

TEORÍA E INVENTIVA MUSICAL

Contratiempo, Pulso y Ritmo



VUMSA 2011

VUMSA 2011

Vicente Umpiérrez Sánchez

TEORÍA E INVENTIVA MUSICAL

Contratiempo, Pulso y Ritmo

La escritura musical que aparece más abajo es para ser interpretada por dos congas (grave/aguda) y un chéquere .

(a)

1

La teoría convencional de música dice que se produce Contratiempo cuando en la parte, o fracción, *fuerte* del compás hay silencio y en la parte, o fracción, *débil* que le sigue hay ataque de sonido.

1. De entrada este concepto de Contratiempo está basado en un concepto falso, a saber, que las partes (o fracciones) del compás se distinguen entre fuertes (acentuadas) y débiles (no acentuadas). El Compás es una división abstracta del tiempo, las divisiones de esta división abstracta, las partes del compás, han de ser igualmente abstractas, por lo tanto, carece de sentido lógico hablar de partes acentuadas (fuertes) o no acentuadas (débiles). La acentuación, o no acentuación, sólo es aplicable al sonido, que es lo concreto.
2. Este concepto de Contratiempo está ligado a la presencia de silencio.
3. El Contratiempo se considera que se produce de forma absoluta.

2

Tanto desde el punto de vista de la Duración como desde el punto de vista de la Altura, en la voz II lo que acontece es un Pulso Binario (una pulsación a cada dos partes; la parte está representada por la corchea).

En la voz I, en relación a la Duración de los sonidos individuales, acontece un Pulso Unitario (una pulsación a cada parte), pero en relación a la Duración de los grupos de sonidos, acontece un Ritmo. Estos grupos de sonidos son creados por la variación en la Altura. El Ritmo de sucesión, las relaciones de duración, de estos grupos de sonido es el siguiente: **2 2 3 2 2 2 3**

El referido ritmo se siente pero no aparece representado en la partitura. Su representación es como sigue:

(b)

Si nos guiamos por el concepto convencional de Contratiempo, al referirnos al ritmo que han de ejecutar las congas (a), no se produce Contratiempo. Sin embargo, con la misma concepción, al referirnos al ritmo que aparece representado en (b), decimos que hay cuatro contratiempos.

En (a) se dice que no se producen contratiempos porque no aparecen silencios por ninguna parte. En (b) se dice que se producen contratiempos porque en las fracciones “fuertes” del compás acontecen silencios.

3

Cuando acontece el ritmo representado en (b), acontece simultáneamente un Pulso Binario (el que ejecuta el chéquere); los contratiempos se producen en relación a este Pulso Binario. Si el Pulso Binario no existe, no se produce Contratiempo alguno. Porque el Contratiempo no se da de manera absoluta, sino relativa, esto es, el Contratiempo se da en relación a un determinado Pulso.

Se produce Contratiempo cuando no hay simultaneidad entre pulsación y ataque de sonido, y en el momento de la pulsación se produce silencio o prolongación de sonido.

(c)

Las representaciones (a) y (c) son representaciones distintas de un mismo ritmo. Los ataques señalados con asterisco son contratiempo porque no se dan en simultáneo con la pulsación, y en el momento de la pulsación hay prolongación de sonido, hay ausencia de ataque.

4

El ritmo de sucesión de los grupos de sonido coincide con el ritmo que se ejecuta en la conga grave. Ahora tenemos que considerar, además, el ritmo que se ejecuta en la conga aguda y su relación con el Pulso Binario. Esta es su representación:

(d)

1. Las duraciones distintas contenidas en este ritmo son de una y dos partes.
2. El metro del ritmo, que es de 16 partes, se ordena en 9 + 7. Este ordenamiento es una división concreta e irregular, que es independiente de la división abstracta y regular del compás.
3. En relación a la presencia del Pulso Binario, que se ejecuta en el chéquere, se producen tres contratiempos en el primer compás.

5

¿Qué sucede con la teoría elemental que se aprende en la Educación Musical Convencional? Que no tiene casi ninguna utilidad en la práctica. Dentro de esa práctica está la Composición. Y dentro de la Composición es necesaria la Inventiva Musical, la cual está mucho más allá de las fórmulas y de los clichés que es lo que se aprende, por lo general, en los conservatorios y fuera de ellos

La teoría elemental se aprende con el fin de pasar unos exámenes, pero no para su aplicación práctica. Esta teoría elemental es pobre, superficial y, en muchas ocasiones, falsa; falsa porque no supera la prueba del pensamiento lógico y de la práctica. Además, en esta teoría elemental hay muchos conceptos que brillan por su ausencia.

Aquel cuyo saber musical elemental lo ha aprendido en la Educación Musical Convencional, ante la pregunta ¿qué ritmo se ejecuta en las congas? respondería: ritmo de corcheas. Respuesta demasiado escueta y, además, falsa. Ante la pregunta ¿se producen contratiempos en este ritmo? respondería: no se producen contratiempos. Este famélico y petrificado saber teórico impide al músico conocer el ritmo que está ejecutando o que está componiendo.

6

En el método de educación musical que yo he creado y que pongo en práctica con mis alumnos nunca se da por superado el conocimiento de la teoría elemental; continuamente se persigue la profundización y ampliación de ese conocimiento, el cual se conecta con la práctica de la Interpretación y de la Composición. Es por ello, que al mirar a la escritura musical que se ha de interpretar con las congas, el contenido que se saca a relucir de su análisis es amplio y profundo; contenido que de ninguna manera se puede obtener mediante el uso del saber teórico elemental que aporta la Educación Musical Convencional.

Hagamos una recapitulación de todo lo señalado en relación a lo escrito para las congas:

1. Desde el punto de vista de la duración de los sonidos individuales no se produce Ritmo, sino Pulso.
2. Desde el punto de vista de la duración de los sonidos agrupados si se produce Ritmo, dado que los grupos de sonidos no son todos iguales en duración.
3. Esta agrupación de los sonidos se produce gracias a que no todos los sonidos son iguales en altura.
4. El ritmo de sucesión de los grupos de sonidos no aparece representado en la partitura. El único ritmo que aparece representado en cualquier partitura es el ritmo de sucesión de los sonidos individuales.
5. El ritmo de sucesión de los grupos de sonido, las relaciones de duración es:
2 2 3 2 2 2 3 Este ritmo aparece representado en (b). Estos números enteros indican el número de partes iguales que transcurren desde el ataque de un sonido hasta el ataque del siguiente.

6. El ritmo de sucesión de los grupos de sonidos coincide con el ritmo que se ejecuta con la conga grave.
7. Determinados ataques de este ritmo entran en relación de contratiempo con el pulso binario (un ataque a cada dos partes) ejecutado con el chéquere. Esto aparece señalado en (c).
8. También hay que contemplar el ritmo que se ejecuta en la conga aguda. Al igual que los anteriores, este ritmo existe pero no aparece representado; lo descubrimos mediante el análisis. La representación de este ritmo aparece en (d).
9. El metro del ritmo es 16. El metro de un ritmo es su extensión expresado en un número de partes iguales. En el ritmo que se ejecuta en la conga aguda, el metro de 16 partes se ordena en 9+7.
10. Esta ordenación es la división concreta e irregular del ritmo, el cual es independiente del compás (representado por la línea divisoria), que es la división abstracta y regular. La división concreta se siente, pero no aparece escrita. La división abstracta no se siente, pero aparece escrita (la línea divisoria).
11. Determinados ataques del ritmo que se ejecuta en la conga aguda entran en relación de contratiempo con el pulso binario ejecutado con el chéquere; que aparecen señalados en (d).

7

El Sistema de Educación Musical dominante es una gigantesca fábrica de espíritus sobrios. Los espíritus sobrios son aquellos que se conforman con lo poco y permanecen satisfechos hasta el resto de sus vidas con lo poco. No sienten la necesidad de profundizar y ensanchar lo poco que saben; y mucho menos sienten la necesidad de someter a crítica lo poco que saben. Estos espíritus de escasa luz creen que saber música es igual a saber tocar un instrumento; y como se creen poseedores de un saber que verdaderamente no tienen, se lanzan a la tarea de la composición y, enarbolando la bandera de la frívola modernidad, se colocan en la ultra vanguardia; donde cualquier estúpida y ñoña ocurrencia se toma por artísticamente válida y donde el saber teórico musical queda reducido al cero. ¿Cómo demontre se puede inventar si se carece de un conocimiento teórico musical sólido que se fundamente en una teoría elemental científica, esto es, en una teoría elemental que sea capaz de superar la prueba del pensamiento lógico y de la práctica?