

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO**  
**CURSO DE INGRESO A LA LICENCIATURA EN MÚSICA**  
**INTRODUCCIÓN A LOS FUNDAMENTOS DE LA MÚSICA**

**DOCENTES:** Esteban Sebastiani, Agustín Cañas, Nicolás López

---

**INTRODUCCIÓN A LAS PROBLEMÁTICAS DEL RITMO**

**[Material de clase]**

El siguiente resumen presenta fragmentos tomados de los textos “El ritmo musical” de Carmelo Saitta, y “Aprender a escuchar” de María del Carmen Aguilar. Los mismos han sido extraídos de manera textual a los fines prácticos del Curso de Ingreso a la Licenciatura en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y proveerán un marco para la comprensión de las problemáticas del análisis rítmico básico en tres escalas: macro, media, y micro, brindando además características y terminologías para el estudio de tales niveles. Otorgarán además conceptos apropiados para el entendimiento de los fenómenos acentuales basados en materia (altura, dinámica, timbre, etc.), y cómo se genera a través de los mismos la percepción métrica.

**Nómina de conceptos a tener en cuenta:** campo rítmico (regular, irregular), propiedades de los campos rítmicos (densidad, continuidad, discontinuidad, incrementales), isocronía, pulso, tempo, subdivisión, metro, compás, células (téticas, anacrúsicas, resolutivas, suspensivas), acentos (dinámico, tónico, dinámico, agógico, posicional), rubato, rallentando, acelerando, homorritmia, polirritmia.

## **CARMELO SAITTA: EL RITMO MUSICAL**

### **1. INTRODUCCIÓN**

Debemos considerar a la música como un arte esencialmente temporal pues, sin menoscabo de los problemas de espacialidad que implica, es en el tiempo donde sus estructuras se despliegan como un *continuum*.

Su formalización se manifiesta en el tiempo y es en el tiempo donde tomamos conciencia de ella. Ahora bien, cuando hablamos del tiempo ¿a qué nos referimos?

En principio es necesario tener en cuenta que existen tres dimensiones temporales diferentes: el tiempo cronométrico, el tiempo psicológico, y el tiempo virtual. Esta última dimensión es propia de las artes, que cuando alude al “tiempo” tanto en música como en cualquier arte temporal, uno se refiere al tiempo virtual, al tiempo que se construye a través de procesos formales y sintácticos de la obra y que debe ser comprendido por el perceptor. El perceptor, a su vez, pondrá en juego diferentes operaciones mentales para la aprehensión de la obra de arte, de acuerdo a su especificidad.

Y si nos preguntamos cómo tomamos conciencia del devenir del tiempo la respuesta es, sin duda, que lo hacemos a través de fenómenos que se inscriben en él, sean estos reales (pertenecientes a la realidad concreta), ideales (pertenecientes al mundo de las ideas) o virtuales (pertenecientes al universo de los lenguajes, las artes o las religiones).

En cuanto a la música se refiere, sus contenidos son objetos virtuales de acción, y por lo tanto sus dimensiones son también virtuales, sus materiales se distribuyen en el tiempo de manera orgánica y sus diferentes sistemas de organización están comprendidos en el estudio del Ritmo Musical. Por supuesto, esta dimensión virtual se proyecta en el tiempo real, cronométrico, y al ser percibido por el individuo es relativizado (tiempo psicológico).

Será necesario, entonces, abandonar la clásica concepción del tiempo (constante, uniforme, unidireccional, irreversible) por una más actual que contemple la posibilidad de que existan varios tiempos o niveles temporales simultáneos (concepción topológica del tiempo),

organizaciones que no necesariamente tienen que ser proporcionales o regulares. Fenómeno observable fácilmente en la música.

En términos generales, cuando se habla del tiempo podemos pensar en tres concepciones temporales diferentes, que son: el ser, el estar y el devenir. Estos tres procesos de desarrollo del material en el tiempo se vinculan con tres criterios de organización diferentes, que son determinantes de las estéticas de las obras.

Desde el punto de vista de la percepción, también debemos considerar dos teorías un tanto diferentes:

- Una que considera al presente como una franja muy estrecha que separa el pasado del futuro (percepción del instante). En esta concepción, el presente “no existe”, por cuanto es un estrecho límite entre el pasado y el futuro (cada vez que se pronuncia una sílaba ésta ha pasado inmediatamente al pasado).
- La otra que, por contrario, considera que existe un “presente ancho” en el cual se actualizan el pasado y el futuro. Esto no quiere decir que no exista el pasado y el futuro, sino que son actualizados en un presente que es capaz de ensancharse (ahora yo estoy contando lo que me pasó ayer, lo pasado ya aconteció, pero yo lo estoy trayendo ahora al presente, también puedo estar pensando lo que voy a hacer mañana y en ese sentido estoy actualizando el futuro).

Para la música esta última concepción es, en un sentido práctico, la más interesante, por cuanto el auditor va ensanchando el presente con la audición de la obra y conforme toma conciencia de su devenir va tomando parte de lo ya escuchado, porque a medida que actualiza el pasado a través de la memoria, en su vinculación con lo que está escuchando, puede anticipar lo que va a acontecer, siempre en función de un lenguaje más o menos preestablecido. Esto significa que en el momento de la audición va actualizando el pasado y el futuro en un presente ancho.

También habrá que establecer una diferencia entre la noción de velocidad y densidad cronométrica, que será necesario considerar.

Ahora cabe preguntarse qué relación existe entre tiempo y ritmo. Veamos algunos enunciados clásicos:

*Tiempo es el número del movimiento, tiempo y movimiento existen en una indivisible simultaneidad. (Aristóteles)*

*Ritmo es aquello que se ve, ritmo es el orden del movimiento en el tiempo. (Platón)*

*Cronos proto o tiempo primero está definido por dos elementos concretos (materia) ordenados por un período que está expresado por un espacio de tiempo (forma). (Aristóxenos de Tarento)*

*El tiempo es si no movimiento por lo menos algo dentro del él; es el número del movimiento, por ende un acontecimiento y un estado del movimiento no significa en esta definición aquello con que contamos sino lo que es contado. (San Agustín)*

*El tiempo es una serie irreversible, en la cual cada punto representa una nueva creación, algo único que no se repite. Pero esto se entiende únicamente del tiempo tal como es inmediatamente experimentado, de la 'duración' que fluye formando una unidad y no del tiempo 'espacializado' del físico. (Bergson)*

*Con respecto al mito, no hay tiempo 'como tal', no hay duración perpetua ni incidentes o sucesiones regulares, solo hay configuraciones de contenidos particulares que a su vez revelan cierta Gestalt temporal, un ir y venir, un rítmico ser y devenir. (Cassirer)*

*El ritmo, en sentido psicológico, es la percepción de una serie de estímulos de modo tal que se interpreta una serie de grupos de estímulos. Los grupos sucesivos son, en general, iguales entre sí en su modelo y se experimentan como repeticiones, cada grupo de estímulos se percibe como un todo, abarcando, debido a ello, un espacio de tiempo dentro de un tiempo presente psicológico. (Woodrow)*

Por último, digamos que, aunque es posible pensar un criterio de organización rítmica tomando como punto de partida sólo el eje temporal, en la práctica es necesario darle un soporte material. En ese momento, los sonidos, según sus cualidades, imponen sus condiciones, modificando sustancialmente el resultado o, si se quiere, las cualidades del objeto a percibir. Se puede decir

que la toma de conciencia del transcurrir del tiempo está siempre en función de un objeto<sup>1</sup> (sea éste interior o exterior al sujeto).

También el movimiento es una forma de dar cuenta del transcurrir del tiempo. Platón fue quien dijo que *“el ritmo es la ordenación del movimiento”* y esta idea no sólo tiene en cuenta las variables espaciales sino también (y esto es muy importante para nosotros) las temporales.

También insistimos en la idea de no separar los sonidos de las organizaciones. Para respaldar este concepto nos valdremos del enunciado de Aristóteles, quien dijo que no se puede separar la *“materia del ritmo”*, y dado que *“sin materia el ritmo musical no puede existir, puesto que el tiempo no puede dividirse por sí mismo, es necesario que las divisiones le sean trazadas por la sucesión de fenómenos”*.

## **2. DEFINICIÓN DE RITMO**

Nosotros hemos definido al ritmo como aquel fenómeno que la conciencia reconoce como una formalización a través de la materia y cuyos contenidos específicos dependen de un orden particular del movimiento en el devenir del tiempo. Cada instante de este proceso es un acto único e irreversible y su imagen se hace presente por operaciones de organización y por asociaciones que se establecen a través de la memoria.

Para simplificar, podríamos definir al ritmo como una sucesión de fenómenos acentuales, o también como una relación de entradas.

Si bien desde el punto de vista analítico es posible aislar al ritmo de los demás parámetros musicales, en la realidad participa e interactúa con ellos. De todas maneras, así como se estudia la armonía, el contrapunto, etc. también puede estudiarse la organización rítmica.

Cada sección de una obra, que es determinada por sus variables textuales, tiene un criterio de organización rítmica observable. Por lo tanto, es posible encontrar en una obra más de un criterio rítmico.

---

<sup>1</sup> En nuestro caso, un objeto sonoro.

Para realizar un análisis rítmico se puede partir de:

- a) **Estructuras macro**, que son aquellas en las que se observa la permanencia de un determinado criterio durante el devenir del tiempo (campos rítmicos)
- b) **Estructuras micro** o unidades de sentido mínimo (ritmo primero, ritmos elementales)

Estos criterios extremos delimitan otros, intermedios, resultantes de las operaciones rítmicas que articulan el discurso musical.

Para resumir, se puede decir que una obra está formada por unidades rítmicas de sentido mayor, determinantes de unidades grandes, en cuyo interior se pueden reconocer unidades intermedias que corresponden a diferentes niveles de organización. También es posible analizar o construir a partir de células más pequeñas o unidades de sentido menor (ritmos primero y elementales) y, a partir de ellas, llegar a las unidades mayores por medio de las diferentes operaciones que pueden darse en el interior de una sección o parte.

Como veremos, no hay acontecimiento temporal que no sea rítmico y en el que no pueda detectarse el criterio organizativo. El criterio podrá ser azaroso, irregular, estadístico o bien riguroso, regular, puntual, pero en todos los casos será posible un análisis.

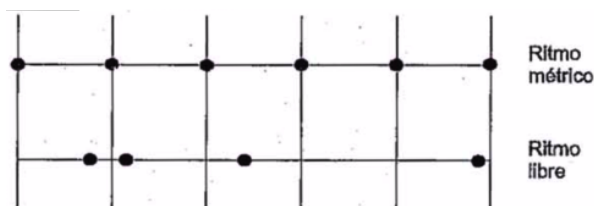
### 3. LOS CAMPOS RÍTMICOS (UNIDADES MAYORES DE SENTIDO)

Son unidades donde es observable la permanencia de un criterio rítmico organizativo —con independencia de su mayor o menor simplicidad— el cual, junto con otros parámetros, determina las secciones o partes grandes de una obra.

Se caracterizan por presentar las siguientes variables:

- a) Un alto grado de **regularidad** (métrico) - **irregularidad** (libre)
- b) Un grado de **continuidad** - **discontinuidad**

c) Determinada **densidad cronométrica**<sup>2</sup>



También podemos incluir aquí las incrementales (**aceleración** o **desaceleración** del tempo, etc.<sup>3</sup>) que se caracterizan por ser zonas de transición o transformación, si se mantienen dentro de ciertos límites.

Un fragmento musical puede estar caracterizado por uno o más campos rítmicos. De tal manera, si varía un campo rítmico, habrá, por supuesto, una variación en la estructura musical o en las secciones de una obra.

No hay criterio preestablecido por el cual deba ser de una u otra manera. El compositor tiene la libertad y puede organizar siguiendo un determinado criterio durante toda la obra o puede cambiar de criterio entre una parte o sección y otra. Aquí será importante observar si la magnitud del cambio afecta el campo rítmico o no. Lo importante es que siempre habrá un criterio y será observable como es observable en cualquier otro parámetro.

Así como al comprar dos sonidos diferentes se puede saber que uno de ellos es más agudo que otro, se necesitan dos *ictus* (cortes de tiempo) para reconocer una unidad rítmica elemental. Con tres cortes de tiempo es posible comparar la distancia entre el primero y el segundo y entre el segundo y el tercero. Si la distancia que los separa es la misma, el campo rítmico será regular, caso contrario será irregular.

---

<sup>2</sup> Por densidad cronométrica entendemos a la cantidad de eventos en un lapso de tiempo determinado. Ante dos fenómenos rítmicos de igual duración temporal, tendrá mayor densidad cronométrica el que posea la mayor cantidad de eventos –ataques–.

<sup>3</sup> Podríamos también considerar como incrementales a transformaciones tales como el paso del ritmo libre –irregular– al ritmo pulsado –métrico– de manera progresiva, o a cambios en la densidad cronométrica que no necesariamente impliquen cambios de tempo.

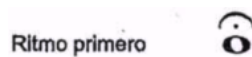
## 4. UNIDADES MENORES DE SENTIDO

### 4.1 Ritmos elementales

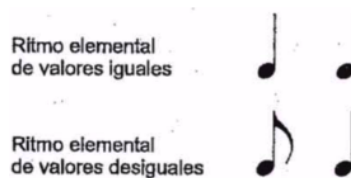
Como hemos dicho, para determinar una medida de tiempo son necesarios dos ictus (cortes de tiempo), y si el ritmo en su aspecto primario es la medida del tiempo, entonces serán necesarios dos ictus para tener una medida.

Ya los griegos lo habían definido de la siguiente manera:

- a) **Ritmo primero:** está formado por un sonido delimitado por dos ictus y cuya duración es indeterminada. Se representa por lo general, con una redonda con calderón:



- b) **Ritmos elementales:**

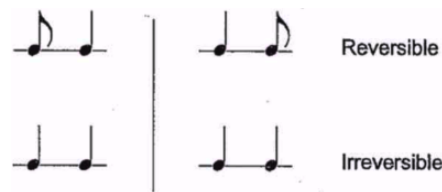


### 4.2 Reversibilidad e irreversibilidad rítmica

Si bien para los griegos el ritmo era una cuestión de orden numérico en el tiempo –y por lo tanto una abstracción– en realidad, la toma de conciencia del devenir del tiempo depende de los acontecimientos que se inscriban en él (de allí la división entre los ritmos cuantitativos y cualitativos y sus consecuencias posteriores). Por lo tanto, si obviamos esta división y siempre tenemos en cuenta los componentes materiales del ritmo, comprobaremos que la reversibilidad e irreversibilidad no dependen solo de las duraciones, sino también de sus materiales.



Si se analizan los ritmos elementales sólo desde el punto de vista de su duración, se puede decir que el ritmo de base tres es reversible, mientras que el ritmo de base dos es irreversible:



Pero esta irreversibilidad del ritmo de base dos de valores iguales sólo se dará cuando los componentes materiales sean los mismos entre los dos miembros, caso contrario, y desde el punto de vista funcional, siempre serán reversibles.

Repetimos, la reversibilidad no sólo depende de la duración sino también de los componentes materiales del ritmo.

### 4.3 Componentes materiales del ritmo

Los componentes materiales del ritmo son, además de la duración: el acento dinámico, la altura, la direccionalidad, el timbre, la función, etc.

Un componente material hace que un ritmo que desde el punto de vista de sus duraciones no es reversible, lo sea:

Si tenemos en cuenta las alturas

Si tenemos en cuenta las Intensidades

Si tenemos en cuenta los timbres

Por lo tanto, considerar sólo la duración como único factor de reversibilidad, sería tomar la parte por el todo. Estos factores no siempre coinciden, y habrá que considerar en cada caso la preponderancia de unos sobre otros, ya que de ello depende la acentuación.

#### 4.4 Ritmos elementales y factores acentuales

Como hemos visto, los componentes materiales (junto con la duración) se constituyen en factores acentuales. Estos factores no siempre son convergentes, y esta divergencia produce cierta ambigüedad que será necesario considerar en una sucesión rítmica. Son siempre un factor de enriquecimiento del discurso musical, un factor de articulación de la tensión.

### 5. METRO Y COMPÁS<sup>4 5</sup>

En principio un compás es una medida de tiempo, mientras que un metro es una unidad rítmica perceptiva, y si bien en muchos casos coinciden (en particular en la música tradicional), no siempre será así y por lo tanto es necesario establecer una diferencia.

---

<sup>4</sup> En música, el metro y el compás son conceptos relacionados pero distintos, que juntos ayudan a estructurar y organizar una composición musical. **Metro:** El metro es una unidad perceptiva (se escucha). Se refiere a la organización regular de los pulsos en una pieza musical, agrupados en patrones repetitivos que crean una estructura rítmica predecible. En la música más tradicional, el metro suele coincidir con el compás, pero en ciertas músicas pueden no coincidir. **Compás:** El compás, por otro lado, es una medida de tiempo que sirve para la representación gráfica de la música. Es la representación de la división del tiempo musical en segmentos regulares, cada uno de los cuales contiene un número fijo de pulsos según lo indicado por la fórmula de compás. Las cifras de compás, como 4/4, 3/4 o 6/8, especifican cuántos pulsos hay en cada compás y qué tipo de nota recibe un pulso. Por ejemplo, en un compás de 4/4, hay cuatro pulsos por compás y cada pulso corresponde a una negra. Estas cifras ayudan a los músicos a entender la estructura rítmica de la pieza y a mantener el tiempo durante la interpretación. No obstante, hay músicas en las cuales el compás como criterio de representación gráfica, sirve a fines organizativos del armado de la pieza pero no representa al metro perceptible. Esto se debe a características rítmicas particulares de la pieza (polimetrías, ritmo libre, etc.).

<sup>5</sup> En el caso de Carmelo Saitta, el autor tiende a establecer diferenciaciones claras entre metro y compás, mientras que la autora María del Carmen Aguilar utiliza los términos como sinónimo debido a que el tipo de música para la cual está desarrollado su sistema de análisis tiende a homologar metro y compás, por lo que en su caso esta distinción es innecesaria.

## 5.1 Arritmias

Se llama arritmia a un desfasamiento transitorio del eje acentual. Cuando en una sucesión de un metro regular –una isocronía– se observa una alteración momentánea de la métrica, estaremos en presencia de una arritmia. Este desfasamiento englobaría tres operaciones rítmicas: el contratiempo, la síncopa y la parametría.<sup>6</sup>

---

---

<sup>6</sup> Se desprende de esta definición que, como condición de aparición de una arritmia, es imprescindible la existencia de un metro debidamente constituido, perceptible, y que haya generado la inercia suficiente.

## MARÍA DEL CARMEN AGUILAR: APRENDER A ESCUCHAR

### 1. LA PERCEPCIÓN DEL RITMO

El ritmo es la relación entre los intervalos de tiempo que se crean entre los momentos en que los sonidos aparecen. Por lo tanto, el estudio del ritmo aborda el aspecto temporal del fenómeno musical.

Percibimos el ritmo con el cuerpo. Los ritmos influyen principalmente en nuestra respuesta motriz y sugieren diversos tipos de movimientos. Nuestro cuerpo, al estar en contacto con la fluidez de un ritmo libre o la reiteración enérgica de un ritmo uniforme, tiende a responder y acompañar espontáneamente con movimientos.

Dos aspectos del sonido influyen, desde el punto de vista temporal, sobre nuestra percepción: el momento en que aparece el sonido y su duración. A los efectos de percibir ritmos, el momento de ataque, es decir, el momento en que el sonido aparece, es el factor más relevante. La percepción registra este momento y, poniendo en juego la capacidad de memorizar, compara los intervalos de tiempo que se suceden entre sonidos y determina si son iguales o diferentes.

El otro aspecto temporal del sonido, su duración, juega un papel secundario. Actúa como elemento de articulación, uniendo o separando perceptivamente los sonidos, es decir, generando un flujo sonoro continuo o intercalando silencios.

Al comparar los intervalos de tiempo entre sonidos aparecen dos campos rítmicos claramente diferenciados: el campo uniforme, en el que los sonidos están separados por intervalos de tiempo iguales, y el campo no uniforme, en el que dichos intervalos son diferentes.<sup>7</sup>

A pesar de que cada campo está constituido por sonidos individuales, nuestra percepción no los registra como tales, sino que opera sobre ellos para hacer inteligible el discurso musical. Las dos operaciones esenciales que la percepción realiza con los sonidos individuales son el

---

<sup>7</sup> A los elementos distribuidos en intervalos de tiempo regulares se los llama *isocrónicos* (igual tiempo), por el contrario, aquellos elementos distribuidos de manera no uniforme son llamados *no isocrónicos*.

agrupamiento y la jerarquización. En cada uno de los campos rítmicos mencionados estas operaciones se realizan de maneras específicas, que se estudiarán a continuación.

### **Conceptos teóricos**

Para explicar satisfactoriamente la percepción de los ritmos es necesario tener en cuenta los siguientes conceptos:

#### **Ritmo uniforme y ritmo no uniforme:**

- El ritmo uniforme está formado por sonidos separados entre sí por intervalos de tiempo iguales.
- El ritmo no uniforme está formado por sonidos separados entre sí por intervalos de tiempo distintos.

#### **Ritmo libre y ritmo pulsado:**

- El ritmo libre es el ritmo no uniforme constituido por sonidos separados por intervalos de tiempo no proporcionales entre sí.
- El ritmo pulsado es el ritmo no uniforme constituido por sonidos separados por intervalos de tiempo de extensiones proporcionales entre sí. Esta proporcionalidad permite a la percepción tomar conciencia de la constante que la regula y atribuir a esta constante un valor de «unidad de medida», que se llamará pulso.

En estos ritmos puede también concentrarse la atención sobre la proporcionalidad existente entre los intervalos de tiempo menores que un pulso y percibir un segundo nivel de unidad de medida, o subpulso llamado subdivisión.

## 2. ACENTO

El acento es la jerarquización perceptiva de un sonido respecto a otros, que genera un efecto de apoyo o reposo sobre dicho sonido. Se estudian a continuación los diversos factores que llevan a la percepción a considerar acentuado un sonido.

### 2.1 FACTORES DE ACENTUACIÓN EN EL CAMPO UNIFORME

**Acento posicional:** En el campo de los ritmos uniformes, opera en primer lugar el acento posicional. Este es un fenómeno perceptivo por el cual el oyente tiende a jerarquizar el primer estímulo escuchado. Si en los sonidos posteriores aparecen suficientes elementos como para jerarquizar alguno de ellos como acento, el acento posicional atribuido al primer sonido se debilitará perceptivamente. En el campo uniforme opera además la Ley de Similitud de la Gestalt, que dice: «Los elementos semejantes se agrupan». La percepción agrupa sonidos sucesivos de igual intensidad, altura o timbre, reconociendo como acento al primer sonido de cada grupo.

**Acento tónico:** La percepción también agrupa sonidos por movimiento melódico: series de sonidos del grave al agudo o viceversa. En este caso actúa otro factor de acentuación, el acento tónico, atribuido por la percepción al sonido más grave de un giro melódico (el sonido más agudo suele ser atractivo para la percepción, generando un efecto de tensión, por lo cual se lo distingue del acento llamándolo «pico de tensión»).

**Acento dinámico:** Como una derivación de la Ley de similitud («los elementos diferentes se separan»), si en un ritmo uniforme aparecen sonidos aislados de mayor intensidad que los otros, serán percibidos como acentos. Este factor de acentuación se denomina acento dinámico.

#### 2.1.1 GENERACIÓN DE LA MÉTRICA

Si los sonidos de un ritmo uniforme no están objetivamente diferenciados por altura, intensidad, timbre u otros factores, la percepción pone en juego la Ley de Simplicidad de la Gestalt, que dice: «la percepción favorece la construcción de formas simples». En este caso, favorecerá las organizaciones binarias, la simetría y la periodicidad, tendiendo a unir los sonidos en grupos de dos elementos y/o a generar construcciones de tipo antecedente/consecuente. Esta tendencia

da lugar al fenómeno conocido como métrica, es decir, una expectativa de acentos a intervalos regulares.

**La aparición regular de acentos tónicos o dinámicos también da lugar a una métrica.**

- Métrica por acentos tónicos
- Métrica por acentos dinámicos

## **2.2 FACTORES DE ACENTUACIÓN EN EL CAMPO NO UNIFORME**

**Acento agógico:** En el campo de los ritmos no uniformes opera fundamentalmente el acento agógico. Este es un fenómeno perceptivo que le atribuye jerarquía al sonido de mayor duración, es decir, al sonido que permanece más tiempo expuesto a la percepción, ya sea porque tiene duración real o porque está seguido de silencio.

En el campo no uniforme actúa la Ley de Contigüidad de la Gestalt, que dice: «los elementos próximos se agrupan». La percepción agrupa los sonidos de duración breve al sonido de mayor duración más próximo y percibe a este último como el de mayor jerarquía en el grupo.

### **2.2.1 GENERACIÓN DE LA MÉTRICA**

En los ritmos no uniformes pulsados, la aparición regular de acentos agógicos sobre ciertos pulsos genera una métrica.

**Otros acentos:** En el campo no uniforme pueden operar también todos los factores de acentuación enunciados para el campo uniforme: acento posicional, acento tónico, acento dinámico, acento por cambio armónico y acento del texto.

## **2.3 CONVERGENCIAS O DIVERGENCIAS ACENTUALES**

Los factores de acentuación mencionados, así como los acentos del texto en el caso de canciones, pueden converger sobre el mismo sonido reforzándose mutuamente. La convergencia de estos acentos genera agrupamientos y jerarquizaciones claras, que se perciben sin dificultad.

Si estos factores divergen, la percepción se encuentra ante un objeto mucho más complejo. Aparecen situaciones de ambigüedad que obligan a la percepción a decidir si privilegiará uno u otro factor o sostendrá la ambigüedad.

En el caso de música con texto será importante observar si los acentos del ritmo respetan o contradicen las acentuaciones propias de las palabras.

### 3. LA CÉLULA RÍTMICA

La célula rítmica es el conjunto formado por un acento y los sonidos no acentuados que dependen de él. Los sonidos no acentuados previos al acento constituyen la anacrusa; los posteriores al acento, la desinencia. La célula rítmica puede estar constituida por un sonido (sólo el acento) o por varios. También puede ampliarse por la aparición de un segundo acento de menor jerarquía.

**Las células rítmicas pueden ser:**

Según el tipo de comienzo:

- **Anacrúsicas:** el acento está precedido por sonidos no acentuados;
- **Téticas:** el primer sonido es el acentuado;

Según el tipo de final:

- **Suspensivas:** luego del acento, continúan otros sonidos no acentuados;
- **Resolutivas:** el último sonido es el acento.

En los ritmos no uniformes, el acento agógico agrupa claramente a los sonidos débiles más próximos, por lo que la determinación de las células rítmicas suele ser sencilla (salvo que aparezcan fuertes divergencias con otros acentos). En los ritmos uniformes, el agrupamiento de sonidos depende de factores que no son rítmicos (altura, intensidad, armonía), por lo que la determinación de las células suele ser mucho más ambigua. En música con texto, la organización natural de las palabras y su acentuación son un factor importante en la constitución de las células rítmicas.



## **Representación gráfica de la célula rítmica:**

Se propone para su representación, la grafía de análisis de la prosodia griega:

- **Sonido acentuado:** (–)
- **Sonido no acentuado:** (U)

## **Células rítmicas simples:**

Son las células que contienen un solo sonido acentuado.

- (–) (tética y resolutive)
- (–U) (tética y suspensiva)
- (U–) (anacrúsica y resolutive)
- (U–U) (anacrúsica y suspensiva)

Las células simples pueden ampliarse de dos maneras: por el agregado de sonidos débiles y por la aparición de acentos subordinados.

## **La percepción de las características básicas de algunas células rítmicas simples**

No cambia si se le agregan sonidos débiles:

Una célula anacrúsica resolutive se puede ampliar agregando sonidos débiles en la anacrusa:

- (U–)
- (UUU–)

En la célula anacrúsica suspensiva se pueden ampliar tanto su anacrusa como su desinencia:

- (U-U)
- (UU-U)
- (U-UU)

En la célula tética suspensiva se puede ampliar la desinencia:

- (-U)
- (-UU)

### **Reconocimiento de la métrica y el compás**

Como se ha dicho, en los ritmos pulsados, la aparición de pulsos acentuados a intervalos regulares da lugar a la métrica. La percepción es capaz de reconocer la unidad formada por el pulso acentuado y los pulsos débiles que siguen hasta el próximo acento. Esta unidad es denominada compás<sup>8</sup>.

La música organizada por la métrica, es decir, la que está basada en ritmos pulsados con acentuación regular, es la que más frecuentemente se escucha. La percepción global de las extensiones relativas de los segmentos sintácticos (oraciones y frases) puede facilitarse si se aprende a reconocer los compases y a contar cuántos compases tiene cada una.

Las métricas más usuales corresponden a compases de dos, tres y cuatro pulsos o tiempos. Sin embargo, en algunas obras a analizar pueden aparecer otros compases.

### **Reconocimiento de la subdivisión**

En los ritmos pulsados puede ser importante concentrar la atención sobre la proporcionalidad existente entre los intervalos de tiempo menores que un pulso y percibir el segundo nivel de unidad de medida, la subdivisión.

---

<sup>8</sup> Recordar que en el caso de la autora, homologa los conceptos de metro y compás, siendo el motivo de esto que la música que analizará a través de su método, se encuentra enmarcada en estilos en donde metro y compás son coincidentes (la representación gráfica del compás coincide con el metro percibido auditivamente).

Esta subdivisión puede ser binaria o ternaria: dos o tres unidades de medida por pulso. Los compases más usuales, dos, tres y cuatro tiempos suelen tener ambos tipos de subdivisión. En ciertas obras, la percepción de la subdivisión puede colaborar en la determinación de la sintaxis.

### **Otros problemas rítmicos**

En las obras propuestas para el análisis pueden presentarse diversos cambios rítmicos, ya sea en el transcurso de una unidad sintáctica o entre unidades distintas:

- Cambios de tipo de ritmo: uniformes / no uniformes (libres o pulsados)
- Cambios de compás
- Cambios de subdivisión

Pueden aparecer también cambios en la velocidad del pulso: rubato, rallentando o acelerando. Dependiendo del contexto, estas perturbaciones de la regularidad del pulso pueden ser percibidas como tales o sugerir la presencia de ritmos libres, lo cual debe ser puesto en discusión.

---

## OTROS TÉRMINOS A TENER EN CUENTA

A los fines de este curso, brindamos además definiciones de homorritmia y polirritmia, las cuales son configuraciones que analizaremos en clase:

- **Homorritmia:** La homorritmia es una configuración rítmica en la que todas las voces, instrumentales o vocales, se desarrollan simultáneamente con los mismos valores rítmicos. Esto significa que todas las partes musicales siguen el mismo ritmo, creando una sensación de uniformidad y cohesión. Es una forma elemental del contrapunto y se encuentra en himnos, corales y otros tipos de música homofónica.
  - **Polirritmia:** La polirritmia es el uso simultáneo de dos o más ritmos diferentes. En otras palabras, es la superposición de ritmos distintos que se tocan al mismo tiempo, creando una textura rítmica compleja y rica.
- 

## BIBLIOGRAFÍA

**Aguilar, María del Carmen (2009)**

*Aprender a escuchar*

Ed. de la autora

**Saitta, Carmelo (2010)**

*El ritmo musical*

Saitta Ediciones