

**TEMA 17:** *El ritmo. Pulso y métrica.***Esquema:**

1.- Introducción.

2.- El ritmo. Intento de definición.

3.- Ritmo y pulso.

3.1.- El Ritmo como división del tiempo.

3.2.- El pulso como unidad de medida.

4.- La rítmica.

4.1.- La Rítmica griega.

4.2.- Los modos rítmicos medievales.

4.3.- Evolución del concepto de métrica.

4.4.- Ritmo y métrica.

5. La teoría métrica tradicional.

5.1.- El compás.

5.1.1.- Definición.

5.1.2.- Las figuras del compás.

5.1.3.- Representación de los compases con quebrados.

5.1.4.- Acentuación de los compases.

5.1.5.- Compases simples y compuestos

5.1.7.- Anacrusa.

5.1.8.- Compás en silencio. Calderón.

5.1.9.- Forma de marcar las subdivisiones.

5.1.10.- Compases a un tiempo.

5.1.11.- Compases de más de cuatro partes. Compases de amalgama.

5.1.12.- Compases de partes dispares.

5.1.13.- Nuevas formas de representar los compases mixtos.

5.1.14.- Cambio de compás.

5.2.- Cambios de acentuación.

5.2.1.- La síncopa.

5.2.2.- Notas a contratiempo.

5.2.3.- Síncopas y notas a contratiempo regulares e irregulares.

5.3.- Modificaciones rítmicas del compás.

5.3.1.- Grupos artificiales.

5.3.2.- Grupos excedentes y deficientes.

5.3.3.- Elección de figuras en los grupos de valoración especial.

5.3.4.- Reglas generales acerca de la escritura de grupos artificiales.

5.3.5.- Interpretación de los grupos artificiales cuando ocupan más de una parte.

5.4.- Polirritmia y polimetría.

6.- Conclusiones.

7.- Referencias bibliográficas y documentales.

## 1.- INTRODUCCIÓN.

El hombre ha sentido la **necesidad de organizar** las alturas en un continuo melódico y las agrupaciones de sonidos simultáneos en armonías clasificadas. De la misma manera también las duraciones de los sonidos y la organización regular de las acentuaciones de una melodía han sido objeto de una sistematización a lo largo de la historia de la música.

La organización rítmica de la música puede presentar **varios aspectos**, desde la regularidad casi monótona de un vals decimonónico hasta la variedad casi constante de la consagración de la primavera de Stravinsky ( o de la música étnica cuya riqueza rítmica la inspiró). Entre estos dos extremos disponemos de todo un abanico de posibilidades que permiten una gran variedad estilística.

A continuación vamos a definir algunos de los **principales conceptos** relacionados con el ritmo musical. La mayoría de ellos se refieren a la teoría clásica, y son aplicables, especialmente a la música de los períodos del Barroco final, el Clasicismo y el Romanticismo, mientras que para los períodos anteriores y posteriores es conveniente consultar los temas históricos en los que encontraremos especificadas sus técnicas compositivas, entre ellas las rítmicas.

## 2.- EL RITMO. INTENTO DE DEFINICIÓN.

La palabra ritmo tiene distintas **acepciones** por lo que es difícil dar una única definición que pueda resumir la diversidad de significados que le atribuimos. Estos se refieren no sólo al ritmo musical, sino al ritmo de la naturaleza, del cuerpo humano, etc.

**En música** decimos, por ejemplo, que un aire tiene mucho ritmo cuando es sincopado. Una obra es rítmica cuando presenta notas acentuadas

muy regulares y claras. Una persona sin ritmo es incapaz de repetir una sucesión de notas largas y cortas o de acentos. Decimos que una pieza tiene ritmo de bolero cuando presenta un esquema rítmico con las duraciones corchea - tres semicorcheas, el cual se repite de forma continua.

Como primera **definición** podemos decir que el ritmo es una **disposición simétrica y periódica de tiempos fuertes y débiles** en un verso, en una composición plástica, etc. En música podemos decir que llamamos ritmo a una **combinación de duraciones**. Así, por ejemplo, la combinación corchea - tres semicorcheas mencionada anteriormente sería un ritmo de bolero. **Vincent d'Indy**, en su *Curso de Composición Musical* se decanta por una definición de tipo más general. Para él se trata de **“el orden y proporción en el espacio y en el tiempo”**. Se trata de una ley de orden y equilibrio aplicable a muchos fenómenos diferentes.

Podemos dar una definición más estrechamente relacionada con la música diciendo que ritmo es la **“estructuración de las diferentes duraciones sonoras, independientemente de su altura”**. A veces se distingue entre el ritmo de valores (o duraciones), el melódico (en relación a la melodía), el dinámico (según los cambios de intensidad) e incluso el armónico (en lo referente a la regularidad en los cambios de la armonía).

La palabra ritmo deriva del griego **“rythmos”** que significa fluir. Podemos suponer que se aplicara este nombre para referirse al fluir del tiempo. En este sentido las obras de la literatura clásica emplean esta palabra no en relación con la música, sino con la vida en general. Hoy empleamos la palabra ritmo **en la vida corriente** de maneras muy variadas. Así decimos que un trabajo avanza a buen ritmo cuando los intervalos temporales son cortos y regulares y cercanos. Cuando decimos que llevamos un ritmo frenético nos referimos a la no existencia de pausas entre una acción y otra. Así podríamos generalizar y decir que, en general, el ritmo se refiere a todo aquello que es **repetido con regularidad**. Así hablamos de ritmo de los días y las noches, las olas, las estaciones, la marcha, de los palpitos del corazón (ritmo cardíaco), etc.

### 3.- EL RITMO Y EL PULSO.

#### 3.1.- El Ritmo como división del tiempo.

En un principio podemos decir que de simples sonidos pasamos a la

melodía al combinar sonidos de distinta altura y duración y acentuación. De la misma manera pasamos de la percusión no ordenada a una estructura de sonidos más o menos separados y acentuados que denominamos ritmo. Ambas nos llevan a una **división del tiempo en unidades comprensibles** y organizadoras. Estas no deben ser necesariamente regulares. La definición del tiempo ya es por sí misma difícil, por lo que la del ritmo, íntimamente ligada a la anterior también presenta dificultades.

Como ejemplo de un ritmo podríamos citar la organización del tiempo en unidades de mayor o menor longitud y/o acentuación. Vemos que se trata de una **doble división**, por una parte las duraciones y por otra las acentuaciones. Esto tiene su importancia como veremos más tarde.

La **comparación con la melodía** es importante. Esta es una sucesión de alturas mientras que el ritmo es una sucesión de duraciones y/o acentos.

### 3.2.- El pulso como unidad de medida.

Respecto al **pulso**, lo definiríamos como una división del tiempo en partes iguales equivalente a la división del espacio con una regla en centímetros. Se trata de una "percusión" real o imaginaria que se repite continuamente, como los segundos de un reloj. Estas "percusiones" nos permiten "medir" las duraciones. Así decimos que una negra dura un tiempo en un 4/4 y dos en un 2/8. El pulso es la "duración" de referencia.

Llegados a este punto es importante distinguirlo del ritmo, lo cual no es tarea sencilla.

Veamos un ejemplo: si oímos una sucesión de percusiones que se suceden a intervalos de tiempo siempre iguales y lo oímos como tal sucesión hablaremos de pulso, y no de ritmo.

Sin embargo, si elegimos un grupo de dos o tres pulsos y somos conscientes de esa elección ya estamos creando un ritmo, ya que entonces aparece, en palabras de Bergson (Données immédiates 1888), "la calidad que su cantidad representaba". Evidentemente es este un **cambio subjetivo**.

Si el mismo elemento puede ser o no ritmo depende de nosotros, de nuestra organización mental. Se trata de seleccionar unos pulsos entre todos. Se trata de una forma rítmica subjetiva ya que es un deseo del oyente el convertir el pulso en ritmo. No se trata de una diferencia de realidad sino de diferentes aproximaciones.

Cuatro pulsaciones seguidas pueden ser un ritmo o un pulso, todo depende de la voluntad del oyente.

Así podemos establecer que **todo pulso es (en potencia) un ritmo** pero no todo ritmo es un pulso ( los intervalos de tiempo entre sus repeticiones pueden variar). El pulso debe ser regular en el tiempo para poder así servir a organizar el tiempo como unidades de medida.

El músico y pedagogo **Maurice Martenot** trabajó para conseguir una teoría consecuente del ritmo. El fue el primero en definir la **pulsación** como "sensación de un movimiento muscular preferentemente leve y muy breve que se renueva a intervalos regulares jalonando el tiempo y permitiendo así apreciar y comparar duraciones diferentes".

Es decir, se trata de la interiorización del pulso por parte del alumno, y pone el acento en el aspecto físico, mientras que el concepto de pulso era más teórico.

#### 4.- LA RÍTMICA.

La rítmica es la parte de la teoría musical que se ocupa del estudio del ritmo y de las diferentes maneras de organizarlo. Podríamos decir que es la **estructura del ritmo en sus diferentes combinaciones, tomando como unidad de medida el compás.**

Evidentemente esta ciencia ha evolucionado con el paso de los siglos y ha sido influida por los diferentes estilos musicales. Vamos a exponer la teoría clásica que se basa en el establecimiento de una unidad de medida llamada compás. Pero antes mencionaremos la rítmica griega, verdadera precursora de la actual.

##### 4.1.- La Rítmica griega.

**Los griegos** idearon un sistema de organización del tiempo en relación a las duraciones.

Este sistema se utilizó primero en la poesía para luego ser aplicado a la música. Consiste en la clasificación de esas duraciones en una serie de esquemas o **pies rítmicos**.

Estos vienen determinados por la suma de valores breves y largos, los cuales se indican con pequeños trazos rectos (-), cuando se trata de duraciones largas, y curvos (U), cuando se trata de duraciones cortas.

Los romanos heredaron esta teoría y la aplicaron de manera que se dividieran las duraciones (de la poesía) en **longas** (dos o tres “pulsos”) o **breves** (unidad de tiempo base equivalente a nuestro pulso). Las diversas combinaciones (binarias, ternarias, cuaternarias etc.) de longas y breves dan lugar a los siguientes esquemas rítmicos.

#### Esquemas rítmicos y resultantes

De dos unidades		Pírrico	U U	
De tres unidades	{	Troqueo	- U	
		Yambo	U -	
		Tíribaquio	U U U	
De cuatro unidades	{	Dáctilo	- U U	
		Anapesto	U U -	
		Espondeo	- -	
		Anfíbraco	U - U	
		Troqueo mátrico	U U U U	
De cinco unidades	{	Peón	U U U -	
		Peón	- U U U	
		Peón crético	- U -	
De seis unidades	{	Moloso	- - -	
		Jónico mayor	- - U U	
		Jónico menor	U U - -	
		Hexabraquio	U U U U U U	

El signo - representaba una duración más larga que el signo U.







De cualquier modo hay una cierta **ambigüedad**. Se trata ante todo de dar una base que sirva como referencia para establecer el resto de las duraciones. Esta es la breve equivalente a nuestro pulso. Es la que permite una cierta exactitud en la medida de las duraciones.

#### 4.2.- Los modos rítmicos medievales.

En la **Edad Media**, y debido al gran desarrollo de la polifonía se desarrolla una notación rítmica más exacta que permita encajar las voces de manera clara. Se necesitaba un sistema de notación que mostrara los valores relativos de las notas dentro de una única línea

melódica y también en las diferentes voces de una composición polifónica. En la escuela de **Notre Dame** se sustituye el flujo uniforme no medido de la polifonía ( y del canto llano anterior) por **patrones recurrentes de notas largas y cortas**. Los distintos patrones de estas notas se conocen como **modos rítmicos** (por analogía con los modos melódicos), y se identifican mediante lo que actualmente denominamos notación modal.

La introducción del ritmo y del “compás” puede atribuirse a **Leonin**, pero el sistema completo de los modos rítmicos y de la notación modal tardó más tiempo en desarrollarse. Las descripciones teóricas del sistema no aparecen hasta el SXIII, cuando la composición de organa casi había cesado. En realidad la organización de los modos rítmicos en un sistema quizás sea obra de teóricos más que de compositores. De hecho los tratados describen detalles y planean situaciones que exceden con mucho lo que ocurre en la propia música. Las formas básicas de los modos rítmicos y su notación era la siguiente:

Modo	Pie	Equivalente musical
1	Troqueo: larga breve	
2	Yambo: breve larga	
3	Dáctilo: larga breve breve	
4	Anapesto: breve breve larga	
5	Espondeo: larga larga	
6	Tibraquio: breve breve breve	

Estos pies eran utilizados de forma consistente en la obra. Podían no obstante sufrir procesos de transformación como la división de algunos de sus valores o la adición en uno de aquellos.

#### 4.3.- Evolución del concepto de métrica.

En **1250 Franco de Colonia** en el *Ars Cantus Mensurabilis* habla de una división más exhaustiva de los modos. Cada pulso se dividirá ahora en dos o tres duraciones y estas a su vez en dos, tres, cuatro, etc.

En **1400** se pasa de esquemas referidos simplemente a la duración a **esquemas relacionados con la melodía y la armonía**. Ahora se relacionarán con la aparición de disonancias y con los procesos de tensión y relajación. Se crean esquemas a dos o a tres que se repiten. Por primera vez, y esta es la diferencia esencial, los esquemas comienzan a adquirir vida propia, pasando a ser moldes a rellenar. Se trata ahora de una idea abstracta.

Ya en el **Barroco** aparece nuestro concepto contemporáneo de métrica. La métrica **divide el tiempo en partes desiguales**. Unas serán consideradas como fuertes y otras débiles, creándose así una diferencia cualitativa entre ellas que podrá ser utilizada después musicalmente. Se crean así grupos regulares a los que se llama compás.

El origen de la métrica podría estar muy bien en las danzas grupales cortesanas típicas del Renacimiento y Barroco en las que los movimientos ascendentes y descendentes creaban la sensación de apoyo (descendente) o levedad (ascendentes). Así estas sensaciones tan humanas se trasladaron a la música mediante la diversa acentuación de las partes.

#### 4.4.- El ritmo y la métrica.

Estos dos conceptos se confunden muy a menudo tomándose el uno por el otro. Hemos definido hasta ahora el ritmo como una combinación de duraciones y la métrica como la parte de la teoría musical que se ocupa de la organización del ritmo. Pero, ¿cómo se realiza esa organización?. Como ya mencionamos en la definición de la métrica, esta se ocupa de la estructuración del ritmo gracias a **la unidad de medida que es el compás**. Más adelante veremos los diferentes tipos de compás.

Como hemos dicho gracias a la **acentuación** (regular o no) creamos ritmo desde la pulsación. Si esta acentuación es regular es más fácil organizar el tiempo. **La métrica es el intento de ordenar los pulsos en grupos el primero de los cuales está acentuado**. Esas agrupaciones pueden ser de dos, tres o cuatro tiempos. Las divisiones mayores son demasiadas largas para que la mente pueda controlarlas, por lo que se consideran como compuestas por sumas de agrupaciones simples.

### 5. LA TEORÍA MÉTRICA TRADICIONAL.

#### 5.1.- El compás.

##### 5.1.1.- Definición.

Son **agrupaciones de tiempos en los que unos están más acentuados que otros**. Consisten pues en la ordenación de la música en unidades constantes llamadas "tiempos" o "partes". Esta división se realiza por medio de líneas verticales que atraviesan el pentagrama, colocadas inmediatamente antes de la parte acentuada. Estas líneas reciben el nombre de líneas divisorias o **barra de compás**. Para indicar el final de una obra o parte de la misma se utiliza doble barra (de





### 5.1.3.- Representación de los compases con quebrados.

Se suele representar los compases con un quebrado en el que el numerador indica el número de tiempos y el denominador la figura que vale un tiempo. Se suele omitir la línea de quebrado para evitar confusiones con las del pentagrama.

Este valor viene dado por la tabla de valor proporcional:

					etc.
1	2	4	8	16	

Ejemplo.  $\frac{2}{4}$  → n.º de tiempos.  
 $\frac{4}{4}$  → figura que vale un tiempo. ( $4 = \text{♩}$ ) } = 

Ejemplo.  $\frac{3}{2}$  → n.º de tiempos.  
 $\frac{2}{2}$  → figura que vale un tiempo. ( $2 = \text{♩}$ ) } = 

También se utilizan signos convencionales para representar ciertos compases.

$\frac{4}{4} = \text{C}$  «Compasillo»

$\frac{2}{2} = \text{♩}$  «Binario»

A veces se omite el denominador cuando este es un cuatro. Por ejemplo  $2 = 2/4$  y  $3 = 3/4$ .

En el caso de los **compases compuestos** (o de subdivisión ternaria) no disponemos de una escala para los valores con puntillo. Por lo tanto se debe buscar un sistema para poder indicarlos. Este sistema consiste en sustituir la indicación del número de partes por el de tercio de parte. Así un compás de  $9/8$  es un compás que tiene 9 tercios y en cada tercio una corchea (ver la lista anterior), o lo que es lo mismo una negra con puntillo.

**Actualmente** los compases se indican de una manera distinta. Consiste en indicar la figura que dura una unidad de tiempo (sea en compases simples o compuestos) con la figura misma, no con un número.

Ejemplo.  $\frac{2}{\text{♩}}$  → dos tiempos.  
 $\frac{\text{♩}}{\text{♩}}$  → figura unidad de tiempo.

Ejemplo.  $\frac{\text{♩}}{2}$  → dos tiempos.  
 $\frac{\text{♩}}{\text{♩}}$  → figura unidad de tiempo.

idéntico grosor para indicar las secciones o partes y doblemente gruesas para indicar final. El conjunto de valores (notas o silencios) comprendidos entre dos barras de compás forman un compás. Según que el **número de partes** sea de 2, 3, 4, etc., tendremos un compás binario, ternario, cuaternario, etc.

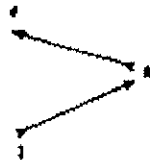
### 5.1.2.- Las figuras del compás.

Para poder leer la música se realizan una serie de movimientos con las manos cuyo objetivo es ayudar a sentir y memorizar los cambios de parte. Es a lo que llamamos **marcar el compás**. Consiste en indicar en el espacio cada uno de los tiempos en los que se divide el compás. La forma de hacerlo es la siguiente:

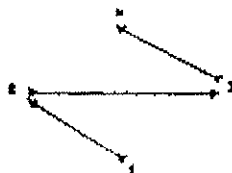
En el caso de los **compases binarios** de dos partes, la primera se marcará hacia abajo y la segunda hacia arriba:



Si es un compás **ternario** entonces se realizarán tres movimientos, uno hacia abajo, otro a la derecha y otro hacia arriba:



Si es uno de **cuatro tiempos** se realizarán cuatro movimientos de la siguiente manera:

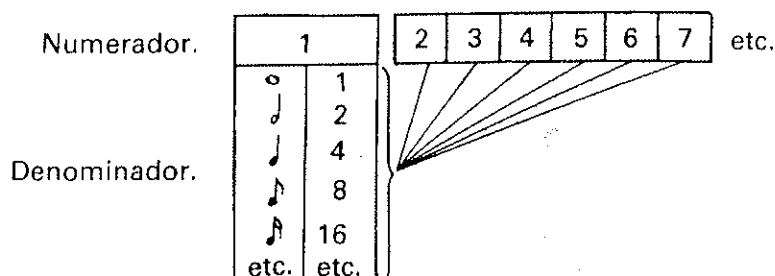


El siguiente cuadro aclara la formación de los cifrados de los compases.

Hay una **relación entre los compases simples y los compuestos**. La unidad de tiempo es la misma en ambos casos, pero en el caso del compás compuesto se trata de una figura con puntillo.

Para **marcar los compases compuestos** se utilizan los mismos movimientos que para sus correspondientes simples. Por ejemplo el 12/8 se marcará como su correspondiente simple 4/4.

#### 5.1.4.- Acentuación de los compases.



También en la música existen sílabas acentuadas o no acentuadas. De hecho cuando se trata de una partitura vocal se suele hacer coincidir el acento de las palabras con el acento musical. Este viene determinado por los diversos tipos de compases según un esquema rígido de acentuaciones. Este esquema responde a las siguientes reglas:

- ⇒ **El primer tiempo** de todos los compases es fuerte.
- ⇒ **El último tiempo** de todos los compases es débil.
- ⇒ No puede haber **dos tiempos fuertes seguidos**.
- ⇒ No puede haber más de **dos tiempos débiles seguidos**.

Esto nos da el siguiente esquema:

	1	2	3	4
⇒ Compás binario:	F	D		
⇒ Compás ternario:	F	D	D	
⇒ Compás cuaternario:	F	D	SF	D

(F=Fuerte, D=Débil, SF=Semifuerte).

#### 5.1.5.- Compases simples y compuestos

También los tiempos se pueden dividir en fracciones.

Cuando la división es en mitades decimos que los compases son de **subdivisión binaria o compás simple**.

El compás es representado con una figura simple (sin puntillo). Cuando la subdivisión de la parte se hace en tercios el compás se llama **compuesto o de subdivisión ternaria**.

El compás se representa con una figura compuesta (con puntillo o ligadura).

Son compases de subdivisión binaria el  $\frac{2}{4}$ , el  $\frac{3}{4}$ , el  $\frac{4}{4}$ , el  $\frac{2}{2}$  y el  $\frac{3}{8}$ .  
Son de subdivisión ternaria o compuestos el  $\frac{6}{8}$ , el  $\frac{9}{8}$  y el  $\frac{12}{8}$ .

La **acentuación de las partes** es similar a la de los tiempos:

	1	2	3
⇒ Fracciones de subdivisión binaria.	F	D	
⇒ Fracciones de subdivisión ternaria.	F	D	D

En un segundo fraccionamiento se trataría de lo mismo.

### 5.1.7.- Anacrusa.

Es una nota o grupo de notas iniciales de una frase que, privadas de acento preceden a un primer tiempo fuerte o acentuado. A menudo el primer compás aparece entonces incompleto, en cuyo caso, los valores que faltan deberán sobreentenderse.

### 5.1.8.- Compás en silencio. Calderón.

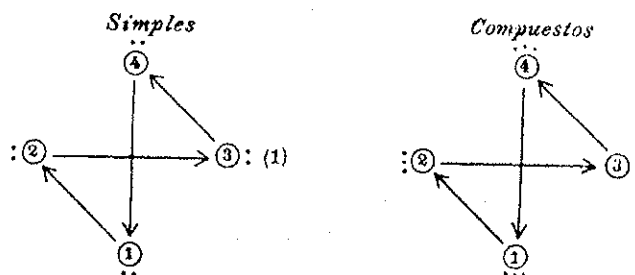
Cuando un compás completo deba quedar en silencio se representará este siempre con un silencio de redonda, sea cual fuere el compás en cuestión.

El calderón es un semicírculo con un punto en el medio que se coloca por encima o por debajo del pentagrama y que prolonga la duración de la nota por encima o por debajo de la cual está colocado, suspendiendo momentáneamente la medida del compás.

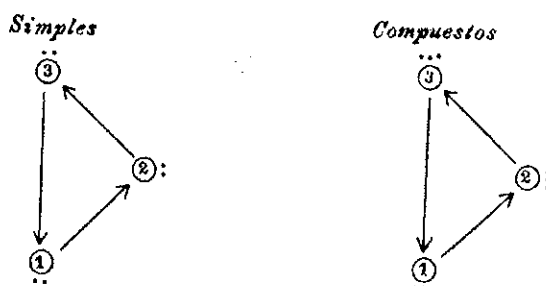
### 5.1.9.- Forma de marcar las subdivisiones.

En los movimientos lentos se suelen marcar los compases tomando como unidad de pulso las fracciones en vez de los tiempos:

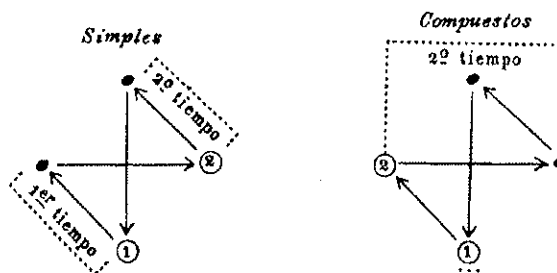
## SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES CUATERNARIOS



## SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES TERNARIOS



## SUBDIVISIÓN DE LOS COMPASES BINARIOS



## 5.1.10.- Compases a un tiempo.

Cuando los tiempos de un compás resultan extremadamente rápidos, se pueden agrupar dos o más en uno sólo pulso. Los compases binarios y ternarios se marcan en un solo pulso. Los cuaternarios se marcan indistintamente a uno o dos pulsos.

## 5.1.11.- Compases de más de cuatro partes. Compases de amalgama.

Hasta ahora hemos tratado los compases de dos, tres y cuatro partes (simples y compuestos), pero nada impide la formación de compases con un mayor número de tiempos (generalmente un número impar mayor de tres), cinco, siete, etc.... Generalmente estos compases responden a la fusión en uno sólo, de dos o más grupos rítmicos binarios y ternarios combinados. Siendo el compás la representación numérica del ritmo musical, el cifrado de estos compases será el resultado de la suma de las cifras correspondientes a los grupos rítmicos

parciales, por lo que muy bien pudiera llamarse “compases de ritmos asimétricos”, “compases mixtos” o “amalgama de compases”.

Teóricamente se pueden utilizar muchos **compases de amalgama**, pero en la práctica se vienen utilizando:

**5/4** Responde a una sucesión de  $\frac{3}{4}+2/4$  o  $2/4+3/4$ .

**7/4** responde a un amalgama de  $\frac{3}{4}+4/4$  o  $4/4+3/4$ .

**Su acentuación** lógica será el acento en el primer período rítmico y acento secundario allí donde el período se fragmenta. Esta **fragmentación** viene indicada:

- a) Por medio de una barra punteada.
- b) Por una correcta articulación (indicadora de los grupos rítmicos parciales).
- c) Por la yuxtaposición de los compases parciales, o su fórmula numérica o figurativa correspondiente.
- d) Por una alternancia sistemática de los compases parciales.

La forma de marcar estos compases puede responder a la suma de las figuras de los compases cuya suma ha producido el compás de amalgama. Por ejemplo un 5/4 podrá marcarse como  $\frac{3}{4}+2/4$  o  $2/4+3/4$ . También se puede formar amalgamas de compases compuestos.

### 5.1.12.- Compases de partes dispares.

Son aquellos cuyos **tiempos son de distinta duración**, producto de la división asimétrica (binaria y ternaria) de los mismos. En el ejemplo:

Vemos que las partes son desiguales. Algunas están divididas en dos y otras en tres. Como es imposible, como en el caso de los compases de subdivisión ternaria el representarlos con una única cifra se elegirá la cifra o la figura representativa de la subdivisión. Así en el caso anterior al ser la corchea la figura representativa de la subdivisión y el ocho el número de ellas en cada grupo su representación sería: La forma de marcarlos respondería a las formas básicas  $I, \wedge, +$ . En estos compases la corchea suele ser el elemento motor o multiplicador básico. Así no deben sentirse subdivididos, sino divididos en un número de partes determinadas por el propio ritmo.

A veces en estos compases las partes no se mantienen invariables, sino que se entremezclan. Así, en lugar de la fórmula  $5/8=3+2, 2+3$ , etc. o  $2+3, 3+2$ , puede ocurrir un  $7/8=3+2+2, 2+3+2, 2+2+3$ , etc.

Para evitar equívocos se suele precisar su organización rítmica (como ocurría en los compases de amalgama), mediante la barra punteada, por medio de una correcta articulación rítmica, o por la fórmula numérica o figurativa representativa de cada tiempo.

Otra forma de representar estos compases ritmo consiste en combinar compases con distintos denominadores.

En cuanto a la acentuación de las partes y fracciones, estos compases siguen la regla general.

Puede ocurrir que un compás tradicional sea tratado de tal manera que presente una ordenación rítmica distinta de la normal. Por ejemplo un compás de 9/8 en el que las corcheas se distribuyan en grupos de 3+2+2+2 (asimétricamente) o 2+2+2+2 (simétricamente).

El compás de **10/8** se considerará como compás mixto, salvo que se presente en formulación métrica de subdivisión binaria.

El **12/8** podrá ser tratado como compás tradicional o mixto. En cualquier caso el ordenamiento métrico nos lo aclarará.

#### **5.1.13.- Nuevas formas de representar los compases mixtos.**

Para acabar con el equívoco entre los compases mixtos o compases de amalgama, se viene utilizando desde los años veinte una nueva forma de representación, consistente en tomar como unidad (denominador) cualquier figura (2,4,8,) mientras que el numerador (número de figuras), al tener que representar una parte de subdivisión ternaria necesita un quebrado o fracción.

#### **5.1.14.- Cambio de compás.**

Cuando en el transcurso de una obra musical se cambia de compás este cambio se indicará de la misma manera que un cambio de armadura, esto es, con una línea divisoria. Algunos compositores la escriben simple y otros prefieren hacerla doble. En el caso de que no haya indicación de un cambio de movimiento este debe continuar siendo el mismo en lo que se refiere a la velocidad del movimiento de la mano, tanto si el nuevo compás es menor o mayor que el antiguo.

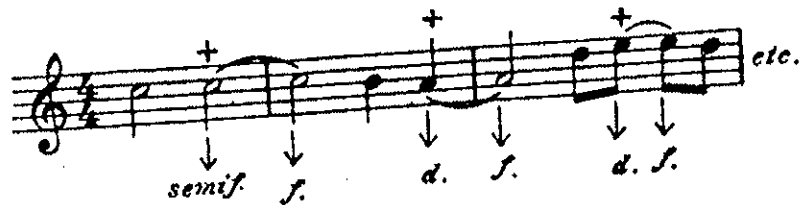
Si la unidad de tiempo de ambos compases fuera diferente habría que indicar si se quiere mantener la duración de las partes la duración de o la duración de las figuras. A menudo se especifican las equivalencias entre las figuras que equivalen a una parte o a un compás.

## 5.2.- Cambios de acentuación.

La concordancia de los acentos del compás con los de la melodía pueden coincidir o no. Esto no es obligatorio. Las principales formas en que esta coincidencia es evitada son las siguientes:

### 5.2.1.- La síncopa.

Es un sonido que comienza en parte o fracción débil y se prolonga en parte o fracción fuerte siguiente. Por ejemplo:



Varias sincopas seguidas producen lo que se denomina un **ritmo sincopado**.

Lo importante de las sincopas son sus dos partes bien diferenciadas: **el ataque y la resolución**. Pueden estar representados con notas ligadas o con una sola nota, dependiendo de la parte del compás en la que se producen.

### 5.2.2.- Notas a contratiempo.

Son notas precedidas y seguidas de un silencio que ocupan una parte o fracción débil. Se trata en verdad de una síncopa en la que la resolución está ocupada por un silencio:-



### 5.2.3.- Síncopas y notas a contratiempo regulares e irregulares.

Tanto en la síncopa como en la nota a contratiempo el efecto es el de un desplazamiento del acento regular. Tanto las síncopas como los contratiempos pueden ser **regulares irregulares**.

Son regulares cuando los dos elementos que intervienen (tanto la síncopa como el contratiempo) son iguales y son irregulares cuando no sea este el caso.



### 5.3.- Modificaciones rítmicas del compás.

Existen una serie de variaciones que no corresponden a las normales dentro de cada uno de los compases. Son las siguientes:

#### 5.3.1.- Grupos artificiales.

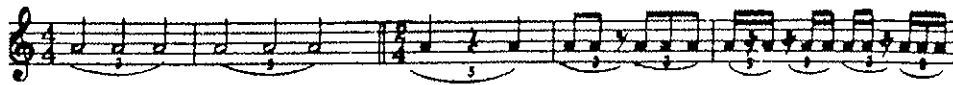
⇒ Cuando la división coincide con lo que se esperaría en el compás (binaria o ternaria) entonces hablamos de una **división natural**.

⇒ Cuando está en contra de lo que se esperaría se trata de una **división artificial**:

Son los llamados grupos artificiales, que pueden ser:

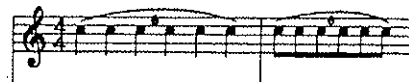
**1/ Artificiales respecto al compás:** Son los que tendrían equivalencia con grupos naturales en otro compás:

**1.1.- Tresillo:** división en tres de una figura simple normalmente dividida en dos:

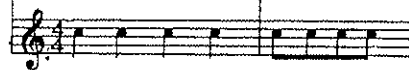


**1.2.- Seisillo:** división de una figura simple normalmente dividida en cuatro.

Seisillos:



Equivalen a:



El **seisillo** puede aparecer de dos formas:

⇒ “Seisillo doblado” (suma de parejas de figuras).

⇒ “Doble tresillo “ ( suma de dos tresillos).

Mediante el tresillo y el seisillo convertimos una parte de subdivisión binaria en una de subdivisión ternaria, ya que un tresillo equivale a una parte de un compás de esta subdivisión.

**1.3.- Dosillo.-** División en dos de una figura compuesta normalmente dividida en tres.



### 5.3.2.- Grupos excedentes y deficientes.

Los grupos irregulares pueden estar formados por un número de notas mayor o menor que el del grupo regular al que reemplazan. Llamaremos excedentes a los primeros y deficientes a los segundos.

### 5.3.3.- Elección de figuras en los grupos de valoración especial.

Para la elección de las figuras que representarán los grupos de valoración especial seguiremos las siguientes reglas:

- ⇒ **Para los excedentes** se emplea la misma figura que para su subdivisión natural anterior.
- ⇒ **Para los grupos deficientes** se utiliza el mismo número de figuras que para su división natural posterior.
- ⇒ **En los compases de subdivisión binaria** se utilizan siempre grupos excedentes. **En los compases de subdivisión ternaria** se pueden utilizar indistintamente grupos excedentes o deficientes. Esto produce que puedan escribirse grupos artificiales escritos de forma diferente.

**1.4- Cuatrillo.** División de una figura compuesta, normalmente dividida en tres (excedente) o en seis (deficiente).



**1.5. -El octillo.** Se puede interpretar como un dosillo a veces doblado.

**2/ Grupos artificiales por sí mismos:** Aquellos que no tienen su equivalente en otro compás, es decir, no pertenecen ni a la división binaria ni a la ternaria.

**2.1.- Cinquillo.** Es la división en cinco de una figura simple normalmente dividida en tres (excedente) o en seis (deficiente).

**2.2.- Septillo.** Es la división de una figura simple normalmente dividida en cuatro o de una figura compuesta normalmente en seis (excedente) o en doce (deficiente).

**2.3.- Grupos de 9, 10, 11, etc., notas.** División en 9, 10, 11, etc., de una figura simple normalmente dividida en ocho, o de una figura compuesta normalmente dividida en seis (excedente) o en doce (deficiente).

Existen grupos artificiales **más allá** de los tratados hasta aquí. No son utilizados frecuentemente, pero nada impide su utilización.

**Actualmente** se tiende a utilizar más los grupos excedentes. Sólo el dosillo suele conservar su escritura por defecto. También se suelen evitar escribir aquellos grupos de valoración especial que tienen una escritura alternativa, como el dosillo y el cuatrillo que se pueden conseguir escribiendo las notas con un puntillo (por ejemplo un dosillo de corcheas se puede representar en un compás de 6/8 como dos corcheas con puntillo).

Para acabar con el equívoco entre grupos excedentes y deficientes, algunos autores utilizan el siguiente sistema:

The diagram shows three examples of rhythmic groups with their respective notations and descriptions:

- Example 1:** A musical staff with a 6/8 time signature. It contains four eighth notes with a dot (puncta) above each. Above the staff is the ratio  $4:3$ . An arrow points to the text: "Cuatro figuras en el tiempo de tres de la misma clase." (Four figures in the time of three of the same class).
- Example 2:** A musical staff with a 2/4 time signature. It contains five eighth notes with a dot (puncta) above each. Above the staff is the ratio  $5:4$ . An arrow points to the text: "Cinco figuras en el tiempo de cuatro de la misma clase." (Five figures in the time of four of the same class).
- Example 3:** A musical staff with a 6/8 time signature. It contains two eighth notes with a dot (puncta) above each. Above the staff is the ratio  $2:3$ . An arrow points to the text: "Dos figuras en el tiempo de tres de la misma clase." (Two figures in the time of three of the same class).

#### 5.3.4.- Reglas generales acerca de la escritura de grupos artificiales.

- ⇒ Las notas de los grupos artificiales pueden ser iguales o desiguales entre sí, producto de la división o suma del valor íntegro del grupo en cuestión.
- ⇒ Cualquier valor de un grupo artificial puede ser subdividido a su vez artificialmente.
- ⇒ La cifra que acompaña a cualquier grupo artificial indica en cuantas partes dividimos la unidad rítmica.
- ⇒ Esta cifra debe ir limitada por medio de una acolada y no por medio de un arco que podría dar lugar a una interpretación "legato".

#### 5.3.5.- Interpretación de los grupos artificiales cuando ocupan más de una parte.

Se distribuye el grupo en cuestión, proporcionalmente al espacio métrico que ocupa. El hecho de que estos grupos artificiales ocupen un espacio métrico más allá de la parte, dificulta su correcta distribución rítmica, distribución que se facilita con la :

#### Regla del mínimo común múltiplo.

Se halla el mínimo común múltiplo entre el número de figuras del grupo

artificial y el número de partes que ocupa. Este m.c.m se divide entre el número de partes y se unen las figuras en grupos iguales al número de partes que el grupo artificial ocupa.

Por ejemplo un tresillo de negras en un compás de dos por cuatro son tres figuras que ocupan dos partes = 6 (m.c.m.), dividido por 2 (nº de partes)= 3 figuras por parte (tres corcheas) que se unen de dos en dos (nº de partes) y tendremos el tresillo de partida.

Interpretación de los grupos artificiales cuando ocupan menos de una parte.

Se trata aquí también de repetir el grupo en cuestión entre el número de fracciones (mitades o tercios) que ocupa. Estos grupos artificiales pueden aparecer desplazados métricamente en el compás, a caballo entre dos compases, e incluso abarcar varios compases.

#### 5.4.- Polirritmia y polimetría.

Se denomina **polirritmia** a toda situación musical en la que intervengan simultáneamente dos o más ritmos diferentes, con personalidad propia y diferenciada.

Para ello es necesario que los diferentes ritmos sean muy contrastantes (por ejemplo uno en subdivisión binaria contra otro en subdivisión ternaria).

**Polimetría** es la simultaneidad de compases distintos con un contenido rítmico propio. Recordemos la diferencia con la polirritmia que definíamos como la simultaneidad de ritmos diferentes dentro de un mismo compás.

#### 6.- CONCLUSIONES.

Hemos estudiado como la teoría musical clásica intentó establecer una teoría métrica adecuada a las exigencias de una música polifónica en la que la exacta coordinación de las voces era un factor muy importante.

Pero también nos hemos dado cuenta de que, para asegurar un interés y variedad rítmicos, se tuvo que hacer uso de una gran cantidad de excepciones recogidas como recursos extraordinarios dentro del sistema, lo cual tuvo como consecuencia una teoría final de gran complejidad.

## 7.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

### 7.1.- Bibliografía básica.

- De Pedro, Dionisio.- Teoría Completa de la música.- Real Musical.
- Sociedad didáctico musical.- Teoría de la música.
- Zamacois, Joaquín.- Teoría de la música.- Labor.

### 7.2.- Bibliografía complementaria.

- Grout, Donald, J & Palisca, Claude V.- Hª de la música occidental.- Alianza música.
- Hoppin, Richard.- la música medieval.- Akal.
- Toch, Ernst.- La melodía.- Labor.

NOTAS