base abandonarán su rol asignado para reaccionar a la melodía o a los cambios de sección.

4) Producción final, entrega y devolución

Definido por completo el arreglo, los estudiantes pueden abocarse a la producción (grabación y mezcla) y escritura (parte general de todos los instrumentos) para su entrega final. El proceso se completa con la devolución docente y la puesta en común de todos los trabajos de la cursada

Conclusiones

Los compositores populares componen desde el ritmo con criterios que la academia y la enseñanza tradicional no han sistematizado. Y es por esto, que construir una pedagogía universitaria en este campo resulta fundamental. A partir de la praxis musical y las categorías de análisis de la

polirritmia músicas africanas desplegamos una didáctica para la composición rítmica tanto a nivel lineal como superpuesta en planos. Esperamos que nuestra contribución sea útil para la formación de músicos comprometidos con la identidad y la realidad de nuestros pueblos.

Bibliografía

AGAWU, Kofi. 2003. *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Londres: Routledge.

_____. 2006. "Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm" En *Journal of the American Musicological Society* no.59 (1): 1-46

AROM, Simha. 1989. "Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrythmics". En *Leonardo*, no.1 (22): 91-99.

_____. 1991. *African Polyphony and Polyrythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.

KWABENA NKETIA, J. H. 1963. *African music in Ghana*. Chicago: Northwestern University

LACERDA, Marcos Branda. 2005 "Transformacao dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm en dois géneros musicais do Brasil". En *Opus*, no 11 (11): 124-136

MESSIAEN, Olivier. 1905. *Técnica de mi Lenguaje Musical (Bravo Lopez)*. París: Leduc.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. 2009. *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert

RIBEIRO, Bianca; FIAMINGHI, Luiz Henrique. 2019. "Do tempo medido ao tempo sentido: a rítmica de Gramani em uma perspectiva africanista". En *Vortex*, no. 2 (7): 1-29.