



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

“USO DIDÁCTICO Y PRÁCTICO DE LAS CANCIONES EN EDUCACIÓN INFANTIL 2ª PARTE”

| |
|---|
| AUTORÍA M ^a DEL CARMEN BARRERA BENJUMEA |
| TEMÁTICA EDUCACIÓN MUSICAL |
| ETAPA EI |

Resumen

Este artículo trata sobre la teoría musical de la canción, en el que hay que tener en cuenta diversos aspectos como:

- El análisis de las canciones.
- Cómo pueden ser sus comienzos y sus finales.
- Qué se debe tener en cuenta al realizar su análisis rítmico, en la que su estructura musical que puede atender a una estructura binaria o ternaria.
- El análisis melódico, atendiendo a sus cadencias.
- El análisis armónico, así como algunas consideraciones didácticas adicionales.

Palabras clave

- Ictus.
- Dar.
- Alzar.
- Tético.
- Acéfalo.
- Anacrúsico.
- Ictus masculino.
- Ictus femenino.
- Estructura binaria.
- Estructura ternaria.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

- Inciso.
- Semifrase.
- Frase.
- Sección.
- Cadencia conclusiva.
- Cadencia suspensiva.
- Cadencia inconcreta.
- Antifonal.
- Responsorial.
- Alfabética.
- Sistemática.

1. ANÁLISIS DE LA CANCIÓN

Debemos analizar los siguientes aspectos, poniendo en relación la información obtenida con las capacidades y necesidades de los alumnos/as:

1.1. Comienzos y finales

Los *ictus* (iniciales y finales) son las unidades menores de una melodía, compuestos siempre por un *dar* (o parte fuerte, donde reside el acento) y por uno o varios *alzar* (parte débil o partes débiles). Así pues, el *ictus* hace referencia al inciso, que presenta la extensión de un compás. De todos modos, bajo el nombre de *ictus* también podemos hacer referencia al acento (su doble acepción).

Dado esto, el comienzo de una melodía puede ser:

- *Tético*: cuando el *ictus* o golpe de nota inicial comienza en el *dar* o parte fuerte.
- *Acéfalo*: cuando el golpe de nota se da en parte entera de compás, pero siendo *alzar* y no *dar*.
- *Anacrúsico*: cuando se comienza en fragmento posterior de parte entera de compás.

Con respecto a los tipos de finales, nos podemos encontrar con dos casos:

- *Ictus masculino*: cuando el último ataque de nota coincide con el último acento.
- *Ictus femenino*: cuando el último ataque de nota es posterior al último acento.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

1.2. Análisis rítmico

En el análisis rítmico hay que tener en cuentas los siguientes criterios:

1. Observar y analizar qué figuras rítmicas, en qué proporción y su conjunción y dificultades.
2. Observar y analizar cuantos motivos rítmicos o esquemas rítmicos tiene la obra, más su dificultad de ejecución.
3. observar y analizar cómo se organizan y relacionan estos esquemas.

1.3. Estructura musical

Nos podemos encontrar las siguientes estructuras musicales:

- Estructura binaria: este tipo de estructura es lo que se conoce normalmente como frase cuadrada, considerándola algunos como la única estructura regular. Las danzas responden casi todas a este tipo de frase, así como la mayoría de canciones infantiles y populares.

- * *Inciso*: compuesto por un solo *ictus*.
- * *Semifrase binaria*: compuesta por 2 incisos; extensión de 2 compases.
- * *Frase binaria*: compuesta por 2 semifrases; extensión de 4 compases.
- * *Periodo binario*: compuesto por 2 frases; extensión de 8 compases.
- * *Sección binaria*: compuesta por 2 períodos; extensión de 16 compases.

- Estructura ternaria: podemos encontrar:

- * *Inciso*: compuesto por un solo *ictus*.
- * *Semifrase ternaria*: compuesta por 3 incisos; extensión de 3 compases.
- * *Frase ternaria*: compuesta por 3 semifrases; extensión de 9 compases.
- * *Período ternario*: compuesto por 3 frases; extensión de 27 compases.
- * *Sección ternaria*: compuesta por 3 períodos; extensión de 81 compases.

- Combinaciones de ambas estructuras: como ejemplos podemos encontrar:

- * *Frase binaria de semifrases ternarias*: frase compuesta por 2 semifrases de 3 incisos cada una.
- * *Período binario de frases ternarias de semifrases binarias*: período compuesto por 2 frases con 3 semifrases cada una que presentas 2 incisos.
- * *Período ternario de frases y semifrases binarias*: período formado por 3 frases que se dividen en 2 semifrases de 2 incisos cada una.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

* Etc.

Aparte de esto, hay que saber que las estructuras pueden ser *afirmativas* si todas las partes que la componen son iguales (ejemplos: AA; AAA; AA'A; AA'A'',...), o *negativas* si hay diferencias (ejemplos: AB; AA'B; ABC; AAB; etc.).

Así mismo pueden ser *conclusivas* o *suspensivas*, según den mayor o menor sensación de final o continuidad.

Finalmente, aparte de todas estas estructuras, también nos podemos encontrar con *estructuras extensas* de introducción, intermedio o puente y final o coda.

1.4. Análisis melódico

Debemos de observar los siguientes criterios:

- Observar y analizar la extensión o tesitura de la voz o voces que abarca la obra.
- Observar y analizar los intervalos que aparecen y en qué cantidad y relación.
- Observar y analizar la tonalidad/modalidad y las notas extrañas, tanto a ésta como a los acordes (notas de paso).
- Observar y analizar, desde la perspectiva melódico, los diferentes elementos estructurales y su relación: inciso y motivo musical, semifrase, frase, período, sección, introducción, puente,...
- Observar y analizar las cadencias.

Los finales o *cadencias* son los reposos (respiración) que existen entre los diferentes períodos, frases, etc., y dentro de estos mismos. Deben de analizarse desde dos puntos de vista: armónicamente y melódicamente.

A continuación, describiré los tipos de cadencias que resultan de un análisis melódico, dejando el análisis armónico para el siguiente subapartado.

Desde la perspectiva melódica, las cadencias se clasifican en tres grupos según la última nota de la melodía:

- Cadencia conclusiva: cuando se da total sensación de final. Se produce cuando se termina en la nota tónica.
- Cadencia suspensiva: cuando la estructura no termina con ninguna nota del acorde de tónica, dándose, por tanto, sensación de suspensión.
- Cadencia inconcreta: cuando, a pesar de estar armonizado el acorde en tónica, no se termina en la nota tónica, sino en el III o V grado.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

1.5. Análisis armónico

Desde el punto de vista de la armonía lo primero a analizar son los tipos de acordes que aparecen para acompañar la canción.

Si estos acordes no vienen escritos, entonces será necesario armonizar la canción, consistiendo el análisis en cifrar las funciones de la melodía, es decir, las funciones tonales que aparecen.

En un análisis armónico deben de analizarse las cadencias o finales de la melodía en sus diferentes estructuras. Esta cadencia va a ser el resultado de la relación o conjunción de varios acordes en el desarrollo horizontal.

Las progresiones armónicas más utilizadas son:

- *Cadencia auténtica perfecta*: V-I, ambos acordes en estado fundamenta.
- *Cadencia auténtica imperfecta*: V-I, pero estando un acorde en estado fundamental y el otro invertido.
- *Semicadencia*: es un reposo sobre V o IV en estado fundamental, viniéndose de cualquier otro grado de la escala. Se da usualmente en medio de las obras y en el folklore andaluz.
- *Cadencia plagal*: IV-V, ambos acorde en estad fundamental.
- *Cadencia rota*: normalmente V-VI o V y cualquier otro grado que no se el de tónica.

2. CONSIDERACIONES DIDÁCTICAS Y MUSICALES ADICIONALES

Algunas consideraciones a tener en cuenta en cuanto al aprendizaje de la canción son las siguientes:

En cuanto al canto:

- Cuando trabajamos con la voz hay que utilizar diferentes posibilidades usando todos los sonidos, además del timbre, la intensidad, el ritmo, etc.
- Hay que trabajar también todos los órganos responsables, del sonido, como: los resonadores, la laringe y, principalmente, los órganos articulatorios.
- Es importante recordar en todo momento que antes de comenzar a cantar es necesario que el profeso marque un compás para determinar el pulso, o asegurarse de dar bien la entrada.
- Hay que recordar que es preferible que todas las canciones aparezcan acompañadas siempre por un acompañamiento armónico.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

En cuanto a la diversidad:

- ¿Cómo abordar pedagógicamente cuando surge diversidad de intereses en el aula? Hay que empezar con una educación democrática, educando en el respeto por los demás y la tolerancia, por la valoración y el respeto hacia la opinión, gustos e intereses ajenos a uno pero importantes para otros; educar en saber escuchar y sentirse libre para expresar lo que se desee, como dar nuestra opinión.
- No sólo hay que pensar qué actividades se quieren hacer, es igual o más importante definir cómo se van a desarrollar y dirigir éstas.
- En cualquier actividad en la que tengan que intervenir distintos grupos de niños/as será conveniente poner algún tipo de señal (lazos, cartulinas,...), para que el maestro/a puede ir distinguiendo bien los diferentes grupos. Esto facilitará la labor del alumno/a y la dirección del maestro/a.

En cuanto a la flauta:

- La flauta se empieza a trabajar en Segundo Ciclo (Tercero de Primaria). Previamente pueden trabajarse en cursos inferiores posiciones fundamentales como *la, si, do*.
- En las canciones en las que hay un cambio de compás esto debemos de hacérselo notar a los alumnos/as, a través de un desplazamiento en el espacio, cambiar de elemento corporal para seguir el pulso, señalándolo directamente, etc.

Sobre los libros de texto:

- Hay que saber que ningún libro puede aplicarse como único y panacea para desarrollar un curso escolar, pues la secuenciación en dichos libros no suele ser la adecuada, dándose unas unidades didácticas excesivamente simples y poco aprovechables (rellenar fichas, colorear, énfasis en el lenguaje musical, actividades excesivas en dificultad, falta de adaptabilidad, etc.). en primaria las actividades deben ser experienciales y activas, por lo que el libro de texto sobra.
- En general, las actividades recogidas en estos libros globalizan con los conocimientos que los alumnos/as tienen en otras materias. El maestro de música ha de tener presente estos conocimientos para la buena marcha de la clase.
- Por el contrario, dentro de las unidades didácticas, en general, falta coherencia y unidad temática (por ejemplo, si se pone un musicograma, que éste en relación con el resto de la unidad).



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

- Estos libros se exceden en el planteamiento formal de la programación (exceso de objetivos y contenidos, poca atención a las actividades,...).
- Así pues, estos libros pueden ser una ayuda complementaria a nuestras clases, gracias a sus fichas, ideas, programaciones, etc., pero nunca deberán de seguirse de manera expresa.

En cuanto a la escritura musical:

- Todos los símbolos musicales que aparezcan en una partitura desde el primer momento deben de interpretarse, para que el niño/a vea que son útiles y sirven para algo y se acostumbre a su uso y no se produzca un aprendizaje ambiguo y confuso.
- No sólo debemos de trabajar actividades normales, sino llevar a cabo también actividades de refuerzo, actividades de profundización y actividades de ampliación.
- En Tercer Ciclo es conveniente que el niño/a escuche obras de voces polifónicas e incluso que las practique, por ejemplo, a dos voces. Tres o más voces pueden ser excesivo.
- No debemos de transformar las canciones folklóricas con el objetivo de adaptarlas a los alumnos o por gusto. Si se desean transmitir, esto sólo será efectivo si se enseñan tal cual son, sin modificar la melodía, el ritmo, la armonía, el texto,... Si se transforma, va a transmitirse algo degenerado y nada útil.
- Forma antifonal o antífona: diálogo entre dos coros o dos solistas; forma responsorial o responsorio: dialogo entre un solista y un coro. Ambas formas musicales vienen del canto gregoriano.
- Ya en el siglo X se daban en Inglaterra cantos a distancia de 3ª, llamados *gymel*. El *Fabor-don* se da también a partir del S. X en Inglaterra, pero a distancia de 6ª.
- Esto es lo que se cree en la corriente historicista. Dentro de la corriente evolucionista de la música se dice que estos cantos son una evolución del organum y el discantus.
- La escritura musical puede ser de dos maneras:
- * *Alfabética*: es la que se utilizaba antiguamente. Consiste en que a cada sonido se le da una letra (A para *la*, B para *si*, C para *do*, D para *re*,...). No es una escritura precisa, pues no indica gráficamente ascensos y descensos, etc.
- * *Diastemática*: utiliza signos especiales para representar los sonidos y su duración; es el lenguaje musical que hoy día se utiliza.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 41 – ABRIL DE 2011

- *Lied*: AAA: forma ternaria afirmativa.
AA: forma binaria afirmativa.
ABA: Forma ternaria negativa.
- Forma hímica, estrófica o himno: una sola idea musical, sin estribillo, y cada vez que se repite cuenta con un texto distinto.
- Finalmente y regresando a lo didáctico, cuando las canciones presentan cierta dificultad es preferible no enseñarlas por medio de audiciones, pues la letra puede no ser entendida bien y el ritmo puede que no se adapte al nivel alcanzado en la clase (demasiado rápido o demasiado lento).
- Si no queda más remedio que utilizar una audición, debe de procurarse que la grabación haya sido realizada por el propio maestro/a y por un grupo de niños/as semejantes para que la tesitura sea similar a la del grupo de alumnos/as que va a aprender la canción de todos modos, a través del uso del ordenador podemos modificar la entonación y *tempo* de una audición sin perder apenas calidad de sonido ni naturalidad, para ajustarse a las condiciones del grupo-clase.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, P. (2006). *El área de Educación Musical: propuestas para aplicar en el aula*. Barcelona: Graó.
- Barquero Trejos, L. (2007). *Enseñanza de la música para I y II ciclos*. Costa Rica: Euned.
- Eisner, E.W. (1972). *Educación de la visión artística*. Barcelona: Editorial Paidós educador.
- Frega, A. L. (1996). *Música para maestros*. Barcelona: Editorial Graó.
- Lago Castro, P., Quiñones, I., Alemán Columbrí, F y Badorrey Vaquerizo, R. (1991). *Lo que sea sonará: curso de indicación a la educación musical*. Madrid: Prentice Hall.
- Partin, R. (2002). *Manual de instrumentación didáctica para profesores-T.1 preescolar y primaria*. Madrid: Prentice Hall.

Autoría

- Nombre y Apellidos: M^a del Carmen Barrera Benjumea
- Centro, localidad, provincia: C.E.I.P. Sericícola, El Puerto de Santa M^a, Cádiz.
- E-mail: Mc33manolo@hotmail.com