

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 3

Educación Musical 3

Tercero Básico

Primer Bimestre

Contenido

LOS COMPONENTES DE LA MÚSICA

- ✓ EL RITMO.
- ✓ MELODÍA.
- ✓ ARMONÍA.
- ✓ POWER CHORDS.

RÍTMICA MUSICAL

- ✓ RITMO ARMÓNICO.
- ✓ RITMO MÉTRICO.
- ✓ RITMO LIBRE.

MÉTRICA MUSICAL

- ✓ LA MÉTRICA 4/4: CUATRO CUARTOS.
- ✓ LA MÉTRICA 3/4: TRES CUARTOS.
- ✓ LA MÉTRICA 5/4.
- ✓ NOTAS Y CORCHEAS SHUFFLE Y SWING.
- ✓ LA MÉTRICA 7/4.
- ✓ OTROS DENOMINADORES: 2/2.
- ✓ MÉTRICAS SIMPLES Y COMPUESTAS: 6/8, 9/8 Y 12/8.
- ✓ MÉTRICAS BINARIAS, TERNARIAS E IRREGULARES.
- ✓ MÚLTIPLES MÉTRICAS.

CONSTRUCCION MELÓDICA

- ✓ EL INCISO.
- ✓ ELEMENTOS DE LA LÍNEA MELÓDICA.

LA TEXTURA MUSICAL

- ✓ TEXTURA MONOFÓNICA.
- ✓ TEXTURA BIFÓNICA.
- ✓ TEXTURA HETEROFÓNICA.
- ✓ TEXTURA POLIFÓNICA.
- ✓ TEXTURA HOMOFÓNICA Y HOMORRÍTMICA.
- ✓ OTROS TIPOS DE TEXTURAS.

NOTA: conforme avances en tu aprendizaje tu catedrático(a) te indicará la actividad a realizar. Sigue sus instrucciones.

LOS COMPONENTES DE LA MÚSICA

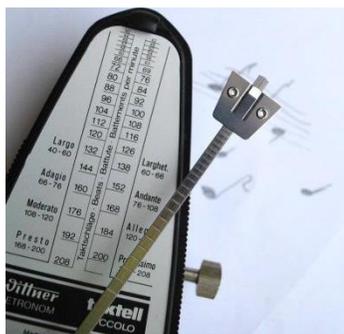
La música tiene tres componentes básicos: ritmo, melodía y armonía. Generalmente llamamos ritmo a la combinación de figuras y silencios que sirve de "esqueleto" a una melodía. Tiene que ver con una relación entre la duración de sonidos cortos y largos.

Ritmo se refiere al flujo de movimiento controlado o medio, sonoro o visual, según corresponda, que estará producido por una ordenación de elementos diferentes en el medio que se trate. En todas las artes nos encontramos con la presencia del ritmo, porque es una de sus características más básicas, en especial, tratándose de la música, la danza y la poesía.

La melodía como punto de partida. La melodía es el elemento más visible de una pieza musical, es decir, aquellos de lo que nuestros oídos son más conscientes al escucharla. Es, en la mayoría de los casos, el punto de partida de una composición y consiste en una combinación libre de las notas de una escala relacionando duración (sonidos cortos/largos) y altura (sonidos graves/agudos).

Armonía: se siente, pero no se escucha. A grandes rasgos, la armonía es la parte de la música que regula la relación sonora entre una melodía y su acompañamiento. Se basa en el uso adecuado de los acordes, que son grupos de tres o más notas que obtenemos a partir de los grados de una escala (do-mi-sol, re-fa-la, etc.)

EL RITMO



El ritmo es la parte dinámica, organizativa y repetitiva de la música. Las primeras composiciones musicales de los seres humanos fueron exclusivamente rítmicas, golpeando elementos naturales. En terminología clásica, la velocidad con la que se ejecuta una obra musical se denominaría *tempo*, aunque en música digital vamos a usar el **BPM** (*beats per minute*). El BPM guarda relación con la velocidad de las pulsaciones cardíacas.

La unidad fundamental del ritmo es el **compás**. Los compases se nombran como fracciones, de manera que el numerador indica la cantidad de divisiones que tiene cada compás y el denominador indica la duración de esas divisiones. En el ritmo de 3/4 (leído tres por cuatro), típico del vals, cada compás estaría compuesto por 3 negras. El compás de 9/8 que se usa en música clásica y jazz tendría 9 corcheas por cada compás. Hay estructuras rítmicas más complejas, usadas en géneros como el jazz o el flamenco, formadas por compases de amalgama donde se combinan varios tipos de compases en un mismo ritmo. En principio nos centraremos en el compás 4/4 (también llamado de compasillo), por ser el más habitual. Este compás está dividido en cuatro partes o tiempos: Fuerte-Débil-SemiFuerte-Débil. Cada uno de esos tiempos tiene la duración de 1/4.

La *notación anglosajona* es más intuitiva, tanto para figuras como para acordes, aunque culturalmente esté más habituado a la *notación latina*. Las equivalencias serían las siguientes:

Nomenclatura anglosajona	Nomenclatura latina
1	Redonda
1/2	Blanca
1/4	Negra
1/8	Corchea
1/16	Semicorchea

- **El acento** es un ligero incremento en la intensidad del sonido. Normalmente este acento recae en el primer tiempo de los compases, pero hay pasajes que pueden acentuarse en otras partes para dar riqueza interpretativa y movimiento.
- **La síncopa** es la estrategia compositiva destinada para romper la regularidad del ritmo dando una nota en tiempo débil y prolongando su duración sobre un tiempo fuerte.
- **El contratiempo** ocurre por la colocación de silencios en las partes fuertes del compás y sonidos en las partes débiles. Se diferencia de la síncopa en que el sonido no se prolonga sobre el tiempo fuerte.

Cuando desplazamos de forma ínfima el tiempo de ejecución de las notas respecto a nuestra cuadrícula temporal, la composición adquiere una mayor sensación de dinamismo. Este ligero descuadre recibe el nombre de **swing**. Aunque el peso del ritmo recae fundamentalmente sobre instrumentos de percusión y baterías, instrumentos como el bajo o los que se ocupan de las líneas melódicas también tienen un papel rítmico importante.

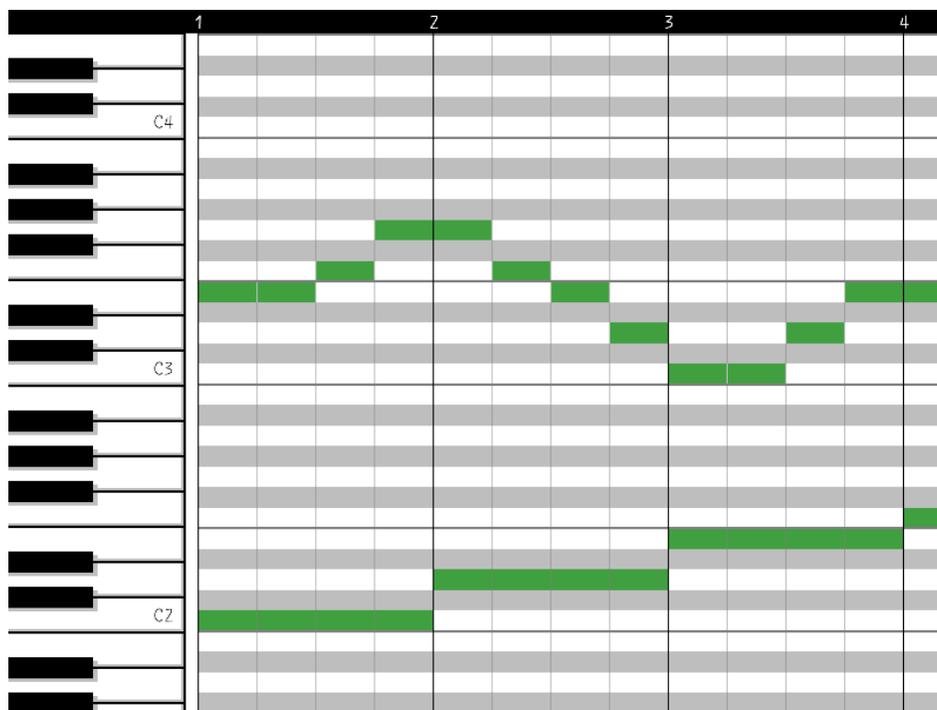
MELODÍA

Como la melodía tiene un componente cultural muy fuerte, pues centrémonos en estructuras melódicas occidentales. La melodía tiene una dimensión fundamentalmente horizontal con eventos sucesivos en el tiempo, combinando ritmo y altura tonal. La melodía es lo más fácil de recordar, la esencia de la canción y lo que la hace reconocible. *Las estructuras melódicas que tienen entidad por sí mismas reciben el nombre de frases, por analogía a las frases lingüísticas.* En la música contemporánea los fraseos se pueden clasificar como *riffs* (repetitivos) o solos (no repetitivos).

Las composiciones polifónicas son aquellas que tienen varias melodías relacionadas valiéndose de técnicas de contrapunto. Aunque hablando de música no hay ningún dogma, es recomendable que las notas de ambas melodías no den notas simultáneas y que cada melodía tenga una tesitura diferente.

- **Tonalidades.** Para que una melodía suene coherente debe respetar la tonalidad en la que está compuesta la obra. Cuando vemos que una obra está en "do mayor" el autor está haciendo referencia a la tonalidad en que fue escrita.

La escala cromática abarca la sucesión de las 12 notas que tiene cada octava. La distancia vertical entre las casillas del *piano-roll* de los secuenciadores, y que representa las notas de esta escala, es un semitono.



El piano de computadora simula la novena sinfonía de Beethoven

Las notas disponibles son ('#' significa +1 semitono y 'b' significa -1 semitono y se leen sostenido y bemol, respectivamente):

Notación latina	Notación anglosajona
do	C
do# (re b)	C# (D b)
re	D
mi b (re#)	E b (D#)
mi	E
fa	F
fa# (sol b)	F# (G b)
sol	G
la b (sol#)	A b (G#)
la	A
si b (la#)	B b (A#)
si	B

Ahora bien, generalmente no se usan esas 12 notas disponibles al componer melodías, sino que históricamente en Occidente se ha tendido a usar solo 7, dando lugar a las **escalas diatónicas: 12 mayores y 12 menores**. Las mayores tienen presuntamente un carácter más brillante y alegre, mientras que las escalas menores por el contrario tienen un temperamento oscuro y melancólico, aunque esto no tiene por qué ser así necesariamente. Cada tonalidad está representada por su correspondiente escala diatónica y es la primera nota de esta la que le da su nombre, de modo que la tonalidad de *do mayor* usa una escala mayor que empieza en *do*.

Debes saber que la capacidad de comunicación de la música no se basa en el nombre de las notas (sus alturas tonales absolutas) sino en las **relaciones de distancia en semitonos que se establecen entre ellas**. A estas distancias se les llama **intervalo** en teoría musical. De C a E \flat hay un intervalo de 3 semitonos, los mismos que entre E y G, luego musicalmente ese pasaje vendría a significar lo mismo y, salvo en el caso de oídos muy excepcionales, no sería posible saber en cuál de ambos casos estamos.

Para montar una escala mayor la fórmula es la siguiente: elegimos una nota de partida (a partir de ahora la llamaremos **tónica**) y desde ahí vamos subiendo los siguientes intervalos en *semitonos*: 2 – 2 – 1 – 2 – 2 – 2 – 1. Esto nos va a ir dando las siete notas que usaremos para nuestras melodías. A estas notas tradicionalmente se les llama *grados*, pero quizás es mejor reservar ese término para los *grados armónicos* y en este trabajo las llamaremos simplemente *tónica*, nota 2, nota 3, nota 4, nota 5, nota 6 y nota 7.

Si ya has probado a montar alguna melodía te habrás dado cuenta de que, si la frase termina en la *tónica*, la sensación de estabilidad es muy grande. Otra nota con función bastante importante, y opuesta a la *tónica* ya que genera mucha tensión, es la nota 5.

La fórmula para las escalas menores es: 2 – 1 – 2 – 2 – 1 – 2 – 2. Verás que varían ligeramente las relaciones de intervalos, eso hace que transmitan sensaciones diferentes a las escalas mayores. Cada escala mayor tiene su relativa menor, en la que las notas son las mismas salvo que parten de una tónica diferente. La nota 6 de una escala mayor es la tónica de su relativa menor, la 7 es la 2 y así sucesivamente.

Hasta finales del siglo XIX, los músicos utilizaban un sistema de afinación imperfecto que hacía que los *semitonos* tuviesen tamaños distintos y bastante perceptibles al oído. Eso hacía que cada tonalidad fuera fácilmente reconocible debido a que cada una de ellas tendría una serie de intervalos diferentes. Actualmente, ya no sucede esto y dos tonalidades mayores suenan completamente iguales con la salvedad de que tendrán distinta altura, o más grave o bien más aguda. El proceso de subir o bajar la tónica, y con ella toda su escala, recibe el nombre de **transposición** y se usa para adaptar la obra a las tesituras de los distintos intérpretes vocales o de determinados instrumentos.

Pero, no solamente existen estas 12 escalas mayores y 12 menores. Sino que, existen otras más que resultan de alterar los intervalos, eliminar notas o añadirlas.

ARMONÍA

Si la *melodía* tenía un componente *horizontal*, la *armonía* es eminentemente *vertical*. La armonía cumple la función de *acompañamiento*, *armazón* y *base* de las melodías. Hablar de *armonía* es hablar de *acordes* y sus *cadencias*. Un *acorde* es un conjunto de 3 o más notas que se tocan, o se perciben, simultáneamente. **La nota más grave del acorde recibe el nombre de nota fundamental** y es la que le da el nombre al acorde. El orden de la nota fundamental en su escala correspondiente nos da el grado del acorde y por tanto su función.

Grado	Función	Importancia
I	Tónica	Tonal
II	Subdominante	Débil
III	Tónica	Muy débil
IV	Subdominante	Tonal
V	Dominante	Tonal
VI	Tónica	Débil
VII	Dominante	Muy débil

La *función tónica* se asocia a una sensación de relajación-estabilidad y donde mejor la cumple, es en los principios y finales de frase. La *dominante* se asocia a una función de tensión y donde mejor la cumple, es en la cadencia perfecta o rota, justo antes de la tónica. La función subdominante se asocia a una sensación de transición-conducción entre otras funciones y la cumple muy bien cuando se encuentra entre la tónica y la dominante.

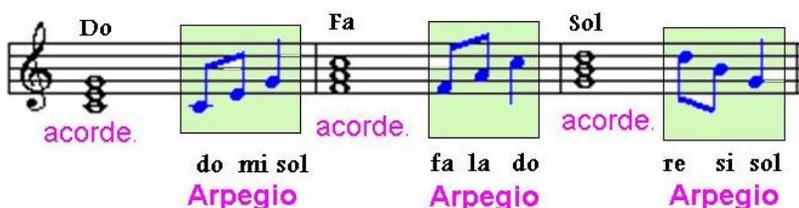
Existen 4 tipos de *acordes tríadas*, que se forman añadiendo a nuestra fundamental los semitonos siguientes.

Acorde	Fundamental	Tercera	Quinta
Mayor (M)		+4 semitonos	+3 semitonos
Menor (m)		+3 semitonos	+4 semitonos
Aumentado (+)		+4 semitonos	+4 semitonos
Disminuído (°)		+3 semitonos	+3 semitonos

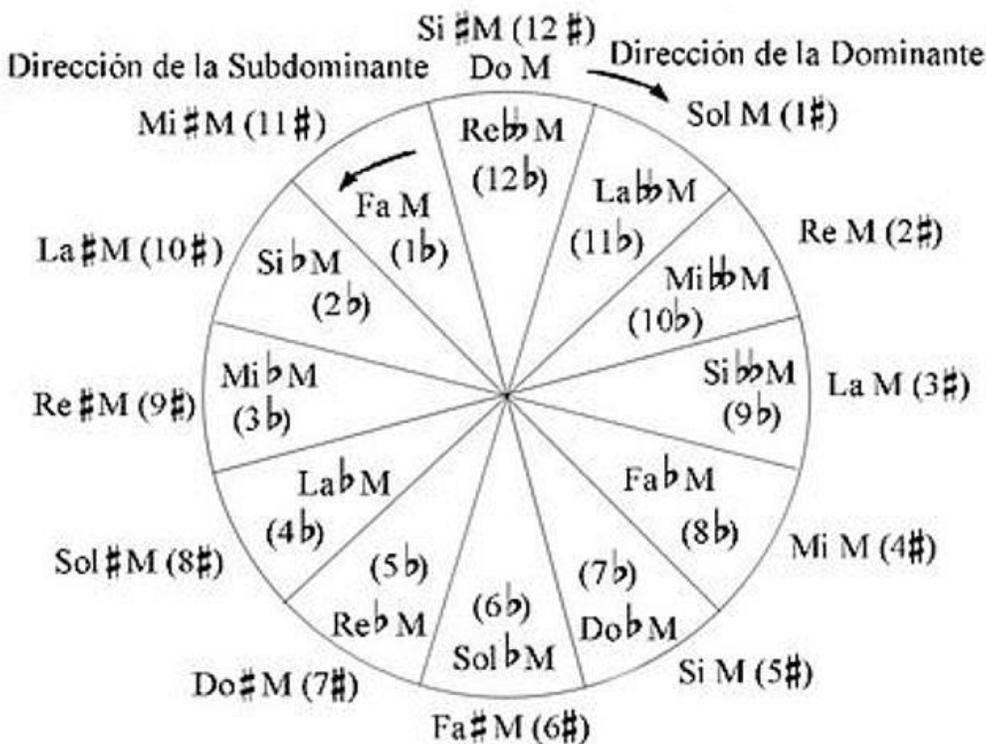
Los acordes con los que armonizaríamos cada escala serán los siguientes:

Grado	Escala Mayor	Escala menor	Escala menor armónica
I	M	m	m
II	m	o	o
III	m	M	+
IV	M	m	m
V	M	m	M
VI	m	M	M
VII	o	M	o

Un acorde puede ser ejecutado en forma de **arpeggio** tocando sus notas de forma no simultánea, conformando un *acorde desplegado*. También se puede alterar el orden de las notas que componen el acorde colocando como nota más grave la tercera o la quinta, sin que esto afecte a su nomenclatura o función y es un recurso muy empleado para ganar expresividad o para ejecutarlos de una manera más fácil. En este caso hablamos de **acordes en primera o segunda inversión**, en oposición a los acordes en estado fundamental.

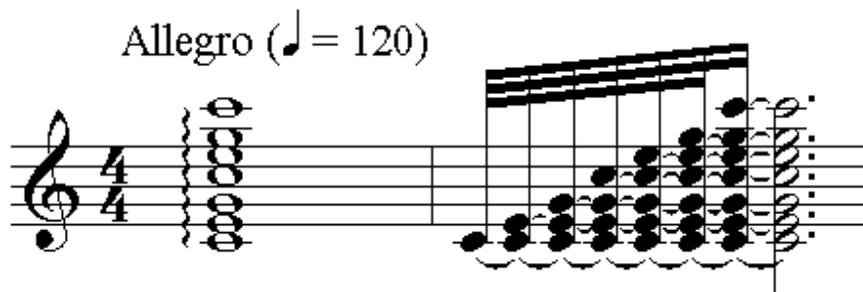


CÍRCULO DE QUINTAS



En un tema musical las *cadencias* o *progresiones de acordes* determinan las líneas generales de la obra, teniendo en cuenta que están íntimamente ligadas a la melodía. Algunas de las progresiones más utilizadas son: I-IV-V-I, II-V-I, I-VI-II-V, III-VI-II-V, I-II-III-IV o I-IV. Se pueden usar las *cadencias* también para llevar a cabo cambios de

tonalidad dentro de la misma obra, haciendo que esa transición sea suave para el oyente. A este proceso se lo conoce como modulación. Una herramienta fundamental para ayudarnos a la hora de trabajar la armonía es el círculo de quintas. Es aconsejable que lo entendamos y lo memoricemos.



- ✓ Acorde con el símbolo de arpeggio (izq.), y manera de ejecutarlo (der.).

Escanea el código QR, y verás un vídeo con la interpretación en piano.



- ✓ Cuando se toca un acorde en arpeggio, significa que el músico toca las notas del acorde una tras otra de manera veloz (de otro modo estará ejecutando un mero acorde desplegado).
- ✓ Se va tocando nota a nota muy rápido y se tienen en las teclas del piano.

Escanea el código QR, y verás un vídeo con la interpretación en piano.

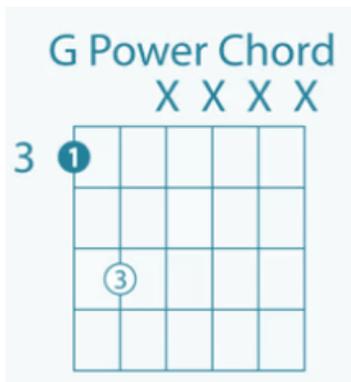


POWER CHORDS

Los **power chords** son un recurso habitual al emplear guitarras eléctricas distorsionadas que consiste en eliminar la nota intermedia de las *tríadas* y tocar únicamente *tónica* y *quinta*. Otro recurso es añadir a las progresiones armónicas una única nota, generalmente la nota 1 o la nota 5 de nuestra tonalidad tocada por el bajo. Esto se conoce como *pedal de bajo*. Para finalizar, comentar que a las *tríadas* se les puede añadir una cuarta nota para enriquecer en gran medida la armonía. Estamos entonces ante *cuatríadas de séptima* o *novena*, muy empleadas en músicas complejas como el jazz.

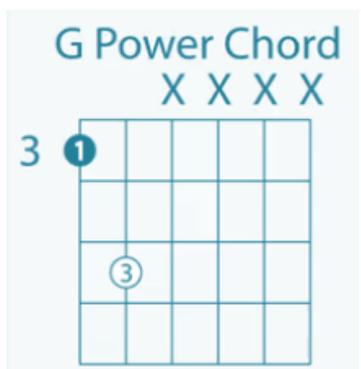
Cómo tocar power chords en guitarra

Los power chords (acordes de quintas) son lo principal para cualquier guitarrista rítmico y para principiantes. Los power chords son más una estructura que un acorde en sí, y estos acordes de dos dedos se pueden mover hacia arriba o hacia abajo por todos los trastes sin tener que cambiar. Estos acordes son muy populares en géneros como Blues, Rock, Punk y a veces hasta en el Pop, es por eso que es imprescindible que cualquier guitarrista sepa cómo tocarlos.

PASO 1:

Coloca tu primer dedo en cualquier cuerda y en cualquier traste. Para este ejercicio, empieza en el 3er traste de la cuerda de Mi. Esta nota es Sol. Donde sea que coloques tu dedo índice es el tipo de acorde que vas a tocar. Por ejemplo, si empezaste en el 5to traste de la cuerda de Mi vas a tocar el power chord (acorde de quintas) de La.

Escanea el Código QR para aprender cómo hacerlo.

**PASO 2:**

Coloca tu tercer dedo dos trastes y una cuerda más arriba que tu dedo índice. Continuando con el ejemplo anterior del power chord de Sol, coloca tu dedo anular en el 5to traste de la cuerda de La. Esta es una forma simple; dos cuerdas a dos fretes de distancia, es lo único que necesitas para tocar un power chord.

```
--X--
--X--
--X--
--X--
--5--
--3--
```

Escanea el Código QR para aprender cómo hacerlo.

**PASO 3:**

Considera añadir una tercera nota, la octava, justo debajo de tu dedo anular. Si quieres, puedes añadir una octava colocando tu anular sobre a cuerda de abajo, en este caso sería la cuerda de Re. También puedes usar tu meñique. El acorde final debe lucir:

```
--X--
--X--
--X--
--5--
--5--
--3--
```

Escanea el Código QR para aprender cómo hacerlo.



PASO 4:

Rasga solo las cuerdas del acorde. Puedes usar tu dedo índice para tocar ligeramente las demás cuerdas, colocando tu dedo índice sobre ellas para que no suenen al rasgar las cuerdas. Sin embargo, a menos que estés haciendo movimientos muy dramáticos, simplemente enfócate en rasgar las cuerdas del acorde.

Escanea el Código QR para aprender cómo hacerlo.

**PASO 5:**

Desliza el acorde a cualquier lugar siguiendo las dos cuerdas superiores. Recuerda, los power chords se pueden mover; puedes tocarlos en cualquier lugar manteniendo la misma forma y posición de la mano. Empieza en el 5to traste, en la 5ta cuerda para tocar el acorde de Re, desliza tus dedos dos trastes hacia abajo para tocar el acorde de Mi. Sube una cuerda al 7mo traste, la 6ta cuerda para tocar el acorde de Si. Puedes moverte a cualquier lugar.

Recuerda que, en términos de música escrita, estos acordes se escriben como quintas, como por ejemplo "Sol5" o "La#5". No aparecen escritos como "power chord de Sol" o "Sol P.C" o algo por el estilo.

Escanea el Código QR para aprender cómo hacerlo.



RÍTMICA MUSICAL

Ritmo en música, se refiere a la pauta de repetición a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles en una composición. El ritmo musical engloba todo aquello que pertenece al movimiento que impulsa a la música en el tiempo.

La Rítmica es un método que trabaja con música y movimiento, para el desarrollo de la creatividad, las competencias sociales y la sensibilidad.

El ritmo está definido por una secuencia de sonidos (notas, palmadas, golpes de tambor, platillos, etc.) y silencios ejecutados unos tras otros.

RITMO ARMÓNICO

El **ritmo armónico**, también conocido como **tempo armónico**, en teoría musical es el ritmo con el que se suceden los diferentes acordes en una determinada composición, teniendo en cuenta que este concepto se aplica exclusivamente a la música tonal.

El ritmo armónico es la frecuencia con la que varían los acordes. Por tanto, el acorde es la unidad fundamental del ritmo armónico.

Según Joseph Swain: la percepción del ritmo depende de los cambios armónicos.

De acuerdo con Walter Piston (1944): el ritmo contribuyó a la música mediante los cambios subyacentes de armonía.

El patrón del *ritmo armónico* de una pieza musical concreta, evocado por la notación de los cambios de raíz, revela características importantes y distintivas que afectan al estilo y a la textura. De manera parecida y complementaria al ritmo propiamente dicho, el ritmo armónico es un indicador de la actividad *armónica* y *acordal*, en este caso concreto, de una obra musical o de un determinado pasaje de la misma.

Un *ritmo armónico* consistente en unos valores más largos o más cortos, es decir, un grado de actividad que haga que se permanezca más o menos tiempo sobre un mismo acorde, transmite a la pieza un sentido de actividad que se complementa con el que le aportan el *ritmo* y el *tempo*. Así, por ejemplo, un ritmo armónico que se acelera puede conferir al conjunto del pasaje un sentimiento de verdadera aceleración a pesar de que ni el *ritmo* ni el *tempo* sufran una variación sustancial.

Son elementos habituales del ritmo armónico que este se acelere al acercarse a los procesos cadenciales, así como que el *tempo* y el ritmo armónicos a menudo sean inversamente proporcionales. Es decir, que los movimientos lentos se correspondan con ritmos armónicos rápidos y, a la inversa, que sea fácil encontrar ritmos armónicos lentos en los movimientos rápidos. Al menos en parte, eso se debe a que un ritmo armónico rápido dificulta la asimilación de la música por parte del oyente.

John Newton, 1779

AMAZING GRACE

A - maz - ing grace! How sweet the sound, That saved a wretch like

me! I once was lost, but now I'm found, was blind, but now I see.

Pieza con un ritmo armónico de aproximadamente un acorde por compás, excepto en la cadencia en que se acelera.

En este sentido es interesante recordar que la Escuela de Mannheim aportó al nuevo estilo musical del Clasicismo un ritmo armónico más lento que el que había estado de moda en el Barroco, lo que contribuyó a construir un estilo más asequible junto con otros elementos como la homofonía, etc.

En cambio, sí es habitual que los acentos métricos se correspondan con los acentos armónicos, es decir, con los acordes que tienen más peso tonal. Por ello, irregularidades métricas bien tipificadas como lo pueda ser la hemiolia comportan a menudo sendos desplazamientos en el ritmo armónico, como se puede ver por ejemplo al final de la primera frase del tercer movimiento de la *Pequeña serenata nocturna, K. 525* de Wolfgang Amadeus Mozart.

El ritmo armónico no se suele describir exactamente; en su lugar, los analistas comparan las diferencias de ritmo armónico de una pieza a otra, o la cantidad de variación de éste en una misma pieza.

RITMO MÉTRICO

Existen distintas maneras de estructurar el ritmo. Una de ellas es a partir de la presencia de eventos sonoros que se perciben a espacios regulares de tiempo y que se denominan *Pulso o Tiempo*. Al ejecutar o escuchar música, es común que marquemos el pulso con las palmas, con movimientos corporales o directamente con el pie. De esta manera, trasladamos a nuestro cuerpo una regularidad que está presente en la música y que podríamos reproducirla superponiéndonos a ella. Este es un aspecto que nos permite entrever una directa relación entre el Pulso y la conformación del **ritmo métrico**.

Tomando como ejemplo el gráfico de onda de la primera estrofa de la canción "Lasoledad" de Bersuit Vergarabat, podemos observar una regularidad temporal determinada por la aparición de eventos sonoros que se destacan a igual distancia unos de otros:



Lo que establece esa regularidad métrica aparece en el plano del acompañamiento rítmico, tocado por la batería.

Ese ritmo se basa en una estructura de **Pulso** y la **División** de ese Pulso en dos partes iguales. Algunos géneros musicales se caracterizan por tener el Pulso marcado por uno o más instrumentos. Es el caso de algunas *bagualas* donde el Pulso es el único acompañamiento tocado por *la caja* o de *cumbias* donde el cencerro o la campana van marcando el pulso toda la canción, por ejemplo, El Campanero de Aniceto Molina.



Sin embargo, el Pulso no siempre se encuentra marcado explícitamente por algún instrumento, sino que podemos reconstruirlo a partir de las relaciones métricas que suceden en simultáneo, por ejemplo, en la primera parte de "*Donde caen los sueños*" de León Gieco.



De la misma manera frente a una única línea melódica, nuestra percepción podrá encontrar patrones de regularidad y pulsaciones en la medida que la interpretación deje entrever o sugerir un mayor o menor acercamiento al Pulso, tal es el caso de la versión que hace Caetano Veloso de "Tonada de la luna llena".

Existen otras maneras de estructurar el ritmo que no veremos en este texto. En la música occidental encontramos los ritmos no métricos, que parten de acentuaciones inconstantes que se organizan por ciclos pautados previamente que busca romper con el concepto de Pulso. Incluso muchas veces se utiliza el Pulso sólo para ordenar la ejecución, buscando de manera deliberada que el oyente no tenga noción de este. Otro ejemplo del pulso no métrico es el de la música hindú, que toma frases onomatopéyicas para estructurar su música, dando al ritmo un carácter distinto del ritmo métrico. Por ejemplo, en la obra *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* de Luigi Nono.



RITMO LIBRE

Es una organización del metro musical en la que no se da una sucesión matemática de partes fuertes y débiles sometidas a un compás prefijado; es decir: 'libre' equivale a 'no medido'. Se emplea cuando una pieza musical carece de un pulso discernible y en su lugar el ritmo es intuitivo y fluye libremente. En los diversos sistemas musicales que lo utilizan (música greco-romana, canto gregoriano, canto hispánico, etc.), es el arranque inicial (llamado *arsis*) seguido de un reposo final (llamado *thesis*) lo que forma la célula rítmica fundamental. Así, es un ritmo en el que existe una desigualdad cuantitativa de duración entre los elementos que componen la melodía, con vuelta libre, no isócrona al tiempo primero, de tal manera que se establece una sucesión variable de tiempos binarios y ternarios.

En la notación musical estándar, hay cinco formas en las que se indica que una pieza está en ritmo libre:

- ✓ Simplemente no hay una indicación de compás explícita. Esto es habitual en la antigua música vocal tal como los salmos gaélicos.
- ✓ No existe indicación de compás, pero la directriz 'ritmo libre' aparece escrita sobre el pentagrama.
- ✓ Hay una indicación de compás (por lo general 4/4) y la expresión "ritmo libre" escrita por encima.
- ✓ La palabra libre está escrita abajo a través del pentagrama. Casi siempre se usa cuando la obra cambia a ritmo libre después de haber estado sometida a un determinado compás.
- ✓ En lugar de un compás, una gran X se representa sobre el pentagrama.

MÉTRICA MUSICAL

Recordemos que la música se organiza en pulsos, de los cuales algunos tienen un mayor acento, esto nos permite crear grupos de pulsos desde el más fuerte hasta el más débil en algo que llamamos compases. No toda la música está ordenada en casa compas por cuatro pulsos. Aprenderemos que con el uso de la métrica todo el orden puede cambiar, afectando incluso el comportamiento de las figuras musicales. Al comienzo de la partitura vemos dos cuatros. Esta indicación se llama métrica y se trata de dos números separados por una línea divisoria. Este tipo de números en matemáticas se llaman fraccionarios.

En este caso tenemos el cumpleaños feliz que está en 3/4 y además empieza con un ante compás o anacrusa, lo que quiere decir que la canción comienza en el último pulso de un compás.

LA MÉTRICA 5/4

Veamos la métrica 5/4. Significa que tendremos 5 pulsos de negra por compás. Seguramente reconocerán el siguiente ejemplo:



Se trata de la melodía de "Misión Imposible".

NOTAS Y CORCHEAS SHUFFLE Y SWING

Antes de continuar con ejemplos de métrica, quiero hablar de las notas shuffle o swing. Se trata de un pequeño cambio en la duración de algunas figuras musicales en una partitura. Para que entiendan este tema, primero repasemos el sonido de las corcheas en 4/4 como las hemos visto hasta el momento:



Como ustedes ya saben, cada corchea dura exactamente lo mismo que las demás. Ahora recordemos que los tresillos de corchea son tres notas con la misma duración por pulso:



En el tresillo de corchea cada una de las figuras dura exactamente lo mismo y se necesitan tres para completar un pulso. En cada tresillo podemos unir las dos primeras corcheas como una negra, el resultado es el siguiente:



A este ritmo que acabamos de escuchar le llamamos swing o shuffle. Hay muchas canciones que siempre tocan las corcheas de esta manera a lo largo de toda la canción y nunca de forma pareja como las hemos visto en ejemplos anteriores. En esos casos decimos que la canción usa corcheas o notas swing o shuffle. Algunos expertos aseguran que hay cierta diferencia entre las notas shuffle y las notas swing, y además dicen que este tipo de ritmo no se puede escribir con precisión en el pentagrama porque cada músico lo toca un poco diferente dependiendo de cómo sientan el ritmo. Todo esto puede ser cierto, pero por ahora lo importante es que entiendan las notas shuffle o swing como las ven en pantalla.

Por estilo y costumbre, en estos casos se suele agregar la siguiente indicación al comienzo de la partitura: dos corcheas, luego el signo igual, y luego un tresillo de corcheas, pero uniendo las dos primeras corcheas en una negra.



Ya con esta indicación sabemos que todas las corcheas que aparezcan en la partitura deben leerse como *swing* o *shuffle*, es decir alargando un poco la duración de las corcheas que aparecen sobre el pulso y acortando la duración de la que corcheas que no están exactamente sobre el pulso, es decir las que están en contratiempo. El siguiente ejemplo suena exactamente igual al anterior y nos muestra las *corcheas swing* o *shuffle*:



LA MÉTRICA 7/4

Ahora, vamos a usar ahora 7/4, que significa que se usan 7 pulsos de negra por compás. La canción Money de Pink Floyd usa esta métrica y además todas sus corcheas son shuffle o swing. Recuerda que las notas con estacato deben tocarse cortas y separadas de las demás:



OTROS DENOMINADORES: 2/2

Ahora cambiemos el denominador. Usemos como ejemplo la métrica 2/2. El número de abajo nos indica que la figura base es la blanca, porque recordemos que se necesitan dos blancas para completar una redonda. El numerador nos dice que se necesitan dos de la figura base para completar un compás. Así que en este caso tendremos dos pulsos de blanca por compás. A diferencia de los ejemplos anteriores, el pulso será la blanca y no la negra. Así que cuando veamos una blanca, deberá durar un pulso y no dos como ocurría antes. De la misma forma el resto de las figuras se deben ajustar, por ejemplo, en este caso la redonda durará dos pulsos o tiempos en lugar de cuatro y la negra durará la mitad de un pulso. En definitiva, todas las figuras durarán la mitad de lo que venían durando debido a que ahora el pulso es la blanca. El compás 2/2 también se puede ver en una partitura como una C con una línea vertical y se le conoce como compás partido o Alla Breve. Veamos un ejemplo:



Esta métrica podría leerse como 4/4 ya que al final igual caben 4 negras por compás, pero si lo hacemos así estamos pensando en cuatro pulsos y no en dos que es realmente lo que indica 2/2.

La verdad es que la música en esta métrica podría reescribirse en 2/4 ajustando todas las figuras y así sería más fácil de leer, pero las marchas y cierta música ya ha sido escrita usando esta métrica por lo tanto es importante que la aprendan.

MÉTRICAS SIMPLES Y COMPUESTAS: 6/8, 9/8 Y 12/8

Hasta el momento hemos visto métricas conocidas como simples. Se les conoce así a todas las métricas en donde el pulso se divide naturalmente en 2. Por ejemplo, en una métrica 4/4 sabemos que cada pulso se divide en dos corcheas, y aunque podemos usar un tresillo de corcheas, esto no es lo natural, el tresillo es la excepción, lo natural es que cada pulso se divida en dos corcheas. Todas las métricas donde el pulso se divide naturalmente de a dos le llamaremos métrica simple. 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/4 y 2/2 son todas métricas simples porque su pulso se subdivide naturalmente en dos partes iguales. Pero también existe música donde el pulso se divide naturalmente en tres partes iguales. Imaginemos que lo natural fuera que cada pulso se dividiera de a tres y no, de a dos. Este tipo de métricas se les conoce como compuestas.

La métrica 6/8 nos indica que la figura base será la corchea, porque recordemos que caben 8 corcheas en una redonda. Y el número 6 nos dice que se necesitan 6 corcheas para completar un compás. La diferencia con esta métrica comparada con todas las que hemos visto hasta el momento, es que el pulso no está dado por la figura base que es la corchea. Para esta métrica el pulso es la negra con puntillo. Si nos parece extraño, en un momento veremos que no lo es y de hecho es bastante útil. Recordemos que una negra con puntillo tiene una duración de 3 corcheas unidas, entonces si en 6/8 tenemos 6 corcheas por compás, y si tomamos como el pulso la negra con puntillo, el resultado es que tendremos dos pulsos por cada compás. Pueda parecerse confuso, pero lo que ocurre es que hay canciones donde la música divide naturalmente cada pulso en tres partes iguales y esta es la mejor forma de escribirla. Veamos un ejemplo y así les parecerá más fácil:



Se trata del inicio de la canción Nothing Else Matters de Metallica. Como se pudieron dar cuenta contamos hasta 2 para empezar porque son dos pulsos por compás, pero cada pulso se divide en tres corcheas. Para completar un compás en 6/8 se necesita una blanca con puntillo. Si fuéramos a escribir esta canción en un compás simple, tendríamos que usar 2/4 porque igual serían dos pulsos por compás, pero entonces tendríamos que usar tresillos para escribir todas las corcheas. Por eso en su lugar se usa 6/8, que es la versión donde no necesitamos usar tresillos y así cada pulso se divide automáticamente en tres corcheas. La métrica 6/8 siempre será compuesta.

9/8 es otro ejemplo de métrica compuesta, donde se necesitan 9 corcheas para completar un compás, pero el pulso está dado por la negra con puntillo, es decir que hay tres pulsos por compás. El siguiente ejemplo es de Bach y se trata de la obra BWV 147:



La última métrica compuesta es 12/8, es decir que para completar un compás se necesitan 12 corcheas. ¿Cuántos pulsos creen que tenga esta métrica? Como en los ejemplos anteriores, el pulso está dado por la negra con puntillo, por lo tanto, habrá cuatro pulsos por compás. Veamos un ejemplo:



En conclusión, todas las métricas que vean con un 6, un 9 o un 12 en el numerador serán compuestas, es decir que cada pulso se subdividirá de a 3. Si bien el denominador de estas métricas puede cambiar, lo común es usar un 8, es decir la corchea como base, pero el pulso será la negra con puntillo. El resto de las métricas que no tengan un 6, un 9 o un 12 en el numerador son métricas simples, es decir que el pulso se subdividirá en dos partes iguales.

MÉTRICAS BINARIAS, TERNARIAS E IRREGULARES

Las métricas más comunes son aquellas que tienen 2, 3 o 4 pulsos por compás. Aquellas que tienen 2 o 4 pulsos por compás se les conoce como métricas binarias, como 2/4, 4/4, 6/8 y 12/8. Las métricas que tienen 3 pulsos por compás se llaman ternarias, como 3/4 y 9/8. El resto de las métricas que no tienen 2, 3 o 4 pulsos por compás se les conoce como métricas irregulares. Ya hemos visto ejemplos de métricas irregulares como 5/4 y 7/4.

Las métricas irregulares pueden tener infinidad de números en el numerador. Por ejemplo 13/16 sería una métrica con 13 semicorcheas por compás. Para saber cuántos pulsos tendría esta métrica sería necesario escuchar la canción o ver en la partitura la forma en que se agrupan las semicorcheas con sus líneas al final de la plica para tratar de entender el pulso.

Por ejemplo, la métrica 7/8 tiene 7 corcheas por compás, pero la organización de sus pulsos podría variar dependiendo de la música. La siguiente sería una forma de organizar los pulsos de un 7/8:



Tenemos tres pulsos por compás, pero los dos primeros se comportan como simples, es decir que cada uno se subdivide en dos corcheas, y el último pulso se comporta como compuesto, es decir que se subdivide en tres corcheas. Podemos saber lo anterior por la forma en que se unen las corcheas al final de la plica. Esto hace que los pulsos sean irregulares, es decir que no dure lo mismo, así que en este caso es mejor que el metrónomo indique las 7 corcheas y no sólo los pulsos. Como los pulsos son irregulares, si fuéramos a contar antes de empezar sería mejor hacerlo de la siguiente forma: un, dos, un, dos, un, dos, tres. De esta forma cada vez que decimos la palabra "un" es porque allí empieza un nuevo pulso.

En este ejemplo la organización del número 7 es 2+2+3 porque así se organizan sus corcheas en pulsos, pero dependiendo de la música podría organizarse cada pulso como 3+2+2 o 2+3+2.

MÚLTIPLES MÉTRICAS

Por lo general las canciones sólo usan una métrica a lo largo de toda la música. Pero una canción puede tener cambios de métrica. Principalmente el rock progresivo se reconoce por tener cambios de métrica en una misma canción. Concluyendo el tema. Sería buena idea, que busquen partituras de su música favorita y así podrán practicar más y aprender algo nuevo de cada canción. Para escribir partituras, puedes utilizar el programa MuseScore. Lo mejor es que el programa es gratis. Pueden descargarlo desde <http://www.musescore.org> y allí también encontrarás una serie de videos cortos para aprender a manejarlo.

CONSTRUCCION MELÓDICA

Cuando hablamos de melodía nos referimos a un ritmo al cual se le agregan alturas en los sonidos. El elemento básico de la construcción melódica es el inciso.

EL INCISO

Corresponde a un ictus rítmico, y como éste se apoya en un tiempo fuerte y su relativo impulso. Lo podemos encontrar en posición anacrúsica, tética y acefala.

La obra musical puede tener distintos comienzos:

1. **Comienzo tético:** es cuando la melodía comienza en el primer tiempo (tiempo fuerte) del primer compás. El final es completo, lo que significa que, si el compás es de 4/4, entonces su último compás sumará 4 tiempos de negra.



2. **Comienzo anacrúsico:** es cuando comienza en uno de los tiempos débiles del compás. Lo que le falta al primer compás es completado por el último.

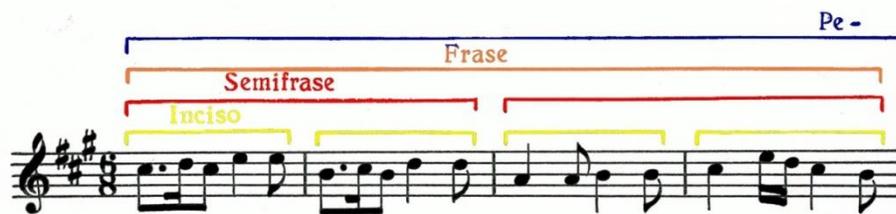


3. **Comienzo acéfalo:** es cuando falta la mitad del primer tiempo. El final es completo.



Así como los movimientos rítmicos, también los incisos que se derivan de ellos se suceden unos a otros estableciendo relaciones recíprocas, más aún, se agrupan entre sí, estableciendo nuevos ordenes de unidades rítmicas y melódicas cada vez mayores.

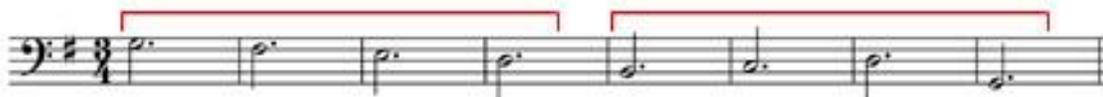
Un primer inciso, es, por regla general, una especie de propuesta, de pregunta, de llamada a uno o dos incisos a manera de respuesta. Es en base a tales *propuestas* y *respuestas*, de diversos órdenes y diversas características que del inciso se forman la semifrase, la frase y el periodo musical.



Lo mismo que en el lenguaje verbal distinguimos sílabas, palabras, frases, párrafos, etc, que se ordenan para componer una idea, en el lenguaje musical las melodías se componen también de estructuras más pequeñas.



1. **Motivo o inciso:** sería el equivalente a la palabra, es decir, un pequeño conjunto de notas con significado musical. es la célula básica de la melodía ya que el encadenamiento y desarrollo de los motivos construye la frase musical.
2. **Frase:** igual que la frase gramatical, es una melodía con sentido propio que termina en una cadencia. La mayor o menor amplitud de las frases y su sentido melódico nos permite distinguir "**semifrases**", dos frases más pequeñas y normalmente simétricas, que forman una frase mayor.
3. **Cadencia:** equivalente a las pausas en el lenguaje, sirve para separar las distintas frases musicales. Las cadencias (es decir, los finales) pueden tener un carácter más o menos conclusivo dependiendo de la nota y acordes que utilicen como final. La **cadencia perfecta** es la más conclusiva y se forma uniendo el V grado (dominante) con el I, es decir, que tiene la nota tónica como final.
4. **Tema:** es la melodía que se convierte en el centro de una obra musical, la idea principal sobre la que se construye toda la composición. Por eso, suele ser una melodía reconocible, fácil de identificar y de recordar. Normalmente, el tema está compuesto por una frase musical que podemos dividir en dos semifrases. La primera, a modo de pregunta, se denomina **antecedente**. La segunda, a modo de respuesta, se denomina **consecuente**.



ELEMENTOS DE LA LÍNEA MELÓDICA

Una línea melódica está formada por varias partes:

1. **Inicio.** En donde se manifiestan el ritmo generador (ictus) y el motivo (inciso de pregunta). En el inicio también se establece el sentido tonal pasando por el 1º y el 5º grado en los primeros compases.
2. **Clímax.** Es el punto culminante de la melodía, que corresponde con la nota más aguda (o más grave).
3. **Final.** En el final es necesario utilizar valores largos, que nos predispongan al descanso final; el otro elemento del final es la resolución sobre el 1º grado.
4. **Dirección de la melodía.** Si la melodía va gradualmente avanzando hacia las notas agudas, tendremos la sensación de una gradual intensificación emotiva. Por el contrario si la melodía comienza en las notas agudas y gradualmente se mueve hacia las graves, en ese caso tendremos la sensación de que la melodía se va gradualmente esfumando. La dirección de la melodía, entonces, nos puede ayudar a proponer determinadas sensaciones. Normalmente el clímax nos puede ayudar mucho a identificar la dirección melódica.

LA TEXTURA MUSICAL

Imaginemos que vamos a una tienda de costurería y encontramos un puesto lleno de telas, todas de diferentes tipos, tamaños y colores; pero si además nos detuviéramos a analizar el tipo de tejido y cómo está confeccionado cada una, nos daríamos cuenta de que existen muchas diferencias entre una y otra. Estas diferencias entre el tipo de hilo utilizado y la manera cómo están dispuestas en cada tela es lo que se conoce como *textura*.

Si buscamos el significado de esta palabra en el diccionario, la textura se define como: “*la disposición de las partes de algo*”. Y eso es algo que podemos encontrar en muchos lugares, así podemos hablar de textura en una superficie de concreto, en los diferentes tipos de papel, en un tipo de comida, la textura del colchón de un mueble, entre muchas cosas. Cuando hablamos de **textura musical**, nos referimos a cómo los diferentes materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una obra, definiendo así la característica sonora de una pieza.

La textura es definida por la cantidad y característica de las partes que suenan a la vez, el timbre de los instrumentos o voces, la armonía, el tempo y los ritmos utilizados. Por lo general se enseña el concepto de textura musical tomando como referencia la música clásica occidental, pero en este artículo voy a exponer cada tipo de textura utilizando como ejemplo diferentes músicas tradicionales del mundo; esto nos ayudará a entender mejor la música de diversos países, y además entenderemos cómo la música ha ido evolucionando en su forma a lo largo de la historia, y cómo cada pueblo ha ido adaptando su música a las diferentes necesidades técnicas y estéticas propias de su cultura.

Según una opinión consensuada de la mayoría de los musicólogos alrededor del mundo, existen actualmente 6 tipos de texturas musicales reconocidas: la textura monofónica, la textura bifónica, la textura heterofónica, la textura polifónica (o contrapuntística), la textura homofónica y la textura homorrítmica.

TEXTURA MONOFÓNICA

Es el tipo de textura más primitivo que existe, consiste en una sola línea melódica sin acompañamiento alguno. La melodía monofónica también puede ser interpretada por varias voces o instrumentos que toquen simultáneamente la misma melodía al unísono o a distancia de una octava.

Ha existido mucho debate en considerar a la monofonía como un tipo de textura, ya que no existe realmente una superposición de sonidos, pero si observáramos una melodía interpretada por un solo ejecutante y luego la misma melodía interpretada por un conjunto o un coro al unísono, notaríamos una enorme diferencia de *densidad sonora* contrastante entre la interpretación individual y colectiva (Ejemplos de ellos podemos encontrar en el canto llano antifonal o en algunos estilos tradicionales de cantos africanos) Por lo que actualmente la textura monofónica ya es considerada como tal. Ejemplo de este tipo de textura se encuentra en mucha música tradicional de países como: China, Japón, Corea o Indonesia. A continuación, podrás escuchar una interpretación de música coreana a cargo de una ejecutante de *piri*, y el “ya clásico” ejemplo del canto gregoriano.

Debes escanear los Códigos QR para poder ingresar a los vídeos, y apreciar las notas musicales (antes mencionadas).

Interpretación de Piri, música tradicional de corea:



Canto gregoriano, Dominica in Albis - Alleluia, In die:



TEXTURA BIFÓNICA

Una de las primeras formas de acompañamiento musical que ha tenido el hombre es haciendo uso de la bifenía. Este tipo de textura musical consiste en dos líneas melódicas, el cual la más grave sostiene un pedal sobre una nota sonando constantemente, mientras que la más aguda lleva una melodía elaborada. Este tipo de textura es muy raro encontrarlo en la música clásica europea, pero es muy común encontrarlo en la música tradicional de muchos países; un ejemplo de ello es la música de gaitas escocesas: en este estilo de música los gaiteros interpretan la

melodía en el tubo principal del instrumento (conocido como *chanter*) mientras que los otros tubos que suenan (conocidos como *drone*) van ejecutando una o dos notas fijas. Otro ejemplo de bifenía la podemos encontrar en algunos géneros folclóricos medievales antiguos (como en la música ejecutada en zanfona) la música clásica hindú y pakistaní y en algunos géneros de música tribales del norte de África.

En los siguientes videos podrás conocer a un conjunto de música del Pakistán, en donde el ejecutante que toca el Alghoza (una especie de flauta con dos tubos) interpreta una melodía en uno de los tubos, mientras que en el otro suena una nota pedal y a su vez es acompañado por instrumentos de percusión. También muestro dos videos sobre gaitas europeas y una interpretación de la zanfona.

Música tradicional pakistaní con Alghoza:



Gaitas escocesas:



Improvisación sobre una zanfona:



TEXTURA HETEROFÓNICA

La heterofonía es un tipo de textura caracterizada por la variación simultánea de una sola línea melódica, se caracteriza con el empleo de varios instrumentos tocando la misma melodía con diferentes ornamentaciones, aunque a veces es considerada más una manera de ejecutar una música que es de base monofónica que una textura en sí. En ocasiones pueden aparecer simultaneidades de alturas diversas, lo que aún no lo transforma en una trama polifónica ya que son pasajes que se dan a partir de un solo plano compartido por todos los ejecutantes.

Ejemplo de este tipo de textura lo encontramos con frecuencia en la música tradicional del Medio Oriente y varios países de Asia. En esta ocasión voy a compartirles un video del Samai Bayarti, una pieza clásica árabe del siglo XIX procedente de Egipto; mientras se va escuchando la música y viendo la partitura, se notará que los diferentes instrumentos que van sonando van tocando la misma melodía con diferentes adornos y en diferentes planos sonoros.

Samai Bayarti, Ibrahim Al-Aryan:



TEXTURA POLIFÓNICA

La textura polifónica (también conocida como *textura contrapuntística*) se caracteriza por el empleo de múltiples voces melódicas que son independientes y de importancia similar. Si las voces se imitan unas a otras, se trataría de polifonía imitativa (como sucede con el *canon* o la *fuga*). Las texturas polifónicas contienen varias melodías que son superpuestas siguiendo los principios de *consonancia* y *disonancia* de las notas y es un rasgo distintivo de la música de occidente. La polifonía es sobre todo una textura característica de la música renacentista y también aparece frecuentemente en el período barroco, puesto que muchos compositores de ese periodo han usado polifonía en sus composiciones: J.S. Bach, Tomás Luis de Victoria, Palestrina, G.F. Händel o Albinoni.

Un ejemplo notable de polifonía fuera de los ámbitos de la música académica se encuentra en la tradición polifónica en los coros litúrgicos tradicionales georgianos, que hace unos años han sido declarados patrimonio inmaterial por la UNESCO.

A continuación, en los vídeos podrás observar este tipo de conjunto, además de una pieza polifónica del renacimiento.

Canto tradicional georgiano:



Pieza polifónica renacentista. Palestrina: “Aeterna Christi Munera”



TEXTURA HOMOFÓNICA Y HOMORRÍTMICA

La textura homofónica es el tipo de textura más conocida y usada en el mundo por casi todas las culturas, está formada por una línea melódica principal que es acompañada por voces y/o instrumentos que ejecutan melodías o acordes en un plano secundario. En esta textura existen múltiples voces sonando, pero a diferencia de la polifonía, sólo una melodía destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico y rítmico.

Cuando en una pieza de música la línea principal tiene los mismos valores rítmicos que el acompañamiento, estaríamos hablando de una **textura homorrítmica**. En este tipo de textura las voces se mueven simultáneamente con el mismo ritmo, pero con distintas notas formando acordes sucesivos, es muy común encontrar música de características homorrítmicas en piezas corales y en muchas tradiciones musicales alrededor del mundo.

Para ilustrar el uso de la homofonía, puedes ver el vídeo de una sonata para oboe y piano de F. Poulenc, y luego un video de la canción Amazing Grace del compositor John Newton e interpretado por el coro Soweto, allí se puede ilustrar claramente el empleo de la textura homorrítmica en la interpretación del coro.

Pieza para oboe y piano, Francis Poulenc:



Amazing Grace, John Newton. Interpretado por el coro Soweto:



OTROS TIPOS DE TEXTURAS

Además de las texturas musicales expuestas anteriormente, existen otras clases de texturas no tan habituales como la textura politemática, la textura polirrítmica, la textura no-melódica, la micropolifonía, la textura onomatopéyica y la textura mixta o compuesta.

En el caso de la textura no-melódica, esta consiste en la ocultación implícita del contenido melódico de una obra, haciendo que no pueda distinguirse con claridad. La micropolifonía se caracteriza por combinar en un flujo armónico-musical diferentes líneas melódicas, ritmos y timbres que se van alternando gradualmente, haciendo que los diferentes cambios armónicos se vayan efectuando de manera borrosa, creando un efecto enigmático. Estos tipos de texturas se encuentran muy comúnmente en obras académicas del siglo XIX.

Como ejemplo, dos compositores destacados que usan este tipo de recursos: el compositor francés Edgar Varèse (con su obra Ionisation) y el compositor húngaro György Ligeti (con su obra Lux Aeterna).

Ejemplo de textura no-melódica:
"Ionisation" de Edgar Varèse:



Ejemplo de micropolifonía: "Lux aeterna"
de György Ligeti:



INFORMACIÓN (INCLUÍDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:**Sitios web:**

1. <https://colaboratorio.net/xphnx/multimedia/audio/2017/la-musica-ritmo-melodia-y-armonia/>
2. <https://sites.google.com/site/artedelritmo/home/1-ritmo-melodia-y-armonia>
3. <https://pixabay.com/es/metr%C3%B3nomo-m%C3%BAsica-negro-blanco-2935996/>
4. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Computermuziek>
5. <https://bach2411111.blogcindario.com/2010/09/03368-arpegio-teoria-musical.html>
6. <https://lomejorlamusica.blogcindario.com/2012/04/00028-tonalidades-ii-circulo-de-quintas.html>
7. <https://es.wikihow.com/tocar-power-chords-en-la-guitarra>
8. https://es.wikiversity.org/wiki/R%C3%ADmica_y_Solfeo
9. https://es.wikibooks.org/wiki/Teor%C3%ADa_musical/R%C3%ADmica/Introducci%C3%B3n_a_la_r%C3%ADmica
10. <https://es.scribd.com/document/235721868/Texto-1-Ritmo-metrico>
11. https://es.wikipedia.org/wiki/Ritmo_libre
12. [https://es.wikipedia.org/wiki/Tonalidad_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Tonalidad_(m%C3%BAsica))
13. https://es.wikipedia.org/wiki/Ritmo_arm%C3%B3nico
14. <https://www.sessiontown.com/es/cursos/teoria-musical-facil/compases-metrica-musical>
15. <https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/index.php>