

programa de conciertos didácticos

ven con nosotros al concierto



cruzando el Estrecho

guía didáctica

círculo andaluz de música

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA



ven con nosotros al concierto
guía didáctica

programa de conciertos didácticos
cruzando el Estrecho

EDITA

Junta de Andalucía
Consejería de Educación y Ciencia
Consejería de Cultura

© Junta de Andalucía
Consejería de Educación y Ciencia

AUTORES

Julián Pérez Rodríguez
Francisco Javier Corral Báez
Idea original, archivo fotográfico, textos
y partituras de Guillermo Morente

DISEÑO

Esther Morcillo
Fernando Cabrera

ILUSTRACIONES

Portada: Esther Morcillo

FOTOMECÁNICA+IMPRESIÓN
RUIZ MELGAREJO

ISBN

84-688-1217-x

DEPÓSITO LEGAL

SE - 1059-2003

La música ha acompañado siempre a la humanidad, desde sus albores hasta nuestros días, con una presencia casi permanente en nuestra vida cotidiana, por eso, va directamente ligada a nuestra historia, a la religión, al arte, a la filosofía, a nuestras tradiciones, en definitiva, forma parte inseparable de nuestra cultura. Todo ello, nos invita a conocerla, apreciarla y cultivarla ofreciéndola como disfrute y conocimiento a quienes actualmente se están formando en nuestros centros.

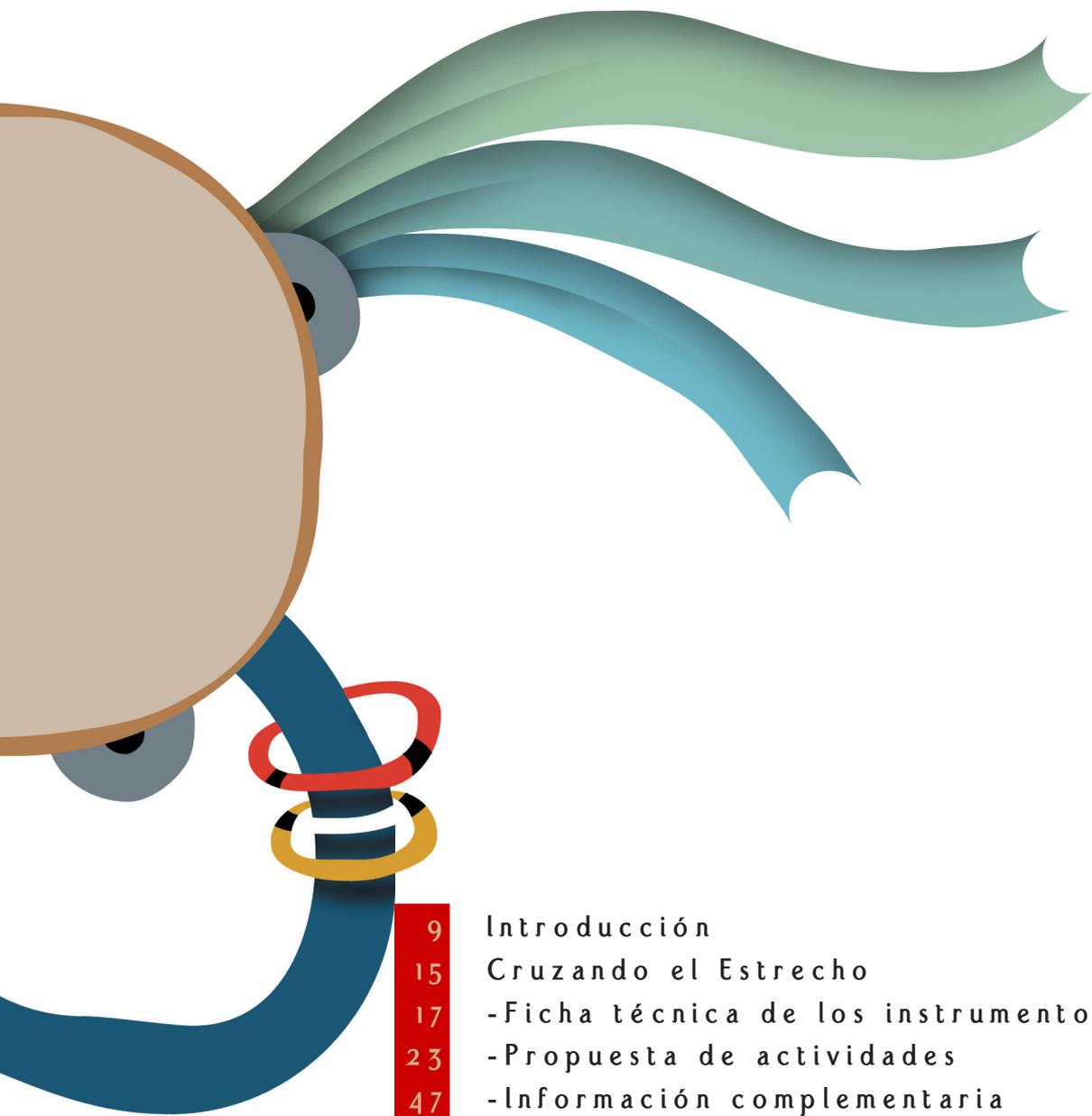
Por tanto, la Consejería de Cultura y la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, junto con los Ayuntamientos adscritos al Circuito Andaluz de Música, quieren apoyar y potenciar el acercamiento del alumnado andaluz a la música, acercamiento que será más efectivo si se produce a partir del conocimiento de las obras y del contacto directo con los intérpretes de las mismas. Para esto se viene desarrollando el programa de conciertos didácticos que, bajo el título, *Ven con nosotros al Concierto*, permite que alumnas y alumnos accedan, en muchos casos por primera vez, a la actividad por excelencia de las manifestaciones musicales en vivo: el concierto.

En los conciertos didácticos encontramos una fórmula para ofrecer la música a nuestra juventud y responder a la necesidad de crear un nuevo público más crítico y participativo. La favorable acogida de anteriores ediciones es una poderosa razón para el mantenimiento del programa, y para su desarrollo en una creciente calidad y rigor.

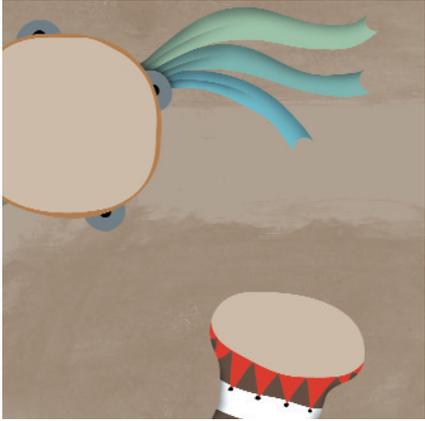
«Cruzando el estrecho», título de la IX edición del Programa *Ven con nosotros al Concierto*, es una propuesta de educación musical destinada al alumnado de Educación Secundaria Obligatoria. Con ella queremos, además, rendir nuestro modesto homenaje a todas esas personas anónimas que han perdido la vida en busca de una ilusión que nunca llegó a realizarse.

índice





| | |
|----|------------------------------------|
| 9 | Introducción |
| 15 | Cruzando el Estrecho |
| 17 | -Ficha técnica de los instrumentos |
| 23 | -Propuesta de actividades |
| 47 | -Información complementaria |
| 53 | Bibliografía |



cruzando el estrecho

■ Introducción

Se presenta a continuación una guía didáctica dirigida al profesorado de música de Educación Secundaria Obligatoria, nivel educativo al que están destinados estos conciertos didácticos; material que pretende ser un recurso didáctico de uso inmediato y directo en el aula.

Este material supone un conjunto de actividades para la preparación y mayor aprovechamiento didáctico del concierto que el profesorado puede utilizar a conveniencia, eligiendo las que le parezcan más adecuadas a sus intereses. Con ellas se procura solamente facilitar la tarea del profesorado; es decir, no son propuestas cerradas pues aportan también unos contenidos informativos sobre la música que se va a escuchar.

Creemos que la necesaria continuidad de estos conciertos didácticos hará posible seguir acercando a nuestro alumnado al mundo de la música, porque creemos que no son muchas las oportunidades que ellos y ellas tienen de conectarse con espacios diferentes, como aquellos que la música pone en nuestras manos.

■ Objetivos

- Conocer la música de otros pueblos y respetar sus diferencias culturales y sociales.
- Disfrutar de la audición de obras musicales como forma de expresión estética y de comunicación.
- Despertar en el alumnado un sentimiento de solidaridad e integración hacia las personas que pertenecen a grupos étnicos de otros pueblos, países o culturas.
- Conocer los materiales de fabricación y las cualidades sonoras de instrumentos desconocidos en nuestro entorno.
- Disfrutar en el aprendizaje de las danzas, cantos y ritmos de estos pueblos.

■ Contenidos

- Observación y reconocimiento de los contenidos musicales trabajados previamente en el aula.
- Identificación de los instrumentos más significativos que integran el grupo musical.
- Conocimiento de las normas más elementales que se desarrollan en la asistencia a una manifestación musical en directo.
- Disfrute con la asistencia y la participación activa en un concierto didáctico.

■ Organización

En esta IX edición del programa «Ven con nosotros al concierto» se intenta despertar en el alumnado un sentimiento de solidaridad e integración hacia las personas que pertenecen a grupos étnicos de otros pueblos, países o culturas, así como transmitir, a través de

la música, como lenguaje universal, un sentimiento de tolerancia hacia los que son «diferentes» por color o religión.

Se quiere resaltar el aspecto lúdico del concierto, sin que esto signifique restarle su valor didáctico, generando vivencias no solo de tipo intelectual, sino de valor emocional para potenciar así la democratización de la expresión y comunicación a través del fenómeno sonoro.

Pero no conviene olvidar que el concierto didáctico no debe ser una clase de música, es cierto, pero de algún modo es necesaria como paso previo que exige la implicación del profesorado. Es necesario preparar al alumnado para aquello con lo que se va a encontrar en el escenario. El conocimiento de los diversos instrumentos y de las familias instrumentales, cierto contacto con las obras que se van a escuchar, contribuirán poderosamente a que ese concierto sea, no un viaje a un territorio desconocido, sino un reencuentro, una constatación de algo que previamente se ha aprehendido, una experiencia de afirmación personal en lo ya asimilado, porque la capacidad de sorpresa y de asombro está asegurada de antemano.

El grupo musical

Para este concierto, se han reunido cuatro músicos de diversos países: Senegal, Sudán, Marruecos y España, que proponen realizar un viaje a través de la música africana, analizando ritmos y estilos variados. Comenzaremos en el África Negra para terminar en la música popular Hispano-Marroquí, después de haber pasado por Sudán, Egipto y el Magreb.

El cuarteto está compuesto por Guillermo Morente (Contrabajo, bajo eléctrico y percusiones) Wafir S. Gibril (Laúd árabe, acordeón, Nay, Rabab y percusiones) Adel Bouyahyaoui (Voz, ud, charachek, percusiones) y Sidi Samb (Balafon, Kalimba, Djembé, Tama, Sabar, Darbuka, Rik) quienes presentan un programa con el título: *CRUZANDO EL ESTRECHO*.

Guillermo Morente

Nacido en Granada (España). Músico de formación básicamente autodidacta, ha realizado algunos cursos de formación de música moderna, como el Primer Seminario de Jazz de Alcalá de Henares en 1985, Curso de Jazz y Música Moderna en el Taller de Músicos de Madrid en 1988, y el Seminario de Barry Harrys de 1989. Es un músico veterano muy apreciado en el panorama del jazz andaluz y nacional, aunque sus inquietudes musicales le han hecho interesarse también por la música árabe y las músicas del mundo, habiendo colaborado en este campo con diferentes formaciones, entre las que cabe destacar Al-Baraka, Abdel Karim Ensemble, Al-Jaima y Souhail Seghini, con algunas de las cuales ha realizado trabajos discográficos como «Yamna» con Al-Jaima y «Joyas de la Música Culta Árabe», con Abdel Karim Ensemble.

Wafir S. Gibril

Nacido en Jartum (Sudán), intérprete, compositor y conocedor de la música afro-árabe de su país. Ha realizado estudios en el Instituto de Música de Jartum. Llega a España en 1990 donde sigue su carrera siempre preocupado por hermanar culturas y estilos, como la música Andalusí surgida en España con la música Oriental o la Música Tradicional Castellana. Ha participado en las grabaciones de numerosos CD's sobre todo como laudista y percusionista, y con artistas como: Hevia, La Musgaña o Radio Tarifa.

Ha editado dos CD's en solitario: «Salamt Khartoum» y «Nilo Azul». También forma parte importante del CD «Jardín de Al-Andalus» como proyecto compartido junto a Eduardo Paniagua, Luis Delgado y Jamila Ghalmi.

Adel Bouyahyaoui

Nacido en Nador (Marruecos), es intérprete del Ud (Laúd árabe). Descendiente de una familia de músicos, toca canta y compone. Comenzó a tocar algunos instrumentos de cuerda a la edad de cinco años, como la guitarra española, el bouzouki y la mandolina, pero después se dedicó a estudiar el Laúd árabe con su tío Abdellatif Derfoufi profesor titular del Laúd en Casablanca. Ha estudiado los estilos Gharnatí, Andalusí, Rifi, y el Oriental, con Abdelmoula, Hamid Daousí, y los hermanos Hamdi.

En España colabora entre otros con los siguientes grupos: Mohamed Akel, Al-Tarab, Al-Baraka, y Ensamble Abdelkarim, que tiene un disco en el mercado «Joyas de la música culta árabe».

Sidi Samb

Sidi Samb proviene de una familia Griot senegalesa, su madre Daro Mbaye es la cantante más importante y famosa de su país, de la que ha aprendido sus sonidos negros y la dulzura de su manera de componer.

Llegó a nuestro país durante la Expo'92 y desde entonces ha colaborado en las grabaciones de artistas nacionales de reconocido prestigio como: Ana Belén y Víctor Manuel, Kiko Veneno, Chano Lobato y Raimundo Amador. Por el momento su proyecto más importante es su grupo «Gewel» y su primer disco en solitario «Ascan w'i». Un disco de doce temas compuesto y producido por Sidi Samb, donde se mezcla la música africana con el jazz, reague, pop y flamenco. etc.

Asistentes

Estos conciertos están dirigidos al alumnado del primer ciclo de Educación Secundaria

Obligatoria (dando prioridad al primer curso), de los centros del mismo nivel educativo que se encuentren en la localidad donde se va a desarrollar el concierto.

Duración de la actividad

La duración de cada actuación es de cincuenta minutos aproximadamente.

Material

El presente cuaderno de trabajo es el material que se entrega a los centros participantes en el que se desarrolla una propuesta de actividades previas y posteriores para realizar con el alumnado, con sus correspondientes orientaciones didácticas.

■ Desarrollo

El planteamiento de cada concierto didáctico supone la realización de un proceso que consta de:

- Actividades previas al concierto.
- Actividades que se desarrollan durante el concierto.
- Actividades posteriores al concierto.

Esto permite una mejor planificación y organización de las fases que se van a desarrollar y la obtención de unos mejores resultados en la consecución de los objetivos previstos. Del mismo modo, va a posibilitar la elaboración de unos materiales referenciales que sirvan de orientación al profesorado.

Se considera fundamental, al menos, el montaje de alguna de las obras correspondientes que se interpreta en el programa del concierto, como contexto de trabajo. El resto de las actividades son optativas, quedando a criterio del profesorado su desarrollo.

Actividades previas al concierto

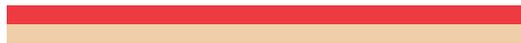
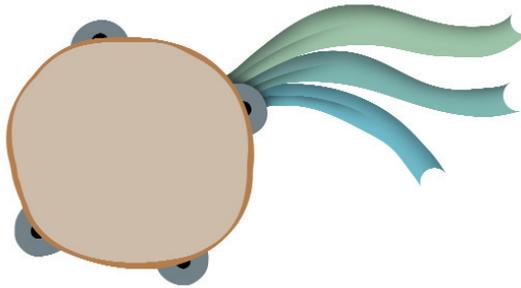
Antes de los conciertos, en el centro educativo, se desarrollarán actividades preparatorias. Dependiendo de los criterios de cada profesor o profesora, se pueden ir practicando acercamientos del alumnado a las obras musicales seleccionadas para el programa de los conciertos: los instrumentos que participan, la sala a la que se acude, el análisis musical de estructuras de la obra y sus características, el reconocimiento de conceptos musicales trabajados en clase, etc... así como valorar experiencias anteriores y organizar otras actividades relacionadas con los contenidos de los conciertos.

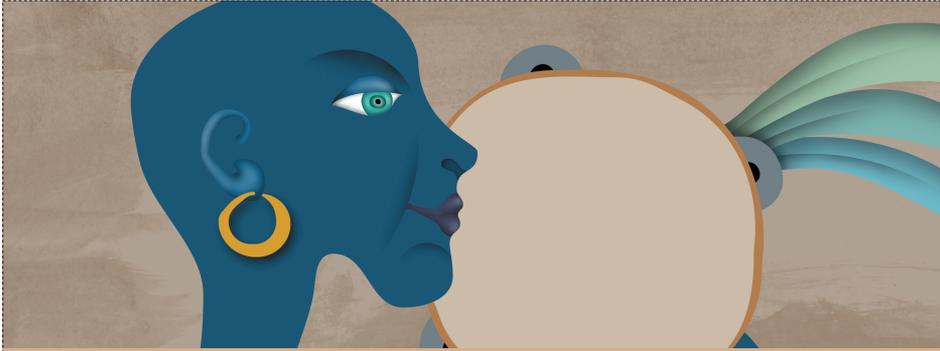
Actividades para desarrollar durante el concierto

La fase de actividades durante el concierto se centra en la asistencia del alumnado al concierto durante el cual se pueden completar las informaciones que hasta ahora se tienen a través de introducciones, explicaciones y comentarios sobre cada una de las obras que se van a escuchar. Se establecerán otros momentos en los que el alumnado pueda realizar alguna pregunta previamente trabajada en clase o puedan participar de forma directa siguiendo las indicaciones del grupo musical.

Actividades posteriores al concierto

Una vez que se ha asistido al concierto, se deben realizar las actividades posteriores que afiancen la experiencia en los alumnos y alumnas. Existen innumerables actividades para realizar posteriormente a un concierto: confección de fichas donde aparezcan: lugar, fecha, hora, grupo, obras, redacciones, debates, dibujos... Las actividades previas al concierto pueden ser completadas en esta fase y proponer otras actividades complementarias sobre el trabajo. Al final de esta guía se sugieren una serie de actividades posteriores para que se puedan realizar con el alumnado.





Programa

Cruzando el Estrecho

- El África Negra

 Ritmo Helanca (Senegal)
 Ritmo Lamba (Senegal)
 El Balafon. La escala pentatónica
- La Música Oriental

 Ritmo Baladi (Egipto)
 «Ah lazim»
- Los Gnawas

 Ritmo >Gnawa (Atlas)
- La Música Andalusí

 Ritmo Darj (Andalusí)
 «Darj Isthilal»
- Fusión de las músicas hispano-magrebíes

 Ritmo Shaabi (Marruecos)
 «Blint Bladi-Tres Morillas-La Tarara»

■ Los instrumentos que intervienen

Los instrumentos que forman esta agrupación pertenecen a las siguientes familias instrumentales:

■ cuerda



Rabab



Gambre



Contrabajo



Bajo eléctrico

■ viento



Nay



Acordeón

■ percusión



Djembé



Djun-djun



Tama



Atoké



Darbuka



Taharija



Bendír



Charachek



Rik



Balafon

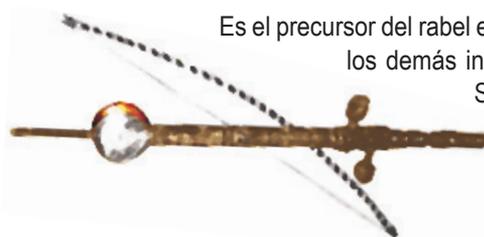


Kalimba

■ Ficha técnica de los instrumentos que intervienen

■ Instrumentos de cuerda

rabab



Es el precursor del rabel europeo, del violín, del violonchelo y de todos los demás instrumentos occidentales de cuerda frotada.

Su sonido bajo y zumbante se emplea habitualmente para acompañar la voz.

ud

El ud es el instrumento más importante del mundo árabe. Es un laúd de cuerda pulsada de cuerpo profundo y es el precedente del laúd europeo. Con el tiempo se han usado diversas afinaciones y encordaduras. Los cinco pares de cuerdas, del ejemplo marroquí que aquí se muestra, constituyen el estándar actual. Obtuvo su



nombre del plectrum de madera que se utilizaba para pulsar sus cuerdas. Hasta el siglo XIX existía la creencia de que el sonido que producía curaba enfermedades.

gambre



Instrumento cordófono que consta de un cuerpo formado comúnmente por un caparazón de tortuga o una caja de madera sobre la que se tensa una piel, y

por un mástil y un puente rudimentarios entre los que se tensan tres cuerdas de tripa. Lo usan los músicos Gnawa junto con los charachek y sobre él se tocan diversos patrones de la escala pentatónica.

contrabajo

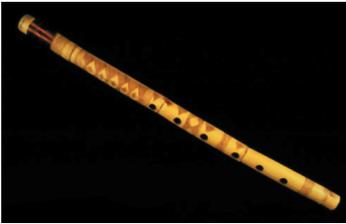
Es el miembro más grande de la familia de la cuerda. Su profunda altura sonora da la línea del bajo en orquestas, bandas de jazz y conjuntos de folk, aunque actualmente se emplea en todo tipo de formaciones, incluidas las de música étnica.

**bajo eléctrico**

Es un instrumento de cuatro cuerdas que desempeña la función del contrabajo en distintas formaciones tocando los sonidos más graves que sirven de apoyo a la melodía y proporcionando sobre ésta una base rítmica. Puede tener trastes o no.



■ Instrumentos de viento

nay

Es un tipo de flauta de Oriente Medio y del norte de África. Se sujeta como una flauta dulce, sin embargo, resulta más difícil de tocar pues la embocadura permanece abierta con los labios tapando casi el borde. Sólo los músicos más hábiles pueden tocar la extensión entera de tres octavas, la mayoría necesita usar nays de diferente tamaño para conseguirlo.

acordeón

Es un aerófono de fuelles. Cuando estos se presionan, el aire se dirige hacia las lengüetas del interior del instrumento, haciéndolas vibrar. En cada extremo hay un teclado, el de la derecha lleva la melodía, mientras el de la izquierda toca los acordes que sirven de acompañamiento.



■ Instrumentos de percusión

djembé

Tambor tradicional de los mandingas, en la región de Wassoulou al este de Guinea y al oeste de Malí. Tiene cuerpo de madera con membrana superior de piel de animal que se tensa por medio de unas cuerdas, que van entretreídas por el borde de la piel y que vibran por simpatía cuando se toca. También lleva dos trozos de hojalata que vibran al mismo tiempo que el tambor es percutido.



djun-djun



Instrumento membranófono de Senegal con el cuerpo de madera y dos membranas de piel tensadas por cuerdas. Se suelen tocar en grupos de dos o tres acompañando al Djembé en multitud de ritmos africanos.

tama



Es un tambor de dos cabezas de África Occidental, tocado tradicionalmente por los Hausas de Nigeria y los Wolof y Mandingas de Senegal. Suele recibir el nombre de «tambor parlante», porque cambiando la altura sonora por presión de sus correas, se puede imitar la calidad tonal de varias lenguas africanas. Se utiliza como acompañamiento en cantos religiosos, bailes y fiestas locales, así como para enviar mensajes.

atoké

Son pequeños instrumentos de percusión de hierro forjado en forma de hoja plegada o de barquito. Se colocan en la palma de una mano y se golpean con la otra mediante unas baquetas de metal, generando un timbre agudo y metálico que empasta muy bien con los sonidos emitidos por el Djembé y el Djun-Djun.



darbuka

Es un tambor en forma de copa que puede estar construido de madera, cerámica o metal. Tiene una membrana superior de piel y está abierto por debajo. Se sujeta debajo del brazo y se toca con los dedos de las dos manos. Los tambores en forma de copa como la darbuka se usaban en los templos de Babilonia y Summer (el actual Irak) desde el año 1.100 a. de C. Hoy en día, este instrumento se toca en todo el mundo árabe, desde Oriente Medio al Magreb.

***taharija***

Es similar a la darbuka pero de tamaño más pequeño. Este instrumento es utilizado sobre todo en Marruecos y en el resto del Magreb.

bendír

Es un pandero de madera recubierto por una piel de pescado y con un agujero en el borde por el cual se introduce el dedo pulgar para sujetarlo y poder apagar el sonido con esa misma mano. En su cara interna lleva dos pequeñas cuerdas a modo de bordonera que le confieren una cierta vibración o zumbido, además del sonido grave que emite al ser percutido. Es un instrumento muy usado en la música popular marroquí (Shaabi).

charachek

Son una especie de crócalos o castañuelas de metal utilizadas por los músicos Gnawa del Atlas en sus ceremonias religiosas, en las cuales consiguen verdaderos estados de trance ayudados por el repetitivo y particular sonido de este instrumento.

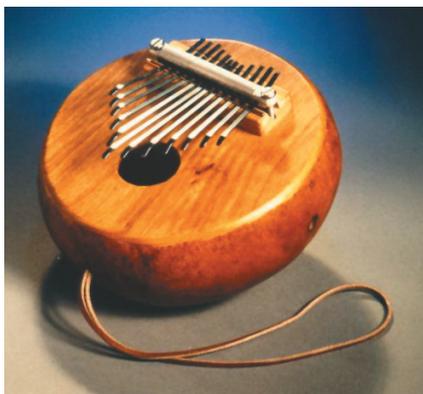


rik

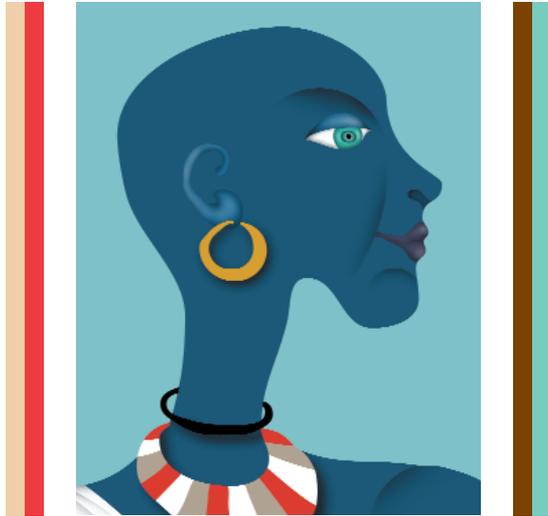
Es la pandereta del mundo árabe también llamada Tar, en el Magreb. Su origen es egipcio y es muy usado como instrumento acompañante de la música de baile árabe o Belly Dance. La técnica árabe para tocar este instrumento es más sofisticada y diferente que la occidental, pues mientras se coge con el pulgar de una mano y se golpea la piel con esa misma mano, con la otra se tocan las chapas metálicas.

balafon

Es un xilófono con láminas de madera de África Occidental. Cada lámina tiene un resonador de calabaza hueca que amplifica el sonido. Este instrumento se suele tocar acompañado por tambores y desempeña un papel importante en las ceremonias oficiales y en los festivales de los pueblos.

**kalimba**

Es un idiófono de láminas metálicas cuyo sonido se genera por la vibración de éstas. Cada lámina produce un sonido suave y punteado por la caja de madera o calabaza que le sirve de resonador.



■ Propuesta de actividades sobre los instrumentos

- Buscar alguna persona del entorno de la localidad que pueda tocar instrumentos como los propuestos (laúd, acordeón, contrabajo, etc.) o similares al Bendir, Rik, Nay (panderero, pandereta, flauta de caña, etc.). Hacer entrevistas a los instrumentistas, y elaborar un cuestionario por todos.
- Diseñar una ficha con un dibujo o una fotografía de los instrumentos (para su elaboración proponemos descargar imágenes de Internet, de revistas, libros o de cualquier otra fuente que el profesorado sugiera).
- El alumnado escuchará los archivos sonoros que hay en el CD, en los cuales se puede oír por separado cada uno de los instrumentos (viendo su foto correspondiente que mostrará el profesor o profesora) que van a ser utilizados en el concierto. El profesorado irá explicando el tipo de instrumento, la familia a la que pertenece, su nombre, etc. Posteriormente se podrá hacer una audición de la obra que contenga esos instrumentos durante la cual el alumnado podrá rellenar una ficha con los siguientes datos:

| ficha | |
|-------|----------------------------------------|
| ■ | Nombre del instrumento |
| ■ | Familia a la que pertenece |
| ■ | Material del que está construido |
| ■ | País o región de origen |

■ Actividad: Construimos instrumentos

Construcción de los tambores de pellizco-percusión

Materiales

- Tubos de cartón duro, diversos en sección y longitud: de retales de telas, de papel aluminio o similares. También pueden servir diferentes tubos de PVC u otros plásticos.
- Globos de diversa consistencia (e incluso cinta aislante o de embalar, si bien ya no serían de pellizco).

Proceso

Colocando el globo sobre uno de los extremos de los tubos obtendremos un tambor que puede usarse percutiendo con los dedos o pellizcando la membrana, a la par que puede afinarse en función de la tensión de dicha membrana. Si es necesario, puede usarse una goma elástica para reforzar la tensión del globo alrededor del tubo. Considerando la fácil posibilidad de construir varios, podemos agruparlos con una cuerda en torno -por ejemplo- a un conjunto de tres, cada uno afinado en tónica, dominante o subdominante; de cinco, según escalas diversas, u otras variantes, según la necesidad de la música.

En el caso de usar cinta de embalar o aislante, el requisito es ir colocándolas cruzadas una sobre otra, sobre el hueco del tubo, de tal forma que queden tensas y firmes.

Ejecución musical

La ambivalencia en la ejecución de tales instrumentos nos permitirá tanto pellizcar como percutir la membrana de globo o de plástico que se haya elegido. Nuestros niños y niñas, intérpretes de la música, podrán seleccionar el carácter y color musical en función de diversas variables, tales como estado de ánimo, sugerencias de la música, decisiones tomadas en el grupo-clase, etcétera. La posibilidad de marcar el compás, el pulso, o de provocar un obstinado melódico-armónico (tónica, dominante, u otros grados necesarios) es una herramienta fortalecedora para asociarse a cualquier actividad musical propuesta o a cualquier audición prevista.

Construcción de la Kalimba (también denominada Mbira, Sanza, Sansa, Marímbula, Piano de pulgar, etc.)

Consideraciones previas

Si bien es denominada de diversas formas, por lo general, consta de una serie de piezas finas, a modo de láminas o lengüetas de metal o madera de bambú, unidas a un puente que a su vez está fijado sobre una tabla en un extremo de un resonador o caja de resonancia, normalmente una calabaza, cuenco o cajoncito hueco, caja de latón o similar. El número de lenguas dependerá del acopio de ellas y de las posibilidades del resonador, pero puede oscilar entre 5 ó 6 (en escala pentatónica) hasta muchas más, colocadas linealmente o en hileras. Es un instrumento de percusión con sonidos de altura determinada en función de la longitud vibratoria libre de las láminas usadas.

Materiales

- Láminas diversas: de madera, de bambú, de caña, o palillos de polo, metal: radios de bicicleta, de acero inoxidable, pequeñas pletinas de metal.

- Caja de resonancia: calabaza hueca, caja de madera, de latón.
- En el caso de la calabaza, necesitaremos una tapa armónica -o trozo de madera- donde fijar las lengüetas. También puede servir una cuña de madera tallada en el extremo de la calabaza, si este es el resonador. En el caso de tener una caja de resonancia, uno de las superficies más grandes hará de tapa armónica.
- Martillo; puntillas (opcional); limas diversas para lijar metal y madera; papel de lija, de diverso grano; barrena.

Proceso

Debemos de preparar las láminas metálicas. Si son de metal, aplastaremos uno de sus extremos y lo lijaremos, para evitar cortes indeseados en la ejecución musical. Las láminas de madera o metal pueden fijarse por uno de sus extremos a un cuerpo de madera, que nos permitirá distribuir las. Con la barrena facilitaremos el orificio por el que se fijarán las varillas. También podemos pasarlas a través de dos láminas circulares de metal que harán de puente y fijador de las longitudes de cada lámina. De cualquier modo, todas las varillas habrán de ser presionadas con otra lámina de madera o metal, que permitirá su fácil movilidad para ajustar las afinaciones de las láminas vibratorias. No obstante, también podemos fijarlas una a una a nuestro puente, caso de que nos interese más el efecto percusivo que la discriminación de alturas. El cuerpo anterior de madera se fijará (con puntillas, si es necesario) a la caja o cuerpo de resonancia, preferiblemente el de una calabaza, y por el otro estarán libres, poniéndose en vibración con los dedos.

La calabaza debe de estar abierta, longitudinal o transversalmente cortada por la mitad, según su forma, lijado su interior, si bien podemos dejar la simiente natural o pepitas a modo de sonajas de sonido percusivo indeterminado. En el caso de contar con una caja de resonancia (caja de puros o semejante) fijaremos las láminas a la tapa superior que consideremos tapa armónica, dejando siempre un extremo libre de la lámina sonora, y colocando una a una -o todas al par- mediante puentes metálicos o de madera, las láminas a la caja.

Las fórmulas para afinar las láminas son muy diversas, pues se pueden colocar escalonadas -de agudo a grave o simétricas- con iguales sonidos desde los extremos hacia el interior, o mezclando ambas posibilidades.

Ejecución musical

Colocada en el regazo del intérprete, es pulsada con los pulgares de ambas manos (por se suele llamar piano de pulgar) o con varios dedos en el extremo libre de la lámina, y cada pieza vibrará con toda libertad. De modo similar actuaremos si se sostiene con una mano y es ejecutado con la otra. También puede ejecutarse con una sola mano, provocando un agujero por el que introducimos el meñique, dedo que sujetará el instrumento. Como solista o en grupos. Puede acompañar el canto, creando sugerentes obstinados melódicos. Se

generará una discriminación auditiva que estará en función de los materiales, el diámetro y longitud de la lámina. Del mismo modo descrito anteriormente, se pueden obtener obstinados rítmico-melódicos, o de libre creación, que nos sirvan para desdramatizar el hecho musical, permitiendo expresarnos y comunicarnos en el contexto del grupo-clase.

Organización

- Aula-clase, si bien mejor un espacio como el aula de tecnología, con mesas centrales donde exista una mejor interacción.
- Posteriormente un salón de actos en donde poder desarrollar la propuesta escénico-musical.
- Agrupamiento: primero individual, después grupal libre.
- Debate: el grupo-clase estará abierto a la discusión democrática sobre cualquier propuesta musical, escénica, cultural, etc.
- Negociación: esencial, para conseguir que el alumnado sea el máximo implicado en la materia correspondiente.
- Participación: dado que todas las ideas pueden ser escuchadas y aceptadas, no existiría ninguna posibilidad de exclusión entre el alumnado participante.
- Integración: las diversas zonas geográficas posibilitan el enriquecimiento del patrimonio instrumental con instrumentos populares de cada zona o grupo cultural.
- Desdramatización: pretende convertir el error en acierto, provocando la inclusión de un instrumento aparentemente erróneo en un grupo en el que los sonidos de dicho instrumento sean perfectos tal cual.
- Autoestima: evitando la «cultura del genio» y de las grandes obras, pretendemos que el grupo fomente su personal creatividad crítica.
- Integración de sonoridades diversas en una misma música: sonidos de instrumentos profesionales con los contruidos en el taller.

Por fin, fuera de los valores anteriormente descritos, nuestra actividad debe de prever la organización de varios procesos que exigen tiempos y fórmulas diferentes:

- Proponer un instrumento modelo, que sería realizado individualmente, si bien dejando cierta libertad a la hora de elegir los materiales de partida. Experimentada la sonoridad de un modo individual, posteriormente es necesaria una puesta en común musical con dichos instrumentos. Se trataría de demostrar al grupo-clase que su instrumento no sólo es útil individualmente, sino colectivamente.
- Negociar con el alumnado la construcción de un instrumento de un modo grupal, en grupo no demasiado numeroso, para favorecer la interacción de ideas en tiempo real, y el enriquecimiento común entre las personas de dicho grupo. Cada grupo seleccionaría un instrumento en función de las discusiones internas realizadas en su seno, que deberían de ser contrastadas con la opinión del grupo-clase. Igualmente, se debe provocar una puesta en común de lo realizado grupalmente, mostrando los valores propios de

dicho instrumento solístico, para integrarlo después en los valores musicales obtenidos por todo el grupo-clase.

■ Actividades sobre los temas del concierto

■ Ritmo Helanca

Este ritmo senegalés comienza con el Tama o «tambor parlante» ejecutando un solo a modo de introducción. A continuación, el Tama marca el ritmo principal al que se suman las demás percusiones, y una vez establecido éste, continuará con una improvisación que simula el habla humana.

Helanca

$\text{♩} = 138$

The musical score for Helanca is written for four percussion instruments: Tama, Djembé, Djun-djun, and Atoké. The tempo is marked as quarter note = 138. The time signature is 6/8. The Tama part starts with a four-measure introduction, followed by a four-measure main rhythmic pattern. The other three instruments (Djembé, Djun-djun, and Atoké) enter in the fifth measure and play a consistent rhythmic pattern throughout the piece. The Atoké part is particularly complex, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

Propuesta de actividades

- Intentar aprender el ritmo del Atoké, aunque bien es cierto que encierra cierto grado de complejidad. Éste se conoce como la cáscara africana, y es muy empleado en músicas de fusión de todo el mundo:

The musical score for Atoké is written for a single percussion instrument. The tempo is marked as quarter note = 138. The time signature is 6/8. The rhythm consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, creating a complex, syncopated pattern.

- Una vez aprendidos los toques del Atoké, del Djembé y del Djun-djun, sugerimos hacer grupos de cuatro alumnos o alumnas que se encarguen de estos toques siguiendo la partitura. Un cuarto alumno o alumna improvisa sobre el ritmo creado con algún tipo de tambor, u otro instrumento de percusión.

■ Ritmo Lamba

Este ritmo se toca en toda África Occidental, aunque sufre variaciones de un lugar a otro. En este caso se va a interpretar al estilo del pueblo Wolof de Senegal. El ritmo base es como sigue, aunque el Djembé grave va haciendo variaciones rítmicas sobre la figura principal.

Ah Iazim

(Oh tu belleza)

♩ = 120

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is in 4/4 time and D major. It features four staves: Rik (snare drum), Darbuka (darbuka), Ud (oud), and Contrabajo (bass). The Rik and Darbuka parts are in a 2/4 sub-meter. The Ud and Contrabajo parts are in 4/4. The first measure is a whole rest for all instruments. The second and third measures contain the main melodic and rhythmic motifs.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score continues with the same instruments and key signature. Measure 4 is marked with a '4' above the Rik staff. The Rik part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Darbuka part has a similar pattern. The Ud and Contrabajo parts continue their melodic lines.

Musical score for the third system, measures 7-9. The score continues with the same instruments and key signature. Measure 7 is marked with a '7' above the Rik staff. The Rik part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Darbuka part has a similar pattern. The Ud and Contrabajo parts continue their melodic lines, with some chromatic movement in the Ud part.

10

Rik

Darbuka

Ud

Contrabajo

Interludio y solo de Nay

13

Rik

Darbuka

Ud

Contrabajo

15

Rik

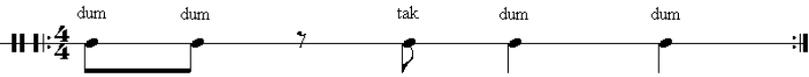
Darbuka

Ud

Contrabajo

Propuesta de actividades

- Aprender el ritmo Baladi principal, que es el que toca la Darbuka.

Ritmo Baladi 

- Aprender la melodía principal con el juego de preguntas/respuestas que hay entre el ud y el contrabajo en los compases 1 al 3.

■ Ritmo Gnawa

Este ritmo procede de la región del Atlas, al sur de Marruecos y es utilizado en ceremonias de curación por el pueblo Gnawa, en las que cantan y danzan hasta llegar a estados de trance.

Gnawa

♩ = 96




Los músicos se alinean en hilera, y mientras tocan, realizan el siguiente baile:

- Se arrastra el pie derecho hacia la derecha y después el izquierdo.
- Ahora se hace al contrario, primero se arrastra el pie izquierdo hasta su posición original y después le sigue el derecho.

Los pies coinciden con los acentos de los charachek como se indica:

- Mientras tanto uno de ellos danza delante de todos los demás dando saltos, haciendo flexiones y giros de manera atlética, sin perder el ritmo ni dejar de tocar los Charachek.

Propuesta de actividad

- Danzar a ritmo Gnawa mientras se interpreta el ritmo de los Charachek con un sonajero, maracas o instrumento similar.

■ Tema Andalúsí

Darj Istihlal significa «Introducción en ritmo Darj». Esta canción es la obertura de una Nuba. La Nuba es una gran composición vocal e instrumental, una especie de «suite» clásica Andalúsí.

Darj Istihlal

4/4

Darbuka

Ud

Acordeon

Contrabajo

4

Darbuka

Ud

Acordeon

Contrabajo

7

Darbuka

Ud

Acordeon

Contrabajo

Esta introducción tiene una curiosa particularidad: la melodía de los compases 6 al 9 es prácticamente idéntica a la del Himno Nacional de España en sus compases 9 al 12.

10 | 2.

Darbuka

Ud

Acordeon

Contrabajo

Al parecer, según algunos estudiosos de la historia del Himno, este fragmento de la melodía, probablemente, puede estar inspirado de la música de una de las Cantigas de Alfonso X el Sabio que, como bien sabemos por la historia, fue este rey un gran recopilador del saber de su tiempo reuniendo poemas y canciones tanto españolas como sefardíes y andalusíes, pudiendo haber sido ésta una de ellas.

Melodia original

Notas comunes

Melodia Himno

8

Propuesta de actividades

- Sugerimos que el alumnado aprenda la melodía original, y después la del Himno en los compases anteriores (6 al 9).
- Una vez aprendidas las melodías anteriores podemos formar dos grupos de alumnos o alumnas. El primer grupo introducirá la melodía original y el segundo la del himno. Se comprobará como ambas melodías se complementan perfectamente.

■ Ritmo Shaabi

Este es el ritmo de baile popular por excelencia de Marruecos, aunque también se toca en otros países del Magreb como Argelia o Túnez.

La canción que proponemos es muy conocida en Marruecos, y nos va a servir de ejemplo para explicar como algunos músicos marroquíes junto a músicos españoles han fusionado músicas de su tierra con canciones españolas, en este caso con los temas populares: *Las Tres Morillas* y *La Tarara*.

Partitura que el grupo interpreta:

Bint bladi
(Chica de mi tierra)

♩ = 108

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Rik (guitar), the second for Darbuka (drum), the third for Contrabajo (bass), and the fourth for Voz y Ud (voice and oud). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked as ♩ = 108. The score consists of two systems of four measures each. The first system includes a first ending bracket over the final two measures. The second system includes a measure number '5' at the start, a second ending bracket over the final two measures, and a '2.' marking under the final measure of the second ending.

9

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

2

13

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

■ La tarara

Objetivos:

- Hacer música.
- Comunicarnos y expresarnos mediante la música.
- Valorar dicha obra reconociéndola como algo específico de nuestro patrimonio musical.
- Indagar en la actividad musical de Lorca; buscar sus partituras.
- Comentar los intereses que Federico García Lorca tenía en la música.
- Buscar otras fuentes que hayan publicado dicha música.
- Practicar, sentir y comprender la estructura de dicha pieza tomando como punto de partida, respectivamente, la copla y el estribillo.
- Valorar la economía de medios como algo positivo.

La Tarara es una pieza musical muy conocida, cantada por personas de muy diferentes edades, con unos ligeros retoques en el texto que lo habilitan para edades muy distintas.

En alguna fuente, por ejemplo en la recopilación de Hidalgo Montoya (HIDALGO MONTTOYA, J.: *Cancionero de Andalucía*, Madrid, Antonio Carmona Editor, 1984), más próxima

a escolares de las etapas de primaria y primer ciclo de secundaria, su texto aparece del siguiente modo:

*La Tarara, sí;
la Tarara, no;
la Tarara, madre,
que la bailo yo.*

Tiene La Tarara
un cesto de frutas
y si se las pido
me las da maduras

Tiene La Tarara
un vestido blanco
que sólo se pone
en el Jueves Santo.

Tiene La Tarara
un cesto de flores
y si se las pido
me da las mejores

Tiene La Tarara
un dedito malo
que no se lo cura
ningún cirujano

En la edición póstuma de las obras completas de Lorca (GARCÍA LORCA, F.: *Obras Completas*, Aguilar, 1968) se recoge tanto la música (págs. 1893-4) como el texto (pág. 663), que posee el siguiente plan

*La Tarara, sí;
la Tarara, no;
la Tarara, niña,
que la he visto yo.*

Luce mi Tarara
su cola de seda
sobre las retamas
y la hierbabuena.

Lleva mi Tarara
un vestido verde
lleno de volantes
y de cascabeles.

Ay, Tarara loca.
Mueve la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.

Comparando ambas fuentes, se manifiesta que esta música no tiene edad, pues la semántica del texto se adapta sensiblemente, en la música, al grupo de edad que la pudiera practicar.

Musicalmente, en ambas versiones, se nos ofrece una clara distinción entre copla y estribillo, siendo su estructura binaria: A/B. Armónicamente, el estribillo va de dominante a tónica, mientras que la copla va de tónica a dominante.

En la versión de Hidalgo Montoya se comienza directamente con la copla a la que sigue el estribillo, que también sirve para finalizar, dando lugar al siguiente plan, más bien binario:

- Coplas-estribillo (A-B; A-C; A-D; A-E)

En la versión lorquiana se ofrece una pequeña introducción instrumental con la que se accede al estribillo, dando lugar al siguiente plan, más parecido a un rondó:

- Introducción; estribillo/coplas; estribillo (I; A-B; A-C; A-D; A)

Rítmicamente las diferencias se basan en la combinación de inicios al dar, y anacrúsicos. La copla, que comienza al dar, en parte fuerte, accede al tono de recitado en la dominante desde un primer momento; y, prácticamente por grado, mediante movimiento conjunto a excepción de dos terceras menores, cadencia nuevamente en dicho grado.

El estribillo, de esquema anacrúsico, parte de la dominante, llega a la tónica y cadencia en dominante.

Podemos contrastar por otro lado, la versión que se nos ofrecerá en éste Concierto Didáctico, basada en la música hispano-magrebí, con su peculiar ritmo shaabi que podemos discriminar de un modo independiente, y que toma como base, más bien, la versión lorquiana de dicha preciosista pieza.

Esta es la partitura que interpretará el grupo en el concierto:

4

La Tarara

37 $\text{♩} = \text{♩}$

The musical score is for the piece 'La Tarara'. It consists of four staves: Rik (top), Darbuka, Contrabajo (Bass), and 'Voz y Ud' (Voice and Recorder). The music is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (Bb). The Rik and Darbuka parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Contrabajo part provides a harmonic accompaniment with a similar eighth-note pattern. The 'Voz y Ud' part has a melody that follows the lyrics: 'Tiene la Tarara un vestido blanco con lunares'. The score includes a rehearsal mark '37' and a tempo/meter indicator '♩ = ♩'.

Tiene la Tarara un vestido blanco con lunares

42

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

ro jo pa rael Vier nes Santo La Ta ra ra si la Ta

47

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

ra ra no la Ta ra ra

50

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

ma dre que la bai lo yo

■ Las morillas de Jaén

Es una obra muy famosa, una canción popular del siglo XV, que ya aparece en cancioneros «cultos» de la época, como el de *Palacio*.

En la edición de las obras completas de Lorca se recoge tanto la música (págs. 1870-2) como el texto (págs. 658-9), que posee el siguiente plan:

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
y las colores perdidas
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Tres morillas tan lozanas
iban a coger manzanas
y hallábanlas tomadas
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.

Díjeles: ¿Quién sois, señoras,
de mi vida robadoras?
Cristianas que éramos moras
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.

Cabe destacar alguna diferencia respecto de otras fuentes, consistente en que «morillas» aparece como «moricas»; que se cambia «tomadas» por «cogidas», y que entre los nombres propios no se usa la conjunción, sino una coma, aspecto que la hace menos amable a la hora de cantarla. Y es que la conjunción es un tema no poco importante, pues ofrece la posibilidad de ligar el texto sublimando el tono poético de la música. Por fin, puntualizar que existen otras versiones de esta obra en las que el nombre propio Axa aparece como Aixa. Tales matices manifiestan lo viva y actual que es dicha música.

Con relación a las fuentes, desde un punto de vista rítmico, sería interesante valorar el estribillo. La versión de García Lorca, partiendo de un 6/8, compás binario de subdivisión ternaria, se edita con cambios de compás. La fuerza y carácter que trasluce su versión nos puede ayudar a percibir con mayor detalle el ritmo Shaabi de la música popular marroquí con que se nos ofrecerá tal pieza. Se hace interesante practicar tal cambio de compás sintiendo como referencia la figura, y, más adelante, la unidad de parte, aspecto no menos destacado a la hora de provocar un mejor adiestramiento técnico-musical y una diferente percepción ética del texto.

tar una postura crítica y emancipada que permita incorporarla, de un modo relevante, al bagaje patrimonial-musical del alumnado que nos ocupa.

Tres Morillas

17

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

Tres mo ri llas Mee na mo ran en Ja én

21

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

Ai xa_ Fá ti ma_ y Ma ri en

25

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

Tres mo ri llas tan ga rri das i ban a co ger o li vas
Tres mo ri llas tan lo za nas i ban a co ger man za nas

29

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

y ha llá ban las co gi das en Ja én
y ha llá ban las to ma das en Ja én

D.C. al C

33

Rik

Darbuka

Contrabajo

Voz y Ud

Ai xa Fá ti ma_ yMa ri en

■ Actividades para ambas piezas

- Diferenciar *Copla de Estribillo*.
- Establecer la relación música-texto: dar razón de sus diferencias
- Apreciar las diferencias entre música y texto: un texto aditivo respecto a una música no cambiante.
- Practicar en la obra el texto acumulativo de las coplas.
- Proponer un nuevo texto alternativo, previo consenso del grupo-clase.
- Analizar los elementos de la música que se encuentran en ésta obra musical: ritmo; melodía; textura (diferentes posibilidades de acompañamiento armónico); estructura formal.
- Interpretar la pieza de estribillo a copla, y de copla a estribillo, dando razón de las diferencias existentes.
- Detectar la enorme economía de medios que, sin embargo, no resta expresividad alguna a la pieza.
- Tocar y cantar la pieza con acompañamiento de un instrumento polifónico: la guitarra, o con el piano, tomando como base la transcripción de García Lorca, o la edición de Hidalgo Montoya.

- Sentir y analizar la realización de los enlaces armónicos, usando, por ejemplo, la guitarra -o algún instrumento de tecla- para provocar una mayor expresividad de los textos.
- Tocar la pieza con acompañamientos instrumentales de placas, simplificando la armonía.
- Comparar las diversas fuentes que poseemos, y que podemos interpretar, sobre dichas obras.

■ Específicas de la Tarara

- Diferenciar textos «infantiles» y de «adultos».
- Tocar la pieza con acompañamientos de guitarra (o diversas placas) que permitan ofrecer una mayor expresividad en textos más «adultos» ; es decir, interpretar la pieza con armonías cada vez más sugerentes, del siguiente modo:
 - a) formato más simple
Estrillo: Tm / VM
Copla : Tm / VM
 - b) formato más sugerente
Estrillo: Tm / IVm6 / VM / VII#m7dism
Copla : Tm / VM / IVm6
- Cantar y tocar la pieza en diferentes tonalidades:
 - a) en una supuesta tonalidad de Re menor, los acordes correspondientes serían Rem; Solm6; LaM; Do#m7dism;
 - b) en Solm sería: Solm; Dom6; ReM; Fa#m7dism;
 - c) y, por fin, en Mim serían: Mim; Lam6; SiM; Re#m7dism.

■ Específicas de Las Morillas

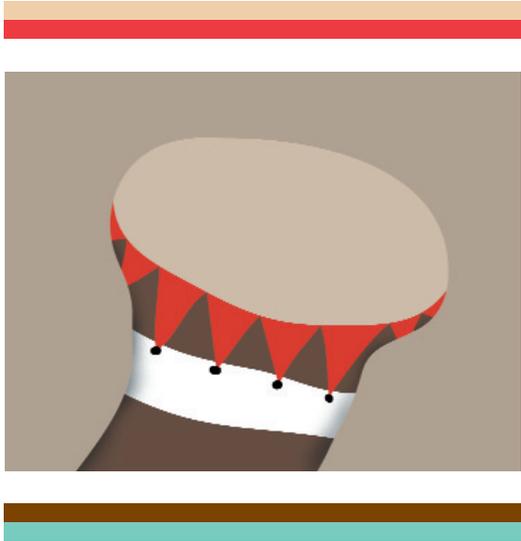
- Desarrollar la audición armónica usando los siguientes grados de la tonalidad: Tm; IIm6; IIIM; IVm6; VM7D.
- Interpretar la pieza con otras armonías y estilos rítmicos, previo consenso del grupo-clase.
- Establecer la relación música-texto: dar razón de sus insistencias.
- Diferenciar las propuestas éticas de cada texto.
- Analizar y sentir la visión poética que la música nos ofrece respecto de una historia con elementos multiculturales.

■ Propuesta de actividades posteriores

Se sugiere que estas actividades sean posteriores al concierto, sobre todo la del hermanamiento, aunque algunas de las propuestas puedan ser realizadas antes de éste, si el profesorado lo cree conveniente.

- Exponer murales con imágenes de los instrumentos, y la información que se haya encontrado sobre ellos.

- Dibujar los instrumentos que se recuerden y que se han utilizado en la audición. ¿Con qué se pueden relacionar?
- Buscar en Internet, por ejemplo, la página de construcción de la Mbira:
<http://home.earthlink.net/~jbertles/tp.html>
- Hacer unas referencias sobre la cultura y costumbres de cada uno de los países a tratar, situándolos en un mapa mundi para que el alumnado visualice la situación geográfica de cada uno de ellos.
- Entregar el mapa mundi a cada uno de los niños o niñas, y mientras escuchamos la música representativa de cada país iremos mostrando al alumnado los instrumentos autóctonos para que los identifiquen en el mapa. Podemos concluir la sesión con el aprendizaje de una canción representativa de alguno pueblo o país.
- Ver un vídeo e intentar aprender una danza indígena.
- Tener un debate, después de hacer una breve descripción sobre la situación de un país en conflicto.
- Realizar una sesión de hermanamiento. Se podría dividir el aula en grupos. Cada grupo representará a una raza humana (africanos, europeos, orientales y occidentales, con la inclusión de un representante del pueblo o región a la que pertenezca el colectivo de alumnos o alumnas). Para ello se confeccionarán previamente algunos detalles que los representen como un sombrero de chino, un hueso, un turbante para los árabes, etc. (con material escolar como cartulinas, hilos, etc.) Cada grupo podrá instrumentar o cantar una canción relativa a su pueblo, leer un manifiesto o un poema. Al final se puede realizar una danza donde todas las razas participen conjuntamente en un gesto de hermanamiento.





■ Los orígenes de la música

El África Negra

Los Gnawa

La música de Egipto y Oriente Medio

Al-Andalus

Tolerancia y convivencia

La influencia de la música árabe en Europa

■ Información complementaria

■ Los orígenes de la música

La historia de la música se remonta a la prehistoria y sólo podemos hacer suposiciones acerca de sus orígenes. Probablemente antes de que nuestros antepasados creasen instrumentos ya conocían la música, aunque en un estado muy rudimentario (emitiendo sonidos con la voz, dando palmas o golpeando objetos). Los primeros instrumentos seguramente fueron utensilios destinados a otros usos con alguna ligera modificación. La mayoría de los expertos están de acuerdo al decir que las primeras manifestaciones musicales tenían un fin mágico o religioso, hecho que ha jugado un importante papel en todas las religiones del mundo a lo largo del tiempo. La aparición de las grandes civilizaciones de la antigüedad trajo consigo la creación de numerosos instrumentos, así como la remodelación de otros que ya existían.

■ El África Negra

Lo que conocemos acerca de la música del pasado es solo a través de indicios, como son las pinturas sobre piedra encontradas en el desierto del Sahara. Los hombres del reino de Benin, nos han dejado un ejemplo notable de su arte musical del pasado, en figuras humanas hechas en placas de bronce.

La música en el África negra jamás ha sido escrita, pasa de una generación a otra por medio de la transmisión oral y la memoria de la colectividad. En los pueblos africanos, la música y las danzas forman parte de una actividad comunitaria. Existe música para rituales religiosos, celebración de nacimientos, trabajo, guerra, matrimonio, para dignificar a los jefes y a los reyes, etcétera.

El inmenso desierto del Sahara divide a África en dos regiones musicales diferenciadas. La música del norte comparte muchos rasgos con la de Oriente Medio. La música subsahariana es conocida a lo ancho del mundo por sus ritmos sofisticados.

Los instrumentos más tradicionales y comunes de África son los idiófonos (instrumentos que suenan por sí solos). Los tambores hechos con troncos huecos pueden tener una membrana como el *Djembé*, o dos como el *Tama* o «tambor parlante» de Senegal y Nigeria, que produce sonidos parecidos al habla nativa controlando la presión de las cuerdas que lo tensan. La importancia del tambor en la vida cotidiana es característica de muchas sociedades tribales, algunos pueblos les atribuyen poderes sobrenaturales.

Se usan calabazas para fabricar todo tipo de instrumentos: *Xilófonos*, *Maracas*, *Shekers*, *Kalimbas* etc. Los instrumentos de cuerda incluyen una especie de laúd llamado *Kalungu*, un arpa arqueada muy similar a la de los antiguos egipcios y una lira llamada *Kerar*, realizada con los cuernos de un animal.

De los instrumentos africanos, además de las innumerables variedades de tambores, hay que señalar las muchas variedades de xilófonos y destacar, tal vez como el único instrumento de origen netamente africano, la *Mbira* (sanza), inexistente en otros continentes. Los occidentales han adoptado el término de *Balafon*, para designar a los xilófonos. Se dice que el término *Balafon* viene de la palabra Mandingo «balas», que significa que quieren hablar.

Los conjuntos de tambores, junto a otros instrumentos, tocan siguiendo varios modelos rítmicos y métricas diferentes que crean estructuras complejas. Incluso instrumentos musicales diferentes a los de percusión, como la *Mbira* o los cuernos se tocan de manera percusiva, por ejemplo, tirando de una cuerda o acentuando fuertemente la voz. Es común, en muchos pueblos, que en la música interpretada en grupo, haya una voz que actúa como líder, y el resto de voces le van contestando alternativamente.

Además de acompañar a las danzas, el trabajo, las ceremonias y las procesiones reales, se usa también para la comunicación, imitando al lenguaje hablado.

La función social que tradicionalmente ha cumplido la música en África, ha condicionado su sometimiento a los imperativos de los dirigentes, especialmente en lo referente a su vinculación con la religión.

En las sociedades muy islamizadas, a menudo, se considera que la música desvía a la gente de su fin principal, el culto a dios. En estas sociedades, la música es consentida durante periodos festivos pero reprimida en su utilización social cotidiana, sin embargo en las sociedades que mantienen su religión tradicional, la música, habitualmente, va ligada de forma indisociable a los actos sociales de dimensión religiosa o como instrumento de comunicación con lo sobrenatural, utilizándola en la curación de las personas y en los dominios diarios de la caza, la pesca o las actividades agrícolas.

La variedad de músicas existente en África es enorme, y a menudo no hay una conexión aparente entre unas y otras. Es imposible confundir la música vocal del África Oriental con la de los países occidentales. En el occidente central africano (Senegal, Níger, etc.) destacan dos características que no se dan en otras latitudes: la existencia de músicos profesionales, los griots, mezcla de músicos e historiadores oficiales de las clases aristocráticas; y la utilización de los tambores como medio de comunicación. En el África Oriental, destaca la utilización de una multitud de arpas y liras que se extienden desde el Valle de Nilo hasta el Valle del Rif, y que algunos las consideran históricamente, como herederas de la cultura del Egipto de los faraones.

Otro rasgo distintivo es el florecimiento de texturas vocales e instrumentales polifónicas como son las creaciones de la música *dorze* y las más conocidas de los pueblos pigmeos. Aunque la música polifónica esta muy extendida por todo el continente, hay regiones donde es completamente desconocida.

■ Los Gnawa

El imperio marroquí durante el siglo XVI realizó numerosas incursiones por los países subsaharianos, llevando consigo gran cantidad de esclavos hacia Marruecos. De Sudán también llegaron llevando consigo las tradiciones de su pueblo, y con ellas el arte Gnawa. Actualmente, los instrumentos principales de esta música son: el *Gambre* (también llamado Hayush en Marruecos), que es de origen sudanés y consta de una caja hueca en forma de medio tronco y un mástil cilíndrico con tres cuerdas, una de acompañamiento y dos para hacer melodías que se mueven siempre en una escala pentatónica, los *Charachek* (crótalos) y el *Tbel* (tambor Gnawa).

El rito de los Gnawa es de curación, sobre todo de enfermedades psíquicas, dura una noche y se le llama lila (noche en dialecto árabe). Consta de tres partes :

- **la'ada**, que es una procesión callejera en la que los participantes llevan atuendos de gran colorido, bailan de forma acrobática e interpretan ritmos muy rápidos a un gran volumen. La formación musical consta de tres o más hombres tocando los charachek y dos más, cada uno con un Tbel también, mientras uno toca el tambor, el otro improvisa con claves que navegan continuamente entre la subdivisión binaria y la ternaria.
- **los kuyu**, que son los bailes que se hacen en una segunda fase, al son de los mismos ritmos que en el pasacalle. Dejan de tener el tono carnavalesco de los anteriores, para ser un preámbulo a la parte más seria.
- **los m'louk**, la parte en la que se procede a conseguir el trance místico y así, transmitiéndolo a los oyentes, curar a los enfermos. El Malem (maestro de ceremonias) toma el Gambre y comienza a interpretar alguna melodía, enseguida le siguen los charachek, que mantendrán el mismo patrón rítmico todo el tiempo, el Malem comienza a cantar, siempre con una letra dedicada a Alá, luego vienen una serie de responsorios entre el Malem y el resto de la congregación, y el ritmo se va haciendo cada vez más rápido, con la misma monotonía. Los oyentes bailan cada vez más vio-

lentamente, moviendo la cabeza de arriba a abajo hasta caer desfallecidos por la fuerza del trance. Esta última fase se repite durante toda la noche hasta el amanecer.

Además de para los fines terapéuticos, estos músicos suelen ser contratados para fiestas, bodas o cualquier tipo de celebración, debido a la gran fuerza rítmica que tiene su música. Su procedencia totalmente africana (escala pentatónica y continua combinación de elementos binarios con ternarios en el ritmo) es testigo una vez más del crisol de culturas que es la civilización islámica.

■ La música de Egipto y Oriente Medio

En Egipto la mayoría de los músicos que actuaban para los nobles eran mujeres y a menudo eran enterradas cerca de las tumbas reales. La música intervenía en todas las etapas de la vida. Bailarinas y flautistas acompañaban a los trabajadores en los campos y cuando celebraban la fiesta de la vendimia.

Los instrumentos que solían tocar eran el *arpa*, la *lira* y el *laúd*. Instrumentos de plata y bronce, como las *trompetas*, se usaban principalmente en ceremonias militares.

En la antigüedad los egipcios empleaban la música en diversas actividades cotidianas, pero fue en los templos y en su ceremonial donde tuvo un desarrollo más intenso. No se conoce con exactitud cómo era la música egipcia, porque no se escribía, sino que se transmitía oralmente; no obstante se conservan los textos empleados en algunas ceremonias- como las de los cultos a Ibis y Neftis, que permiten suponer que dos sacerdotes alternaban en el canto, combinados con solos a cargo de las sacerdotisas que representaban a la diosa.

Para el estudio de la música egipcia existe documentación gráfico-jeroglífica, bajorrelieves y textos, que atestiguan el uso y forma de sus instrumentos y su importancia en el culto religioso. Entre los instrumentos más apreciados destacan el *sistro*, instrumento de percusión con un marco de madera en forma de U, con un mango como asidero, con barras cruzadas que sostenían unas placas metálicas.

Otro instrumento muy utilizado en el antiguo Egipto fue el *arpa* con caja armónica baja. Entre los instrumentos de viento se utilizaban la flauta recta, la *chirimía* doble de caña, que consistía en dos tubos paralelos provistos de lengüeta, que sonaban al unísono; y en los desfiles militares una especie de trompeta de cobre o de plata.

Hacia el siglo XVI a de C., el contacto de los egipcios con Mesopotamia contribuyó al desarrollo y asimilación de un nuevo estilo de música oriental de carácter fundamentalmente profano. Esta influencia se advierte en un tipo de baile más rápido que el practicado durante los imperios Antiguo y Medio, y sobre todo, en los numerosos instrumentos asiáticos que llegaron a Egipto. Entre ellos tuvo gran importancia el *oboe doble*, con dos cañas colocadas en ángulo, y mientras una ejecutaba la melodía, la otra la acompañaba con una nota grave que sonaba ininterrumpidamente a modo de nota pedal.

Durante el Imperio Nuevo aparecen además en Egipto otros instrumentos como las *arpas angulares*, de caja armónica alta, que se fue perfeccionando hasta convertirse en un magnífico instrumento de unos seis pies de altura, con diez o doce cuerdas y un marco profusamente tallado.

Posteriormente, durante la ocupación griega, los egipcios adoptaron muchos elementos de la música helena, aunque la influencia de Egipto sobre Grecia fue enorme. Aunque ignoramos su sistema musical, se da por seguro que en el Imperio Nuevo se utilizaba la escala de siete sonidos. Además, Pitágoras, griego, educado en los templos egipcios y fundador de la teoría matemático/musical griega, asimiló gran parte de la ciencia egipcia.

La música del Oriente Medio se desarrolló a partir de tradiciones e instrumentos de las antiguas civilizaciones de aquella zona. La música del pueblo árabe es rica en sutilezas tonales y tímbricas y engloba

muy diferentes estilos de canto que descansan más en la expresión libre y en la improvisación que en la notación musical. El elemento unificador es el ritmo. Se constituyen como acompañamiento, instrumentos de viento, percusión y cuerda. Grupos de notas se cantaban con tonos diferentes, se superponían, constituyendo escalas de cinco notas que iban a ser las precursoras de los makhams (modos árabes).

La música del pueblo árabe poseía su propia unidad melódica distintiva. El acompañamiento generalmente consistía en un *Rebab* (violín con 2 cuerdas), un *Ud* (laúd de cuatro o cinco cuerdas), un *Duff* (pandero), un *Tar* (pandereta), un *Santur* (instrumento parecido a la cítara) y un *Qanun* (cítara de tablero). También se utilizaba el arpa y la *Qussaba* (flauta vertical).

La música nunca jugó un papel importante en la religión musulmana, ya que el profeta Mahoma, fundador de esta religión, no la favoreció. Suponía que su influencia podría debilitar los sentimientos religiosos. Fue a partir del siglo VIII cuando la música islámica empezó a ser importante.

■ Al-Andalus

Con la llegada de los árabes a la península ibérica en el año 711 tuvo lugar un hecho histórico y cultural que se denominaría Al-Andalus. Los musulmanes pacificaron la Península en menos de dos años y establecieron un estado islámico integrado por cristianos y judíos que llegó a durar casi ocho siglos, hasta 1492. Recordemos que los fenicios y cartagineses habían tratado infructuosamente de sojuzgar a los celtíberos durante cuatro siglos, y los romanos durante casi seis provocando espantosas matanzas como aquella de la heroica Numancia, la cual resistió durante 20 años su asedio y fue destruida por las legiones de Escipión Emiliano (185-129 a. C.).

■ Tolerancia y convivencia

Pero más allá de las obras públicas y arquitectónicas, y los prodigios científicos y culturales de Al-Andalus, lo que mejor caracteriza el legado hispanomusulmán es su espíritu de la tolerancia. Si hablamos de la tolerancia del Islam, no se trata de un tópico repetido, sino de una experiencia y una realidad histórica irrefutable. En la llamada Edad de Oro del Islam, cuando el territorio musulmán se extendía de España hasta la China, entre los siglos VIII y XIV, convivían en su seno en un ambiente de libertad y mutuo respeto cristianos, arrianos, nestorianos, monofisitas y coptos, judíos, budistas, zoroastrianos, maniqueos e hinduistas, cuyas creencias y tradiciones eran garantizadas por el Islam a través del estatuto de Ahl al-Dhimma, es decir, la «Gente del Pacto». Esto es algo que el Islam puso en práctica hace más de 1400 años y que Occidente a duras penas comenzó a llevarlo a cabo a mediados del siglo XX.

Cuando los musulmanes llegaron a la Península, traían un concepto absolutamente revolucionario basado en el Corán y la Sunna o Tradición del Profeta Muhammad, por el cual se trataba a los seres humanos por igual, respetando sus derechos y propiedades. El pacto entre Abd al-Aziz y Teodomiro prueba que hace 14 siglos el Islam no sólo respetaba los derechos humanos, sino que tenía códigos y regulaciones que las propias Naciones Unidas no son capaces de aplicar a las puertas del siglo XXI. Por eso, vale remarcar aquí que ese concepto o idea sobre «el oscurantismo de la Edad Media» es algo que compete a la historia de Occidente, pero no a la del Islam.

El carácter principal de Al Andalus se basó en la conjunción de culturas que dieron lugar en él. En la capital del emirato, Córdoba, los árabes fueron creando ese elemento Andalusi que resultaría de la fusión de las culturas hispano/árabe e hispano/cristiana, con algunos elementos judíos y beréberes. La moaxaja y el zéjel, por ejemplo, son dos formas poéticas creadas en este período que tenían una métrica más libre que la qasida, su precursora oriental.

Con la corte del primer omeya, Abd al Rahman I, llegaron los primeros cantores procedentes de las escuelas clásicas de Oriente, tales como la esclava de Medina Ayfa. Esta tradición de cantoras/escla-

vas, tal y como sucedía en el resto del imperio, se intensificó tanto que Abd al Rahman II les dedicó uno de sus palacios y se extendió la costumbre de enviarlas a Oriente a estudiar música. Muchos músicos musulmanes y cristianos de Al-Andalus irían a las escuelas clásicas orientales a aprender su arte.

Durante el reinado de Harun al Rashid en Bagdad (S.IX) apareció la figura de Zyriab, un músico de origen persa. Este discípulo de Ibrahim al Mawsili demostró sus altas cualidades como laudista y cantante en la corte, lo que provocó recelo en su maestro. Por ello, decidió emigrar a otra corte donde poder ser protegido por algún emir, llegando a la de Al Hakam I en Córdoba.

Poco después de llegar Zyriab, subió al trono Abd al Rahman II, que sería un gran protector de las artes. Comenzó así la creación de una música con carácter propio de la mano del músico de Bagdag.

Zyriab creó las primeras escuelas de canto, desarrollando un método de educación vocal que establecía fases de vocalización, frase, declamación y lírica. Añadió una quinta cuerda al *ud*, e introdujo la pluma de ave para tañerlo. Sus enseñanzas sobre música e instrumentos tendrían gran influencia sobre sus coetáneos cristianos.

Pero la máxima aportación de este personaje a la música árabe fue la creación de la *nawba* (nuba), una especie de suite clásica (vocal e instrumental) que englobaba influencias cristianas, judías y beréberes, con el clasicismo oriental como base. Esta expresión se abrió paso hasta Oriente conservándose hoy como la *wasla* o suite clásica oriental de origen andalusí, que se conserva intacta en nuestros días en los países del Magreb.

Con la desintegración del imperio y la aparición de los Reinos de Taifas, la música continuó su esplendor. Las escuelas de música acogían a mujeres musulmanas y cristianas que, tras una dura etapa de formación en filosofía, geometría, astrología, geografía y música entre otras disciplinas, eran vendidas o pasaban a formar parte de las orquestas palaciegas y cortesanas de príncipes musulmanes y cristianos. Con la caída de Granada en 1492 a manos de los cristianos, esta cultura vio su fin. Una gran cantidad de musulmanes emigraron al Magreb, donde conservarían su legado cultural por tradición oral hasta los cancioneros que se hicieron sucesivamente a partir del S. XVIII.

■ La influencia de la música árabe en Europa

La música árabe, como hemos analizado, ha tenido una enorme influencia no solo en la música española, sino también en la música europea. Después de las cruzadas, los trovadores trajeron los instrumentos que habían oído, como el *Ud* y el *Rebab*, que acabaron convirtiéndose en el laúd y el rabel.

Los instrumentos que se usaban en las bandas militares turcas fueron probablemente introducidos en Europa por los cruzados a su regreso del Oriente Medio. Algunos de éstos, como el tambor y la chimbría, llegaron a ser muy populares y se usan aún hoy en el folclore de muchos pueblos de España.

En España todavía se refleja la influencia islámica en parte de su música. La escuela musical fundada en Córdoba durante el apogeo de la cultura andalusí, tuvo gran importancia en el desarrollo de nuevos métodos de enseñanza musical.



- Bibliografía recomendada
- Videoteca
- CD-ROM
- Direcciones de Internet
- ¿Quieres ser un buen espectador?
- Contenido del CD

■ Bibliografía recomendada.

Videoteca. CD-ROM. Direcciones de Internet

- ARTIGUES, M.: *51 Audiciones*. Ed. Teide. Barcelona, 1992.
- COPLAND, A.: *Cómo escuchar la Música*. Fondo de cultura económica, México 1976.
- ESCUDERO, M. P.: *Educación Musical*. Ed. Escuela Española. Madrid, 1983.
- GARCÍA LORCA, F.: *Obras completas*. Ed. Aguilar. Bilbao. 1968.
- GONZALEZ, M. A.: *Didáctica de la Música*. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1974.
- GROUT, D. : *Historia de la Música Occidental*, tomos I y II. Madrid, Alianza Música Editores.
- HIDALGO MONTROYA, J.: *Cancionero de Andalucía*. Antonio Carmona Editor. Madrid, 1984
- LANG, P. H.: *La Música en la Civilización Occidental*. Ed. Eudeba. Buenos Aires, 1979.
- MICHELS, U.: *Atlas de Música, 1*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.
- MICHELS, U.: *Atlas de Música, 2*. Alianza Editorial. Madrid, 1992.
- MURCIA, M.: *Formación Musical Didáctica*. Ed. Real Musical. Madrid, 1981.
- PEREZ, M.: *Comprende y Ama la Música*. Ed. S.G.E.L. Madrid, 1979. 9ª edición.
- PHALEN, K.: *Síntesis del saber musical*. Emecé Editores, Buenos Aires, 3ª Edición, 1962.
- SANUY, M.: *Orff-schulwerk. Música para niños*. Ed. Unión Musical Española. Madrid, 1969.
- VARIOS: *Enciclopedia de la Música* (4 vol.). Ed. Salvat. Barcelona, 1967.
- VARIOS: *Historia General de la Música* (4 vol.). Ed. Istmo. Madrid, 1977.
- WILLEMS, E.: *El Valor Humano de la Educación Musical*. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona, 1981.

Videoteca

- Ritmos y Sonidos: Fundación Serveis de Cultura Popular.
- Todo se consigue con las cuerdas: Enciclopedia Británica educacional. Ancora Audio-visual.
- ¿Qué hay en una trompa?: Enciclopedia Británica educacional. Ancora Audiovisual.
- ¿De qué color son los vientos?: Enciclopedia Británica educacional. Ancora Audiovisual.
- Del sonido metálico a la resonancia: Enciclopedia Británica educacional. Ancora Audio-visual.
- Los instrumentos de música: Fundación Serveis de Cultura Popular.
- Los conciertos didácticos de L. Bernstein.

CD-ROM

- Instrumentos musicales de Microsoft Multimedia.

Algunas direcciones de Internet

- <http://www.cs.uit.no/music/> Base de Datos.
- <http://www.get.es/> Grupos españoles.
- <http://www.guitarist-com/cg/cg.htm> Guitarra clásica.
- <http://www.cis.ohio-state.edu/lmusic>.
- http://www.music.indiana.edu/music/music_resources.html Recursos.

- <http://www.classicalmus.com/> Música Clásica.
- <http://www.classical.net/> Guía de música clásica.
- <http://www.nets.com/> Música electrónica.
- <http://www.ncl.ac.uk/> música medieval.
- <http://www.sys.vea.ac.uk/whatson/> New age.
- <http://www.fsz.bme.hu/opera.main.html> Ópera.
- <http://www.hike.te-chiba-u.ac.jp/cons1/> Renacimiento
- <http://www.let.rug.nl/Linguistics/diversen/bach/intro.html> Bach Total
- <http://magic.hofstra.edu:7003/inmortal/index.html> Beethoven.
- <http://www.intr.net/bleissa/handel/home.html> Haendel.
- <http://www.mhrcc.org/mozart/mozart.html> Mozart.
- http://pluto.wit.no/OFO/CD/Tchaikovsky_Bio.html Thaikovsky.
- <http://www.pegasusnet.com/iagmusic/menuhim.html> Yehudi Menuhim.

■ ¿Quieres ser un buen espectador?

- Cuando asistas a un concierto lo más importante es que disfrutes de la música y que pases un buen rato, pero también deberás cumplir unos comportamientos que hagan de ti un buen espectador.

Es conveniente

- Guardar silencio.
- Escuchar con atención.
- Disfrutar de la música.
- Salir de la sala durante el descanso.
- Aplaudir intensamente al final del concierto.

No es conveniente

- Hablar mientras los músicos están tocando.
- Comer o beber dentro de la sala.
- Salir de la sala en cualquier momento.
- Aplaudir entre los distintos movimientos de las obras.

Contenido del CD

Instrumentos de cuerda

- 1 Rabab
- 2 Ud
- 3 Gambre
- 4 Contrabajo
- 5 Bajo eléctrico

Instrumentos de viento

- 6 Nay
- 7 Acordeón

Instrumentos de percusión

- 8 Djembé
- 9 Djun-djun
- 10 Tama
- 11 Atoké
- 12 Darbuka
- 13 Bendír
- 14 Charachek
- 15 Rik
- 16 Balafon
- 17 Kalimba

Las temas del concierto

- 18 Ritmo Helanca
- 19 Ritmo Lamba
- 20 Ah lazim
- 21 Ritmo Gnawa
- 22 Darj Isthilal
- 23 Bint Bladi-Tres Morillas-La Tarara