

# Lenguaje Musical 1

## Profesorado

Prof: Maddonni, Laura

## MÓDULO 1

### SÍNCOPA

La síncopa es un sonido que comienza en un tiempo débil o en la parte débil de un tiempo y se prolonga sobre el siguiente pulso desplazando la acentuación natural del compás.

The image shows three musical examples of syncopation. The first example is in common time (C) and shows a melody starting on a weak beat (D) and being prolonged over the next strong beat (F). The second example is in 3/4 time and shows a melody starting on a weak beat (D) and being prolonged over the next strong beat (F). The third example is in 3/4 time and shows a melody starting on a weak beat (D) and being prolonged over the next strong beat (F). Arrows point to the weak beats and the strong beats. Labels 'Parte Fuerte' and 'Parte Débil' are used to indicate the strong and weak parts of the measure.

### CONTRATIEMPO

Se inicia sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo y no se prolonga sobre el próximo pulso. En el contratiempo el silencio ocupa el lugar del tiempo fuerte.

The image shows three musical examples of contra tiempo. The first example is in common time (C) and shows a melody starting on a weak beat (F) and not being prolonged over the next strong beat (D). The second example is in 3/4 time and shows a melody starting on a weak beat (F) and not being prolonged over the next strong beat (D). The third example is in common time (C) and shows a melody starting on a weak beat (F) and not being prolonged over the next strong beat (D). Arrows point to the weak beats and the strong beats.

Recopilación de ejercicios del libro "Método para leer y escribir música a partir de la percepción" de M.C. Aguilar.

①  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} | \text{r} \text{r} \text{r} ||$

②  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} ||$

③  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} | \text{r} \text{r} \text{r} ||$

④  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} ||$

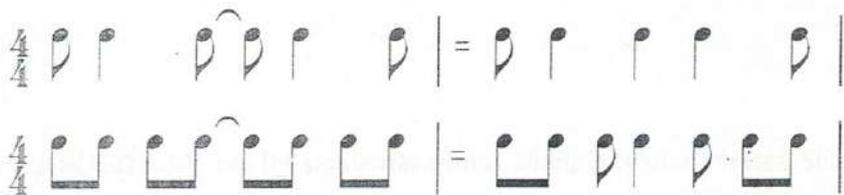
⑤  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} \text{z} ||$

⑥  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{r} \text{r} ||$

⑦  $\frac{2}{4}$   $\text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} | \text{r} \text{r} \text{r} | \text{r} \text{z} ||$

Ritmo 38



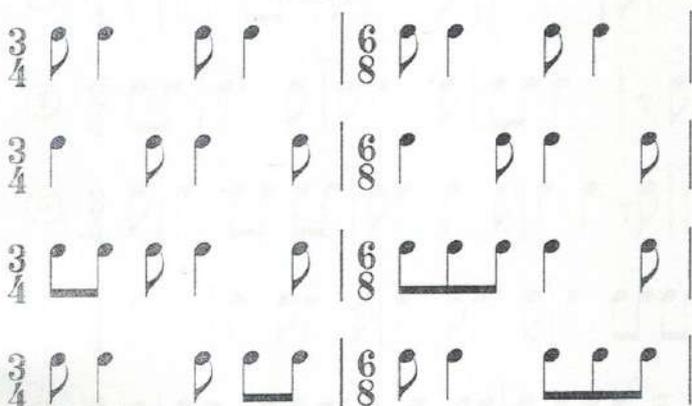


EJERCICIO R.47 - Practique la lectura de los siguientes compases sueltos que incluyen dos o tres sonidos "cruzados" sobre los tiempos.



Si escucha los valeses peruanos sugeridos en el ejercicio R.49 observará que en el compás de 3 tiempos, la presencia de sonidos "cruzados" sobre los tiempos puede sugerir compases de 6/8. Ejemplos:

sugiere:



En estos casos, aunque la base de acompañamiento siga marcando el compás de tres tiempos, puede ser útil oír el cruce de compases y eventualmente, cambiar la marca de la mano para apoyarlo.

EJERCICIO R.48 - Lea los ritmos del ejemplo anterior en los dos compases. Cuide que el valor de la corchea en ambos compases sea exactamente igual, aunque obviamente los tiempos del compás de 3/4 sean más breves (dos corcheas cada uno) que los del compás de 6/8 (tres corcheas cada uno).





## Síncopa en compás compuesto

①  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} | \dot{m} \text{ } \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \cdot | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} | \dot{m} \text{ } \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \cdot | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot ||$

②  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot ||$

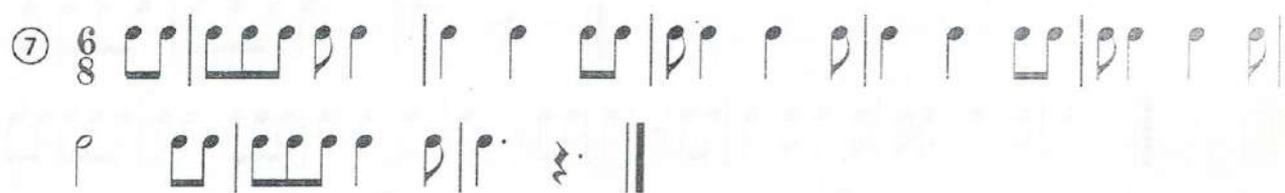
③  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot ||$

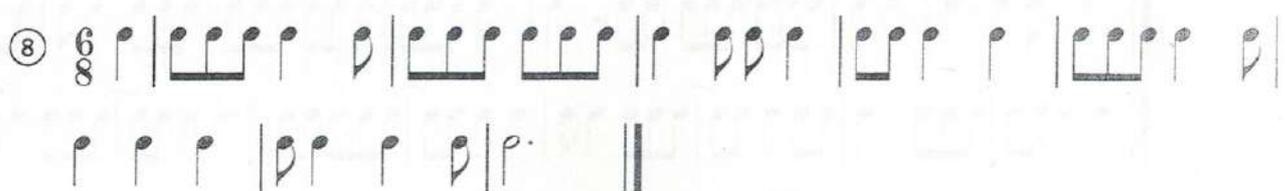
④  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot \text{ } \dot{m} \cdot | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot ||$

⑤  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \text{ } \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot ||$

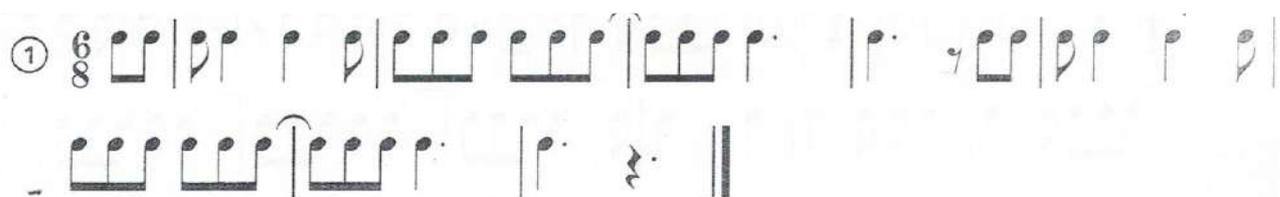
⑥  $\frac{6}{8}$   $\dot{m} \dot{m} | \dot{m} \dot{m} \dot{m} \dot{m} | \dot{m} \cdot ||$

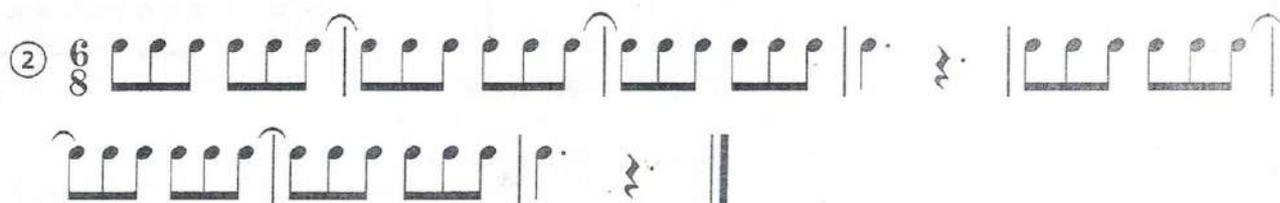
Ritmo 44

⑦ 

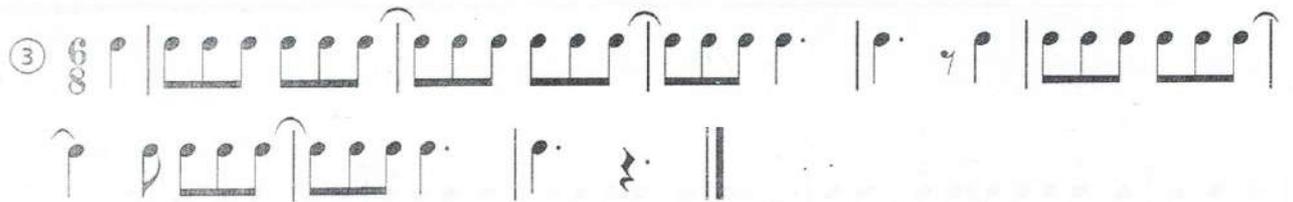
⑧ 

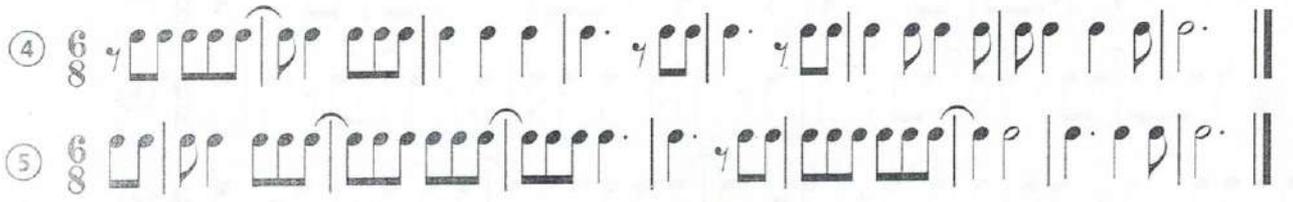
EJERCICIO R.57 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso rápido.

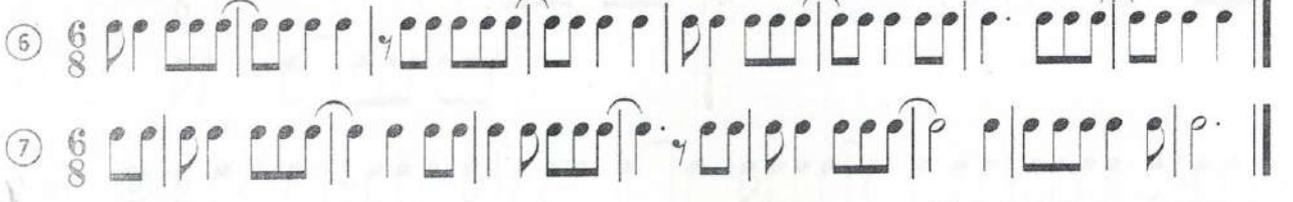
① 

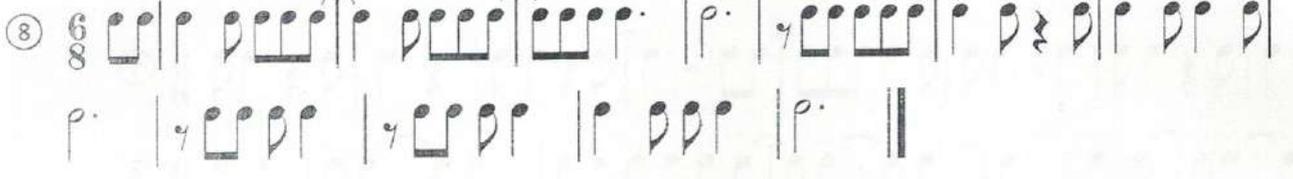
② 

Ritmo 45

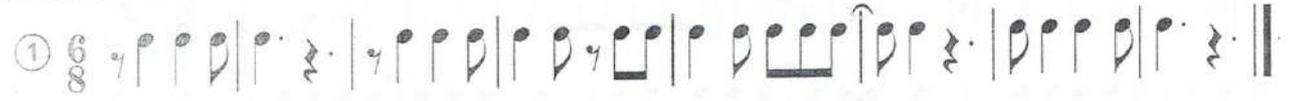
③ 

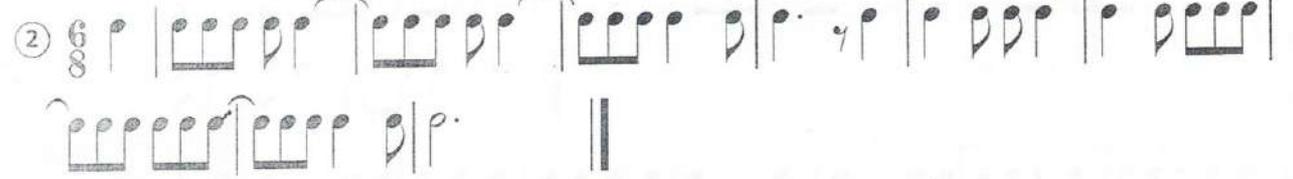
④ 

⑤ 

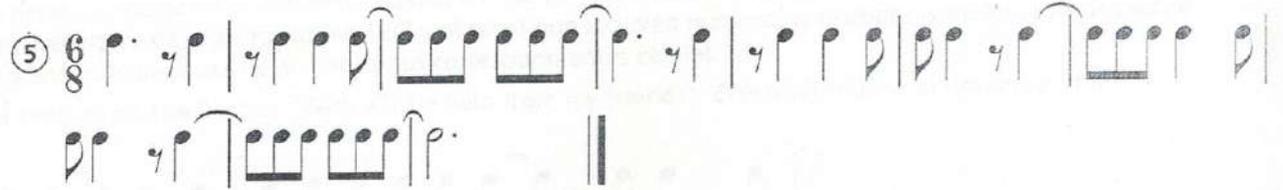
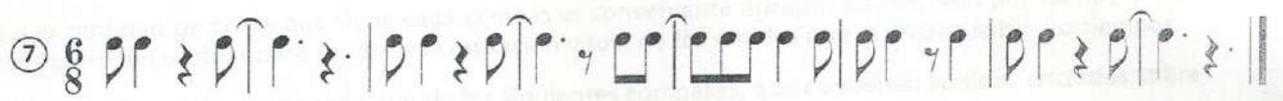
⑥ 

EJERCICIO R.59 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso rápido. Tenga cuidado con la aparición de módulos rítmicos de "chacarera trunca".

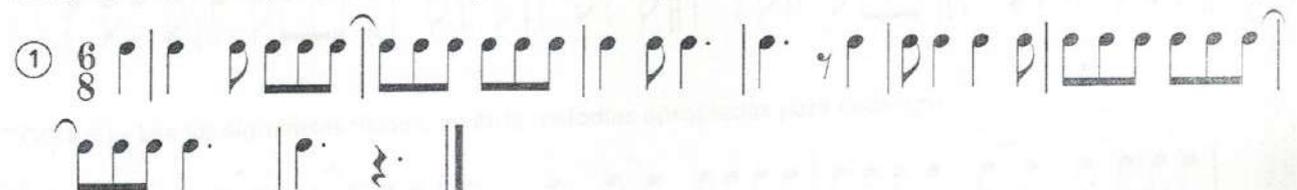
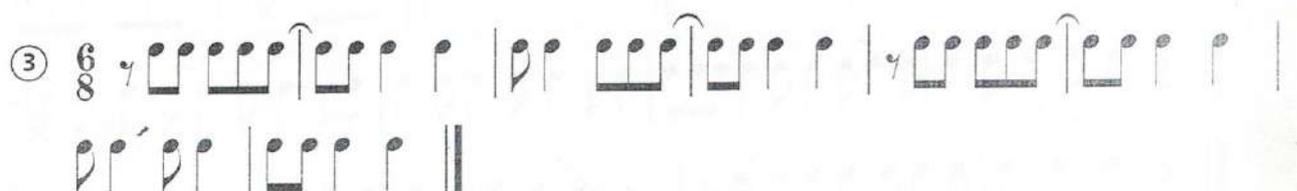
① 

② 

Ritmo 46

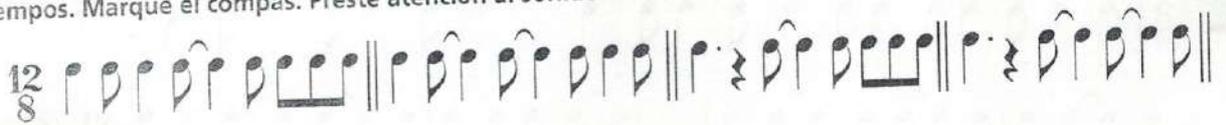
- ③ 
- ④ 
- ⑤ 
- ⑥ 
- ⑦ 
- ⑧ 
- ⑨ 

EJERCICIO R.60 - Pida que le dicten los siguientes ritmos y escribalos.

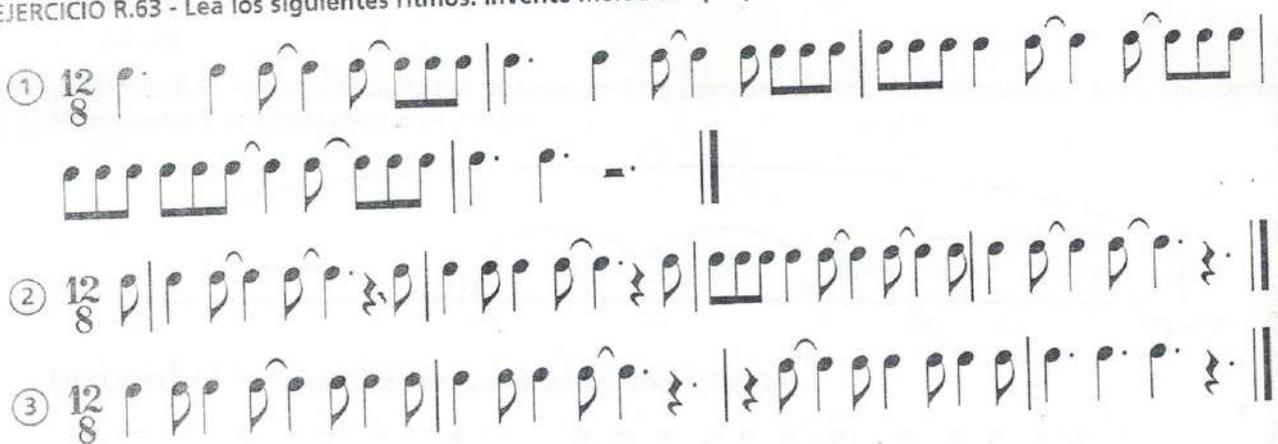
- ① 
- ② 
- ③ 
- ④ 

SINCOPA EN COMPÁS DE 12  
8

EJERCICIO R.62 - Lea varias veces cada uno de los siguientes compases, que contienen sonidos cruzados sobre los tiempos. Marque el compás. Preste atención al sonido de las células.



EJERCICIO R.63 - Lea los siguientes ritmos. Invente melodías apropiadas para cada uno.



Ritmo 48

- ④  $\frac{12}{8}$   $\dot{m}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\acute{z}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\acute{z}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  
 $\dot{m}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\acute{z}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  | - ||
- ⑤  $\frac{12}{8}$   $\dot{m}$   $\acute{z}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\acute{z}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\acute{z}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$  |  $\dot{p}$  - ||
- ⑥  $\frac{12}{8}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\acute{z}$   $\acute{z}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\acute{z}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  
 $\dot{m}$   $\acute{z}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  | - ||
- ⑦  $\frac{12}{8}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\acute{z}$   $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\acute{z}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\acute{z}$   $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\acute{z}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  
 $\dot{m}$   $\acute{z}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  | - ||
- ⑧  $\frac{12}{8}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |

repetir)

EJERCICIO R.66 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos.

- ①  $\frac{12}{8}$   $\dot{m}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{m}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{p}$  - ||
- ②  $\frac{12}{8}$   $\dot{p}$  |  $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\hat{p}$   $\acute{z}$   $\dot{p}$  |  $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\underline{\underline{\dot{p}}}$   $\hat{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$  |  $\dot{m}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\dot{p}$   $\acute{z}$  |

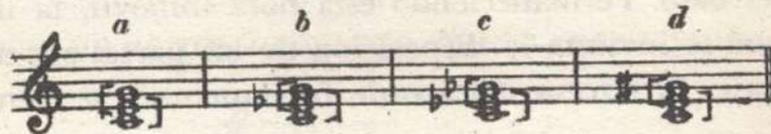


CAPITULO I

NOCIONES PRELIMINARES

ACORDES PERFECTOS.

§ 1. — Se llama *acorde perfecto* al acorde compuesto por su sonido fundamental, su tercera y su quinta. Según la diversa naturaleza de esos intervalos, el acorde perfecto puede ser considerado bajo cuatro aspectos:



a) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera mayor y quinta justa. Este acorde se llama *acorde perfecto mayor* y se halla formado por dos terceras: una tercera mayor respecto de la nota más grave y una tercera menor respecto de la nota más aguda.

b) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera menor y quinta justa. Este acorde se llama *acorde perfecto menor* y se halla formado por dos terceras: una tercera menor respecto de la nota más grave y una tercera mayor respecto de la nota más aguda.

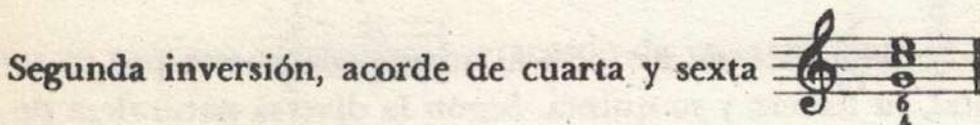
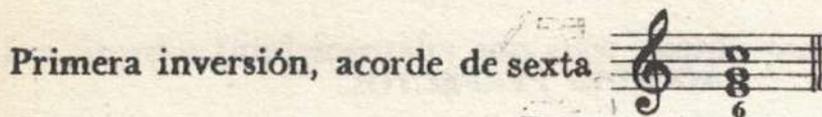
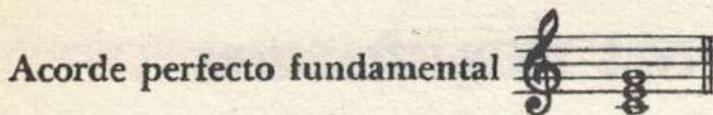
c) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera menor y quinta disminuída. Este acorde se llama *acorde perfecto disminuído* y está formado por dos terceras menores.

d) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera mayor y quinta aumentada<sup>1</sup>. Este acorde se llama *acorde perfecto aumentado* y está formado por dos terceras mayores.

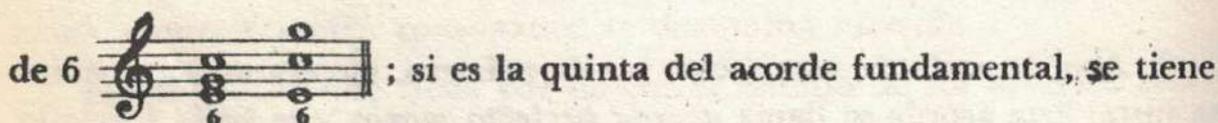
Los últimos dos acordes, que contienen intervalos disonantes, quinta disminuída y quinta aumentada, se denominan *acordes perfectos disonantes*.

<sup>1</sup> Dado el carácter muy disonante del acorde perfecto aumentado y de aquellos acordes de séptima que encierran en sí tal acorde, nos reservamos exponerlo y tratarlo en el capítulo V (Enarmonía y modulaciones improvisas. Acordes alterados).

§ 2. — Todo acorde perfecto tiene dos inversiones; la primera se llama *acorde de sexta* y se indica con el número 6; la segunda se llama *acorde de cuarta y sexta* y se indica con las cifras  $\frac{6}{4}$



Que un acorde sea fundamental o invertido depende de la nota que esté en el bajo. Permaneciendo esta nota inmóvil, la inversión no cambia aunque se invierta la disposición de las partes superiores. Si la nota más baja es la tercera del acorde fundamental, se tiene el acorde

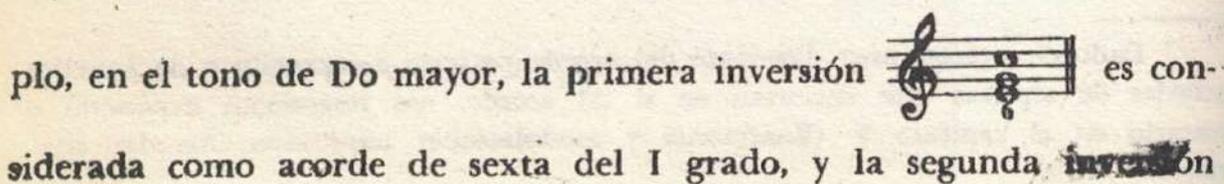


Los sonidos del acorde invertido conservan los nombres que poseen en el acorde fundamental; de esa manera, en cada inversión del



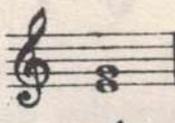
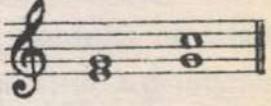
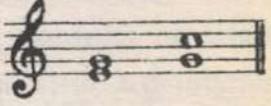
como veremos en seguida, los sonidos que componen la inversión, conservan las mismas propiedades de los sonidos que componen el acorde en su estado fundamental.

Las inversiones se consideran como pertenecientes a los mismos grados de la escala de los cuales derivan sus fundamentales; por ejemplo,

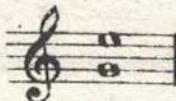
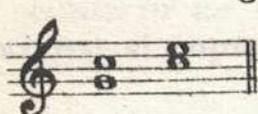


 es considerada como acorde de cuarta y sexta del V grado.

La primera inversión o acorde de sexta podemos considerarla como un acorde compuesto de una tercera y una sexta respecto del bajo; por

ejemplo  se compone de una tercera  y una sexta , o también de una tercera y una cuarta .

La segunda inversión o acorde de cuarta y sexta podemos considerarla como un acorde compuesto de una cuarta y una sexta respecto

del bajo; por ejemplo  se compone de una cuarta  y una sexta , o también de una cuarta y una tercera .

### ACORDES DE SÉPTIMA.

§ 3. — El *acorde de séptima* es un acorde de cuatro sonidos, formado por el acorde perfecto con el agregado de la séptima respecto del

sonido más grave , y puede ser considerado como compuesto por dos acordes perfectos .

Podemos encontrar los siguientes acordes de séptima:



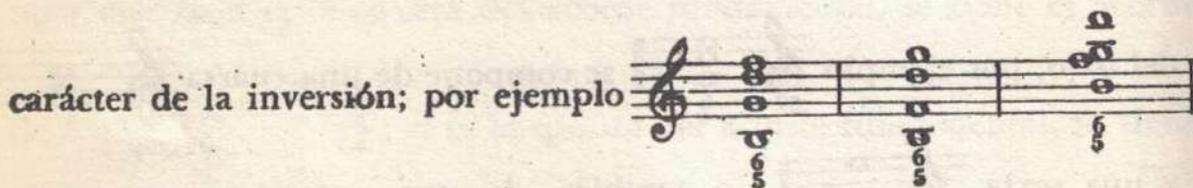
Todos los acordes de séptima se indican con el número 7.

§ 4. — Todo acorde de séptima tiene tres inversiones: primera inversión o *acorde de quinta y sexta* ( $\frac{6}{5}$ ), segunda inversión o *acorde de tercera y cuarta* ( $\frac{4}{3}$ ) y tercera inversión o *acorde de segunda* (2):

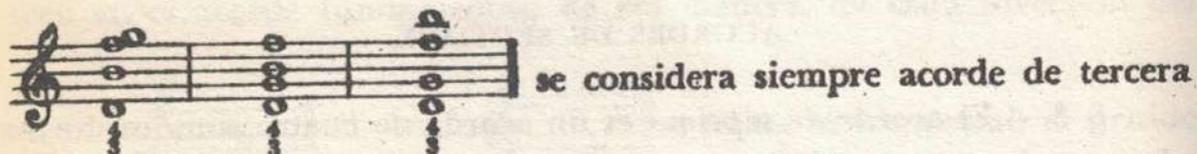


La característica de cada una de las inversiones reside en el intervalo de segunda que proviene de la inversión de la séptima y que se encuentra, en la primera inversión, en la parte superior; en la segunda inversión, en el centro del acorde y en la tercera inversión, abajo.

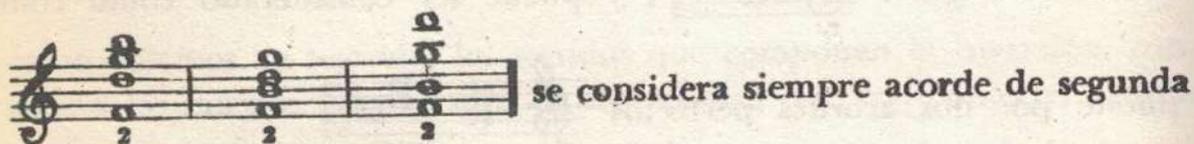
Las diversas disposiciones de los tres sonidos superiores no alteran el



se considera siempre acorde de quinta y sexta porque la *tercera* está en el bajo;



y cuarta porque la *quinta* está en el bajo;



porque la *séptima* está en el bajo.

En todos estos ejemplos los intervalos se consideran en relación al sonido más grave, y debido a eso el cambio de las tres voces superiores modifica solamente la *disposición* y la *posición melódica* del acorde (ver más adelante).

# Movimiento de las voces

## Ejercitación

Lenguaje Musical I  
 Profesorado  
 Prof. Laura Maddonni

1) Indicar de que modo se mueven las voces. MOVIMIENTO DIRECTO, CONTRARIO u OBLICUO.  
 (En el caso de Mov. Directo indicar si es ascendente o descendente, como así también si es PARALELO)

Exercise 1 consists of six systems of chords, each with a treble and bass clef staff. The time signature is 2/4. The systems are labeled a) through l).  
 a) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 b) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 c) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 d) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 e) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 f) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 g) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 h) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 i) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 j) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 k) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 l) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3

2) Indicar la disposición de los siguientes acordes (ABIERTA O CERRADA) y la posición melódica  
 ( POSICIÓN DE OCTAVA o FUNDAMENTAL, POSICIÓN DE TERCERA , POSICIÓN DE QUINTA)

Exercise 2 consists of six systems of chords, each with a treble and bass clef staff. The time signature is 4/4. The systems are labeled a) through k).  
 a) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 b) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 c) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 d) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 e) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 f) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 g) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 h) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 i) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 j) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3  
 k) Treble: C4, E4, G4; Bass: C3, E3, G3

El Acorde Perfecto completo puede pasar fácilmente de la disposición cerrada a la abierta y viceversa, y también puede cambiar de posición melódica.

24

31

Escritura coral

Soprano  
Contralto

Tenor  
Bajo

32

Escritura pianística

Extensión de las voces en el coro mixto

35

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

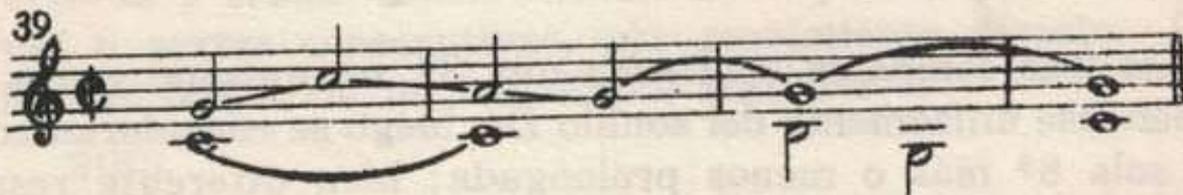
## Unión armónica de los intervallos.

La unión entre dos intervallos armónicos consecutivos, que supone necesariamente la marcha de *dos líneas melódicas simultáneas*, se puede realizar en tres formas diferentes: 1ª, por movimiento contrario; 2ª, por movimiento oblicuo; 3ª, por movimiento directo.

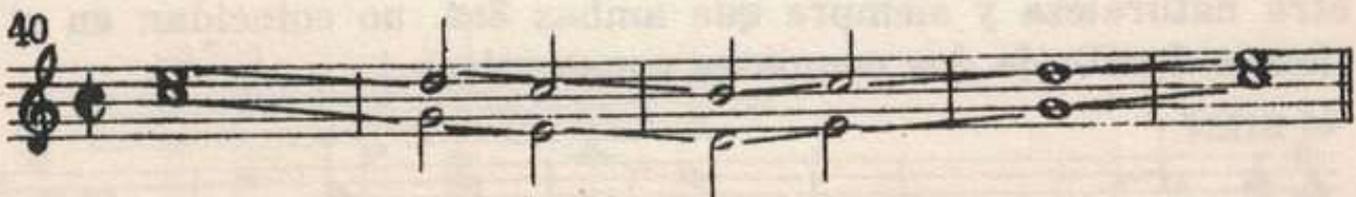
1º El movimiento *contrario*, como su nombre lo indica, obliga a ambas líneas melódicas a proceder en dirección opuesta. Es el movimiento más conveniente.



2º El movimiento *oblicuo* exige que una de las líneas melódicas, la más aguda o la más grave permanezca firme, mientras la otra ejecuta una marcha en cualquier dirección. Es menos usado que el anterior.



3º El movimiento *directo* obliga a ambas líneas melódicas a proceder en la misma dirección. Este movimiento resulta en general defectuoso y se debe evitar en lo posible.

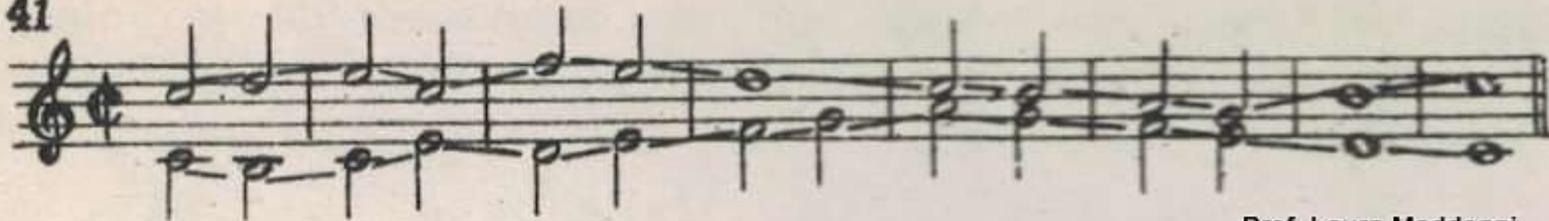


14

La combinación de los tres movimientos, usados según el orden de preferencia ya establecido, da mayor variedad y belleza a la unión armónica.

*Combinación de los tres movimientos.*

41



Prof. Laura Maddonni



# Enlace de los acordes Perfectos Fundamentales I-IV I-V IV-I V-I

Lenguaje Musical I  
Profesorado

Analizar los siguientes enlaces:

Prof. Laura Maddonni

The first system of musical notation is in 4/4 time and consists of four measures. The treble clef part starts with a whole chord (I) in the first measure, followed by a half note (IV) in the second, a half note (I) in the third, and a half note (V) in the fourth. The bass clef part starts with a whole chord (I) in the first measure, followed by a half note (IV) in the second, a half note (I) in the third, and a half note (V) in the fourth. This illustrates the I-IV I-V IV-I V-I sequence.

The second system of musical notation is in 4/4 time and consists of four measures. The treble clef part starts with a whole chord (I) in the first measure, followed by a half note (IV) in the second, a half note (I) in the third, and a whole chord (I) in the fourth. The bass clef part starts with a whole chord (I) in the first measure, followed by a half note (IV) in the second, a half note (I) in the third, and a whole chord (I) in the fourth. This illustrates the I-IV I-V IV-I V-I sequence.

**E<sub>b</sub> MAYOR**

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 3<sup>RA</sup>

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 5<sup>TA</sup>

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 8<sup>VA</sup>

I IV I I IV I I IV I

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 3<sup>RA</sup>

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 5<sup>TA</sup>

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 8<sup>VA</sup>

I IV I I IV I I IV I

**A<sub>b</sub> MAYOR**

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 3<sup>RA</sup>

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 5<sup>TA</sup>

DISP. CERRADA  
POS. NEL. 8<sup>VA</sup>

I IV I I IV I I IV I

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 3<sup>RA</sup>

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 5<sup>TA</sup>

DISP. ABIERTA  
POS. NEL. 8<sup>VA</sup>

I IV I I IV I I IV I

## LOS COMPASES DE AMALGAMA

Esta clase de compases se obtienen sumando dos o más compases simples o compuestos entre sí. Así pues, amalgamar quiere decir unir dos o más cosas, en este caso compases.

Los compases que tiene por numerador 5, 7 o 9 son los de amalgama simple. Para obtener uno de 5 se unen uno de 2 y otro de 3. Para el de numerador 7 se unen uno de 3 y otro de 4. Para el de 9 se unen uno de 4, otro de 3 y otro de 2. Cabe decir que éste último no se usa ya que se confundiría con el compuesto de mismo numerador.

Aunque es posible amalgamar compases compuestos, en la práctica no se hace ya que el resultado de esta acción da compases de  $15/8$  ( $6+9$ ),  $21/8$  ( $9+12$ ) y  $27/8$  ( $6+9+12$ ). Estos compases son solo teóricos, siendo los que más se usan los de 5 y 7 tiempos.

En la figura 15 se puede observar bien la unión de los compases en uno de amalgama:



Figura 15. Los compases de amalgama son el resultado de la fusión de dos o más compases simples o compuestos.

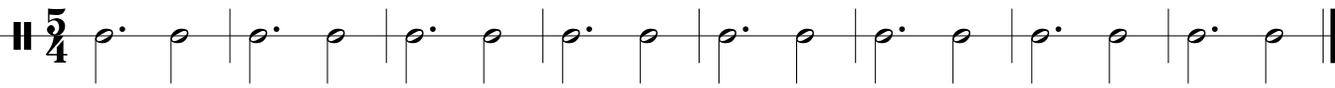
Por último es conveniente considerar que en la música no existen las reglas estrictas. Podemos unir cualquier tipo de compás, o cambiar el tipo de compás amalgamado en cualquier parte de la partitura; incluso de ritmo.

# Compases de Amalgama

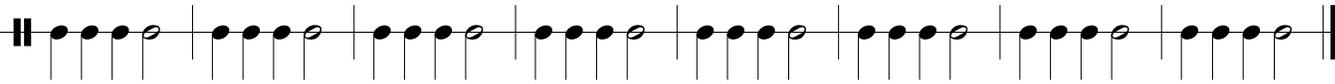
Lenguaje Musical I  
Profesorado

Patrones Rítmicos en 5/4

Prof. Laura Maddonni

1) 

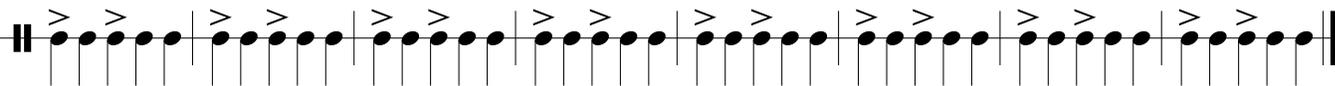
9

2) 

17

3) 

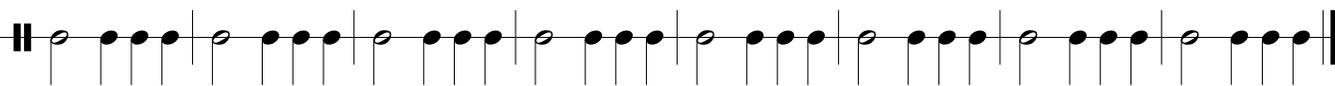
25

4) 

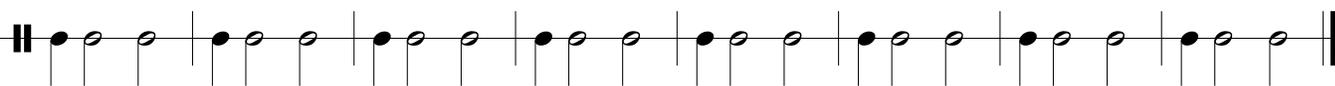
33

5) 

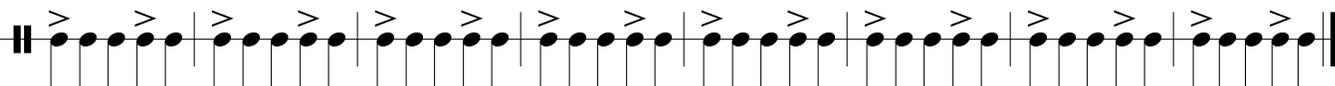
41

6) 

49

7) 

57

8) 

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "18" Y "19" DE LOS LIBROS "MELODIA" Y "ARMONIA" Y CON EL TEMA "18/19" DEL LIBRO "INTERVALOS".



# Tema 18/19

## OTROS TIPOS DE COMPASES. RITMOS SIN COMPAS

Nos ocuparemos en este capítulo de los ritmos basados en compases diferentes de los usados hasta ahora, y también de la música que no está estructurada sobre compases.

### COMPAS DE 5 TIEMPOS

Es usado por la música popular de ciertas regiones de Venezuela, Brasil y otros países y por la música "erudita" contemporánea.

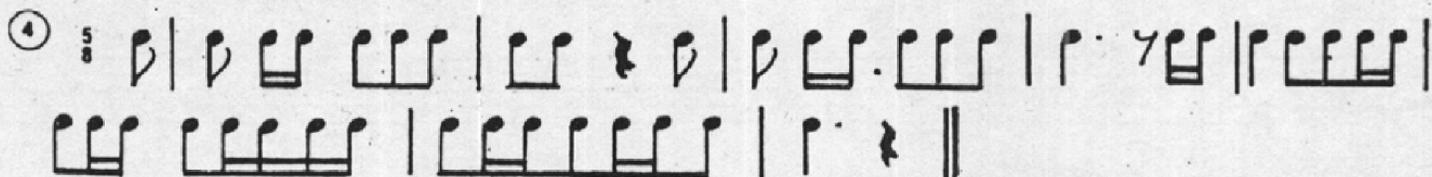
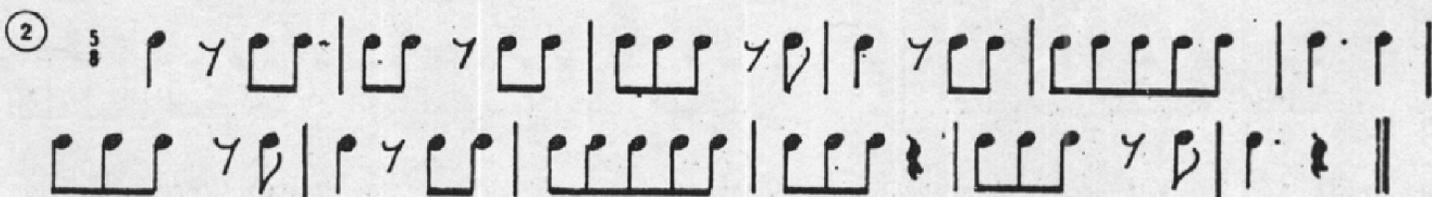
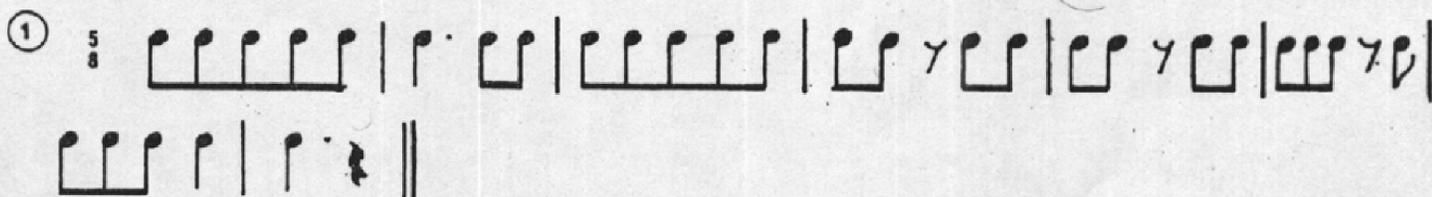
Para ejecutar correctamente ritmos sobre este compás es importante ejercitar la audición y ejecución de sucesiones de 5 golpes, todos de igual duración (puede ayudarse con los dedos de la mano). Observe que es común la tendencia a alargar o acortar algunos de los 5 sonidos o golpes, para que la duración total del compás equivalga a 6 ó 4 tiempos asimilando este compás a algunos de los compases conocidos.

Tomaremos la corchea como unidad de tiempo; nuestro compás se llamará entonces  $\frac{5}{8}$

EJERCICIO R.153 – Cante según las indicaciones dadas más arriba, hasta percibir corporalmente la sensación de apoyo rítmico cada 5 tiempos:



EJERCICIO R.154 – Lea las siguientes frases rítmicas apoyándose en la sensación lograda en el ejercicio anterior. Cuide que todos los tiempos tengan la misma duración. Si lo necesita apóyese en la marcación a los tiempos con los dedos de la mano. Cuide el fraseo.

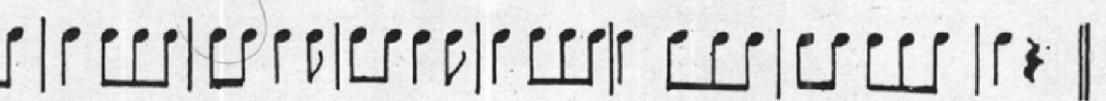


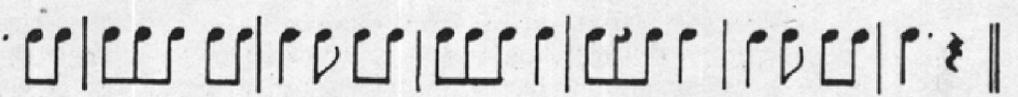
En ciertas obras musicales basadas en el compás de 5 tiempos es posible percibir el agrupamiento los tiempos en "bloques" de 3+2 o 2+3 tiempos, oyéndose un pequeño acento en el segundo bloque del compás. Para leer o escribir este tipo de música es útil ejercitar la percepción y la emisión de conjuntos de 3+2 y de 2+3 tiempos (todos de igual duración) distinguiendo el acento del compás del pequeño apoyo que requiere el segundo bloque.

**EJERCICIO R.155** – Practique sobre los dos tipos de compás de 5 tiempos hasta sentir corporalmente el apoyo cada 5 tiempos y el pequeño apoyo que aparece sobre el comienzo del segundo bloque de cada compás:

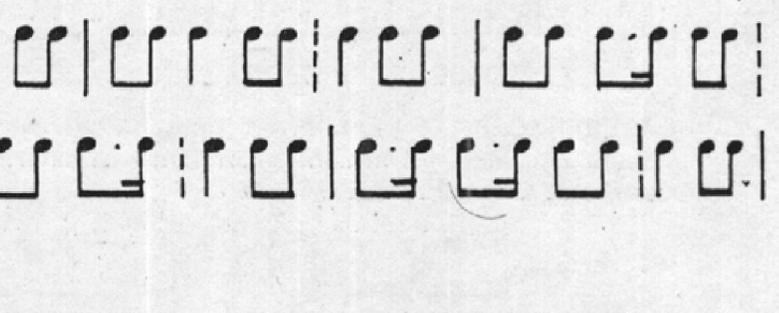
$\frac{5}{8} (3+2)$  
     
  $\frac{5}{8} (2+3)$  

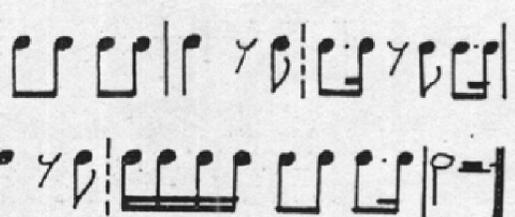
**EJERCICIO R.156** – Lea las siguientes frases rítmicas; apoyándose en las sensaciones logradas en el ejercicio anterior; cuide el fraseo. Observe que algunas frases toman la negra como unidad de tiempo.

①  $\frac{5}{8} (2+3)$  

②  $\frac{5}{8} (3+2)$  

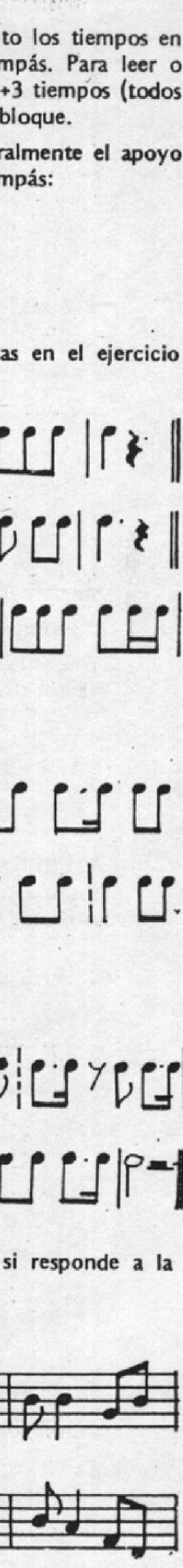
③  $\frac{5}{8} (3+2)$  

④  $\frac{5}{4} (3+2)$  

⑤  $\frac{5}{4} (2+3)$  

**EJERCICIO R.157** – Lea las siguientes canciones; cuide la regularidad de los tiempos. Observe si responde a la estructura de 5 tiempos sin apoyos intermedios o a los agrupamientos de 3+2 ó 2+3 tiempos.

El teje del sebucán (Venezuela) (Rev.: Grätzer)

① 



2) Já já olhe a onda (Brasil) (Revisión: Gainza-Graetzer)



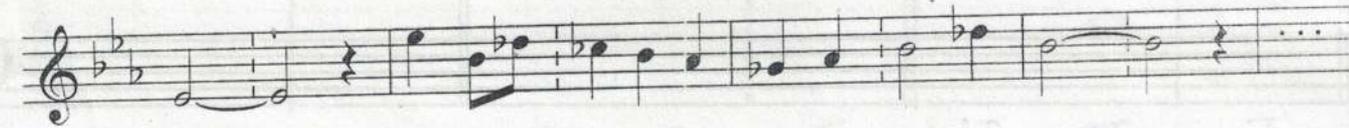
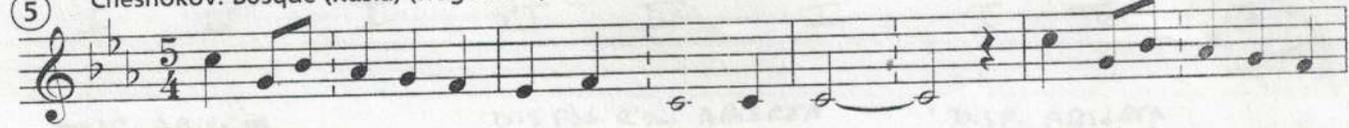
3) A Roseira (Brasil) (Revisión: Villa-Lobos)



4) Samba negro (Brasil) (Revisión: Araúco y Aricó Jr.)



5) Chesnokov: Bosque (Rusia) (fragmento)



6) Juan José (Venezuela)



# Criollísima

Lectura melódica en compás de amalgama

Henry Martínez

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests, including a quarter rest in the first measure of each staff. The key signature changes from one flat (Bb) in the first staff to two flats (Bb, Eb) in the second staff, and then to two sharps (F#, C#) in the eighth staff. The piece concludes with a double bar line and a key signature of two sharps (F#, C#).



ESTUDIO 3

*d ca. 82*

Three systems of musical notation, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system is marked with a dynamic of *mf*. The second system is also marked with *mf*. The third system is marked with *mf*. Each system contains a series of rhythmic patterns and chords.

Three systems of musical notation, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system is marked with a dynamic of *ff*. The second system is marked with *ff*. The third system is marked with *ff*. Each system contains a series of rhythmic patterns and chords. A box containing the number 5 is located at the beginning of the first system.

SANTIAGO SANTERO  
ESTUDIO 3

9

The musical score consists of three staves, numbered 1, 2, and 3 at the bottom. Each staff begins with a box containing the number '9'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Staff 1 starts with a forte (*f*) dynamic and features several accents (^) over notes. Staff 2 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. Staff 3 concludes with a forte (*f*) dynamic. The piece is written for guitar, as indicated by the six-line staves and the use of natural harmonics (indicated by the lambda symbol).

# ESTUDIO 4

♩ ca. 82

1  
2  
3

1  
2  
3

10

1 2 3

Detailed description: This block contains three systems of musical notation for measures 10, 11, and 12. Each system consists of three staves. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (^) and slurs. The first system (measure 10) starts with a box labeled '10'. The second system (measure 11) starts with a box labeled '11'. The third system (measure 12) starts with a box labeled '12'. The systems are numbered 1, 2, and 3 at the bottom.

15

1 2 3

Detailed description: This block contains three systems of musical notation for measures 15, 16, and 17. Each system consists of three staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as accents (^) and slurs. The first system (measure 15) starts with a box labeled '15'. The second system (measure 16) starts with a box labeled '16'. The third system (measure 17) starts with a box labeled '17'. The systems are numbered 1, 2, and 3 at the bottom.

ESTUDIO 5

$\text{♩} \cdot \text{ca } 100$

Musical score for Estudio 5, measures 1-3. The score is written on three staves. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff (measure 1) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The second staff (measure 2) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The third staff (measure 3) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The dynamics alternate between *f* and *mf* throughout the measures.

7

Musical score for Estudio 5, measures 4-6. The score is written on three staves. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff (measure 4) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The second staff (measure 5) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The third staff (measure 6) starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth notes with accents. The dynamics alternate between *f* and *mf* throughout the measures. The word *p* sempre is written above the first staff in measure 4.



TRÍADAS. TIPOS DE TRÍADAS. INVERSIONES. TRÍADAS DEL MODO MAYOR.  
DISPOSICIÓN ABIERTA Y CERRADA. POSICIÓN MELÓDICA DE FUNDAMENTAL U OCTAVA, TERCERA Y QUINTA. REALIZACIÓN A 4 PARTES. DUPLICACIONES.

**TRABAJO PRÁCTICO.**

**1)** Identificar las siguientes tríadas como mayor, menor, o disminuida e indicar las posibles tonalidades y grados de la escala mayor a la que pertenecen.



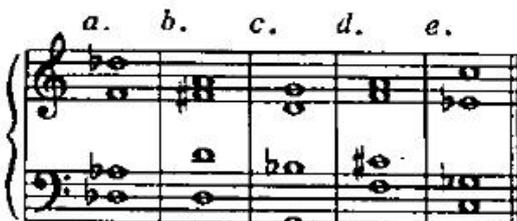
**2)** Escribir al menos tres diferentes posiciones melódicas, a cuatro voces, de cada una de las tríadas siguientes. Utilizar sólo el estado fundamental duplicando la fundamental.



**3)** Escribir a 4 partes en disposición cerrada y abierta. las siguientes tríadas, utilizando el estado fundamental con la fundamental duplicada.

- a) IV en Si b mayor
- b) V en Do # mayor
- c) VI en Mi mayor
- d) III en Re mayor
- e) II en Fa mayor
- f) IV en La mayor
- g) I en Mi b mayor
- h) VI en Sol b mayor
- i) VII en Sol mayor
- j) II en La b mayor

**4)** Utilizando sólo alteraciones, escribir cada una de las tríadas siguientes de tres formas más, alterándolas de manera que resulten los cuatro tipos: mayor, menor, disminuida y aumentada. No modificar la fundamental.



5) Manteniendo la soprano inmóvil y la fundamental en el bajo, rehacer las voces interiores de los siguientes acordes, de manera que una triada en disposición cerrada pase a disposición abierta, y viceversa. Tratar de duplicar sólo la fundamental.



6) Con un sol# como nota de la soprano, escribir a cuatro partes los siguientes acordes:

- a) Una triada mayor en primera inversión con su quinta en el soprano.
- b) Una triada disonante con su tercera en el soprano.
- c) Una triada en segunda inversión en tonalidad de Mi.
- d) Una triada cuya fundamental sea la mediantes de una escala de La mayor.
- e) Una triada en posición abierta con su fundamental en el soprano.
- f) Una triada menor en posición cerrada.
- g) Una triada aumentada con su tercera duplicada.
- h) Una triada consonante en la tonalidad de Si mayor.
- i) Una triada disminuida en modo mayor.
- j) Una triada en primera inversión con la subdominante de sol# menor en el bajo.

7) Analizar el siguiente fragmento musical. Indicar en números romanos las funciones armónicas. Indicar acordes invertidos y sonidos duplicados.

*Old Hundredth*, atribuido a Louis Bourgeois, ca. 1551\*





# Adornos

(Hindemith)

The image shows a musical score for 'Adornos' by Hindemith. It consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains 12 measures of music, and the second staff contains 10 measures. Below each staff is a line of figured bass notation, which includes Roman numerals (I, IV, V) and numbers (6, 2, 6, 6, 7, 6, 4, 3, 6, 6, 7, 5) indicating fingerings and chord structures.

Staff 1:  
I I IV V V I IV V V I IV I  
6 6 2 6 6 6 7 6

Staff 2:  
V V V I I I IV V V I  
6 4 6 I I 6 6 7 5

