

# La música del carnaval en el aula

---

Ángel Müller Gómez

*Universidad de Cádiz. Facultad de Ciencias de la Educación. Dpto. de Didáctica de la Ed. Física, Plástica y Musical. Campus Universitario de Puerto Real, 11519, Puerto Real. Cádiz. Tfno. +34-956.016.240. Fax +34-956.016.253.*

*E-mail: angel.muller@uca.es*

*(Recibido Septiembre 2003; aceptado Diciembre 2003).*

*Biblid (0214-137X (2003) 19; 191-221)*

## **Resumen**

Exponemos cómo algunos de los elementos musicales más característicos del Carnaval de Cádiz, pueden ser empleados dentro del ámbito de la Educación Musical reglada. Para ello partimos de una *actividad musical globalizada* en torno a una música del Carnaval, de la cual extraemos algunos elementos para trabajarlos en el aula. Previamente reflexionamos sobre los algunos de los hechos musicales más característicos, presentes en la música del Carnaval de Cádiz.

**Palabras clave:** Música de carnaval, Actividad musical globalizada, Tango gaditano, Análisis musical, musicograma.

## **Abstract**

We here expound how some of the most characteristic musical elements of the Cadiz Carnival can be used within the scope of regulated Musical Education. For this reason, we have started from the premise of a *globalized musical activity* related to a carnival based music, from which we have extracted some elements that shall be worked with in class. Previously, we have reflected upon some of the most characteristic musical acts, present in the music of the Cadiz Carnival.

**Key words:** Carnival based music, Globalized musical activity, Cadiz tango, Musical analysis, Musicogram.

**Résumé:**

Nous présentons dans cet article la façon dont certains éléments musicaux les plus caractéristiques du Carnaval de Cadix peuvent être utilisés pour l'éducation musicale à l'école. Dans ce but, notre point de départ sera une activité musicale globalisée concernant la musique du Carnaval, pour en extraire quelques éléments et travailler avec eux en classe. Nous avons entamé une réflexion préalable sur les faits musicaux les plus caractéristiques dans la musique du Carnaval de Cadix.

**Mots clés:** Musique de carnaval, Activité musicale globalisée, Tango gaditain, Analyse musicale, Musicogramme.

**Sumario**

1.- Justificación. 2.- Carnaval y educación musical. 3.- La música en el carnaval de Cádiz. 4.- El ritmo del tango, la transcripción musical y el coro. 5.- La métrica del pasodoble. 6.- Unidad didáctica globalizada en torno a una música del carnaval de Cádiz. 6.1.- Análisis de la música. 6.2.- Análisis formal de la letra. 6.3.- Fundamentación pedagógica. 6.4.- Esquema y desarrollo de la actividad globalizada. 7.- Reflexiones finales.

### *1.- Justificación*

Es un principio pedagógico consolidado, partir de lo cercano, lo particular o lo cotidiano; para llegar a lo remoto, a lo general o a lo infrecuente. Y en este sentido, opinamos que, refiriéndonos a los sectores escolares de las poblaciones más implicadas, tanto la música del carnaval de Cádiz, como otros aspectos y elementos de la fiesta, deberían formar parte de la educación obligatoria. No es suficiente con que en la época del carnaval, se organicen en los Centros, algunas actividades puntuales.

Nuestro carnaval engloba multitud de aspectos, elementos y valores que son objetivos de aprendizaje y conducta en diferentes áreas. Por ejemplo: la creatividad, la poesía, o la crítica presentes en las letras; la capacidad de improvisación, junto al ingenio para elegir un tipo o disfraz; la expresión y comunicación corporal en la interpretación; la participación, el trabajo en equipo, la disciplina de ensayo, y muchos otros. Áreas educativas como Lenguaje, Conocimiento del Medio, Educación Artística (plástica y musical) en Primaria, así como Lengua Castellana y Literatura, Ciencias Sociales, Geografía e Historia, Música y Educación Plástica y Visual en Secundaria pueden beneficiarse del hecho motivador de incluir entre sus contenidos al carnaval.

Muchos de los objetivos previstos para estas materias pueden extraerse del material que aporta esta fiesta, por supuesto debidamente seleccionados en función de los diferentes niveles formativos. No se trata de que todos los días hagamos carnaval en el aula, sino que aprovechemos el efecto motivador que

tiene para nuestro alumnado, incluyendo algunos de sus aspectos junto al resto de actividades curriculares.

Dejando a un lado los contenidos musicales, que trataremos en más profundidad. Por ejemplo, ¿por qué no acceder a los hechos y acontecimientos históricos a través de las letras del carnaval? ¿O al conocimiento de la historia del carnaval y de la propia ciudad mediante fotografías, grabados o publicaciones antiguas? O bien, ¿por qué no utilizar las coplas como recurso para reconocer errores gramaticales y diferenciar el lenguaje hablado del escrito? ¿O establecer vocabularios o glosarios sobre diferentes aspectos de la fiesta o de la vida cotidiana? Y en cuanto a la expresión plástica, ¿no es el carnaval un motivo idóneo para aprender algunas técnicas de manualidades, de decoración, de confección de disfraces, de maquillaje? ¿O para recuperar algunas tradiciones como los papelillos o confetis? Con relación a todo esto, el carnaval y su música pueden aportar centros de interés que nos permitan actuar de forma interdisciplinar.

### *2.- Carnaval y educación musical*

¿Qué puede aportar el carnaval de Cádiz a la educación musical? Pues prácticamente los mismos elementos que cualquier otra música, aunque limitados a las características propias de una música popular cuyo papel fundamental es el soporte de las letras. Ritmo, melodía, armonía, timbre, matices agógicos y dinámicos, así como los diferentes parámetros del sonido forman parte de la música del carnaval, por lo tanto al abordar estos elementos en la educación musical, podemos hacerlo a partir de estas

músicas como un recurso didáctico más dentro del aula.

En los libros de texto de educación musical es frecuente encontrarnos con canciones de las regiones más variadas, algunas bastante remotas, así como obras musicales de los más variados estilos, que sirven de base a actividades musicales variadas, como juegos, instrumentaciones, canto, prosodias, danzas, lenguaje musical, etc. Esto es positivo, porque así se enriquece el campo cultural de nuestros alumnos y alumnas; pero está incompleto si no incluimos algo de lo más próximo a ellos. Por cierto, la Junta de Andalucía determina expresamente para estos niveles el estudio de la Cultura Andaluza, dentro de los currícula del Área de Conocimiento del Medio Social y Natural.

Sin embargo, actualmente la música del carnaval está ausente del currículum escolar, aunque hay excepciones en las que algunos profesores, con buen criterio, programan su materia independientemente del libro de texto e incorporan alguna actividad. Esta ausencia en los libros de texto, es algo que tristemente comparte con el *flamenco*: el otro gran campo de expresión popular de esta tierra. Sin embargo, aquí sí hay algún material de apoyo divulgado por las autoridades educativas y por iniciativas particulares, aunque en algún caso concreto al referirse al carnaval de Cádiz, se divulguen algunos errores.

El fenómeno popular del carnaval en esta zona es tan fuerte, que se ha constituido en nuestra principal (por no decir la única) manifestación folklórica. Esto ha hecho que se olviden otras, como antiguas canciones, romances, etc., que en ciudades bien próximas, donde el carnaval

no tiene tanta implantación, aún se conservan.

Si el folklore es la expresión popular, anónima, de transmisión oral y colectiva a través del tiempo, la música del carnaval, aunque no cumpla todos esos requisitos, es lo que tenemos más parecido. Por lo tanto, junto con los cantes flamencos más cercanos, debería ser aprovechado para extraer todos los aspectos educativos posibles.

Está claro que el carnaval no necesita a la Escuela para perdurar, pero si ésta es un reflejo de la sociedad, aquel debe estar presente en la misma. De esa forma podremos influir positivamente o contrarrestar otras influencias negativas del entorno. Debemos aprovechar la ilusión de nuestros jóvenes, en participar en agrupaciones infantiles o juveniles, encauzándola y haciéndola compatible con valores como son la aceptación de la crítica, la comprensión y el compañerismo hacia otros participantes, etc. Algunos de los actuales protagonistas de la fiesta, han dado sus primeros pasos en pequeñas agrupaciones carnavalescas escolares, que han servido de estímulo y motivación para llegar a otros contenidos musicales ajenos al carnaval.

También en la formación del profesorado de educación musical de Primaria, debemos tener en cuenta esto, y así lo intentamos, aunque es mucho más difícil que en la enseñanza obligatoria, porque la procedencia heterogénea de los estudiantes de magisterio hace que sean diferentes las raíces musicales y folklóricas.

### 3.- *La música en el carnaval de Cádiz*

Como sabemos, lo más original, importante y creativo del carnaval de Cádiz son las letras. Como hemos dicho antes, la música es sólo su soporte. Por referirse, en general, a temas de la actualidad, tanto letra como música tienen un carácter efímero. Sin embargo, sucede que a veces letra y música se complementan de una forma especial, e impactan en el pueblo, llegando a formar parte de su memoria musical colectiva.

Los autores de las músicas del carnaval de Cádiz, en su gran mayoría, desconocen las técnicas de escritura musical, armonía, composición, etc. Por lo tanto, toda la música (salvo pocas excepciones) se "compone de oído" y no se escribe. Pero estamos convencidos de que no es incompatible el pentagrama y la cultura con el carnaval.

La música del carnaval sale del pueblo, y si el pueblo está educado musicalmente (lo cual no quiere decir saber sólo solfeo), esa música tendrá un nivel muy superior, sin dejar de ser popular; ya que cuando la inspiración y la técnica se conjugan, el resultado es mucho más brillante que cuando van por separado.

El músico profesional y el autor de música de carnaval deberían llegar a una colaboración normal, de la cual el único beneficiado sería el propio carnaval. A lo largo de la historia del carnaval, autores con conocimientos musicales o incluso músicos profesionales han dejado su huella en él, ya sea con composiciones, transcripciones o arreglos. Prueba de ello son las partituras que se conservan, y que

gracias a ellas podemos recrear en parte, cómo fueron esas músicas.

Así mismo, y en la actualidad, no es infrecuente que los autores del carnaval busquen la manera de tener las partituras de sus obras. Pero esto no debería ser una excepción, como tampoco el entregar la partitura junto con la letra al inscribir una agrupación en los diferentes Concursos. Actualmente existen programas informáticos que facilitan mucho el aprendizaje musical y la edición de partituras. Con estos programas se pueden editar *archivos midi* cuya fidelidad, en cuanto a melodía y ritmo pueden ser supervisados por el autor, e incorporarlos junto con la letra y la partitura impresa a los citados Concursos. O más fácilmente, entregar únicamente un disquete, CD-ROM o DVD, donde estén todos los datos de la agrupación junto a las coplas, músicas, *archivos midi*, *archivos mp3*, fotografías, etc. Todo esto seguro que llegará, pero cuanto antes empecemos, antes iremos disponiendo de un interesante material de archivo de fácil acceso.

### 4.- *El ritmo del tango, la transcripción musical y el coro*

Volviendo a nuestra actividad, a la hora de planificar un trabajo como el que nos ocupa, es necesario ordenar los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formales, para poder trabajarlos didácticamente de manera ordenada y lógica. Por lo que es imprescindible contar con transcripciones lo más fidedignas posibles. En este sentido, hemos observado una falta de coincidencia entre algunas partituras de tangos y la forma en la que estos se cantan, al menos en la actualidad. En los famosos "Duros

**Tango de "Los Anticuarios" (1905) (fragmento)**

Antonio Rodríguez Martínez (1833-1912)

Transcr.: A. Müller G.

*Según el canto popular:*



*Según la partitura de A. Paspatti (en Fa), transcrita en Mi*

*al igual que el canto popular, a veces también en Re:*



*Cuadro n° 1: Tango de "Los anticuarios" (1905).*

*Fragmento. Canto popular y partitura original.*

antiguos", tango del coro "Los Anticuarios", al parecer se ha irregularizado el ritmo de la partitura original, convirtiendo en tresillos de corcheas, las corcheas y dos semicorcheas, y las dos corcheas, con lo cual aparecen dos síncopas inexistentes en la partitura original (cuadro n°1).

En el tango del coro "Los claveles" se cambian las negras de los tresillos por dos corcheas ligadas, formando síncopas, así como grupos de corchea y dos semicorcheas se convierten en grupos de tresillos (cuadro n°2).

En el tango del Coro "La Guillotina", se cambian las dos corcheas de la segunda parte del compás por un tresillo, ligando la última corchea de éste y formando una síncopa (cuadro n°3).

En cuanto al acompañamiento del tango, en las partituras para piano que se conservan predomina un ritmo en la mano izquierda de corchea con puntillo, semicorchea y 2 corcheas, que es

prácticamente igual al de habanera. Incluimos la partitura de Los Anticuarios, una muestra de acompañamiento en compás de tango de carnaval para guitarra, y de palmas de tango (cuadros n° 4, 5 y 6).

Todo lo expuesto anteriormente hace que nos planteemos algunas cuestiones y dudas:

1. La polirritmia de los africanos es una característica inherente a su música. Tanto es así que para ellos no tiene sentido la repetición constante de un acento siempre en el mismo lugar, por lo cual lo van cambiando, o haciéndolo coincidir con otras voces, percusiones, etc. Todo de una forma muy compleja y muy superior desde el punto de vista de la Rítmica a la empleada en Occidente.
2. Parece ser que el tango tiene un origen ancestral en Cuba,

al menos en sus esquemas más primarios.

3. La influencia de la música africana en Cuba es patente. En gran parte de la música afro-cubana están presentes los grupos de valoración especial como tresillos y cinquillos, la polirritmia, así como diferentes ritmos sincopados que completan el compás de algunas músicas

con cinco valores desiguales.

4. Si el primitivo tango llegó a Cádiz de manos de los esclavos de origen africano, ¿llegó con ellos ese ritmo irregular, esa polirritmia?
5. Sin embargo, ¿por qué se ha mantenido la escritura del tresillo de corcheas y las dos corcheas como una de las fórmulas rítmicas principales? ¿No será que

### Tango de "Los Claveles" (1896) (fragmento)

Antonio Rodríguez Martínez (1833-1912)

Transcr.: A. Müller G.

*Transcripción del canto popular:*

Musical notation for the popular song transcription of "Los Claveles". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in eighth notes, with several triplet markings (indicated by a bracket with the number '3') over groups of three notes. The second staff begins with a measure number '6' and continues the melody with similar triplet markings.

*Transcripción de la partitura original (La menor) en la tonalidad del canto (Si menor):*

Musical notation for the original score transcription of "Los Claveles". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in eighth notes, with several triplet markings (indicated by a bracket with the number '3') over groups of three notes. The second staff begins with a measure number '7' and continues the melody with similar triplet markings.

Cuadro n° 2: Tango de "Los Claveles" (1896). Fragmento. Canto popular y partitura original

los músicos de finales del XIX y principios del XX trataron de reflejar con los medios de escritura occidentales unos ritmos "imposibles" y quizás

prefirieron regularizarlos introduciendo esos tresillos y las dos corcheas, como una forma más suave y "civilizada" de irregularidad rítmica? Por cierto, tam

**Tango del Coro " La guillotina" (1978) (fragmento)**

Antonio Escobar Perera  
Trans.: A. Müller G.

*Transcripción del canto:*



*Transcripción de la partitura original (La menor),  
en la tonalidad del canto (Si bemol menor):*



Cuadro n° 3: Tango de "La Guillotina" (1978). Fragmento. Canto popular y partitura original.

**Los Anticuarios**  
CARNIVAL EN CÁDIZ-1905  
Tiempo de Tango  
Canto

**TANGO PARA PIANO**  
ARREGLO DE A. PASPAT TI

The image displays a musical score for a tango titled "Los Anticuarios" from the 1905 Carnival in Cádiz. The score is arranged for piano and voice. It consists of ten systems of music. Each system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Tango para Piano). The piano part is written in a 2/4 time signature, characteristic of tango. The score features various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The title "Los Anticuarios" is written in a decorative, stylized font at the top left. To its right, the text "CARNIVAL EN CÁDIZ-1905" is written in a simpler font. Below the title, "Tiempo de Tango" and "Canto" are indicated. On the right side, "TANGO PARA PIANO" and "ARREGLO DE A. PASPAT TI" are written. The score is a reproduction of the original manuscript.

Cuadro n° 4: Tango de "Los anticuarios" (1905). Partitura para piano (reproducción).

**Ritmo de tango gaditano**

*Aproximación a su escritura.*

A. Müller G.

Guitarra

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a sequence of chords and triplets, with some notes marked with a '7' (likely indicating a seventh). The bottom staff continues the piece, also featuring triplets and rests. The notation is dense and characteristic of tango guitar.

*Cuadro n° 5: Ritmo de tango gaditano (guitarra).*

Palmas de tango

The image shows a single staff of musical notation for clapping. It starts with a double bar line, a 2/4 time signature, and a series of rhythmic patterns represented by eighth and quarter notes. Some notes have a '7' above them, indicating a specific rhythm or accent.

*Cuadro n° 6: Ritmo de tango gaditano (palmas).*

bién abundan figuraciones de corchea y dos semicorcheas, que muchas de ellas el pueblo ha transformado de forma espontánea en tresillos.

6. ¿Por qué no existe ni una sola grabación realizada por gaditanos, en la que esos ritmos sean interpretados fielmente a esas partituras?
7. La aparente libertad rítmica a la hora de cantar el tango, con sus “quejíos”, portamentos, mordentes de anticipación, adornos, síncopas, etc. ¿no podría ser en realidad una occidentalización de la polirritmia original?

En resumen, entendemos que el origen musical del tango va unido al de las células rítmicas que lo sustentan, por lo que se impone una investigación y un seguimiento geográfico, histórico, lingüis-

tico y etnomusicológico de esas estructuras rítmicas, y rastrear su presencia en las músicas étnicas y populares de América, África y parte de Europa. Creemos que este sería el mejor camino para acercarnos al verdadero origen musical del tango.

En cuanto a la transcripción de las músicas actuales del carnaval y de las que se pudieran rescatar del pasado, deberemos respetar lo más fielmente posible la música oral, y si no hay signos tradicionales para representarla, utilizar los medios necesarios para que no trascienda una imagen gráfica de una música inexistente, ya que sería como una fotografía desenfocada de una realidad, en este caso sonora. La investigación etnomusicológica superó hace tiempo afán de sus inicios en regularizar todo, interpretando músicas modales como músicas en tono menor, armonizando incorrectamente, etc. Actualmente, gracias a la informática podemos escribir una

melodía y que esta suene casi exactamente como está escrita. Esto, que desde el punto de vista artístico podría verse como una aberración, desde los ámbitos del análisis, la investigación, la musicología y la historia es un gran paso adelante. Sobre todo porque los propios protagonistas del fenómeno folklórico, en este caso del carnaval, pueden controlar el resultado final de su obra. De hecho, en los últimos años ya ha habido autores que han hecho esto y se están viendo cada vez más partituras que representan el “sonido real”. Habrá que hacerlo constar así, para que en el futuro cuando esos tangos, pasodobles o culpes se canten de forma diferente (quizás suceda), los investigadores de entonces sepan que las partituras y los archivos midi eran el reflejo real de lo que se cantaba en la época originaria. Pero el tango siempre seguirá vivo, y aunque quizás alejándose de su origen, seguirá siendo el mejor vehículo donde transportar los sentimientos, ideas y emociones del pueblo gaditano.

En lo referente a la interpretación por parte del coro de carnaval, debemos reconocer que cada vez se canta mejor. En los últimos 25 años hemos visto un aumento significativo en el nivel musical y vocal del coro. “Los Dedócratas” en el año 1977, y los sucesivos coros dirigidos por D. Antonio Escobar, fueron en principio criticados por algunos sectores, por presentar un estilo “demasiado cuidado”, con demasiadas voces. Pero la realidad es que al escuchar las grabaciones originales de esos coros y compararlas con la mayoría de las realizadas por los de hoy día, sacamos una conclusión: los coros actuales han superado con creces los niveles musicales que entonces se apuntaban. Y si se comparan con grabaciones de los años 50 ó 60, se hace

aún más patente la evolución musical de esta agrupación. Se ha pasado de una voz forzada de excesivo timbre nasal, a otra donde se cuida más la emisión, la respiración, la conjunción, la vocalización, los matices y la afinación. También se atiende más a la armonía, a la intervención instrumental, etc. Y esto sólo refiriéndonos a lo musical, ya que también se ha evolucionado mucho en la confección de los tipos, la puesta en escena y la coreografía (en el teatro), o la incorporación de gestos, percusiones corporales, y otros instrumentos.

### 5.- *La métrica del pasodoble*

Otro aspecto llamativo relacionado con el ritmo y la métrica en el carnaval de Cádiz, es el que se refiere al famoso *tres por cuatro* de los pasodobles. Está claro que el pasodoble auténtico es binario, o sea es un compás con 2 pulsos ó 4 pulsos y un apoyo en el primero, cada pulso o tiempo se puede subdividir en mitades o en tercios dando lugar a los compases de *dos por cuatro* y *seis por ocho*, o bien *cuatro por cuatro* y *doce por ocho*. Todo esto considerando arbitrariamente a la corchea como figura del compás.

A pesar de lo anterior, se ha llegado a decir que el pasodoble auténtico y más típico del carnaval de Cádiz es el de *tres por cuatro*. Aunque también hay opiniones en el sentido de que ese pasodoble no existe. Pues bien, nuestra modesta opinión al respecto es la siguiente: en el carnaval de Cádiz existen piezas musicales llamadas popularmente *pasodobles*, cuya métrica es de 2, 3 y 4 pulsos. O sea un apoyo o acento cada 2, cada 3, ó cada 4 tiempos. Otra cosa es que impropriamente se le llame *pasodoble* al de 3 pulsos, pero sabemos todos que el

carnaval de Cádiz está lleno de esas “impropiedades” y no pasa nada: cuartetos de tres, orquesta, “pianitos”, trío, etc. Tampoco la confusión del 3/4 con el 6/8 es posible, ya que la sucesión de los pulsos del primero es idéntica a la del 2/4 y 4/4, cambiando solamente la acentuación de 3 en 3, en vez de 4 en 4 ó de 2 en 2. Sin embargo el pulso en el 6/8 equivaldría a negras con puntillo.

Para comprobar la existencia de la canción (llamémosle pasodoble ¿por qué no?) de *tres por cuatro*, podríamos acudir en la práctica docente a algunos ejemplos variados tomados de una antología de Paco Alba. Las frases musicales están construidas sobre las estructuras de 2, 3 ó 4 pulsos, esto además es apoyado por el bombo y la guitarra ¿cada cuántos pulsos sentimos ese apoyo? ¿Podríamos marcarlo con un golpe en las rodillas? Si los contamos veremos cuántos pulsos tiene. Podemos señalar los pulsos con palmas o dedos. El compás en el que se escriba y el nombre que se le dé es lo de menos, va a tener 2, 3 ó 4 tiempos o pulsos (cuadro

nº7).

En una pequeña incursión realizada en la música de nuestro gran Paco Alba, hemos encontrado, entre otros, pasodobles de tres por cuatro en: “Los julianes” (1958), “Los corruquillos gaditanos” (1963), “Los figaros” (1964), “Los fabulistas” (1969) y “Estampas goyescas” (1973). Hay que decir que en algunos pasodobles, se incluyen momentáneamente uno o varios compases diferentes al predominante, aunque esto es una excepción. Un último asunto en relación con el tres por cuatro: Hace ya unos años salió una magnífica chirigota que llevaba un precioso pasodoble en 4/4, pero ellos, orgullosa e inocentemente lo definían como de 3/4. Quizás el mito tenga algo que ver con el éxito de los pasodobles de Paco Alba compuestos con este compás, pero no debemos dar esa imagen confusa. En el fondo se trata de una cuestión de cultura musical. Debemos insistir en la necesidad de elevar el nivel de la cultura en general y de la cultura musical en particular para todos.

Ritmos básicos de acompañamiento de los pasodobles de Carnaval de Cádiz

A. Müller G.

Cuadro nº 7: Ritmos de pasodoble (guitarra).

## 6.- Actividades didácticas en torno a una música del carnaval de Cádiz

Presentamos a continuación, una *unidad didáctica* o conjuntos de actividades que tienen como base la música del tango del Coro “La Guillotina”, de Antonio Escobar Perera, que salió en el Carnaval de Cádiz del año 1978 obteniendo el 1<sup>er</sup> Premio en el Concurso Oficial. La mayoría de sus componentes eran antiguos miembros del Coro “Los Dedócratas” del año anterior.

Como paso previo al planteamiento de las actividades analizaremos la música y la letra desde diferentes aspectos, bien entendido que el objetivo de este análisis es el mejor conocimiento de los elementos musicales para hacerlos llegar al aula de una forma asequible a los alumnos y exenta del rigor analítico con el que tratamos de presentar este estudio.

### 6.1.- Análisis de la música

**Título:** “Ironía de una fiesta”.

**Agrupación:** Coro “La guillotina”.

**Año:** 1978 (1<sup>er</sup> premio del concurso oficial).

**Autor de la música:** Antonio Escobar Perera.

**Autores de la letra:** José M. Gómez y Emilio Rosado.

**Fuente sonora:** Disco LP Flash DH-1004A

**Compás:** Dos por cuatro (2/4).

**Tempo:** Moderato

**Tonalidad:** La menor - La Mayor.

**Ámbito melódico:** Una 9<sup>a</sup> menor, de Si<sub>2</sub> a Re<sub>4</sub> (Do<sub>3</sub> = Do central del piano).

**Instrumentos y voces:** La bandurria 1<sup>a</sup> toca la misma melodía de los tenores. La bandurria 2<sup>a</sup> repite a la 8<sup>a</sup> baja, salvo excepciones en que hace 3<sup>as</sup> ó 6<sup>as</sup>.

El laúd hace una 2<sup>a</sup> voz a 3<sup>as</sup> ó 6<sup>as</sup> y en los compases 19 al 46 va doblando a la 8<sup>a</sup> la voz de los bajos, que a su vez hacen unas imitaciones de los tenores.

Casi todo el tango está cantado a 2 voces (tenores y bajos), aunque los tenores 2<sup>os</sup> se unen a los bajos (que en realidad son barítonos), y cantan algunos fragmentos a 3 voces (compases 44, 45, 53, 66).

La voz de bajo, salvo las imitaciones antes mencionadas, subraya los finales de frase o cantan junto con los tenores el mismo ritmo melódico, pero con las notas fundamentales o quintas de los correspondientes acordes.

**Matices:** En general hay pocos matices agógicos (velocidad). En cuanto a la dinámica el tango se sitúa entre un *mf* y un *f*, aunque algunos “subrayados” de los bajos hacen que algunos finales de frase sean *ff*. Al tratarse de una música grabada en estudio, es más difícil encontrar en ella elementos expresivos. Sin embargo, hemos consultado otras grabaciones del mismo tango realizadas en actuaciones en directo, y el resultado es muy distinto. La presencia y la comunicación con el público es un elemento fundamental para el grupo se exprese.

**Interválica:** En la melodía abundan sobre todo los unísonos (notas repetidas) y los intervalos de 2ª (notas correlativas), hay 22 saltos ascendentes de 4ª justa, 13 intervalos de 3ª Mayor y 12 de 3ª menor.

**Forma musical y armonía:** En análisis formal que realizamos, y sobre la base de una mayor claridad y facilidad de seguimiento por el alumnado, insistimos sobre todo en las FRASES y SECCIONES, no abordamos las SEMIFRASES y sólo comentamos ligeramente los PERÍODOS, ya que no influyen en la comprensión total de la Forma. La música comienza al estilo tradicional, y durante los primeros 43 compases con la única intervención de la orquesta o rondalla (bandurrias, laúdes y guitarras). Distinguimos en esta **parte introductoria** cuatro elementos: *introducción instrumental, falseta, repetición de la introducción instrumental y entrada a las voces* (cuadros nº 8, 9 y 10).

**INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL:** Compases 1-10. Compases 1-2:

Acordes de inicio de I-V-I, tres negras. Compases 3-10: Se introduce al oyente y al cantante en la tonalidad inicial del tango: La Menor. Para lo cual se sigue este esquema armónico: 1ª semifrase de 4 compases (3-6): I-V-I-V-I. 2ª semifrase de 4 compases (7-10): IV-I-V-I. En cuanto al ritmo, se toca el característico del tango, que continúa, salvo alguna excepción a lo largo del mismo. Hay muchas variantes, una de ellas es la escrita anteriormente.

**FALSETA:** Compases 11-27. Tiene cuatro Frases Binarias (4 compases cada una), que forman una Sección Binaria Afirmativa, ya que sus 4 elementos tienen las mismas características: **i<sub>1</sub>, i<sub>2</sub>, i<sub>3</sub>, i<sub>4</sub>**.

**Armonía:** La menor (c. 11-13), Mi 7ª (c. 14-17), La menor (c. 18-20), La Mayor 7ª (c. 21), Re menor (c. 22-23), La menor (c. 24), Mi 7ª (c. 25), y La menor (c. 26). Al final hay un compás más, el nº 27, que es ocupado por un simple *motivo cadencial*, final de la falseta, con los acordes V y I de La menor. En el cuadro nº 8 podemos ver la melodía que toca la 1ª bandurria:

**Falseta del tango de "La guillotina"**  
*Melodía*

Antonio Escobar Perera  
Trans. y análisis: A. Müller G.

Cuadro nº 8: Partitura de la falseta del Tango de "La Guillotina"

REPETICIÓN DE LA INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL: Compases 28-37.

ENTRADA A LAS VOCES: Compases 38 a 43. La rondalla toca la primera frase del canto (**a**<sub>1</sub>): Compases 38-41, y en los dos siguientes (42-43) tiene lugar un *motivo cadencial* como final de la parte instrumental y comienzo del tango propiamente dicho. Armonía: I-V-I.

TANGO: Para facilitar el seguimiento escrito y las ilustraciones que veremos más adelante, comenzamos nuevamente la numeración de los compases. Desde aquí hasta el fin hay 86 compases, que sumados a los 43 de la *parte introductoria* suman 129. Reconocemos 5 Secciones y 2 motivos cadenciales.

SECCIÓN A: Compases 1-16. Binaria afirmativa. Está constituida por 2 Períodos de 8 compases, también binarios afirmativos y 4 frases. En las frases **a**<sub>2</sub> y **a**<sub>4</sub> están las notas más graves de la totalidad de la extensión del tango. Esta Sección realiza un papel expositivo.

Armonía: Tonalidad, La menor. Acordes por grados y compases: I (c. 1-4), IV (c. 5-7), V (c. 8), I (c. 9-10), V de Re (c. 11), IV (c. 12-15), V (c. 16). Cadencia sobre el V grado.

MOTIVO CADENCIAL: Compás 17. Sirve como final de la Sección A y enlace con la B. Se trata sólo de un rasgueo de la rondalla, que acompaña al motivo anacrúsico de los bajos, que subraya la cadencia sobre el V grado.

SECCIÓN B: Compases 18-49. Binaria negativa. Las frases son diferentes

a las anteriores, por eso las denominamos: **b**<sub>1</sub>, **c**<sub>1</sub>, **b**<sub>2</sub>, **c**<sub>2</sub>, **b**<sub>3</sub>, **c**<sub>3</sub>, **b**<sub>4</sub>, **d**<sub>1</sub>. Están agrupadas en 4 Períodos Binarios negativos, de 8 compases cada uno. Los tres primeros reúnen unas características similares, son negativos entre sí, ya que reúnen 2 frases diferentes, pero tienen similitud formal y melódica entre ellos. Sin embargo el último período (frases **b**<sub>4</sub> y **d**<sub>1</sub>) es algo diferente a los anteriores, sobre todo la última frase, que prepara la entrada a la siguiente Sección.

Armonía: Tonalidad, La menor. Acordes por grados y compases: I (c. 18-24), V (c. 25-32), I (c. 33-39), [énfasis a Do Mayor: V de Do (c. 40)], III (c. 41-42), IV (c. 43-44), I (c. 45-46), V (c. 47-48), modulación a La Mayor: I de La Mayor (c. 49). Cadencia perfecta (V-I).

SECCIÓN C (“Trío”): Compases 50-65. Binaria Afirmativa. En el carnaval se le denomina *trío* a la parte más brillante, expresiva, con “pellizco”, o emotiva del tango. Sabemos que esto no coincide con el origen histórico de la palabra, ni el significado “oficial” del término, pero entendemos que el mundo del carnaval tiene sus propias leyes no escritas y sabe llenar perfectamente de contenido algunas palabras que sin saber por qué están ahí. Está constituida por cuatro frases (**e**<sub>1</sub>, **f**<sub>1</sub>, **e**<sub>2</sub>, **f**<sub>2</sub>) que podríamos agruparlas en dos períodos binarios negativos, que a su vez forman la Sección Binaria Afirmativa. Efectivamente es la parte más brillante del tango, a lo que contribuye el salto anacrúsico del V grado sobre el I de La Mayor.

Armonía: Tonalidad, La Mayor. Acordes por grados y compases: I (c. 50-52), V (c. 53-56), I (c. 57-60), V (c. 61), VI (c. 62-63), [énfasis a Mi Mayor:



Cuadro n° 9: Fórmulas rítmico-melódicas más utilizadas.

V de Mi (c. 64), I de Mi (c. 65)]. Cadencia final V-I (Mi Mayor).

**SECCIÓN D:** Compases 66-85. Binaria negativa. Está formada por 2 períodos: El primero, ternario negativo, lo forman las frases  $g_1$ ,  $h_1$ ,  $g_2$ , cada una de 4 compases como las anteriores. El segundo, binario afirmativo, lo forman las frases  $e_3$ ,  $e_4$ . En los compases 71 y 82 está la nota cumbre del tango ( $Re_4$ ), que en el primer caso es la 7ª del acorde de V grado y en el segundo caso es la 3ª del acorde de II grado. El resto de la melodía también se mueve por las regiones altas.

**Armonía:** Tonalidad, La Mayor. Acordes por grados y compases: V (c. 66-68), I (c. 69-70), V (c. 71-72), I (c. 73-74), V (c. 75-76), II (c. 77-78), I (c. 79), V (c. 80), I (c. 81), II (c. 82), I (c. 83), V (c. 84), I (c. 85). Se observa como la densidad armónica aumenta hasta un acorde por compás a partir del n° 77, esto refuerza el efecto final.

**MOTIVO CADENCIAL:** Compás 86. Refuerzo del final con los acordes instrumentales V-I.

**Melodía y ritmo:** En conjunto, la melodía está basada en la propuesta-respuesta y en la imitación de motivos y diseños.

Así sucede en la **Sección A**, entre cada una de las frases. La  $a_1$  y  $a_3$  s comienzan ascendiendo y sus respuestas

( $a_2$  y  $a_4$ ), descendiendo. Las cadencias melódicas son todas femeninas.

En la **Sección B** es de destacar la imitación que la voz de bajo hace de cada semifrase que interpretan los tenores. Todos los comienzos son en anacrusa. Las cadencias melódicas se van alternando entre conclusivas y no conclusivas.

En la **Sección C** aumenta la densidad rítmica, y la melodía cobra fuerza por el encadenamiento de motivos musicales.

Por último, en la **Sección D** están las dos cumbres melódicas antes citadas, así como el poco usual empleo del II grado en función de subdominante, en lugar del IV. En resumen, es un buen trabajo musical, que nos lleva desde el principio hasta el final de una forma interesante y nada vulgar.

## 6.2.- Análisis formal de la letra

De las once letras de tango que llevaba el Coro, la que más ha quedado en la memoria del pueblo es la titulada “Ironía de una fiesta”, y sobre ella trabajaremos. Aunque tanto en el libreto como en el disco citado aparece el coro como autor de las letras, sabemos que gran parte del repertorio y concretamente la que nos ocupa, se debe al ingenio de José M. Gómez y Emilio Rosado, autores que tanto han contribuido y siguen contribuyendo al Carnaval de Cádiz. Sobre el siguiente texto, representamos la

**Tango del Coro " La guillotina" (1978)**

Antonio Escobar Perera  
Trans. y análisis: A. Müller G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is characterized by a constant use of triplets, indicated by a '3' over groups of notes. The score is divided into four main sections: A (measures 1-13), B (measures 14-44), C "TRÍO" (measures 45-64), and D (measures 65-84). Section B contains a 'Motivo cadencial' at measure 18. Section C is marked 'TRÍO' and begins at measure 45. Section D includes another 'Motivo cadencial' at measure 82. The score ends at measure 84.

Cuadro n° 10: Tango "La Guillotina". Partitura. Análisis formal.

**"Ironía de una fiesta"**

	<u>Forma musical</u>	<u>Análisis métrico</u>	
1. <i>En el pasado octubre una gran fiesta se celebraba,</i>	a <sub>1</sub>	17 A	} <b>Sección A</b>
2. <i>se estaba festejando que la Bahía nos la cerraban.</i>	a <sub>2</sub>	17 A	
3. <i>Algunos gaditanos a sus colegas se lo dijeron,</i>	a <sub>3</sub>	17 B	
4. <i>y desde la mezquita con sus pañuelos verdes vinieron.</i> (A bailar)	a <sub>4</sub>	17 B	
	<b>Motivo cadencial</b>		
5. <i>Todas nuestras calles, les dejamos solas</i>	b <sub>1</sub>	12 C	} <b>Sección B</b>
6. <i>para que tranquilos vieran la ciudad.</i>	c <sub>1</sub>	11+1 = 12 D	
7. <i>Con sus escopetas y bolas de goma,</i>	b <sub>2</sub>	12 C	
8. <i>al tiro al blanco pudieron jugar.</i>	c <sub>2</sub>	11+1 = 12 D	
9. <i>Lanzaban petardos, ¡qué cachondos eran!</i>	b <sub>3</sub>	12 -	
10. <i>y las gaditanas para responder</i>	c <sub>3</sub>	11+1 = 12 E	
11. <i>echaban claveles desde las ventanas,</i>	b <sub>4</sub>	12 -	
12. <i>pero con macetas para que fueran con rapidez.</i>	d <sub>1</sub>	11+1 = 12 E	
13. <i>Se volvió a demostrar</i>	} e <sub>1</sub>	5+1 = 6 f	} <b>Sección C ("Trio")</b>
14. <i>que en nuestra capital</i>		5+1 = 6 f	
15. <i>cada vez que nos da la gana,</i>	} f <sub>1</sub>	9 G	
16. <i>se tira, si es necesario,</i>		8 -	
17. <i>la casa por la ventana.</i>	} e <sub>2</sub>	8 G	
18. <i>No se pudo evitar</i>		5+1 6 f	
19. <i>la generosidad</i>	} f <sub>2</sub>	5+1 = 6 f	
20. <i>y cayeron muchos regalos,</i>		9 H	
21. <i>una mesa y una silla,</i>	} e <sub>3</sub>	8 -	
22. <i>una plancha y un lavabo.</i>		9 H	
23. <i>Qué amabilidad la de ese gaditano,</i>	g <sub>1</sub>	12 l	} <b>Sección D</b>
24. <i>que dio una nevera a los invitados.</i>	h <sub>1</sub>	12 l	
25. <i>El pueblo de Cádiz, ¡qué bien se portó!</i>	g <sub>2</sub>	11+1 = 12 -	
26. <i>porque supo ofrecer,</i>	} e <sub>4</sub>	6+1 = 7 j	
27. <i>al que vino a comer,</i>		6+1 = 7 j	
28. <i>el mejor de todos sus platos.</i>	} e <sub>3</sub>	9 K	
29. <i>Queremos advertir,</i>		6+1 = 7 i	
30. <i>que si vuelven aquí</i>	} e <sub>4</sub>	6+1 = 7 i	
31. <i>les daremos el mismo trato.</i>		9 K	

Cuadro n° 11: Tango "La Guillotina". Letra. Análisis formal.

*forma musical* del canto (frases y secciones), así como la estructura métrica, señalando rimas y estrofas (cuadro nº11).

En cuanto al contenido de la letra, como es sabido, hace referencia a los desórdenes públicos que se produjeron en Cádiz en octubre de 1977, al haber trascendido al pueblo una iniciativa política de cerrar los Astilleros. Para controlaresos desórdenes públicos vino de Córdoba (“la Mezquita”) una Compañía especial de la Policía Nacional (“pañuelos verdes”), lo cual fue considerado por el pueblo gaditano como una provocación. Esto produjo una reacción violenta en gran parte de la población. En la irónica letra se hace referencia a algunos objetos con los que algunos gaditanos “obsequiaron generosamente” a “los invitados”.

### 6.3.- *Fundamentación pedagógica*

Las actividades se presentan de forma abierta, y el alumnado destinatario sería el perteneciente al tercer Ciclo de Primaria y a la Enseñanza Secundaria Obligatoria, aunque se incluyen algunas actividades que pueden ser simplificadas para niveles inferiores.

El fundamento pedagógico de este trabajo son los Centros de Interés de Decroly. Éstos constituyen el marco en el que deben encuadrarse las experiencias previas, las necesidades y las inquietudes del alumnado. Suponen el punto unificador alrededor del cual aplicaremos los procedimientos didácticos necesarios para abordar de forma activa y participativa cada uno de los aspectos musicales objeto de estudio.

Para utilizar una metodología globalizada, es necesario que el clima que predomine en la relación profesor-alumno, sea de mutua aceptación y libertad, para facilitar la actividad, el juego y el contacto del alumnado con los materiales, sonidos, instrumentos, espacio, y todo lo que les rodea. La estructuración de los contenidos del currículum de Educación Musical, gira en torno a tres grandes aspectos:

1. **PERCEPCIÓN:** Se pone al alumnado en contacto con el fenómeno sonoro, instándole a su exploración y análisis.
2. **EXPRESIÓN:** Se aportan los lenguajes y herramientas necesarias para crear, expresarse y comunicarse.
3. **ANÁLISIS SENSIBLE:** Está incluido en los anteriores aspectos. Se profundiza y se analizan los fenómenos y procesos sonoros, para llegar a su comprensión y apreciación, fomentando un espíritu crítico ante los estímulos y producciones sonoras de este nuevo lenguaje.

A partir de la Percepción y la Expresión, surgen agrupados los diversos contenidos musicales:

- Audición y discriminación auditiva.
- Expresión vocal y canto.
- Expresión instrumental.
- Lenguaje musical.
- Rítmica y movimiento.
- Arte y cultura.

En los diferentes diseños de Unidades Didácticas que se pudieran crear en torno al Carnaval, se abordarán los contenidos expuestos anteriormente, pero no necesariamente todos. El centro de

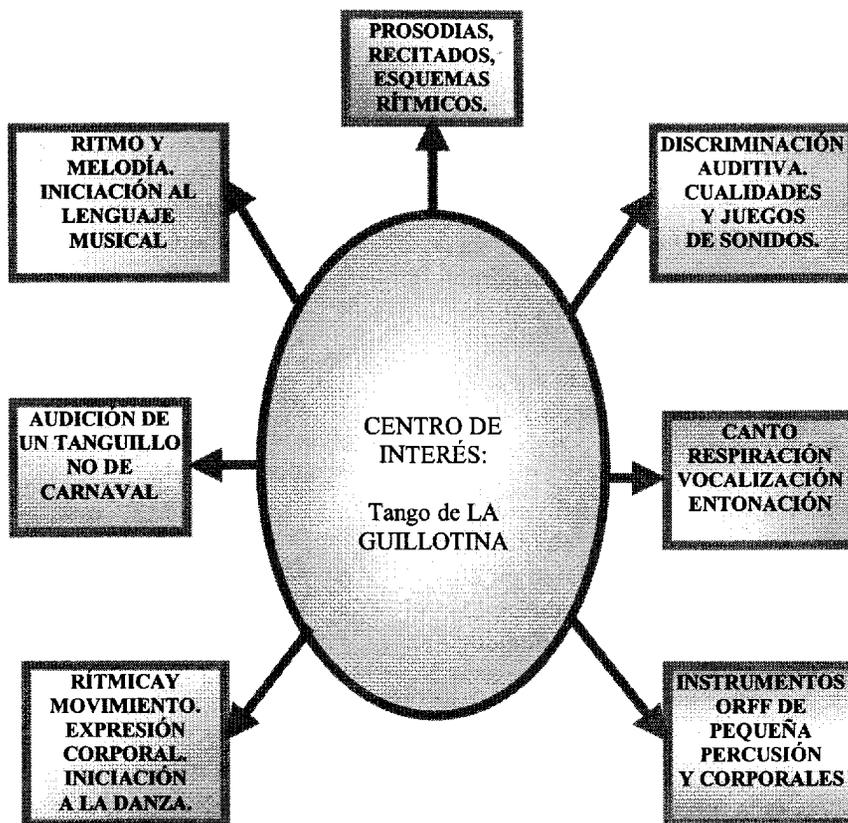
interés es la audición musical o la canción, pero el momento de la aparición de ésta en el proceso es variable. Unas veces partiremos de la propia audición o canción, e incorporaremos actividades sobre la propia música. Pero en otros casos la obra musical la iremos descubriendo a lo largo de las diferentes actividades, donde iremos trabajando los distintos aspectos de la misma.

Es decir, la metodología que se va a llevar a cabo, siguiendo los postulados de la pedagogía musical activa, es la asimilación por imitación, vivencia e interiorización, de los elementos rítmicos, melódicos y formales de la música que

hemos elegido del Carnaval de Cádiz. Los alumnos aprenden de forma práctica y viva los elementos que hemos seleccionado de la obra musical, a través de las actividades propuestas. Posteriormente, en la partitura, podrán descubrir algunos de los aspectos trabajados, pero no al revés. Prescindimos pues, en los comienzos, del lenguaje musical y de su lectura. A ésta se llegará como proceso lógico y de forma natural e intuitiva al final de la Unidad Didáctica.

6.4.- Esquema y desarrollo de la actividad globalizada

Tomando como centro de interés la



Cuadro nº 12: Esquema de la Actividad en torno a la música del Tango "La Guillotina"

audición y como tema globalizador o Unidad Didáctica el tango del Coro “La guillotina”, “Ironía de una fiesta”, mostramos las conexiones con los bloques de contenido expuestos al comienzo, viendo como cada una de las actividades o juegos van encaminadas a la asimilación y aprendizaje de los elementos inmersos en la audición y en el conocimiento del tema sin descuidar ningún aspecto de la Educación musical. El orden de las actividades que mostramos, se podrá cambiar a juicio del docente, en función de las diferentes situaciones de la clase (cuadro nº12).

• **1ª actividad:**

Trabajar la audición de la obra mediante una grabación, aunque si es posible, es mucho mejor que el profesor o profesora la cante acompañándose al menos por la guitarra, aunque lo ideal sería que los alumnos vieran en directo el grupo instrumental completo, bandurria, laúd y guitarra. De esta forma se favorece la escucha atenta de la clase, que estará más motivada. En esta 1ª toma de contacto solo se pretende que el alumno se familiarice con la obra y disfrute de ella, en posteriores audiciones se irá dirigiendo la atención a distintos aspectos de la misma para su estudio, análisis y comprensión.

Una vez escuchada se comenta el título y su significado: “Ironía de una fiesta”. ¿Qué es la ironía? Ejemplos.

Realizar los movimientos expresivos del canto sobre la grabación. En primer lugar en play-back y luego cantando sin la grabación, con el acompañamiento de la guitarra por el profesor.

Situación histórica y económica del momento al que se refiere la letra. Dependiendo del nivel formativo al que vaya destinada esta unidad didáctica, se podría ampliar objetivamente el mencionado hecho con mayor o menor profundidad.

En Secundaria podría servir como punto de arranque de un debate sobre el tema de la reacción popular, ante hechos injustos; o bien, para conocer la situación actual de los Astilleros. (Conocimiento del Medio, Historia)

La letra también puede servir como base para estudiar las estrofas, cesuras, el tipo de rima, la métrica (sinalefas, hiatos, sinéresis o diéresis), y otras figuras o recursos métricos o literarios. También el texto se puede aprovechar de muchas maneras: composición escrita a partir del tema expuesto, análisis morfosintáctico o lexicológico, etc. O bien en la literatura ejemplos de *ironía*. (Lenguaje, Literatura)

Aprendizaje del tango empleando recursos como la prosodia, el eco, la imitación, los instrumentos corporales. Formar grupos, cada uno canta una frase y después se cambian.

• **2ª actividad:**

Descubrir y explicar las características del coro de carnaval, su historia, los instrumentos (a ser posible en vivo) y las voces, empleando transparencias, diapositivas, murales.

Tratar de aclarar la diferencia entre cada instrumento en cuanto a sus características, funciones, extensión, ejecución, procedencia histórica. En

este sentido se suele cometer el error de asociar el *laúd* de la rondalla con el *laúd renacentista o barroco*. En este sentido, para ello incluimos estos datos para el profesor:

### Bandurria

- Este instrumento también era conocido antiguamente por el nombre de *mandurria*. Y como la mayoría de los instrumentos de púa (plectro) deriva de la cítara. Buscar imágenes sobre otros instrumentos derivados de la cítara: cítola, bandora, mandola, etc.
- En 1555 la incluye Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*, dedicándole 2 capítulos. Al principio tenía tres órdenes de cuerdas comprendidos entre la octava y no tenía trastes.
- Fue aumentando el número de cuerdas hasta 6 órdenes de cuerdas dobles y hasta 15 trastes (actualmente tiene más de 20).
- En 1602 se incluye en el Inventario de Felipe II una de 4 órdenes con concha de tortuga, y se conocen otras con diferente nº de cuerdas.
- En 1632 Lope de Vega en la cita *La Dorotea*, y Góngora inventa una tablatura para bandurria.
- En el siglo XVIII aparecen los primeros métodos. Durante ese siglo pasa de 5 a 6 órdenes.
- En el siglo XIX se cambian las cuerdas de tripa por las

de acero (bandurria sonora). Las cuerdas de fijan en el extremo de la tapa opuesto al mástil, en vez hacerlo en el puente-cordal.

- En Inglaterra aparecen grupos mixtos de cuerdas pulsadas, púas, viento y arco llamados *brocken consort* (conjunto partido) que incluyen estos instrumentos: viola soprano, flauta, laúd, cítola, bandora, y viola bajo. En España proliferan las estudiantinas que emplean flautas, violines, guitarras, bandurrias y panderetas. Este grupo instrumental participa junto a otros en el primitivo del carnaval gaditano, siendo exportado a otros países americanos como Uruguay.

### Laúd

- En 1875 aparece en España el *laúd-lira* para sustituir a la cuerda frotada y al viento de las estudiantinas. No tiene ninguna relación con el antiguo laúd cuyas cuerdas se pulsaban directamente con las manos.
- A finales del XIX y comienzos del XX, se forman numerosos conjuntos de pulso y púa cuyo repertorio abarca la música popular, transcripciones de música culta y música específicamente compuesta para plectro, por compositores de la talla de Falla, Barrios, Turina, Salazar, E. y R. Halfter, Stravinski, etc.

- Existe una familia formada principalmente por: Bandurria (láud soprano o laudín), Láud contralto (laudete), Láud tenor (el más conocido) y Láud bajo (laudón).

Conocimiento visual, histórico y directo de la guitarra, en la cual no nos detenemos ahora por ser un instrumento mucho más conocido por todos.

- **3ª actividad:**

Escuchar de nuevo el tango y de forma intuitiva, sólo por la audición, hacer un comentario, reflexión y debate ayudados por el profesor, sobre las partes que tiene, si son iguales, si son diferentes etc. Es decir, se trata de reconocer los elementos formales, hasta ir llegando al análisis de los mismos.

Esta actividad se plantea para varios niveles. Lo más elemental sería preparar para cada alumno, 3 cartulinas de diferente color que representarán a la música instrumental (rondalla), voces de tenor y voz de bajo. La actividad consiste en levantar la cartulina asociada a cada tipo de voz o instrumento cuando estos destaquen sobre el resto.

Otra actividad sería preparar para cada alumno 6 cartulinas de diferentes colores que representarían: Introducción instrumental, Falseta, Sección A, Sección B, Sección C y Sección D. Una vez que la clase conozca la música completa, se pone

una audición y con ayuda del profesor, se levantan las cartulinas a medida que va transcurriendo la obra. Algo más difícil sería poner la audición de un fragmento y el alumno lo identifica levantando la correspondiente cartulina.

El siguiente paso sería reconocer en un *musicograma* sencillo la estructura de la obra. Para ello se puede trabajar como si fuera un puzzle con cada semifrase, una vez que se ha seguido la música en una transparencia del musicograma.

Este recurso didáctico fue ideado por Jos Wuytack, pedagogo musical belga alumno directo de Carl Orff, para la mejor comprensión y seguimiento de las audiciones. Se trata de una representación esquemática del desarrollo de la música empleando unos signos suficientemente inteligibles para los no músicos. Unos musicogramas inciden en aspectos formales, representando los motivos, frases o temas musicales con diferentes colores o formas. Otros representan el empleo instrumental o vocal. Otros son diagramas analíticos.

Nosotros proponemos la utilización de dos musicogramas diferentes, para poder aplicarlos a distintos niveles formativos. En el primero se representan las frases musicales y las Secciones con dibujos elegidos en función de la similitud o diferencia entre las frases. Cuando dos frases son muy parecidas, pero tienen algunos elementos distintos, se le cambia el color o se transforma en algo el correspondiente dibujo representativo (cuadro nº13).

El otro musicograma que presentamos, es más exacto y menos infantil. En él se señalan todos los compases y dentro de los rectángulos que representan las frases musicales, se simboliza con una línea el movimiento melódico. Así mismo, también aparecen las letras identificativas de cada frase musical (cuadro nº14).

Tanto en un musicograma como en el otro, se puede realizar diferentes trabajos didácticos, que llevan a la comprensión formal de la obra. Estas son algunas de las posibles actividades:

Sobre la transparencia o mural del musicograma, que todos los alumnos puedan visualizar, se irá explicando cada elemento representado en el mismo en una audición de la obra, es decir la atención dirigida solo a un aspecto musical en cada audición, comenzando por contar los compases, siendo el profesor quién los marque con un puntero sobre la regleta numerada. El siguiente elemento a escuchar será la melodía, siguiéndola en el gráfico sin explicaciones. Posteriormente a la escucha, se explica la estructura formal y el fraseo.

Por último, se explica el ritmo y se escucha de nuevo. Una vez mostrada la totalidad de la obra, se les reparte a los alumnos una ficha con el musicograma y se vuelve a escuchar, para que cada uno pueda seguir en la misma los distintos elementos explicados.

También se puede realizar un musicograma con cartulinas en el conjunto de la clase. A medida que se

va oyendo la música, van saliendo los alumnos con la cartulina correspondiente a una frase y espera que el siguiente alumno o alumna coloque la suya al lado.

En el segundo musicograma se debe trabajar las líneas melódicas con movimientos de los brazos. Repartir por último la partitura a los alumnos y sobre una transparencia de la misma, ir reconociendo y comentando los elementos formales, la melodía y el ritmo, trabajados. Aunque, también podemos dejarla para el final del todo.

- **4ª actividad:**

El siguiente trabajo a realizar, está relacionado con la expresión plástica; ya que se han familiarizado bastante con la obra y la han interiorizado, tendrán que representar su vivencia a través de dibujos que luego se comentarán.

Los alumnos explican de forma verbal, las sensaciones, asociaciones e imágenes mentales que les ha producido esta música del carnaval, estableciendo en dicho coloquio las semejanzas y diferencias de unos con otros, y las características comunes resultantes.

Confección de disfraces en papel alusivos al tipo.

- **5ª actividad:**

En una nueva audición, sentados por parejas, uno cierra los ojos mientras su compañero, “dibuja” en la espalda, con las manos o los dedos, las líneas melódicas del tango a la vez que se

escucha la grabación. Después se cambian las parejas. Este ejercicio resulta muy relajante y agradable.

• **6ª actividad:**

Trabajaremos el Lenguaje Musical a partir de la melodía de la falseta. En primer lugar, y mediante una audición se dibujarán las líneas melódicas, primero con los brazos en el espacio, luego en el papel o en la pizarra.

Cada una de las 4 frases tiene su línea melódica correspondiente, al igual que vimos en el 2º musicograma en la parte del tango. Una vez dibujadas, el profesor las interpretará de forma desordenada y los alumnos deberán reconocerlas.

A continuación se escribe la música en pentagrama de toda la falseta, separándola por frases, las cuales se numeran. El profesor las irá tocando en cualquiera de los instrumentos que disponga, o bien cantándolas. Se trata de reconocer cada una de las frases musicales por sus giros melódicos.

Una vez reconocida la frase, la clase la canta, y así sucesivamente hasta completar la falseta. A continuación se puede invertir el proceso, el profesor dice el nº de la frase y los alumnos la cantan.

Este trabajo también se puede hacer dibujando el pentagrama con la música de cada frase en una cartulina, y a modo de puzzle se irá confeccionando la partitura completa, que los alumnos cantarán con el nombre de las notas aunque sea por imitación.

• **7ª actividad:**

Mediante la grabación, escuchar de nuevo la obra varias veces seguidas, realizando al mismo tiempo una improvisación rítmica con instrumentos corporales (palmas, palillos, rodillas y pies). Al principio, siguiendo como modelo las improvisaciones del profesor, que todos harán con él. Después serán los alumnos los que realicen la improvisación y sirvan de modelo a los demás.

El profesor elaborará una partitura de acompañamiento rítmico, donde esté presente el ritmo de las palmas de tango, aunque no necesariamente asignado a este instrumento corporal, sino que puede pasar de uno a otro instrumento.

Se repetirá cambiando el instrumento corporal, hasta que se hayan asimilado ambos ritmos, de manera que dividida la clase en dos grupos, cada grupo sin dirección pueda interpretarlo.

Una vez asimilados, los dos grupos interpretarán simultáneamente los ritmos sin la ayuda de la música, intercambiando los mismos, para posteriormente tocarlos sobre la música, identificando y escuchando a la vez la melodía o el acompañamiento.

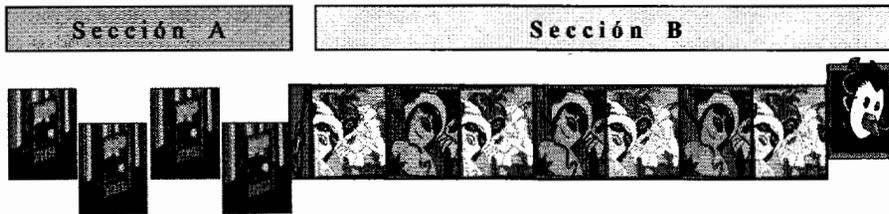
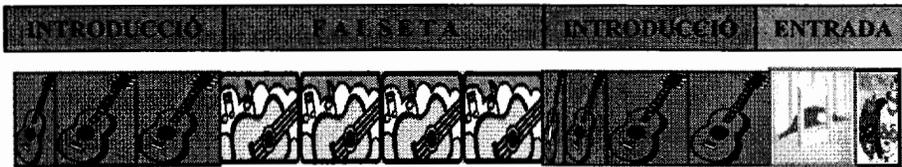
La clase interpretará dicho acompañamiento, primero por imitación y luego reconociendo las diferentes figuras y silencios.

Posteriormente se pasará a utilizar algunos instrumentos de pequeña

**La Guillotina (tango)**

Música: A. Escobar

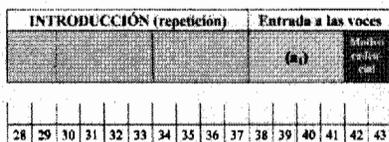
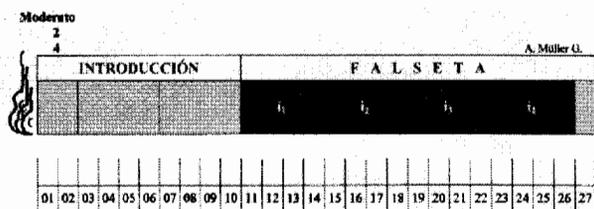
**Musicograma I: Ángel**



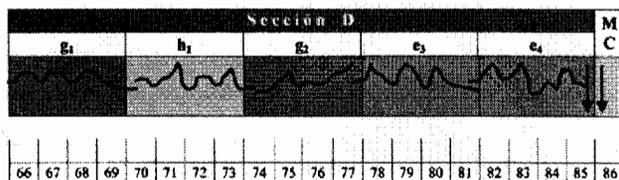
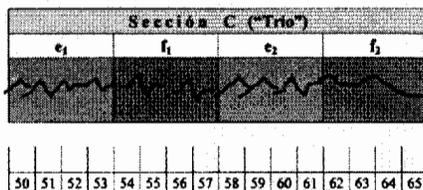
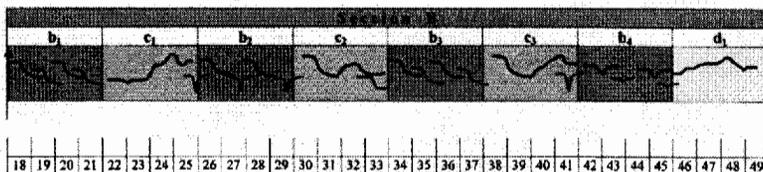
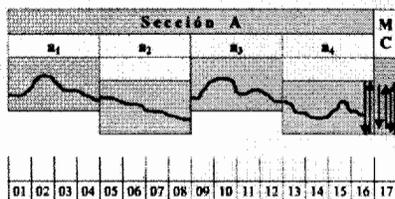
*Cuadro nº 13: Tango "La Guillotina". Musicograma I*

**Musicograma II del tango de “La Guillotina” (1978)**

*Música: Antonio Escobar Perera*



**TANGO:**



Cuadro n° 14: Tango “La Guillotina”. Musicograma II

percusión, como triángulos, güiro, pandero, claves y crótalos.

En el cuadro n° 15 podemos ver una de las combinaciones.

Los instrumentos de láminas (carillones, xilófonos y metalófonos) se podrían utilizar en una instrumentación armonizada, pero al estar en la tonalidad de La menor - La Mayor, las características de estos instrumentos escolares lo dificulta.

Una solución sería armonizar la parte en La menor (sin la sensible Sol #), la flauta llevaría la melodía, y en las cadencias completaría el acorde.

A partir del compás 67, cuando entra La Mayor, podríamos realizar otros tipos de instrumentaciones: instruyentes corporales, pequeña percusión en varios grupos, caja y bombo, etc.

• **8ª actividad:**

Dividiendo la clase en 10 grupos, cada uno creará una acción que refleje lo expresado en el texto de los siguientes grupos de versos:

1-2 / 3-4 / 5-6 / 7-8-9 / 10-11-12 / 13 al 17 / 18 al 22 / 23-24 / 25 al 28 / 29-30-31.

Exposición y comentario de los trabajos de los distintos grupos.

• **9ª actividad:**

Aprendizaje elemental de los pasos principales del tango gaditano. Para niveles escolares más bajos, se pueden montar algunas danzas grupales más sencillas, aunque no estén dentro de este tipo de baile. En esos casos deberemos tener siempre en cuenta el carácter rítmico de la música del tango, y adaptar a ella y a sus elementos formales, los distintos pasos o movimientos.

**Acompañamiento de pequeña percusión para el tango**

También válido para instrumentos corporales.

Á. Müller G.

*Cuadro n° 15: Acompañamiento del tango.  
Partitura de un esquema rítmico para pequeña percusión.*

- **10ª actividad:**

Audición del Tango “Angelita” de Ángel Barrios (1882-1964), en diversas versiones: piano, cuarteto de cuerda, pulso y púa, etc. Estudiar y comentar con los alumnos las semejanzas y diferencias con el tango de carnaval, así como la vida y obra del autor.

### *7.- Reflexiones finales*

Este conjunto de actividades en torno al Tango de Carnaval, que planteamos deberá ser adaptado a las diferentes situaciones, grupos, temporalidad, etc. Ha pretendido ser una muestra de un cómo aplicar un esquema de trabajo propio de la pedagogía musical activa, a un objeto inusual dentro de la educación musical: la música del carnaval de Cádiz.

Insistimos en que el conjunto escolar al que se propone la realización de estas actividades, o de otras que pudieran surgir en torno a otras músicas o ritmos del carnaval, debe estar motivado para ello. Por tanto, previamente se debería hacer un sondeo para captar cual es nivel de interés del alumnado, que como ya hemos comentado, y es natural, está condicionado geográficamente.

Sería deseable que los docentes de la Bahía de Cádiz, que tengan afición por el carnaval; incorporen su música debidamente seleccionada, al trabajo escolar, como un exponente más del folklore popular. Ya hemos comentado ampliamente los beneficios de ello.

Existen muchas músicas antiguas y contemporáneas del carnaval, de las cuales

los profesores y profesoras de música de la enseñanza obligatoria, pueden extraer mucha “sustancia” para la educación musical. Además, así contribuiremos a rescatar, o a que no se pierdan, las raíces de nuestra fiesta. Algunos o bastantes de estos niños, niñas y jóvenes serán los protagonistas de los futuros carnavales, y si en su período escolar bebieron de las mejores fuentes y adquirieron una buena cultura, tanto general como musical, el carnaval de Cádiz subirá al nivel que deseamos.

Y finalmente, en cuanto a la relación de la música profesional con el carnaval de Cádiz, durante mucho tiempo ha existido entre una especie de recelo y de desprecio, y creo que hay que decirlo claramente: No son músicos solamente los que han adquirido la técnica de la música, sino los que hacen buena música. Y el ideal es que esa técnica sea accesible a todos y se rompan esas barreras. Porque en el mundo creativo del carnaval de Cádiz, existen muy buenos músicos, que si tuvieran los conocimientos técnicos suficientes, les resultaría mucho más cómodo y fácil expresar sus ideas.

Opinamos que el sector profesional de la música debe ser muy respetuoso con este fenómeno creativo que es el carnaval de Cádiz, tan original y tan vivo. Se puede estudiar, analizar, armonizar, utilizar e incluso sugerir mejoras en las voces o en la composición. Pero siempre que quede a salvo lo más importante, la creatividad, la espontaneidad, y el encanto especial de ser unas músicas y unas letras que salen cada año del pueblo, quizás con la única esperanza de alcanzar el mejor de todos los premios: formar parte de la memoria cultural y musical de Cádiz.

## Referencias bibliográficas

- Arom, Simha (1982), *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*, Paris: Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France.
- Arom, Simha (1991), *L' étude des échelles dans les musiques traditionnelles: une approche interactive*, Paris: Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France.
- Arrebola, A. (1991), *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Barreiro, J. (1985), *El tango*, Madrid: Júcar.
- Belkin, Allen y otros (1993), *Collective Memory: The African Presence in Latin America. A Study Guide on the Maroon Community of Esmeraldas*, Ecuador. Washington: Network of Educators on the Americas (NECA).
- Bent, M. (1994), "Editing Music: the Dillmma of Translation" en *Early Music*, 22:3, págs. 373-392.
- Blacking, John; Josephson, David (1991), *A coomon-sense view of all music: reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*.
- Fdez Bañuls, J.A. y Pérez Orozco, J.M<sup>a</sup> (1986), *Joyero de coplas flamencas (antología y estudio)*, Sevilla: Edit. Andaluzas Unidas, S.A.
- Jurado, J.M<sup>a</sup> y otros (1997), *Centenario de la Comparsa "Los Claveles"*, Cádiz: Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz.
- Linares, M<sup>a</sup>.T. (1974), *La música y el pueblo*, La Habana: Edit. Pueblo y Educación.
- Martín Moreno, A. (1980), "El patrimonio musical de Andalucía", en *Música en España*,.
- Martín Salazar, J. (1991), *Los cantes flamencos*, Granada: Diputación Provincial.
- Moreno Criado, R. (1980), *Antonio Rodríguez "El tío de la tiza", su vida y su obra*, Cádiz: Jiménez-Mena.
- Moreno, L., Müller, A. (2000), *La música en el aula: globalización y programación*, Sevilla: Ed. MAD.
- Müller, A., Moreno, L. (2000), *La canción y los instrumentos: didáctica y metodologías en la Educación Musical*, Sevilla: Ed. MAD.
- Nettl, B. (1985), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid: Alianza Música nº 22.
- Ortiz, F. (1993), *La Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana: Edit. Letras Cubanas.
- Ramos Santana, A. (1985), *Historia del Carnaval de Cádiz*, Cádiz: Caja de Ahorros
- Ramos Santana, A. y otros (1993), *Carnaval en Cádiz*, Cádiz: Federico Joly y Cía.
- Reguera, R. (1981), *Historia y técnica de la guitarra flamenca*, Madrid: Ed. Alpuerto.
- Rivera, J.B. y otros (1976), *La historia del tango*, Buenos Aires: Edic. Corregidor.
- Scott, John W., Seidmann, Laurence (1993), "Folksong in the Classroom, 1992-93" en *Folksong in the Classroom; v8 1-3 Fall-Spr 1993*. John W. Scott, Holyoke, MA .
- Scott, John W., Seidmann, Laurence (1992), "Folksong in the Classroom. A Network of Teachers of History, Literature, Music and Humanities, A Newsletter. Volume XII, Fall-Spring, 1991-92" en *Folksong in the Classroom; v12 n1-3 Fall-Spr 1991-92*. Holyoke, MA

Solís, R. (1966), *Coros y chirigotas: las letras del Carnaval gaditano*, Madrid: Taurus.

Stevens, Phillips; Jr., Ed. (1987), "Folk Arts in Education". *New York Folklore: The journal of the New York Folklore Society; v13 n3-4. Sum-Fall*. Newfield (N.Y.): New York Folklore Society.

Wuytack, J. (1996), *Audición Musical Activa (Libros del profesor y del alumno)*, Porto (Portugal): Associação Wuytack de Pedagogía Musical.

Actas de los 11 Seminarios/Congresos del Carnaval celebrados en Cádiz. 1986-1996. Aula de Cultura del Carnaval (Ayto. de Cádiz).