



---

# **Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE EDUCACIÓN DE SEGOVIA (CAMPUS MARÍA ZAMBRANO)

TRABAJO FIN DE GRADO EN EDUCACIÓN PRIMARIA. MENCIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL.

## **El canto en el aula a través de la canción tradicional**

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**AUTORA: BEATRIZ DEL BARRIO DEL VILLAR**

**TUTOR ACADÉMICO: DAVID CARABIAS GALINDO**

**CURSO ACADÉMICO: 2014/2015**

## **RESUMEN**

El canto se ha ido desplazando de las aulas de música, como he podido comprobar durante los practicum de mi titulación; se utiliza como actividad de relleno dentro del aula. En la educación infantil el canto es un recurso recurrente durante toda la etapa, todo se enseña con canciones: el abecedario, el tiempo o los números, pero cuando llegamos a primaria la práctica del canto empieza a ser solo competencia del área de música, tomando más relevancia los aspectos teóricos que el canto.

Por otro lado, considero útil y enriquecedor usar como repertorio de canto esas canciones tradicionales que han ido pasando de generación de generación, las cuales son reflejo de culturas, vivencias y tradiciones pasadas.

A lo largo del trabajo se desarrollan estas ideas principales, en las que no solo hago una investigación sobre el canto y sus beneficios, o el folklore y su tradición. También expongo una propuesta de intervención en la que utilizo un repertorio de canción tradicional, trabajándola mediante una representación teatral, lo que nos permite desarrollar de forma simultánea otras materias como lengua, y desarrollar capacidades en el alumno, así como el trabajo en equipo.

## **ABSTRACT**

The song has been moving from music classrooms gradually, this being a mere means of filling in the classroom. At pre-school, singing is a recurrent resource throughout the stage, everything is taught with songs, the alphabet, numbers or time, but when we arrive to primary education singing is becoming only a competence of the musical area, taking more relevant theoretical aspects that singing.

On the other hand, I thought it used as a repertoire of singing those traditional songs that have been passed down from generation to generation, which are a reflection of cultures, experiences and past traditions.

Throughout the work, I'm going to develop these main ideas, not only doing research on singing and its benefits or folklore and tradition, also I discuss an intervention proposal in which I use a repertoire of traditional song, worked from a theatre, which allows us to work simultaneously with other materials as language, and skills in students, as well as team working.

## **PALABRAS CLAVE**

Educación musical, Canto, Folklore, Propuesta de intervención educativa, Educación Primaria.

## **KEYWORDS**

Music education, Singing, Folklore, Educational intervention proposal, Primary Education.

## ÍNDICE

1.	Introducción.....	1
2.	Objetivos.....	1
3.	Justificación.....	2
4.	Fundamentación teórica y antecedentes.....	4
4.1	Técnica vocal en el aula.....	4
4.1.1.	Normativa vigente.....	4
4.1.2	Aportaciones pedagógicas al canto.....	5
4.1.3	Relajación, respiración y fonación.....	8
4.1.4	Clasificación de las voces blancas.....	13
4.1.5	Beneficios del canto.....	16
4.1.6	Problemas frecuentes en la vocalidad infantil: afonía y mal oído musical.....	18
4.2	El folklore .....	19
4.2.1	La tradición del canto.....	19
4.2.2	La canción tradicional infantil.....	20
5	Propuesta de intervención: .....	23
5.1	Introducción: .....	23
5.2	Contexto y entorno donde se desarrolla la propuesta.....	24
5.2.1	Entorno educativo.....	24
5.2.2	Contexto social y económico.....	24
5.2.3	Contexto del aula y características de la misma.....	25
5.2.4	Características del alumnado.....	26
5.3	Diseño de la propuesta de intervención educativa en el aula.....	28
5.3.1	Objetivos, contenidos y criterios de evaluación.....	28
5.4	Diseño de las actividades .....	30
5.4.1	Cuadro resumen de las actividades .....	30
5.4.2	Desarrollo de las actividades .....	31
5.5	Evaluación de las actividades .....	34
6	Análisis del alcance del trabajo. oportunidades y limitaciones.....	36
7	Consideraciones finales, conclusiones y recomendaciones.....	37
	Lista de Referencias.....	39
	Anexos.....	43

# 1. INTRODUCCIÓN

El canto en el aula de música de educación primaria es un tema extenso que podemos abarcar desde múltiples direcciones. Este Trabajo Fin de Grado está enfocado a conseguir que los niños aprendan a utilizar su instrumento vocal de forma correcta a través de la canción tradicional. Con el uso de este repertorio también trabajamos el gusto y cariño hacia nuestro folklore que ha pasado de generación en generación, y así ayudar a que la música tradicional forme parte también de la cultura musical de los más jóvenes.

Este enfoque me parece necesario ya que el canto, y en concreto el canto tradicional, con el paso del tiempo se ha ido desplazando de las aulas siendo, en general, una práctica cada vez menos usual en cursos avanzados de primaria.

Considero que la canción tradicional es un material idóneo para llevar al aula de música ya que hay un extenso repertorio dedicado exclusivamente a los niños, con ritmos y melodías cercanas a la vida de los alumnos, aspectos cotidianos, fiestas... lo que nos permite a su vez acercarnos a la cultura y costumbres de un país. Con ello no vamos a trabajar solo aspectos musicales sino también trabajar la interculturalidad en el aula trabajando el folklore de otros países.

## 2. OBJETIVOS

El principal objetivo que quiero conseguir con este Trabajo Fin de Grado es fomentar el canto en el aula por medio de un repertorio tradicional, y en torno a este se desarrollaran los siguientes:

- Conocer los beneficios de la práctica del canto y la importancia de éste en el aprendizaje del alumno.
- Proponer una técnica vocal adecuada para que los niños aprendan a cantar sin hacerse daño y de una forma vocal sana.
- Recopilar y proponer melodías tradicionales de nuestra cultura como repertorio para el canto en el aula de música de primaria.
- Conocer las características del aparato fonatorio y la voz infantil.

### 3. JUSTIFICACIÓN

He elegido el tema de este trabajo, en primer lugar, por gusto propio hacia el canto y en concreto hacia la canción tradicional. Si echo la mirada hacia atrás volviendo a mi infancia, puedo ver que a lo largo de mi vida me he empapado de la música, y en concreto del canto, por diversas influencias. Por un lado está mi hermana, la cual se pasaba cantando todo el día, involucrándome a mí en esa práctica, mi padre con su guitarra y su canto constante, mi tía con su grupo de canciones tradicionales, mis abuelas en sus labores diarias... todas estas influencias han generado en mí el gusto por el canto y en concreto por el de nuestra tradición: los juegos de comba, los juegos de palmas o las canciones de navidad. Esto es lo que me lleva a plantearme: si desde que soy pequeña he crecido rodeada de música y ahora amo la música, ¿por qué no empapar a mis futuros alumnos con ella?

Otro de los motivos que me han llevado a investigar sobre el tema del canto y la canción tradicional es que, a lo largo de mis periodos de prácticas dentro del aula, he podido observar que el canto no es una práctica habitual dentro de la asignatura de música, sino más bien es una práctica de relleno, sin control de la misma y sin un repertorio atractivo hacia los alumnos, es decir, es "*cantar por cantar*".

Además cabe mencionar que con la realización de este trabajo he puesto en práctica una serie de competencias tanto generales como específicas de la mención de Educación Musical, que establece la Universidad de Valladolid para los estudiantes del Grado en Educación Primaria. Considero que algunas de las competencias que favorecen este trabajo son:

- Demostrar y aplicar sus conocimientos en la realización de trabajos.
- Planificar y llevar a cabo prácticas de enseñanza- aprendizaje.
- Utilizar procedimientos de búsqueda de informaciones tanto primarias como secundarias.
- Transmitir información o ideas ante un público, en este caso un tribunal.
- Desarrollar habilidades de aprendizaje, para futuros estudios con alto grado de autonomía.

Dentro de las competencias musicales, considero que se ha desarrollado la adquisición de conocimientos que nos ayudan a la formación cultural, personal y social, ya que como he plasmado a lo largo del trabajo, el canto y el folklore son un medio que nos permite conocer nuestro pasado cultural y por lo tanto social.

La realización de la propuesta de intervención también me ayuda a tener un conocimiento real sobre el currículo de primaria dentro de la educación artística, al igual que a ser capaz de desarrollar objetivos, contenidos y criterios de evaluación dentro de una programación.

Por todo ello he querido investigar sobre este tema, ya que como futura docente me gustaría poder trabajar con el canto dentro del aula. Lo considero un medio idóneo para desarrollar diferentes destrezas en mis discentes, además de poder expresar con él lo que llevamos dentro.

# 4. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y ANTECEDENTES

## 4.1 TÉCNICA VOCAL EN EL AULA

### 4.1.1 El canto en la normativa vigente

Para hablar del canto en el aula, lo primero es saber qué nos dice la ley de educación vigente en los cursos de 1º, 3º y 5º, Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa 8/2013 (LOMCE de aquí en adelante), sobre esto. La educación musical aparece dentro de la educación artística junto con la educación plástica; ambas aparecen reflejadas como lenguajes fundamentales para el desarrollo, la inteligencia, la memoria, creatividad o imaginación y como medios para valorar el patrimonio artístico y cultural. Pero, ¿realmente la educación artística está configurada para conseguir todos estos objetivos?

Dentro de la educación musical tenemos una subdivisión en tres bloques. El primer bloque destinado a las escucha, el segundo bloque gira en torno a las habilidades de interpretación, que en este caso es el que nos interesa, y el último bloque dedicado a la danza.

Como he dicho el bloque que nos interesa es *Bloque 2. La interpretación musical*. En él se exponen los estándares de aprendizaje evaluables en los que se recogen aspectos en los que se trabajan dentro del bloque como por ejemplo conocer las cualidades de la voz, interpretar o conocer melodías de diferentes culturas y épocas. Señalo estos estándares ya que son los que se relacionan directamente con los dos temas principales del trabajo: el canto y el folklora (BOE, 2014).

Por otro lado, hay que hacer referencia también a la Ley Orgánica de Educación, 2/2006 (LOE de aquí en adelante), ley vigente en los cursos 2º, 4º y 6º de primaria, para conocer también cual es el tratamiento que esta hace del canto.

Dentro de ésta nos encontramos una serie de apartados destinados a la asignatura de música donde se exponen objetivos, contenidos, evaluación y bloques en los que se

estructura la asignatura en los diversos ciclos de primaria. El bloque que abarca el canto es *Creación e interpretación musical*.

En los tres ciclos se abarca el canto del mismo modo, básicamente como una interpretación y memorización de un repertorio por medio de la voz. El resto de apartados hablan del respeto entre los compañeros, interpretación instrumental o vocal... y se van añadiendo conceptos según se avanza en el ciclo como, por ejemplo, en el tercer ciclo, en el que se añade la improvisación y un repertorio histórico y cultural más amplio del mismo (BOE, 2006).

Como podemos ver dentro de ambas leyes, existe un apartado en el que se da un trato al canto, junto con los instrumentos, pero considero que estos contenidos están descritos de forma muy general y no atienden a todos los aspectos que podrían trabajarse en la educación musical, y que por lo general acaban siendo desarrollados por parte del docente únicamente con los instrumentos de percusión del aula o la flauta dulce, siendo dejado el canto en un segundo plano en el aula (Cámara, 2003/2004).

#### **4.1.2 Aportaciones pedagógicas al canto**

Existen estudios de pedagogos musicales que buscan la mejor forma de explotar el máximo de las posibilidades de la educación musical y de lo que en este trabajo nos atañe, que es el canto. Todas las corrientes que revisaremos buscan como único fin que la educación musical llegue a todos los niños, y que estos aprendan de la manera más natural posible y participando activamente en este aprendizaje (Brufal, 2013).

Algunos de los pedagogos que han estudiado sobre cómo trabajar el canto en el aula son: Kodály, Willems y Martenot, entre otros.

Hemsey de Gainza ya destacó una serie de aspectos que determinaban los métodos de estos autores: por un lado Dalcroze que usaba el propio movimiento corporal para el desarrollo del ritmo, Kodály y las canciones populares para aprender el lenguaje musical, Orff y el ritmo del habla para relacionarlo con el ritmo musical, Martenot con ejercicios de relajación, etc. (Brufal, 2013).

Hay que señalar a Zoltán Kodály como el pedagogo musical más influyente del canto dentro de la educación en todo el mundo, y en Hungría en particular (Pascual, 2010).

Para elaborar su teoría, Kodály se basó en las canciones populares de Hungría, la escala pentatónica<sup>(1)</sup> y el canto coral.

Para Kodály lo importante de la educación musical no es centrarse en aprender aspectos teóricos, sino más bien conseguir que los alumnos participen de manera activa sobre la misma; por ello podemos decir que su método se centró en enseñar música sin hacer ver que se está enseñando música, y nada mejor para hacerlo que usar como instrumento nuestra propia voz sobre canciones populares (Pascual, 2010).

El uso de estas canciones populares se debe a que Kodály (citado por Brufal, 2013) considera que “la canción popular es la lengua materna del niño/a y que debe aprenderla de la misma manera que aprende a hablar, es decir, desde los primeros meses de vida” (p.6).

Como elementos o herramientas del método de Kodály quiero mencionar la fononimia, un sistema que permite leer, entonar y afinar la música por una serie de signos realizados con la mano (Pascual, 2010).

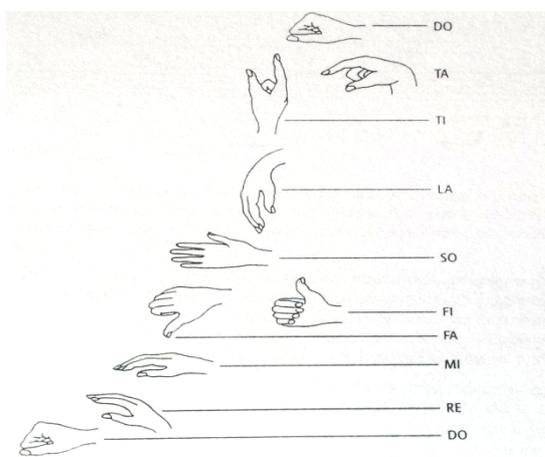


Figura 1. Didáctica de la música (Pascual, 2010, p. 139)

Y por otro lado las sílabas rítmicas, que consiste en utilizar una serie de sílabas y combinaciones que representan la misma duración, que en este caso son “ta”, “ti-ti” y “ti-ri-ti-ri”. Estas sílabas van a representar las figuras musicales, en concreto la negra (ta), dos corcheas (ti-ti) y cuatro semicorcheas (ti-ri-ti-ri). Con este método lo que se

---

(<sup>1</sup>) La escala pentatónica según Ardely et al. (1977) es: “Escala de cinco notas, como las “notas negras” del piano, con intervalos de tonos y terceras menores. Ampliamente difundida en la música china, africana y céltica” (p.174).

potencia es la lectura del ritmo, con la que a su vez podemos trabajar ejercicios vocales, de percusión corporal o acompañamiento de instrumentos de pequeña percusión (Brufal, 2013).

En cuanto a Edgar Willems, sus estudios se centran de manera principal en la educación del oído, aunque también hace referencia al canto en la educación, ya que para todo parte de los principios vitales del ser humano, que en este caso son la voz y el movimiento. Lo que cabe destacar de este autor es que va a partir del desarrollo psicoevolutivo del alumnado para adatar la música a ellos. Para Willems existe una relación estrecha entre los aspectos musicales y las relaciones fisiológicas, psicológicas y sociológicas (Pascual, 2010).

Tanto Willems como Martenot van a tener como finalidad conseguir que el niño/a alcancen y desarrollen el cien por cien de sus habilidades (Brufal, 2013).

Por último, mencionar a Martenot, y en concreto la entonación dentro del aula. Para el autor es primordial que el profesor realice una entonación correcta de las canciones, ya que los alumnos van a imitar los sonidos que él emita. Por ello el profesor no solo debe valorar cuál es la fuerza con la que emita la voz sino que también debe realizar una escucha correcta y utilizar la respiración para esta emisión del sonido (Pascual, 2010).

Algo a destacar es que, el autor, considera que el canto debe estar presente desde que somos recién nacidos, es decir, que nos canten y acunen va a ayudarnos a adquirir fácilmente el sentido del ritmo gracias al balanceo seguido con el compás de la música. El repertorio de canciones que utiliza Martenot en su método es de canciones infantiles con melodías sencillas y que pueden cantarse de forma libre. Para el canto de estas canciones utiliza la sílaba “la”, es decir, se canta y entona la canción con esta sílaba, de manera que los niños y niñas están aprendiendo ritmo, melodía y entonación, que más tarde ayudará con la memorización de la letra y el aprendizaje total de la canción (Brufal, 2013).

### 4.1.3. Relajación, respiración y fonación

Antes de desarrollar los términos relajación, respiración y fonación habría que explicar por qué he elegido estos términos.

El instrumento vocal se divide en tres partes bien definidas:

1º El aparato respiratorio, donde se almacena y circula el aire;

2º El aparato de la fonación, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales;

3º El aparato resonador, donde el aire, transformado en sonido, se expande, adquiriendo su calidad y su amplitud. (Mansion, 1949, p.30)

Lo primero que hay que tener en cuenta antes de cantar es la respiración y cómo usamos esta. Como dice Mansion (1949), “el estudio de la respiración es, pues, la base de la técnica vocal” (p.35).

La respiración es fundamental para el correcto uso de la voz tanto para hablar como para cantar, lo que a su vez puede evitar problemas en el aparato fonador, por eso es fundamental aprender a controlar la respiración. Como apunta Hewitt (1981):

La respiración tiene tres aspectos que el cantante debe adquirir: 1) La capacidad de inspirar la mayor cantidad de aire; 2) La capacidad de hacer una buena respiración rápidamente; 3) Y lo más importante: la capacidad de controlar el escape de la respiración. (p. 13)

La respiración se lleva a cabo por el aparato respiratorio constituido por nariz, tráquea, pulmones y diafragma. Éste trabaja desde el momento en el que el aire entra por la nariz y llega a los pulmones, pasando por la tráquea y dilatando la caja torácica, y expandiendo el diafragma encargado de separar los órganos digestivos de los respiratorios (Mansion, 1949).

En las siguientes figuras se pueden ver los órganos que intervienen en el proceso de la respiración, tanto de forma frontal como lateral. Estos órganos son en la imagen frontal, laringe (1), tráquea (2), pulmones (3-4), diafragma (5), hígado (6), estómago (7), costillas falsas (8), costillas flotantes (9) y esternón (10). En el caso de la imagen lateral son estos mismos pero añadiendo también los senos frontales (1), el paladar tanto el

duro (3) como el blando (4), la lengua (5), cuerdas vocales (6), bronquios (8), esófago (11) y columna vertebral (12) (Mansion, 1949).

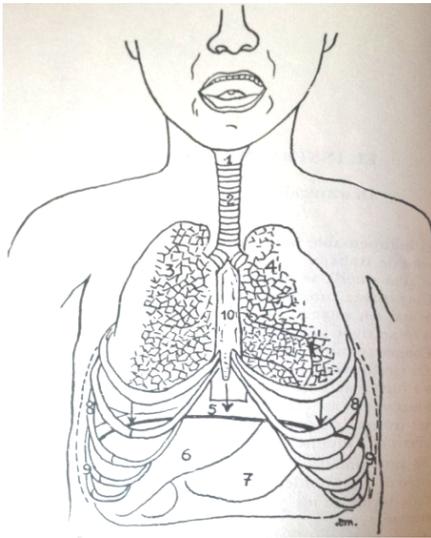


Figura 2. Aparato respiratorio visto de frente

Fuente: El estudio del canto (Mansion, 1949, p.28)

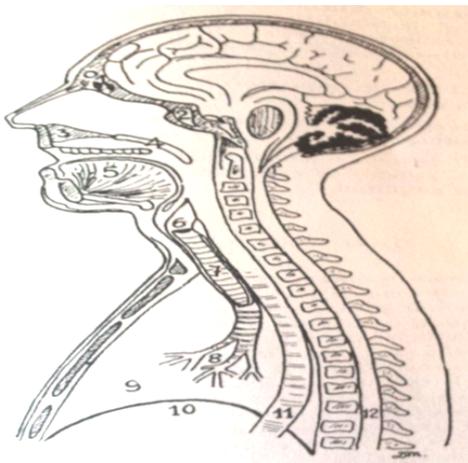


Figura 3. Aparato vocal visto de perfil.

Fuente: El estudio del canto (Mansion, 1949, p.29)

Como ya he apuntado, la respiración debe controlarse para que la emisión de sonidos sea correcta, por lo que Mansion (1949) apunta que, para que una respiración sea correcta, debe realizarse en tres tiempos:

Primer tiempo: Inspiración (por la nariz) amplia, profunda, silenciosa y rápida, como para aspirar el perfume de una flor.

Segundo tiempo: imperceptible instante de SUSPENSIÓN Y BLOQUEO DEL AIRE. Las costillas están separadas y se tiene la sensación de descansar sobre ellas.

Tercer tiempo: Espiración. Lenta emisión del aire, controlada, dominada y dócil. La caja torácica y el abdomen permanecen dilatados el mayor tiempo posible. Para facilitar el control del aliento y la espiración calma y regular, los músculos deben presionar muy suavemente hacia abajo, teniéndose entonces la misma sensación que durante la espiración en el bostezo. (p.37)

Con esto podemos deducir que si realizamos un control de la respiración, lo que conlleva a su vez el trabajo de los músculos que intervienen en ésta y el control de aire que tomamos, vamos a conseguir emitir los sonidos sin forzar otros aparatos, que en este caso será el fonador, en el cual este descontrol de la respiración puede notarse en voces roncadas o con ruido en el sonido (Mansion, 1949).

Para continuar me parece oportuno definir lo que es la fonación, algo tan sencillo como la expresión de la voz, ya sea hablada o cantada (RAE, 2012).

El aparato fonatorio se encuentra situado en la garganta y está constituido por la laringe, la cual es la que permite la emisión de la voz, y las cuerdas vocales, ligamentos unidos a la laringe que permiten la emisión por medio de su vibración. Otro elemento que interviene en la fonación es la glotis, una abertura entre las cuerdas que se cierra durante la fonación y se abre con la respiración (Mansion, 1949).

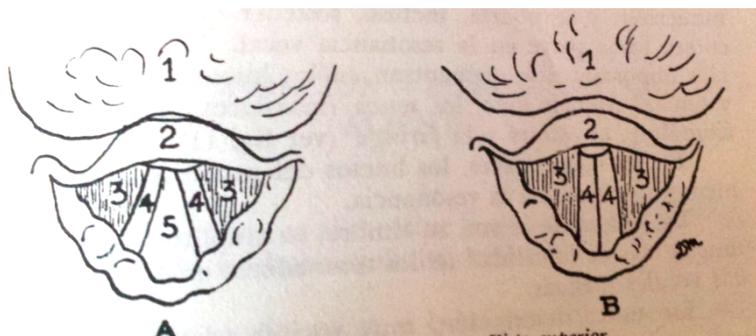


Figura 4. Abertura de la laringe: Vista superior

Fuente: El estudio del canto (Mansion, 1949, p.33)

En la Figura 4 podemos observar cómo es el aparato fonador y las partes del mismo siendo: 1 lengua, 2 epiglotis, 3 y 4 cuerdas vocales, 5 orificio de la glotis. En la imagen

A vemos la glotis abierta, es decir, se está introduciendo el aire y en la imagen B cerrada, luego se está emitiendo sonido. En la Figura 5, podemos ver un corte vertical del aparato fonador completo con todas sus partes.

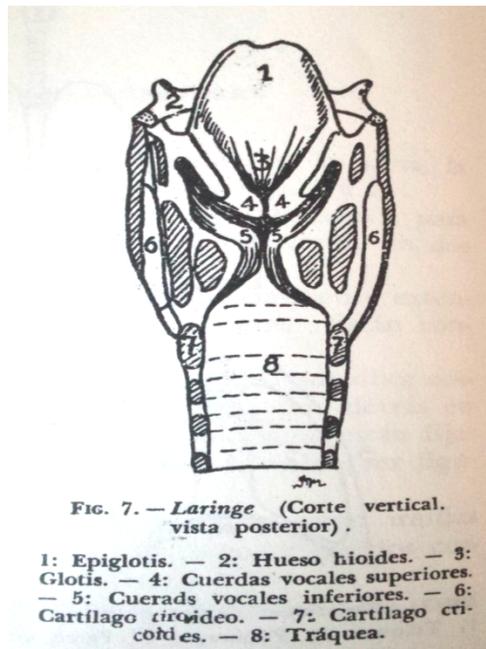


Fig. 7. — *Laringe* (Corte vertical, vista posterior).

1: Epiglotis. — 2: Hueso hioides. — 3: Glotis. — 4: Cuerdas vocales superiores. — 5: Cuerdas vocales inferiores. — 6: Cartílago tiroideo. — 7: Cartílago cricoideo. — 8: Tráquea.

Figura 5. Laringe (corte vertical, vista posterior).

Fuente: El estudio del canto (Mansion, 1949, p.32)

La emisión del sonido por lo tanto es la interacción entre el aparato respiratorio y el fonador, es decir, podemos entender esta emisión como la parte física del canto o el habla. Relacionado con lo expuesto anteriormente sobre la importancia que tiene controlar la respiración, podemos decir que el control de la respiración y la cantidad de aire que introducimos en los pulmones debe ser la justa, ya que, por ejemplo, si no nos entra suficiente aire, forzamos a las cuerdas vocales a vibrar con el poco aire que entra, provocando afonías, tema del que hablaremos más adelante (Ferrer, 2001).

Para terminar, voy a hablar de la importancia de la relajación en la emisión del sonido. Al cantar de pie tendemos a ponernos rígidos, lo que impedirá que controlemos nuestra respiración. Para ello debemos colocar la cabeza inclinada hacia abajo (no hacia arriba, como se tiende a hacer, consiguiendo que se pierda fuerza en el sonido) ya que así mantenemos los músculos de la mandíbula y la laringe relajados. A la hora de abrir la boca lo recomendable es la posición de bostezo, es decir, cuando bostezamos de forma

natural se nos relaja la cara, la mandíbula y la lengua la cual queda totalmente plana por eso es la posición perfecta para emitir los sonidos (Figura 6) (Ferrer, 2001).

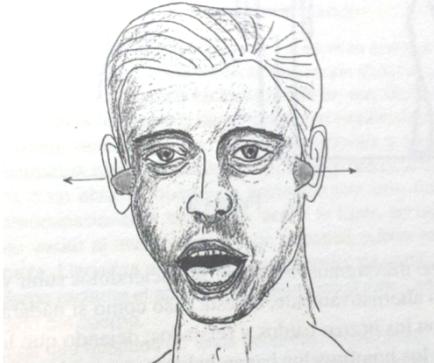


Figura 6. Posición facial.

Fuente: Teoría y práctica del canto (Ferrer, 2001, p.47)

En caso de encontrarnos tensos antes de cantar lo mejor es realizar una serie de ejercicios que nos permitan relajar los músculos.

Algunos de los ejercicios que podemos realizar para la preparación de los aparatos encargados de la emisión de la voz, que como ya he mencionado son el aparato fonatorio y el respiratorio, son:

- ✓ Movimientos de cabeza tanto hacia delante como hacia los laterales, como podemos ver en la Figura 7.

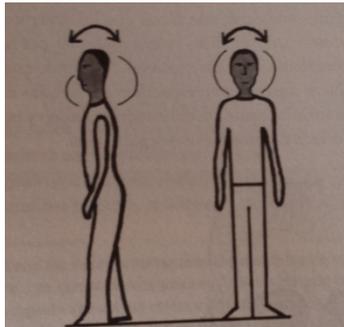


Figura 7. Ejercicios de relajación: cabeza

Fuente: Teoría y práctica del canto (Ferrer, 2001, p.48)

- ✓ Movimiento de hombros hacia arriba y hacia abajo, primero uno, luego otro y a la vez, como en la Figura 8.

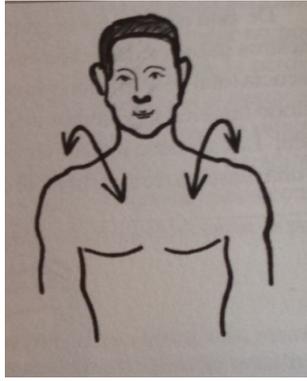


Figura 8. Ejercicios de relajación : Hombros

Fuente: Teoría y práctica del canto (Ferrer, 2001, p.48)

- ✓ Para relajarse, sentados en una silla, con los ojos cerrados y realizando una respiración profunda, nos dejamos caer hacia delante y nos levantaremos suavemente (Figura 9).

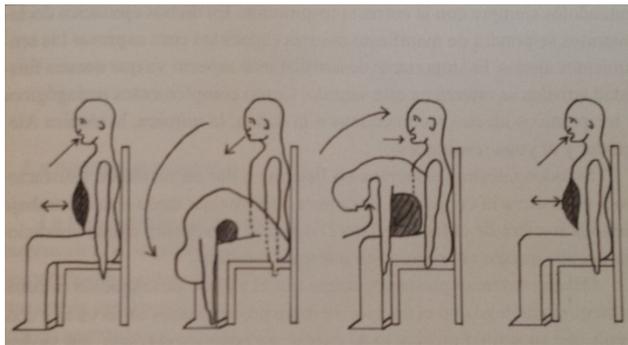


Figura 9. Ejercicios de relajación

Fuente: Teoría y práctica del canto (Ferrer, 2001, p.49)

#### **4.1.4 Clasificación de las voces blancas**

Para empezar debemos conocer cuál es la etimología de la voz, para después poder hablar de su clasificación. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2012) la voz es: “El sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales”. Con esta definición y lo desarrollado en el punto anterior, podemos deducir que no todo el mundo emite el aire de la misma manera y que influyen tanto la cantidad de aire como la forma de hablar, es decir, cada persona tiene un timbre, volumen e intensidad de voz que le hace característico y en

caso de las voces infantiles es un timbre claro y agudo, debido al tamaño y la falta de desarrollo del aparato fonatorio.

La clasificación de la voz es muy importante, ya que es lo que va permitir que podamos interpretar una u otra obra que se ajuste a nuestra propia voz, para no generar así problemas vocales que pueden evitarse en los niños, ya que se encuentran en pleno desarrollo de la voz, y como bien afirma Madeleine Mansion (1949): “Lo esencial no es dar un nombre a la voz sino guiarla a lo largo de un estudio que la lleve a su desarrollo máximo, sin fatiga alguna” (p.72).

Lo primero que se debe tener en cuenta para clasificar una voz es no guiarse de la voz hablada, ya que por lo general está mal impostada <sup>2</sup> (Mansion, 1949), es decir, no existe un control de la respiración o la forma de hablar es incorrecta lo que puede generar defectos vocales (Hewitt, 1981). Es por esto que hay que hacer la clasificación por el timbre<sup>3</sup> y la tesitura<sup>4</sup> de cada uno para prevenir problemas vocales de los que hablaré más adelante.

Otros autores recomiendan que la voz se clasifique cuando sea la propia voz la que deje ver sus características de forma natural, es decir, si es capaz de emitir sonidos más graves o más agudos, en lugar de intentar clasificarla en uno u otro registro (Ferrer, 2001).

Antes de comenzar con la calificación de voces infantiles, me parece oportuno hablar de manera general de la clasificación desde lo más básico, masculina o femenina. Dentro de esta separación nos vamos a encontrar diferentes escalas según el tipo de registro<sup>5</sup> que una voz es capaz de alcanzar desde lo grave a lo agudo. En el caso de la voz masculina nos encontramos con: Bajo (registro grave), Barítono (registro grave y agudo) y Tenor (registro agudo). En el caso de las voces femeninas tenemos: Contralto,

---

<sup>2</sup> “ La impostación es la creación, por medio de las cuerdas vocales y el aparato respiratorio, de una columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar” (Ferrer, 2001,p. 99).

<sup>3</sup> El timbre según Mansion (1949) es “algo sutil e indefinible que hace que dos voces, al cantar la misma nota, conserven su individualidad, se mantengan inconfundibles: es el color, la personalidad de cada voz” (p.72).

<sup>4</sup> La tesitura (de italiano, *tesitura*, ‘tejido, tramo’) es la parte de la extensión vocal que se adapta mejor a una determinada voz, como afirma Regidor (citado por Elgström ,2007).

<sup>5</sup> “El registro es el conjunto de varios sonidos producidos por un mismo mecanismo” (Besangèe, 1915, p. 17).

Mezzosoprano y Soprano, siendo la voz contralto el registro grave y la soprano el registro agudo (Ferrer, 2001).

En el caso de la soprano, la voz se caracteriza por ser capaz de alcanzar una extensión de la misma amplia y registros superiores como el falsete<sup>6</sup>, en el que se consigue una voz aún más aguda de lo normal e inferior desde el pecho. La voz contralto se caracteriza por ser una voz más robusta con una capacidad de extensión menor que las voces soprano, ya que solo son capaces de emitir un registro inferior, que es aquel que se emite desde el pecho (Besangée, 1915).

Al clasificar las voces infantiles denominadas “voces blancas”, nos encontramos con voces de edades comprendidas entre los cuatro años y la pubertad, momento en el que la voz sufre un cambio de registro. En el caso de las niñas no es un cambio tan notorio, pero en el caso de los niños pasan de un registro alto a un registro más grave debido al ensanchamiento de las cuerdas vocales y el desarrollo completo del aparato fonatorio (Ferrer, 2001).

A diferencia de las voces adultas, las voces infantiles solo se diferencian en sopranos y contraltos. Son voces que hay que cuidar desde el momento en el que inicien el canto ya que la buena educación de la voz a estas edades, declinará en el correcto uso de la voz en la etapa adulta (Besangée, 1915).

En la Figura 10 podemos ver los diferentes registros que llegan a alcanzar cada tesitura de voz. Todas ellas van a partir del Do central del piano, que irá por encima o por debajo por ejemplo en el caso de las contraltos llega hasta el sol por debajo del do y las sopranos llegan a dos octavas por encima de éste (Ardely et al., 1977).

---

<sup>6</sup> Según la RAE (2012) el falsete es: “Voz más aguda que la natural, que se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe”

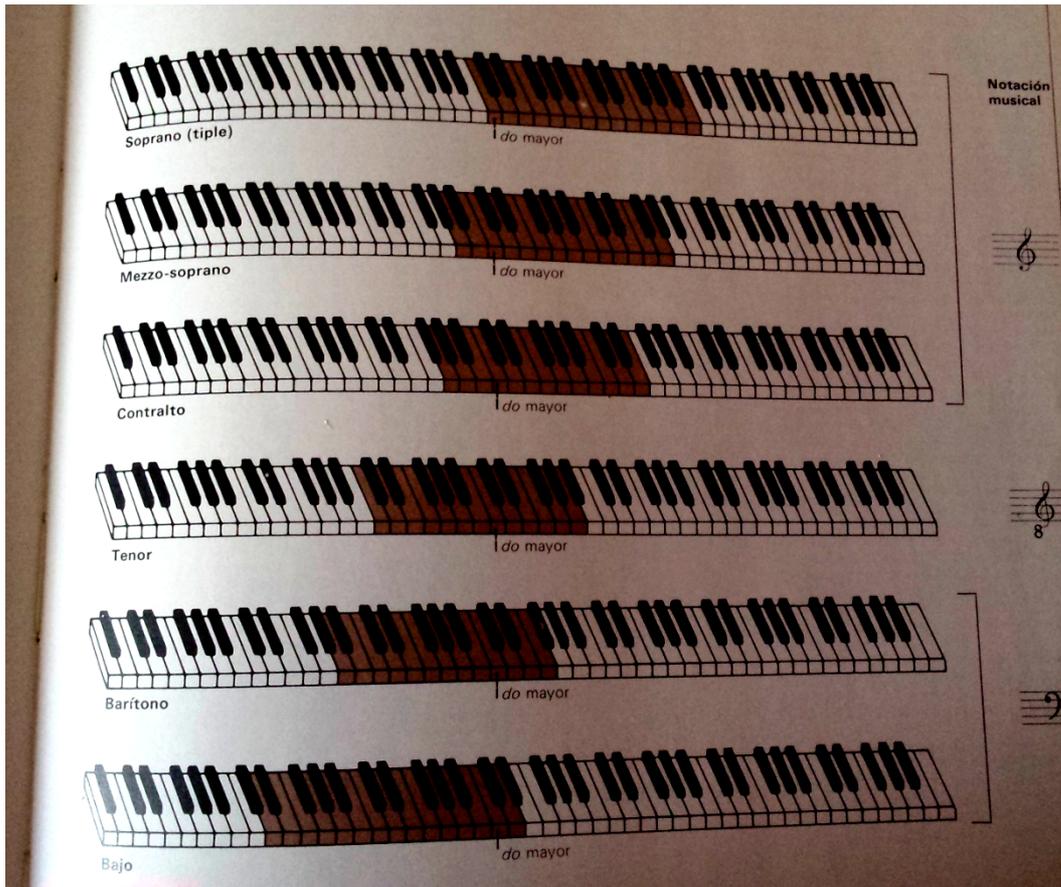


Figura 10. Notación musical según el registro vocal.

Fuente. El libro de la música (Ardely et al. ,1977, p. 57)

#### 4.1.5 Beneficios del canto

La música está continuamente presente en nuestras vidas, ya sea de forma directa o indirecta. Desde que nacemos entramos en contacto con ella a través de padres, hermanos, el exterior... (Tafari, 2006).

Desde que nuestras madres o abuelas nos cantan, no hacen otra cosa que potenciar una de las inteligencias múltiples de la teoría de Howard Gardner, que no es otra que la inteligencia musical. Según cuenta Gloria (citado por Tafari, 2006):

La música y el canto eran parte del día, una bonita forma de comunicar con Andrea, para que conociera, apreciara y amara la música. Nos dormíamos tranquilos y nos despertábamos contentos. Andrea reconocía algunas canciones, mi vientre se contraía: era emocionante esta forma de “dialogar” a través de la música (...) Andrea volvía la cabeza al oír las primeras canciones que habíamos cantado. (p.51)

Tras esto podemos decir que, si el canto está continuamente presente en nuestras vidas, ¿por qué no ha de estar presente en la educación?

El canto favorece aspectos fisiológicos sobre la propia voz ya que cantar fortalece el instrumento, lo que conlleva a un uso correcto del mismo. Esta práctica no solo es importante por ello, sino también porque favorece la discriminación auditiva del niño (González, 1980).

Esta discriminación ya comienza en el vientre de la madre, siendo capaces de reconocer melodías una vez fuera del vientre. Como dice Gloria (citado por Tafuri, 2006): “Creo que para él era muy tranquilizador saber que también ahora que estaba fuera del vientre, la música seguía estando presente” (p. 112).

Al cantar hay que controlar la cantidad de aire que introducimos al hablar, la respiración que actúa directamente en los centros nerviosos, el tono con el que se emite la voz, desarrollar los músculos del tórax... es decir, al aprender a cantar aprendemos a utilizar nuestro instrumento de manera que hablaremos correctamente, evitando así problemas como disfonías, afonías... como señala Morell (1888): “andan más fácilmente aquellos que han aprendido a bailar” (p. 97).

Al tener el control de la voz, conseguimos expresar los sentimientos de una manera más intensa y emotiva ya que utilizaremos el tono adecuado para cada situación, porque no utilizamos el mismo tono para leer una poesía, que debe ser algo melódico y aterciopelado, que al hablar cuando nos enfadamos, que tendemos a subir el tono (Morell, 1888).

También favorecemos la vocalización de palabras y articulación de sonidos, corrigiendo problemas de pronunciación así como la memorización y comprensión de la lectura (Ferrer, 2001).

Según Teresa Castaño (2009) “la música puede despertar la imaginación literaria, mejorar la expresión oral y escrita, enriquecer el acto de leer y aumentar su disfrute, mejorar la comprensión lectora” (p.115).

Aparte de aspectos fisiológicos, el canto proporciona un gusto por lo artístico y en concreto por la música, despertando así la creatividad, la improvisación, desinhibición, proporcionando confianza en uno mismo y ante los demás (Tafuri, 2006).

Al trabajar el canto en conjuntos vocales como coros, también se consigue trabajar en grupo, es decir, con la práctica del canto también se trabajan las inteligencias intrapersonal e interpersonal de Gardner, mejorando la autoestima y el valor socializador. Como dice Ferrer (2001): “El canto coral es uno de las disciplinas más bellas de la música y un acto social de gran enriquecimiento cultural” (p.147).

Los beneficios del canto podrían resumirse en que “el canto origina una plenitud física y moral que da a la vida todo su valor espiritual” (Mansion, 1949, p.20).

#### **4.1.6 Problemas frecuentes en la vocalidad infantil: afonía y mal oído musical**

Como ya he comentado en el punto anterior la práctica del canto favorece el trabajo del instrumento vocal, lo que evita problemas que dañan la vocalidad, y a su vez que el cantante, en este caso los alumnos, desarrollen el máximo de sus posibilidades (Mansion, 1949).

El cuidado de la voz no solo es cuidarse de no coger frío, bebidas frías o no chillar. Como ya hemos visto, también interviene el control de la respiración, la cantidad de aire que introducimos en los pulmones, y si seguimos dando directrices podríamos añadir que hay que controlar las emociones, descansar y alimentarse bien, es decir, llevar un estilo de vida saludable también nos favorece a nuestro instrumento (Mansion, 1949).

Dentro de la escuela y el mundo infantil nos encontramos que muchos niños confunden cantar con chillar, produciendo sin querer daño físico en las cuerdas vocales; este tipo de prácticas en la infancia tienen consecuencias en la vida adulta impidiendo la práctica del canto. Por eso desde el aula debemos procurar prevenir estos malos hábitos, ya que como profesores también corremos el riesgo de que el alumno imite nuestro tono de voz, entonación, etc. (Sanuy, 1996).

Algunos de los problemas que más destacan en las voces infantiles son la afonía y el mal oído. El mal oído suele relacionarse con “cantar mal” sin entonar ni afinar ninguna nota, pero esto puede deberse, por ejemplo, a la timidez, provocando que la emisión de voz no sea la correcta, o no conocer la melodía bien pero tener impulsividad por interpretarla. Este problema del mal oído podemos prevenirlo en el aula formando un coro, de manera que los más tímidos se sientan arropados por las voces del resto y

aquellos que les cuesta afinar, al oír al resto de sus compañeros, pueden mejorar la afinación (Sanuy, 1996).

Otro de los problemas más notables durante la infancia es la afonía, que se da entre un 30% y 40% de niños. Es una enfermedad a la que no se le da toda la importancia que tiene, ya que como cualquier persona ante un catarro o cansancio tendemos a forzar más nuestra garganta produciendo daños que llevan a la ronquera (Vas, 2011).

La ronquera viene dada por un esfuerzo en el aparato fonatorio, por un lado de las cuerdas vocales y por otro lado de la laringe. Como ya he desarrollado anteriormente, el simple hecho de introducir más o menos aire del necesario para la emisión de la voz ya puede dañarnos las cuerdas, provocando un ensanchamiento de estas para poder emitir el sonido. Cuando se produce la afonía, la mucosa que recubre las cuerdas vocales disminuye provocando la inflamación, la cual se curará con reposo, cuidados, como podrían ser evitar bebidas frías, lugares con humos o chillar, y fármacos que ayuden a bajar la inflamación. Pero la afonía no solo se produce por la disminución de la mucosa, también el exceso de mucosa puede generar problemas en la emisión vibrando más de lo normal y provocando que se haga un esfuerzo mayor al intentar hablar o cantar de manera normal (Ferrer, 2001).

## **4.2 FOLKLORE**

### **4.2.1 Tradición del canto**

El uso del canto como medio musical está presente desde que el hombre está en la tierra, en rituales, cantos a los dioses, a la tierra, al trabajo, cantos de cuna, de misa... y así desde la prehistoria hasta nuestros días, en cualquier lugar, en cualquier cultura siempre ha existido una tradición musical. Según Kodály (citado por Pascual, 2010): “las canciones populares son el mejor medio para amar la música y que el principal instrumento es la voz” (p.127).

Desde que nacemos nuestras madres o abuelas nos mecen y cantan, lo que nos hace tomar el primer contacto con la música más espontánea y nos ayuda en el desarrollo no solo de la inteligencia sino también otras habilidades como las motoras (Sanuy, 1996).

La música folklórica, según autores como Martín Escobar (2011), se define como aquella que pasa de generación en generación de forma oral y no se conoce al autor que la escribe. Es música popular que recoge costumbres y formas de vida de una determinada sociedad creando una marca de identidad para esa cultura.

Otra definición que recoge la International Folk Music Council (citado por Ardley et al., 1977) “Música folklórica es la música del pueblo llano que se propaga de persona en persona por medio de su audición, sin que se aprenda en una partitura” (p.68).

Lo que podemos deducir de ambas definiciones es que la música folklórica va a pasar de generación en generación por transmisión oral y que, por ende, va a existir una continuidad en el tiempo y con ello una modificación de la misma por la cultura o personas que la utilicen, pudiendo generar muchas versiones de una misma canción, lo que nos permite tener un conocimiento de nuestra cultura y nuestros antepasados.

Hay que establecer las diferencias entre la música folklórica, que ya he expuesto, y la música popular, la cual se genera para un tipo de personas concretas, cuyas letras y ritmos son fáciles de memorizar y tienen una rápida propagación entre masas (Ardeley, et al., 1977).

Generalmente, de la música folklórica se desconoce el autor y de la música popular o moderna sí que se suele conocer este dato; la música folklórica se genera por una comunidad en un momento o persona determinada, sin que quede una constancia escrita de las modificaciones que ésta pueda ir sufriendo (Nettl, 1985).

Dentro de la música folklórica podemos encontrarnos desde cantos de trabajo en los que se seguían ritmos según el propio ritmo del trabajo, como los cantos de coger algarrobas, canto para esquilar ovejas... hasta jotas, fandangos, tonadas bailables, paloteos, cantos de boda o juegos y canciones infantiles.

#### **4.2.2 Canción tradicional infantil**

La canción tradicional infantil abarca desde las canciones de cuna hasta los juegos y canciones infantiles dentro del folklore. Como el resto de las artes, cada cultura tiene su propio folklore y éste se refleja en los juegos tradicionales infantiles.

Estos juegos pasan a ser tradicionales ya que se transmiten de generación en generación con sus consiguientes añadidos o modificaciones.

El folclore o la cultura tradicional están compuestos por aquellos saberes, contrastados por el uso y la práctica, que todavía hoy ayudan al ser humano a crecer (antiguamente a sobrevivir), aprovechándose éste del conocimiento o del dominio que tiene del entorno en el que habita y de sus posibilidades. (Beltrán, Díaz, Pelegrín y Zamora, 2002, p.9)

Como ya he comentado anteriormente, desde que nacemos nuestras madres nos cantan en diversas situaciones: nos cantan nanas para dormir, nos enseñan una canción para descubrir los dedos de la mano o nos enseñan una canción para movernos. Tras este primer contacto con el canto, empezamos una serie de relaciones sociales, con hermanos, en la guardería... donde nos siguen enseñando un repertorio de canciones y juegos como “El corro de las patatas” o “La zapatilla por detrás” (Beltrán, et al. 2002).

Las primeras canciones infantiles que nos enseñan introducen todo tipo de elementos musicales usando la voz y movimientos con el cuerpo asociados a las letras de las canciones. Una vez que pasa de esta etapa las canciones pasan a enseñarse desglosadas en un montón de términos musicales, ritmos, lectura de obras...

Poco a poco vamos perdiendo la tradición del canto en la infancia por diversos motivos, algunos tan simples como que las madres trabajan fuera de casa o que nuestros mayores ya no conviven en el mismo hogar (Sanuy, 1996).

También son los propios niños y niñas los que con el paso de los años se vuelven más dejados en este tipo de prácticas, bien porque cambian sus intereses o bien porque tienen a su alcance otras formas de entretenerse como son las nuevas tecnologías, dejando de un lado los juegos tradicionales y, por consiguiente, dejan de lado su propia cultura y raíces (Arévalo, 2009).

Dentro de la canción tradicional infantil nos encontramos con canciones de cuna y juegos infantiles, de los cuales podemos nombrar algunos como juegos de comba, de palmas, de pasarelas, de corro...

Podemos decir que el juego tradicional es lo que nos permite un acercamiento a nuestro pasado, lo que conlleva a conocer nuestras tradiciones, costumbres o las creencias, dentro de nuestra cultura o región (Trigo, 1995).

Al igual que la canción tradicional, los juegos tradicionales infantiles pasan de generación en generación, sufriendo transformaciones con los pasos de los años, de hecho es probable que un juego de palmas que mi madre cantaba de una manera, yo me lo sepa con otras palabras e incluso mi hermana pequeña se lo sabrá con otras modificaciones. Aun así siguen siendo juegos que se divulgan de forma oral de una generación a otra, estando de acuerdo con la afirmación de Jiménez (2009): “son juegos que durante años y con el paso del tiempo se siguen jugando, pasando de generación en generación, siendo los padres los que se los enseñan a sus hijos y estos a los suyos y así sucesivamente” (p.2).

Con este folclore infantil desarrollamos en los niños y niñas los siguientes aspectos:

La Postura, la atención, el conocimiento del cuerpo, la flexibilidad, la armonía en el movimiento, la sensibilidad respecto al compañero y al grupo, la observación y la relación entre los niños, la ocupación del espacio, la creatividad, la coordinación entre la música y el movimiento del cuerpo. (Beltrán et al. 2002, p.147)

Como futura educadora me parece oportuno que dentro del aula se sigan potenciando este tipo de prácticas atendiéndolas desde la asignatura de música. Porque la música está entre nosotros y muchas veces surge de manera espontánea en cualquier ámbito del niño, y cambia según la persona que esté cerca, ya que será aun más espontánea cuando improvisa juntos a iguales (Tafari, 2006).

Y como ya expuso Kodály (citado por Cámara, 2004):

La mejor manera de llegar a las aptitudes musicales que todos poseemos es a través del instrumento más accesible a cada uno de nosotros: la voz humana. Este camino está abierto no sólo a los privilegiados sino también a la gran masa. (p.125)

# 5. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

## 5.1 INTRODUCCIÓN

El tema elegido para esta propuesta de intervención ha sido el uso de canciones folklóricas para trabajar el canto dentro del aula. El tema ha sido seleccionado para fomentar la canción tradicional, dándosela a conocer a nuestros alumnos/as, y a su vez favorecer la inclusión del canto en el aula como parte fundamental del currículo dentro de la educación musical, ya que como he desarrollado a lo largo del trabajo la música está presente en todas las culturas desde los orígenes y momentos esenciales como fiestas familiares o religiosas.

Todas las actividades van a girar en torno a estos dos conceptos, teniendo muy en cuenta todos los factores que intervienen en el aula y proporcionando las estrategias necesarias para ejecutar correctamente la práctica del canto sin dañar la voz.

El conjunto de actividades, titulado “*Lola, Lolita, Lola*” van a desarrollarse durante 5 semanas, en sesiones de 55 min cada una.

La propuesta de intervención que aquí se expone está planteada para alumnos de tercer ciclo de educación primaria, concretamente de sexto curso. Aunque la propuesta no se ha podido llevar a cabo en el aula por motivos de programación de mi tutor de prácticas, todas las actividades, objetivos, contenidos y criterios de evaluación están diseñados para poder ser desarrollados en el aula.

Siguiendo una serie de objetivos que se establecen en el Real Decreto 40/2007 para este ciclo, se desarrollarán una serie de actividades para desarrollar el aprendizaje de los alumnos en este área de primaria. Es necesario que los objetivos que se quieren cumplir con estas actividades estén fundamentados en los documentos base como es la L.O.E. y el Real Decreto 40/2007 ya mencionado anteriormente. Además, hacer hincapié en que cada escuela tiene alumnos de distintas características, por lo que se tiene muy en cuenta la atención a la diversidad así como el apoyo educativo de cada alumno, siendo nuestro fin último la formación integral de cada persona, planteado en los objetivos generales de la L.O.E., ley que sigue aún vigente para los cursos de 2º, 4º y 6º de primaria hasta el curso que viene, en el que entrará en vigor para estos cursos la nueva ley de educación LOMCE, ya instaurada en 1º, 3º y 5º de primaria.

## **5.2 CONTEXTO Y ENTORNO DONDE SE DESARROLLA LA PROPUESTA**

### **5.2.1 Entorno educativo**

El centro educativo donde hubiera llevado a cabo la propuesta es el colegio Claret de Segovia. Tiene un total de 1700 alumnos matriculados de los cuales 1595 pertenecen a infantil y primaria. Dispone de todos los niveles educativos tanto obligatorios (primaria y secundaria) como guardería, educación infantil y bachillerato. La titularidad del centro es concertada para infantil, primaria y secundaria. Es un colegio bilingüe y de inclusión educativa para niños con discapacidades físicas como niños sordos.

El colegio está ubicado en la Av. Padre Claret, nº3, a unos 220 m. del acueducto de la ciudad, en el barrio de El Carmen, que tiene aproximadamente 9376 habitantes (censo de marzo, 2012).

Es una ubicación privilegiada ya que cuenta con tres paradas de autobuses urbanos que lo comunica con otros barrios como Nueva Segovia, San José Obrero, El Cristo del Mercado, el Casco Antiguo de la ciudad, Zamarramala, San Marcos y Hontoria.

El colegio Claret es un centro católico dentro de la congregación de Misioneros Claretianos, fundada por San Antonio M<sup>o</sup> Claret.

El colegio promueve la educación de niños y jóvenes dentro de un modelo cristiano, basado en “los Derechos del Hombre, en la Doctrina de la Iglesia y en la propia tradición claretiana” (Ideario del Colegio Claretiano, 2.1). Con esta identidad lo que quieren es que el centro esté al servicio de la sociedad y promueva la colaboración con ésta.

### **5.2.2 Contexto social y económico**

El nivel socioeconómico de las familias del centro, en rasgos generales, es medio-alto, aunque siempre se da el caso de algún alumno que tiene problemas económicos a la hora de comprar material escolar o pagar para salidas. Creo que este nivel socioeconómico se debe a la propia titularidad del centro, es decir, al ser un centro concertado (aunque no debiera) condiciona el tipo de alumnado que va a matricularse,

ya que van a ser familias con recursos económicos, horarios de trabajo complicados, por lo que recurren a este tipo de educación concertada.

Sobre el ambiente familiar- afectivo podemos decir que es estable y sin conflictos graves. Las familias están muy implicadas en las actividades que desarrollan el centro como la merienda solidaria o festivales de música, así como la buena disposición a la hora de realizar salidas por la ciudad o extraescolares. También son familias que se implican en la educación acudiendo a las reuniones trimestrales que se hacen con los tutores o pidiendo tutorías individuales para hablar sobre casos concretos.

### **5.2.3 Contexto del aula y características de la misma**

En este apartado voy describir las características del aula en el que hubiera realizado la propuesta didáctica, la cual corresponde al aula de música del centro destinada para 3er ciclo de primaria.

El aula es grande y diáfana lo que favorece realizar actividades de la asignatura como danzas, interpretación con instrumentos o grupos corales. El aula es muy luminosa y cuenta con cuatro ventanas distribuidas dos a dos en las paredes.

La parte principal del aula consta con dos filas de gradas donde se coloca el alumnado durante las clases. Estas gradas a su vez son baúles en los que deberían guardarse los instrumentos musicales; si digo “deberían” es porque el aula no cuenta con todos los recursos necesarios para un aula musical.

La decoración de esta es algo escasa, contando con varios murales de compositores, la digitación de la flauta o la colocación dentro de una orquesta.

Los únicos instrumentos que hay en el aula son un piano, y una guitarra que es del propio profesor. Por otro lado se cuenta con pocos recursos informáticos: dos ordenadores con altavoces y una mesa de mezclas (que una vez más son objetos personales del profesor).



Figura 10. Aula de música. Gradas



Figura 11. Aula de música. Vista frontal

#### 5.2.4 Características del alumnado

Como ya he comentado anteriormente, el nivel educativo para el que se habría desarrollado esta propuesta de intervención es 6º curso de primaria, en concreto para el grupo de 6ºA.

El grupo de clase está formado por 25 niños de los cuales 12 son niñas y 13 niños. En cuanto al conjunto del alumnado puedo decir que las relaciones sociales entre ellos son bastante buenas. Es un grupo unido que colabora e interactúa entre sí. Las únicas rencillas que hay es con dos de las chicas Me y Da, las cuales son un poco “liantas” y han intentado varias veces enemistar al resto de chicas. En cuanto a los chicos se llevan bien pero entre “moters” y “normales”, como se hacen llamar, de vez en cuando hay algún conflicto.

A nivel sociocultural, es un grupo que solo cuenta con dos alumnos inmigrantes. Esto no supone ningún problema ya que se respetan entre todos y no influye la procedencia a la hora de relacionarse.

La actitud del grupo en general es buena y trabajadora, aunque también es un grupo bastante hablador. Su capacidad de concentración-atención durante un tiempo en la misma actividad, como niños, es limitada, por ello necesitan actividades variadas que les motiven, captando su atención. Esto no siempre es fácil de conseguir, y por eso se distraen y tienden a hablar entre ellos.

Algo que me ha llamado la atención del grupo es el cambio de actitud que tienen ante el tutor y otros profesores, ya que con el primero suelen ser un grupo más hablador, aunque se debe a la confianza de llevar juntos varios cursos. Sin embargo con otros

profesores como el de conocimiento del medio, los alumnos muestran más respeto, aunque creo que se debe a que este profesor es muy estricto con ellos.

Mi actitud con el grupo era siempre la misma, si no mantenían silencio la actividad se paraba y se quedarían sin hacer nada y en silencio, consiguiendo que los alumnos se responsabilicen de sus actos.

De manera individual, encontramos niños que son más revoltosos, molestan, distraen a sus compañeros, no dejan de hablar y les cuesta concentrarse. También he comprobado que, si desde un principio no se les permite esos comportamientos y se realiza una clase más flexible e innovadora, los alumnos, incluso los que se distraen y molestan, responden bien y enseguida empiezan a participar en la misma.

Desde el punto de vista del aprendizaje sí que encontramos más diferencias. Hay alumnos más aventajados, que siguen el ritmo de la clase sin problemas, son más trabajadores, su comportamiento es bueno... lo que queda reflejado en la evaluación, y sus calificaciones están entre sobresaliente y notable.

Hay otro grupo que de igual manera saca buenas notas, pero es más revoltoso en el aula: algunos se pasan el día hablando, traen las tareas, aunque de vez en cuando se les olvida o no las realizan de manera limpia y ordenada.

Hay un pequeño número de alumnos con un nivel más bajo y que poco a poco se están quedando atrás del resto por la falta de atención individualizada. Presentan dificultades en todas las materias, especialmente en lengua y matemáticas.

En el grupo también nos encontramos con un repetidor, el cual tiene a su vez una pequeña adaptación curricular en matemáticas y lengua, aparte de salir una hora a la semana con un profesor de apoyo. Otra de las alumnas, que presenta dificultades en matemáticas y lengua, recibe media hora de apoyo una vez a la semana. La alumna no tiene que salir de clase sino que acude otra profesora a clase sentándose junto a ella durante la media hora.

Está claro que el nivel de aprendizaje y actitudinal es mayor cuando los progenitores se preocupan día a día de la educación de sus hijos y por lo general todas las familias de este grupo se involucran.

### **5.3 DISEÑO DE LA PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA EN EL AULA**

La finalidad de mi propuesta de intervención es que el canto tenga un papel fundamental dentro de la asignatura de música y acercar a los alumnos, en este caso de sexto de primaria, la canción folklórica como símbolo de identidad de nuestras raíces y parte fundamental de nuestra cultura. Para ello he seleccionado un repertorio de canciones folklóricas, principalmente del folclore de Castilla.

Dada la temática de mi Trabajo Fin de Grado, en el que pretendo que los niños adquieran una serie de nociones sanas y cuidadas de la utilización de su instrumento, la voz, a través de canciones y melodías de nuestro folclore, me ha parecido una forma original y creativa de poner en práctica toda la fundamentación teórica con la realización de una representación teatral cantada. En ella, los niños pondrían en práctica las canciones aprendidas durante el desarrollo de cinco sesiones, en las que trabajaríamos ejercicios vocales adecuados a la edad y voz de los discentes, así como el aprendizaje de cuatro canciones pertenecientes a nuestra tradición, con el trabajo pertinente de intervalos y otras cualidades que aparezcan en cada pieza.

La representación teatral está basada en la ópera Carmen, del compositor Georges Bizet. He querido tomar como referencia esta obra a pesar de considerarse música “cultura” o “académica”, ya que el argumento de esta ópera se sitúa en el siglo XIX dentro de la ciudad de Sevilla, en torno a unos personajes castizos y auténticos que desarrollan su vida cotidiana de una forma especial. Toda la trama permite que se desarrolle una obra en la que se incluya una parte hablada y una parte cantada, donde introduciré canciones de nuestro folclore.

Todo ello desemboca en la preparación de una representación teatral cantada, perfecta para ser mostrada al público en el festival de fin de curso del colegio.

#### **5.3.1 Objetivos, contenidos y criterios de evaluación**

##### ***5.3.1.1 Objetivos didácticos:***

El objetivo general de toda la propuesta va a ser el desarrollo de la capacidad vocal de todo el alumnado a través de la canción tradicional, teniendo como base los objetivos específicos recogidos por la LOE:

- Adquirir técnicas específicas de los diferentes lenguajes artísticos (correcta emisión de la voz o fluidez del ciclo respiratorio).
- Conocer las diferentes manifestaciones artísticas del patrimonio cultural, en concreto del canto.
- Respetar las interpretaciones propias y del resto de compañeros.
- Realizar producciones artísticas en colaboración con todo el grupo de clase.
- Asumir las diversas funciones de cada uno dentro de la producción artística.

#### ***5.3.1.2 Contenidos de aprendizaje:***

Los contenidos establecidos a cumplimentar en esta propuesta de intervención para el tercer ciclo de educación primaria en música son los que pertenecen al *Bloque 3. Escucha* y *Bloque 4. Interpretación y creación musical*:

- Clasificación de las agrupaciones vocales en una interceptación vocal.
- Interés por la música de diferentes épocas y culturas.
- Interpretación de piezas vocales de diferentes épocas y culturas.
- Lectura e interpretación de canciones.

#### ***5.3.1.3 Criterios de evaluación:***

Los criterios establecidos en la Ley que se adecuan a esta propuesta de intervención son los siguientes:

- Reconocer músicas del medio social y cultural propio y de otras épocas y culturas.
- Realizar representaciones plásticas (atrezzo de la representación) de forma cooperativa que impliquen organización espacial y uso de diversos materiales.

## 5.4 DISEÑO DE LAS ACTIVIDADES

### 5.4.1 Cuadro resumen de las actividades

A continuación adjunto el cuadro resumen de las actividades por sesiones y un cuadro resumen de los objetivos que se quieren alcanzar con ellas:

	<b>OBJETIVOS</b>
<b>Sesión 1º, 2º, 3º y 4º</b>	Las cuatro primeras sesiones están estructuradas de la misma manera, siguiendo un esquema que considero apropiado para el aprendizaje de la voz cantada: 1º Trabajar la preparación del cuerpo. 2º Trabajar con ejercicios técnicos vocales. 3º Exponer una introducción teórica al tema folklórico a tratar en cada sesión. 4º Aprender y poner en práctica la canción señalada en cada sesión.
<b>Sesión 5º</b>	Para esta última sesión los objetivos generales varían, puesto que lo que se desarrolla es el ensayo general de la representación teatral, se repetirán los ejercicios de relajación y técnico vocal y se llevaran a cabo todas las obras aprendidas en cada una de las sesiones.

<b>Número de sesión</b>	<b>Actividades y temporalización</b>
<b>Sesión Primera</b>	1. Actividad de relajación. 5 min. 2. Ejercicio técnico vocal: Juego de eco. 5 min. 3. Designación de personajes de la obra así como una primera lectura de la misma (acto primero). 15min. 4. Introducción a la canción de ronda popular. 10 min. 5. Aprendizaje de la canción: “Eres alta y delgada”. 20 min.
<b>Sesión Segunda</b>	1. Actividad de respiración con globo. 10 min. 2. Trabajo técnico global: “Rrrr”. 10 min. 3. Introducción a la canción “En el café de Chinitas” de Lorca. 20 min. 4. Trabajo del acto segundo de la obra y repaso del acto primero. 15 min.

<b>Sesión Tercera</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Baile de relajación “Oli i Rebetes tou Dousie”. 10 min.</li> <li>2. Ejercicio vocal “Masale musical”. 10 min.</li> <li>3. Canción “El romance del prisionero”. 20 min.</li> <li>4. Preparación del acto tercero de la obra. 15min.</li> </ol>
<b>Sesión Cuarta</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ejercicio diafragmático. 10 min.</li> <li>2. Trabajo de relajación con los ojos cerrados. 10 min</li> <li>3. Ejercicio técnico que aleterna “Rrrr” y “pedorretas”. 5 min</li> <li>4. Canción “En casa de tío Vicente”. 20 min</li> <li>5. Preparación del acto cuarto de la obra. 10 min.</li> </ol>
<b>Sesión Quinta</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Repaso de las canciones. 20 min.</li> <li>2. Montaje de la obra con acciones y texto. 25 min.</li> </ol>

#### 5.4.2 Desarrollo de las actividades

##### SESION 1:

Comenzaremos con un ejercicio de relajación en el que los alumnos se recostarán sobre el pupitre, de manera que irán pensando en los diversos colores guiados por la profesora (vamos a pensar en el color rojo...) y los lugares que les inspiran los mismos, acompañado de música de relajación. Duración 5 min (Como he explicado, que el cuerpo se encuentre en estado de relajación para el canto es muy importante).

Ejercicio técnico vocal, con el que los alumnos trabajaran el cierre correcto de las cuerdas vocales, sin ser conscientes. Así adquieren buenos hábitos de una forma natural, como un juego. Consiste en hacer pedorretas con los labios, siendo constante y con poco aire. La maestra les mostrará cómo hacerlo, primero sin ningún sonido en concreto, para que se familiaricen con la sensación de la vibración. A continuación, la maestra realizará diferentes alturas que los alumnos repetirán en un juego de eco. También podrá utilizar breves motivos que aparezcan en la canción de esta sesión y así van interiorizando la melodía que están por aprender. Por ejemplo, los de la Figura 12.

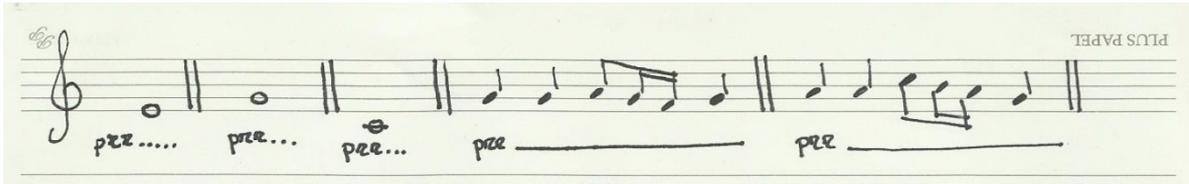


Figura 12. Ejercicio con pedorretas en diferentes alturas.

Fuente: Elaboración propia

La canción a trabajar en esta sesión es “Eres alta y delgada” (popular española) Anexo 1. Es un canto de ronda, así que en este momento de la sesión, explicaremos a los alumnos una introducción a esta tipología de canción tradicional.

La profesora cantará la canción una vez entera a los alumnos y después cantará en versos para que los alumnos repitan y aprendan la letra y melodía.

Será en esta sesión cuando se haga la designación de los personajes de la obra, así como una lectura del primer acto (Anexo 2).

## **SESION 2:**

En esta ocasión comenzaremos la sesión con un trabajo corporal de respiración. Entregaremos a cada alumno un globo pequeño y tendrán que intentar inflarlo sin ayuda de las manos. Con este ejercicio, están realizando un trabajo muscular más abajo del diafragma (el “esfuerzo” lo encontraremos en el bajo vientre), para encontrar un centro de equilibrio bajo que es necesario para una correcta emisión.

El trabajo técnico de hoy será parecido al de la sesión anterior, pero esta vez utilizaremos una “R” continua (ver Figura 13):

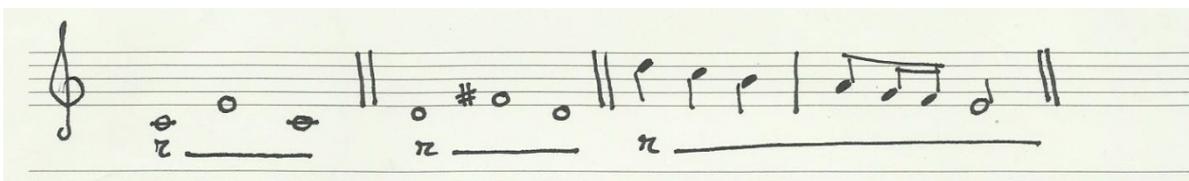


Figura 13: Ejercicio a varias alturas con R.

Fuente: Elaboración propia

La canción a trabajar es “En el café de Chinitas” (Anexo 3). En la parte teórica de esta canción, les vamos a hablar de Federico García Lorca, que era amante de las canciones tradicionales e hizo una recopilación de canciones antiguas, versionándolas para piano y voz. Les enseñaremos la melodía de esta canción con el ejercicio anterior de “R”. Posteriormente introducimos la letra para su aprendizaje.

Al final de la sesión se realizara la lectura del segundo acto y el repaso del primer acto.

### SESIÓN 3:

Comenzaremos la sesión con un baile de relajación con una música tradicional griega llamada “Oli i Rebetes Tou Dounia”. Este baile con sus movimientos, nos ayudará a bajar los ciclos del alumnado y conseguir un estado de equilibrio para el canto. Es un baile que se realiza en corro.

Como los alumnos ya están de pie, se colocarán por parejas en corro y designados con los números 1 y 2. Comienzan cantando los “unos” con la consigna musical dada por la profesora, la cual se apoyará de un piano para su realización, mientras los “doses” masajean los hombros de sus compañeros. Es muy importante que la zona del cuello y la articulación de los hombros se encuentre sin ningún tipo de tensión. Con este juego, en realidad, están haciendo un trabajo importante para la correcta emisión y utilización del instrumento. Algún ejercicio a cantar (Figura 14):

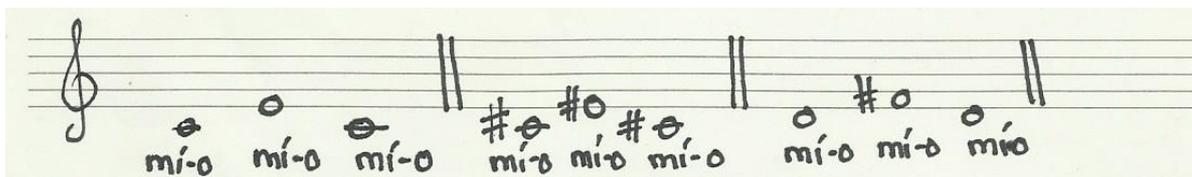


Figura 14. Diferentes alturas con la palabra mía.

Fuente: Elaboración propia

La canción a trabajar es “El romance del prisionero” (Anexo 4). La canción habla de un prisionero que expresa lo que siente sin su libertad. Tras el aprendizaje de la canción se trabajará el acto tercero de la obra.

### SESIÓN 4:

Comenzaremos realizando un ejercicio de respiración. Tumbaremos a los niños en el suelo y les colocaremos un libro pequeño sobre la tripa, para que de esta manera observen cómo el libro sube y baja (trabajo diafragmático). A continuación, después de un par de intentos y observaciones, les pediremos que cierren los ojos y les iremos indicando las siguientes pautas:

- Pensad en vuestra cabeza. Imaginad que crece
- La campanilla está colgando
- Vuestra garganta relajada
- Los hombros pesan hacia el suelo

- La medula espinal crece hacia arriba y abajo
- Los pulmones están flotando
- El estómago pesa hacia el suelo.

Repetimos este patrón tres veces. Con ello, estamos relajando todas las partes que son útiles en el canto y que necesitan estar relajadas para su correcto funcionamiento y flexibilidad.

Para los ejercicios técnicos vocales se va a calentar con el ejercicio de “R” alternando con las “pedorretas”, siguiendo los esquemas musicales establecidos anteriormente (notas tenidas, pequeños intervalos...).

La última canción para aprender es la llamada “En casa del tío Vicente” (Anexo 5), canción que pertenece al folklore de Castilla, en concreto de la ciudad de Salamanca. Para finalizar se trabajará el acto cuarto de la representación y el repaso de todos los anteriores.

## **SESIÓN 5**

Esta sesión estará dedicada al montaje de la representación con los textos, acción y repaso de las canciones aprendidas a lo largo de las cuatro semanas anteriores.

### **5.5 EVALUACIÓN DE LAS ACTIVIDADES**

Para la evaluación vamos a tomar tres referentes. En primer lugar se va a evaluar el propio diseño de la propuesta y el funcionamiento del aula, en segundo lugar la evaluación del alumnado y por último la evaluación del propio profesor. Va a ser una evaluación tanto conjunta (heteroevaluación) como propia (autoevaluación).

Los instrumentos de evaluación para esta propuesta didáctica van a ser la observación del día a día y del resultado final de la obra.

#### **Propuesta didáctica:**

Lo primero a evaluar es si tanto el tiempo como las sesiones establecidas han sido los necesarios para desarrollar todas las actividades descritas. Para comprobar si se han

logrado los objetivos propuestos, se van a seguir los siguientes criterios de evaluación:

Observación de si se han cumplido los objetivos didácticos a través de los criterios de evaluación. Los criterios de evaluación de esta unidad didáctica son:

- ⇒ Usar el instrumento vocal correctamente.
- ⇒ Adquirir hábitos mecanizados a la hora de cantar, como la correcta posición del cuerpo en estado de relajación.
- ⇒ Adquirir recursos para facilitar la memorización de la letra de las canciones.
- ⇒ Interpretar piezas vocales y obras de teatro.
- ⇒ Organizar un teatro musical.

#### **Indicadores de evaluación:**

A través de la representación de la obra musical comprobaremos la limpieza y el trabajo de la misma.

#### **Instrumentos de evaluación:**

Todas las actividades van a ser evaluadas por medio de la observación del día a día en el aula y la observación del desarrollo de la obra final.

#### **Alumnado**

Para calificar a los alumnos se tendrán en cuenta los siguientes aspectos, los cuales tendrán todo el peso de la evaluación y serán comprobados por la observación en el desarrollo de cada sesión:

- ⇒ Trabajo y actitud en clase
- ⇒ Colaboración entre ellos y con el profesor
- ⇒ Puesta en escena del teatro musical

#### **Profesor**

El profesor debe realizar una autoevaluación sobre su práctica docente en el desarrollo de la propuesta y las cosas a mejorar de la misma. También sería útil que los alumnos realicen una heteroevaluación anónima sobre las actividades y la actitud del profesor para poder realizar todo tipo de modificaciones que mejoren la propuesta.

### Colectiva

Una vez realizada la representación, usar unos minutos de clase en los que se comenten todas las apreciaciones que han tenido tanto alumnos como profesor sobre el desarrollo de todas y cada una de las sesiones.

## **6. ANÁLISIS DEL ALCANCE DEL TRABAJO. OPORTUNIDADES Y LIMITACIONES**

Con este Trabajo Fin de Grado he querido acercar al alumno a un breve repertorio de canciones tradicionales, con la intención de que después sean ellos mismos los que continúen con la búsqueda del repertorio que más se ajuste a sus intereses. El folklore, como he comprobado, nos sirve para conocer nuestras raíces, nuestras costumbres y, por ende, nos sirve para conocernos a nosotros mismos y el porqué de nuestra cultura, religión, creencias...

Aparte de querer hacer arraigar en los alumnos de 6º conocimientos del folklore, he querido girar la propuesta de intervención en torno al canto, ofreciéndoles los medios adecuados para hacer un uso apropiado del instrumento más antiguo que poseemos que es la voz. Como expongo en la fundamentación teórica, nos encontramos con que uno de los problemas más usuales que se generan en la voz y que ocurren en la infancia son las disfonías vocales, las cuales no suelen recibir el tratamiento y la preocupación necesaria. Por ello, desde mi papel de futura docente musical, quiero ofrecerles técnicas para la correcta emisión de la voz, tanto con el trabajo del aparato respiratorio, fundamental para la correcta emisión, como con el fonatorio.

Aparte de trabajar estos dos conceptos, la propuesta ha girado en torno a un “todo” mayor, en el que serán los propios alumnos los que, a través del trabajo grupal y cooperativo, realicen el montaje de una obra de teatro, siempre bajo la dirección del profesor.

He basado toda la propuesta en un grupo concreto con unas características que he podido observar a lo largo del desarrollo de mis prácticas. Por eso esta propuesta es ideal para ese grupo, porque la he creado a partir de las singularidades del mismo y

tanto objetivos, contenidos y criterios de evaluación son acordes a lo que dicta el currículo de primaria.

La limitación principal ha sido la imposibilidad de llevarla a cabo en el aula, como he explicado anteriormente, debido a la programación que tenía el tutor de las clases de música. Son clases muy limitadas de tiempo, y el tutor reproduce el mismo esquema en los cuatro cursos de 6º en los que imparte la materia, por lo que realizar la propuesta de cinco sesiones implicaba que el grupo se descolgara del resto.

## **7. CONSIDERACIONES FINALES, CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

En la fundamentación teórica hemos podido comprobar que el canto, y en concreto el repertorio de canciones tradicionales, se va desplazando del aula bien porque el mayor tiempo de la clase de música se deja para la interpretación instrumental o bien porque son los propios alumnos los que van dejando esa práctica a medida que crecen, pensando que es una práctica aburrida o para “pequeños”, o influenciados por el uso de las nuevas tecnologías.

Mi opinión sobre esto es que muchas veces no se debe a la falta de ganas del alumno, sino a que el profesor no elige un repertorio que se adapte a sus estudiantes, eligiendo temas tan sencillos e infantiles que, a alumnos mayores, les hace perder la ilusión por esta práctica.

Por eso mi propuesta está destinada a alumnos de 6º curso de primaria, los mayores de esta etapa, de manera que se va a introducir el canto folklórico y van a comprobar que puede ser una práctica muy satisfactoria y divertida. Lo que despierta en los alumnos es curiosidad por este tipo de música y formas de trabajarla, que no tiene por qué consistir en una práctica aburrida en la que el alumno escucha, memoriza e interpreta.

Con la propuesta el alumno no solo va a escuchar o memorizar, también va a ser participe en primera persona de la realización de un proyecto mayor, en el que cada uno

tendrá una función dentro de un todo, lo que conllevará una satisfacción tanto personal como grupal.

Para finalizar, me gustaría decir que en el aula se pueden llevar a cabo muchas actividades que giran en torno a aspectos concretos, como en este caso el canto y el folklore, pero que a la vez integran aspectos tan interesantes como el desarrollo de las inteligencias múltiples o las normas básicas de convivencia, generando un clima adecuado de aprendizaje y favoreciendo el trabajo grupal y cooperativo. Todo ello es lo que he intentado plasmar en la propuesta de intervención, la cual considero que se puede llevar a cabo en cualquier curso y grupo de alumnos, ya que solo hay que adaptar el repertorio y la obra de teatro al grupo-clase.

A nivel personal, la realización del trabajo me ha generado una gran satisfacción, y la ampliación de nuevos conocimientos para poder llevarlos a la práctica en mi futura práctica docente. Considero que con este “granito de arena” puedo llegar a mantener vivo el canto en el aula y, como no, el folklore, tema que para mí es indispensable conocer, puesto que el folklore se da en cada uno de nuestros “día a día”, porque no deja de ser una serie de costumbres de cada uno y esa conexión directa con nuestro pasado. A lo largo del trabajo he podido llegar a conclusiones y reflexiones sobre la música en general y el tratamiento de la misma en el aula, considerando que es una asignatura poco valorada en general, cuando tiene tanto que aportar al alumno a nivel personal, social y emocional.

## LISTA DE REFERENCIAS

Ardley, N., Arthur, D., Chapman, H., Clarke, M., Cruden, R. y Sturrock, S. (1977). *El libro de la música*. Barcelona: Parramón ediciones.

Arévalo Galán, A. (2009). Importancia del folklore musical como práctica educativa. *LEEME*, 23, pp. 1-14. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf>

Asociación de antiguos alumnos (1983). Canciones populares que bajo la dirección del maestro Benedito interpretó en sus clases de música el Instituto- Escuela (1818-1936). Madrid: Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto- Escuela.

Beltrán, J., Díaz, J., Pelegrín, A. y Zamora, A. (2002). *Folklore musical infantil*. Madrid: AKAL.

Besangée, G. (1915). *El arte de desarrollar la voz y sus timbres*. Buenos Aires: Edición R.G.B.

Brufal, J. D. (2013). Los principales métodos activos de educación musical en primaria: Diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el TRABAJO en el AULA. *Artseduca*, (5), 6-21. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902004020100004](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902004020100004)

Cámara, A. (2003). El canto colectivo en la escuela: una vía para la socialización y el bienestar personal. *Revista de Psicodidáctica*, nº 16. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501606>

Cámara Izaguirre, A. (2004). La actividad de cantar en la escuela: Una práctica en desuso. *Revista de Psicodidáctica*, nº 17, pp. 75 – 84. Recuperado de

<http://www.ehu.es/ojs/index.php/psicodidactica/article/download/168/14#page=75>

Castaño, T. (2008). *Cantar y contar con niños: música y lectura en la educación*. En (Ed.), *Boletín de la institución libre de enseñanza* (pp. 107-115).

Clift, S., Hancox, I., Hess, B., Kreutz, G., Stewart, D. (2010) Choral singing and psychological wellbeing: quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey. *Journal of Applied Arts and Health*, 19-34, 1.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=cultura>.

Elgström, E. (2007). Cómo adecuar el campo vocal de los maestros de música a las tesituras vocales del alumnado de primaria. *Revista Eufonia. Didáctica de la música*, 40, 1-6. Recuperado de <http://eufonia.grao.com/revistas/eufonia/040-propuestas-para-trabajar-la-musica-moderna-en-el-aula/como-adecuar-el-campo-vocal-de-los-maestros-de-musica-a-las-tesituras-vocales-del-alumnado-de-primaria>

Ferrer, J, S. (2001). *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Herder.

Hewitt, G. (1981). *Como cantar*. Madrid: Edaf.

Jiménez, J. (2009). Los juegos tradicionales como recursos didácticos en la escuela. *Innovación y experiencias educativas*, 23, 1-17. Recuperado de [http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero23/JOSEFA\\_JIMENEZ\\_FERNANDEZ02.pdf](http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero23/JOSEFA_JIMENEZ_FERNANDEZ02.pdf)

Ley Orgánica de Educación 2/2006, de 3 de mayo. En Boletín Oficial del Estado, núm. 106, de 4 de mayo de 2006.

- Mansion, M. (1949). *El estudio del canto* (13a. ed.). Buenos Aires: Ricordi.
- Martín Escobar, M.J. (2011). *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. Universidad de Murcia, Facultad de educación.
- Morell, S. (1988). *La higiene de los órganos vocales*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Enrique Teodoro.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música.
- Núñez, E. (1969). *Cancionero de España y América*. Madrid. Magisterio Español.
- Pascual Mejía, P. (2010). *Didáctica de la música para Primaria*. Madrid: Prentice May.
- Real Decreto 40/2007, de 03 de mayo, por el que se establece el currículo de Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León (BOCyL, nº89, de 9 de enero 2007).
- Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación primaria (BOE, nº52, de 1 de marzo 2014).
- Sanuy, M. (1996). *Aula sonora (Hacia una educación musical en primaria)*. (Segunda edición). Madrid: Morata.
- Tafari, J. (2006). *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños* (1ª ed.). Barcelona: Graó.
- Trigo, E. (1995). El juego tradicional en el currículum de Educación Física. *Revista aula de innovación educativa*, 44, 1-5. Recuperado de

[http://www.grao.com/revistas/aula/044-juego-tradicional-y-educacion fisica--participacion-en-la-comunidad-educativa/el-juego-tradicional-en el-curriculum-de-educacion-fisica](http://www.grao.com/revistas/aula/044-juego-tradicional-y-educacion-fisica--participacion-en-la-comunidad-educativa/el-juego-tradicional-en-el-curriculum-de-educacion-fisica)

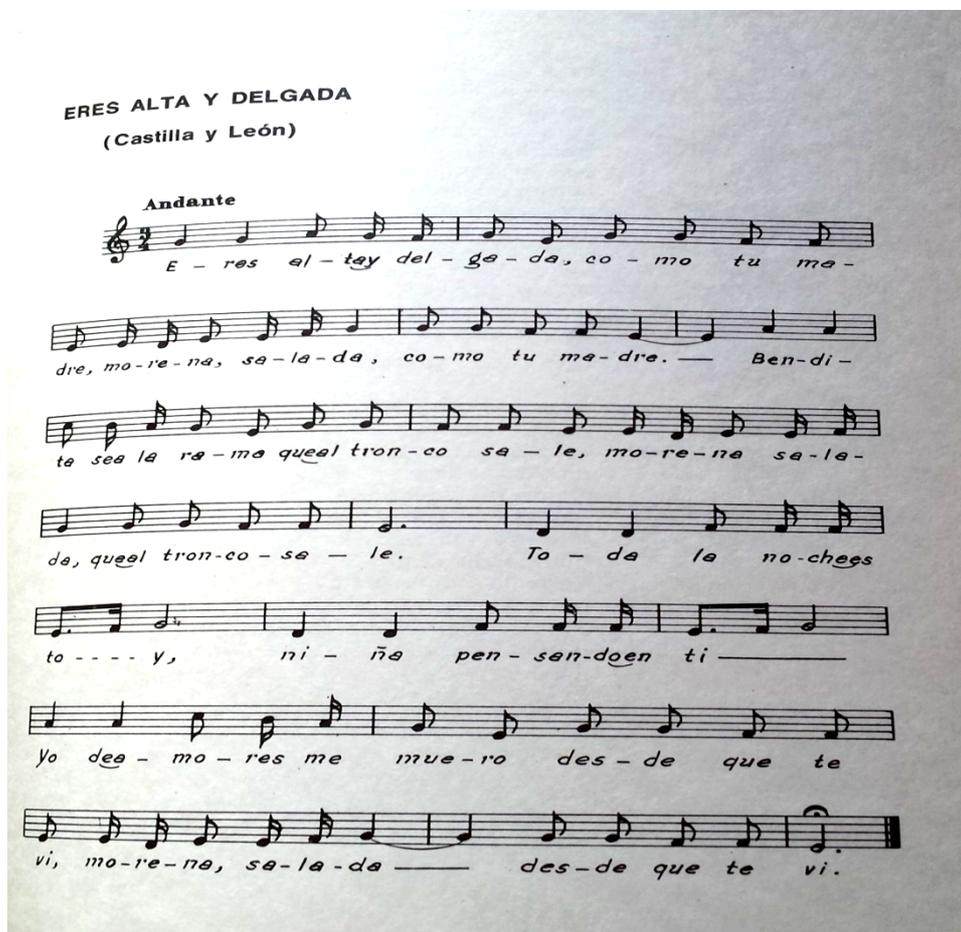
Vas, M. (2011). Está afónico cada dos por tres. Revista Crecer en familia. Para madres y padres, 013, 1-2. Recuperado de [http://crecerenfamilia.grao.com/revistas/crecer-en-familia/013-nos separamos-como-llevarlo-como-contarselo/esta-afonico-cada-dos-por tres-](http://crecerenfamilia.grao.com/revistas/crecer-en-familia/013-nos-separamos-como-llevarlo-como-contarselo/esta-afonico-cada-dos-por-tres-)

# ANEXOS

## ANEXO 1. Sesión 1º. Canción “Eres y delgada”.

**ERES ALTA Y DELGADA**  
(Castilla y León)

*Andante*



E - res al - tay del - ga - da, co - mo tu ma -  
dre, mo - re - na, sa - la - da, co - mo tu ma - dre. — Ben - di -  
ta sea la ra - ma que al tron - co sa - le, mo - re - na sa - le -  
da, que al tron - co - sa - le. To - da la no - che es  
to - - - y, ni - ño pen - san - do en ti —  
Yo dea - mo - res me mue - ro des - de que te  
vi, mo - re - na, sa - la - da — des - de que te vi.

### Letra primera parte :

Eres alta y delgada,

Como tu madre,

Morena salada,

como tu madre.

Bendita sea la rama,

que al tronco sale,

morena salada

Toda la noche estoy,

niña, pensando en ti.

Yo de amores me muero

desde que te vi,

morena salada,

desde que te vi.

## ANEXO 2. Sesión 2º. Guión del teatro.

### GUIÓN (Beatriz del Barrio):

#### Personajes:

- Lola
- El torero Paquiro.
- El sargento Juan.
- Moza 1,2, 3 y 4
- Mozo 1, 2 y 3
- Frascuelo
- Lucio
- Mozas y mozos del pueblo.
- Policías

*(La historia se desenvuelve en una ciudad española de principios del XIX.)*

#### Primer Acto

(Aparece en el escenario mozos y mozas charlando en grupo animadamente: risas... Al rato aparece la protagonista, Lola, caminando de forma altanera y todos los mozos la miran descaradamente y con cara de enamorados)

Mozo 1: ¡Es Lola!

Mozo 2: Sí, ¡La bella Lola!

Mozo 3: ¡Hay, Lola!

(Los mozos y mozas cantan la canción “Eres alta y delgada”, girando alrededor de Lola. Terminan de cantar todos a su alrededor, ella de pie. De repente, aparece Paquiro, el torero más famoso del mundo entero, con su ayudante Frascuelo)

Frascuelo: (a voces) ¡Abran paso a Paquiro, el torero más famoso del mundo entero!

(Todos le dejan espacio para pasar y acercarse a Lola)

Paquiro: (con chulería) Dolores, Lolita, Lola. ¿No saludas al mejor?

Lola: (mirando para otro lado) ¿Al mejor en qué, en presumido?

Paquiro: Ja, ja, ja. Siempre tan graciosa.

Lola: (Dirigiéndose al público) No era una broma.

Paquiro: Vengo a invitarte a los toros. Capoteo yo, por supuesto.

Lola: Ah, (con pesadez) eh... no creo que pueda ir.

Paquiro: ¿Cómo que no? No hay nada más que decir, espero verte allí.

Frascuelo: A las cinco Lola, a las cinco.

(Desaparece Paquiro seguido por su ayudante)

Moza 1: Lola. ¡Te ha invitado! ¡Te ha invitado! Es el mozo más guapo de toda la comarca.

Lola: Sí, y el más creído también. No sabe escuchar. Pues si piensa que voy a ver su faena, está muy confundido.

Moza 2: Tienes que ir. Será muy divertido

Moza 3: Sí, sí. Vamos a ponerte guapa para esta tarde.

(La cogen entre las dos amigas y se la llevan aunque Lola pone resistencia. Desaparecen todos de escena y se corre el telón).

### **Segundo Acto**

(Se abre el telón y aparecen los mozos / as en semicírculo imitando una plaza de toros. Entra Lola con sus dos amigas y se pone en medio del semicírculo, entre la gente. Sale Paquiro y la gente le aplaude entre vítores. Paquiro se pone a torear su toro. Todos cantan la canción “En el café de Chinitas”. Cuando termina, le tira la montera a Lola).

Paquiro: ¡Va por ti Lola!

Lola: (medio sonriendo) Gracias.

(La gente se empieza a ir)

Paquiro: Te espero en la Plaza para celebrar mi gran faena.

(Lola no responde. Toda la gente ya se ha ido. Solo quedan Lola y sus dos amigas)

Moza 1: Esta noche es la gran noche.

Lola: ¿Qué noche?

Moza 2: Hoy llega un carro lleno de lingotes de oro. Lucio ya lo tiene todo preparado para atracarlo y hacernos ricos ¡ricos!, ¡ricos!.

Moza 1: ¡Calla! Nos van a descubrir

Lola: Yo no quiero.. no quiero robar. No está bien.

Moza 1: Tú estas con nosotras y punto Lola.

(Mientras tienen esta conversación, no se han dado cuenta de que el sargento Juan les estaba espiando y se enteraba de todo el plan. Desaparece entre las sombras. Se van las dos amigas y Lola cae de rodillas llorando. Al escuchar el llanto de Lola, el sargento vuelve)

Sargento: Señorita Lola. (Le pone una mano en el hombro)

Lola: (Se asusta) ¡Sargento! ¿qué.. qué..?

Sargento: No te preocupes. He oído la conversación que has tenido con tus amigas. Yo te voy a ayudar. Nadie te obligará a nada.

Lola: Gracias sargento. (le abraza).

Sargento: Actúa de manera normal. Sigue el plan que han trazado esas mujeres. Pero para ayudarte necesito que me cuentes con exactitud todos los pasos que van a seguir esa pandilla de malhechores.

Lola: De acuerdo. Te contaré todo. Alguien tiene que pararles los pies.

(Baja el telón, mientras Lola simula contar todo al sargento)

### **Tercer Acto**

(Aparece todo muy a oscuras. Llegan las dos amigas de Lola, Lucio, otros dos mozos y Lola, dan vueltas por el escenario. Cuando terminan, se esconden detrás de la gran piedra de papel que hay en el escenario).

Lucio: ¡Cuánto tarda en venir! Tendría que estar ya aquí. Le dije claramente que a las 10 de la noche.

Lola: ¿Quién tiene que venir? (nerviosa)

Moza1 : Paquiro.

Lola: Pero... ¿Paquiro también está metido en el ajo? ¡No lo puedo creer!

Moza 4: Pues claro. Fue el que nos contó lo del carro de lingotes de oro.

(Llega Paquiro y se pone junto a Lola)

Paquiro: Hola preciosa.

Lucio: ¿Cómo llegas tan tarde?

Paquiro: La vida del torero... que es muy sacrificada, ja ja ja

Moza 1: ¡Calla! Viene alguien.

Lucio: Pero... ¿quién puede ser? Nadie sabía nada de esto, salvo nosotros, a no ser... que... alguien nos haya delatado. (De repente mira a Lola inquisitoriamente) ¡Lola! ¿no habrás sido tú?

Lola: Eh.. yo... pero ¿qué dices Lucio? No digas tonterías.

Lucio: María y Rocío me han dicho que no estabas muy dispuesta para el trabajito.

(Lucio cada vez se acerca más a Lola)

Lola: Pero eso no quiere decir nada. (envalentonada) ¿Quién te crees que eres para acusarme? (Los demás se muestran asombrados ante el espectáculo)

Lucio: Llevo esperando esto mucho tiempo, hacer me rico. No quiero que ni tú ni nadie me lo estropee.

(Lucio saca una pistola y apunta a Lola. Cuando va a disparar, Paquiro le empuja cayendo la pistola al suelo)

Voz en off: en eso momento, los soldados, que estaba escondidos para detener a los ladrones en el momento del atraco, gracias a Lola, salieron de su escondite y detuvieron a la banda.

(Salen los policías y detienen a todos, incluida Lola; mientras se los llevan presos cantan “El romance del prisionero”)

### **Cuarto Acto**

(Aparece la banda en la cárcel. Llega el sargento García y habla con Lola)

Sargento: Lola de mi vida. No pude hacer nada para que no te detuvieran anoche, pero ya he hablado con mi capitán y sabe que gracias a ti, pudimos detener el tremendo crimen que se iba a llevar a cabo.

Lola: Sargento. Nunca podré agradeceréselo.

(El sargento abre la puerta de la celda y saca a Lola. Se abrazan. Desde la celda, los demás le dicen)

Moza 1: ¡Traidora! (con rabia)

Lola : (Le mira) Yo no te he traicionado, os habéis traicionado vosotros mismos.

Lucio: Sabía que eras tú.

Sargento: (Enfadado) ¡A callar!

(Se van los dos juntos. Se cierra el telón y cuando se abre, aparece todo el pueblo, mozas y mozos bailando y cantando “En casa del tío Vicente”).

### ANEXO 3. Sesión 3º. Canción “El café de chinitas”.

#### EL CAFE DE CHINITAS

##### I

En el café de Chinitas  
dijo Paquiro a su hermano;  
en el café de Chinitas  
dijo Paquiro a su hermano:  
—Soy más valiente que tú,  
más torero y más gitano;  
soy más valiente que tú,  
más torero y más gitano.

##### II

En el café de Chinitas  
dijo Paquiro a Frascuelo;  
en el café de Chinitas  
dijo Paquiro a Frascuelo:  
—Soy más valiente que tú,  
más gitano y más torero;  
soy más valiente que tú,  
más gitano y más torero.

##### III

Sacó Paquiro el reloj  
y dijo de esta manera;  
sacó Paquiro el reloj  
y dijo de esta manera:  
—Este toro ha de morir  
antes de las cuatro y media;  
este toro ha de morir  
antes de las cuatro y media.

##### IV

Al dar las cuatro en la calle  
se salieron del café;  
al dar las cuatro en la calle  
se salieron del café  
y era Paquiro en la calle  
un torero de cartel;  
y era Paquiro en la calle  
un torero de cartel.

VII  
EL CAFE DE CHINITAS

Musical score for 'EL CAFE DE CHINITAS' consisting of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

ANEXO 4. Sesión 4°. Canción “Romance del prisionero”.

ROMANCE DEL PRISIONERO

Andantino

Musical score for 'ROMANCE DEL PRISIONERO' in 3/4 time, marked 'Andantino'. The score is in A major (three sharps) and consists of two systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Mes de Ma-yo, mes de Ma-yo, mes de Ma-yo, mes de Ma-yo ¡Ay, de la  
pe - na! cuando can-ta el rui-se - ñor, cuando can-ta el rui-se - ñor.

Mes de mayo, mes de mayo,  
mes de mayo, mes de mayo,  
jay, de la pena!,  
cuando canta el ruiseñor,  
cuando canta el ruiseñor.  
Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando canta el ruiseñor,  
jay, de la pena!,  
cuando los enamorados  
van a servir al amor.

—¡Ay de mí, triste cuitado!,  
que vivo en negra prisión,  
jay, de la pena!,  
sin saber cuándo es de día  
ni cuándo las noches son,  
sino por una avecilla  
que alegre canta al albor;  
jay, de la pena!  
Matómela un balletero;  
¡désele Dios mal galardón!

## ANEXO 5. Sesión 5°. Canción “En casa del tío Vicente”.

En casa del tío Vicente... Salamanca

Markado despacio.



I  
En casa del tío Vicente  
con tanta gente  
que habrá, que habrá,  
son los mozos de aquel barrio  
leré  
que con las mozas  
leré  
quieren bailar



II  
En casa del tío Vicente  
con tanta gente  
que habrá, que habrá,  
los mozos se van soldados  
leré  
y las mocitas  
leré  
se quedarán



III  
En casa del tío Vicente  
con tanta gente  
que habrá, que habrá,  
han regresado los mozos  
leré  
y las mocitas  
leré  
se casarán

