



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**CANCIONERO INFANTIL DEL
FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS
COMO RECURSO PARA TRABAJAR
LA EDUCACIÓN VOCAL.**

**PRESENTADO POR PABLO CONDE LORENZO PARA OPTAR AL
GRADO DE EDUCACIÓN PRIMARIA POR LA UNIVERSIDAD DE
VALLADOLID**

TUTELADO POR DOÑA VERÓNICA CASTAÑEDA LUCAS

JULIO 2018



feys | facultad
de educación y trabajo social

RESUMEN

La música es inherente al ser humano, nos acompaña durante toda nuestra vida. Además de ser una fuente de transmisión de cultura, valores e historia, es un elemento de entretenimiento y disfrute. El folklore de nuestra región, nuestro tema de estudio en este caso, es la base para conocer mejor nuestra cultura, por lo que resulta imprescindible que se potencie el deseo de nuestros alumnos de conocer todos los aspectos relacionados con nuestro folklore. Con este Trabajo de Fin de Grado pretendemos aportar un Cancionero con treinta canciones del folklore musical castellanoleonés con las cuales acercar a los niños al folklore, al mismo tiempo que potenciamos el uso y el desarrollo del instrumento musical que todos poseemos, la voz.

PALABRAS CLAVE: folklore, cultura, música, canción, Castilla y León, educación vocal.

ABSTRACT

Music is inherent to the human being, it accompanies us throughout our whole life. Besides being a source for the transmission of culture, values and history, it is an element of entertainment and enjoyment. Our region's folklore, our study topic in this case, is the base for the wider knowledge of our culture, so it is indispensable to develop our students' desire to know all aspects related to our folklore. With this End of Degree Paper, we aim to provide a Songbook with thirty songs from the musical folklore of Castile and Leon with which to bring children closer to folklore, at the same time as enhancing the use and development of the musical instrument we all possess, the voice.

KEY WORDS: folklore, culture, music, song, Castile and Leon, vocal education.

ÍNDICE

RESUMEN.	3
ABSTRACT.	4
1. INTRODUCCIÓN.	9
2. JUSTIFICACIÓN.	10
3. OBJETIVOS.	12
4. COMPETENCIAS QUE ADQUIRIMOS.	13
5. MARCO TEÓRICO.	14
5.1. FOLKLORE.	14
5.1.1. <i>Definición de folklore.</i>	14
5.1.2. <i>Folklore musical.</i>	16
5.1.3. <i>Clasificación y características del folklore castellanoleonés.</i>	21
5.1.4. <i>El folklore en la educación.</i>	26
5.1.5. <i>Didáctica del folklore.</i>	28
5.2. DIDÁCTICA DE LA MÚSICA.	30
5.2.1. <i>Música encuadre.</i>	30
5.2.2. <i>Introducción a la didáctica.</i>	31
5.2.3. <i>Educación vocal.</i>	33
5.2.4. <i>Método Kodaly.</i>	37
6. ENFOQUE METODOLÓGICO Y MÉTODO DE TRABAJO. ..	42
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA: CANCIONERO INFANTIL DEL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS.	44

7.1. INTRODUCCIÓN.	44
7.2. METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA DE LAS CANCIONES.	45
7.3. CANCIONERO INFANTIL DEL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS.	46
7.3.1. <i>Toque de campanas.</i>	46
7.3.2. <i>Ba ba be be.</i>	47
7.3.3. <i>Tengo una muñeca.</i>	48
7.3.4. <i>Don Gato.</i>	49
7.3.5. <i>Pimpóm.</i>	49
7.3.6. <i>Gatatumba.</i>	50
7.3.7. <i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i>	51
7.3.8. <i>Estaba la pastora.</i>	51
7.3.9. <i>Tengo, tengo, tengo.</i>	53
7.3.10. <i>Vamos a quemar las rosas.</i>	53
7.3.11. <i>Una gallinita pita.</i>	54
7.3.12. <i>Con el guri, guri, guri.</i>	55
7.3.13. <i>Mañana voy a Burgos.</i>	56
7.3.14. <i>La Chata Merengüela.</i>	56
7.3.15. <i>Aquella paloma.</i>	57
7.3.16. <i>Arroyo claro.</i>	58
7.3.17. <i>Antón Pirulero.</i>	58
7.3.18. <i>Mambrú se fue a la guerra.</i>	59
7.3.19. <i>Hacia Belén va un borrico.</i>	60
7.3.20. <i>Ahora que estamos despacio.</i>	61
7.3.21. <i>Morito Pititón.</i>	61
7.3.22. <i>Era de nogal.</i>	62
7.3.23. <i>Los pastorcitos.</i>	62
7.3.24. <i>Pajarito.</i>	63
7.3.25. <i>Carcelero.</i>	64
7.3.26. <i>Arbolito arbolito.</i>	64
7.3.27. <i>La Rosa y el Lirio.</i>	65
7.3.28. <i>A la Rorro.</i>	66
7.3.29. <i>En el balcón de palacio.</i>	66
7.3.30. <i>Ya se van los pastores.</i>	67

8. CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y PROPUESTAS FUTURAS.	69
8.1. CONCLUSIONES.	69
8.2. LIMITACIONES.	70
8.3. PROPUESTAS FUTURAS.	71
9. BIBLIOGRAFÍA.	72
10. ANEXOS.	75
10.1. ANEXO 1: TOQUE DE CAMPANAS.	75
10.2. ANEXO 2: BA BA BE BE.	76
10.3. ANEXO 3: TENGO UNA MUÑECA.	77
10.4. ANEXO 4: DON GATO.	78
10.5. ANEXO 5: PIMPÓM.	79
10.6. ANEXO 6: GATATUMBA.	80
10.7. ANEXO 7: ¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?	81
10.8. ANEXO 8: ESTABA LA PASTORA.	82
10.9. ANEXO 9: TENGO, TENGO, TENGO.	85
10.10. ANEXO 10: VAMOS A QUEMAR LAS ROSAS.	86
10.11. ANEXO 11: UNA GALLINITA PITA.	87
10.12. ANEXO 12: CON EL GURI, GURI, GURI.	88
10.13. ANEXO 13: MAÑANA VOY A BURGOS.	90
10.14. ANEXO 14: LA CHATA MERENGÜELA.	91
10.15. ANEXO 15: AQUELLA PALOMA.	93
10.16. ANEXO 16: ARROYO CLARO.	94
10.17. ANEXO 17: ANTÓN PIRULERO.	97
10.18. ANEXO 18: MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA.	99
10.19. ANEXO 19: HACIA BELÉN VA UN BORRICO.	101
10.20. ANEXO 20: AHORA QUE ESTAMOS DESPACIO.	102
10.21. ANEXO 21: MORITO PITITÓN.	103
10.22. ANEXO 22: ERA DE NOGAL.	104
10.23. ANEXO 23: LOS PASTORCITOS.	105
10.24. ANEXO 24: PAJARITO.	106
10.25. ANEXO 25: CARCELERO.	107
10.26. ANEXO 26: ARBOLITO ARBOLITO.	108
10.27. ANEXO 27: LA ROSA Y EL LIRIO.	109

10.28. ANEXO 28: A LA RORRO.	110
10.29. ANEXO 29: EN EL BALCÓN DE PALACIO.	111
10.30. ANEXO 30: YA SE VAN LOS PASTORES.	112

1. INTRODUCCIÓN

Si dedicásemos un minuto a pensar en aquellas cosas que nos acompañan durante toda nuestra vida, uno de los elementos en los que, sin duda alguna, coincidiríamos sería en la música. La música está presente en todos los momentos de la vida del ser humano, y, por supuesto, forma parte de aquellos que resultan fundamentales para nuestra historia personal, como puede ser nuestra primera fiesta de cumpleaños, nuestra graduación, o nuestra boda. Obviamente, la música también está presente en el día a día de los niños, independientemente de cuál sea su edad. Por esto mismo debemos ofrecer a los niños las habilidades necesarias para poder entender y disfrutar, tanto de su escucha como de su interpretación.

Uno de los aspectos que los docentes tenemos que poner en valor a la hora de impartir nuestras clases y educar a nuestros alumnos es el de conseguir que adquieran unos valores sociales que los acompañarán, al igual que la música, durante toda la vida. El folklore, y más concretamente el folklore musical, encarna muchos de esos valores que queremos trabajar en el aula.

El aprendizaje de la música a través del folklore castellanoleonés permitirá a los alumnos conocer y valorar las costumbres, formas de vida, manifestaciones artísticas y valores que tiene la sociedad de nuestra región.

Con este Trabajo de Fin de Grado tratamos de que los niños obtengan una educación vocal a través del folklore, a la vez que colaboramos en la transmisión de nuestra cultura tradicional, ya que, el ser humano es un ente que siente la necesidad de crear música en diferentes situaciones y, para ese cometido, es necesario que conozcamos y valoremos de manera significativa la música creada por el pueblo, la cultura de nuestro pueblo.

En este Trabajo de Fin de Grado hemos recopilado treinta canciones infantiles de diferentes puntos de nuestra comunidad autónoma que servirán, según la progresión de dificultad por la cual las hemos ordenado, como una excelente herramienta para trabajar la educación vocal de los niños en educación primaria.

2. JUSTIFICACIÓN

Desde que tengo uso de razón, la música ha sido una parte fundamental de mi vida. He tenido la gran suerte de poder crecer en un entorno familiar donde la cultura musical ha sido, es, y será muy valorada. En mi familia todos somos músicos, y eso, sin duda alguna, ha marcado mi vida y mi vocación laboral de forma significativa.

A pesar de que mis estudios profesionales de música en el conservatorio han sido de la especialidad de flauta travesera, la educación vocal ha tenido gran trascendencia en mi vida, ya que formo parte de diversas formaciones corales y estoy teniendo la suerte de poder formarme vocalmente con grandes especialistas. Otra de las razones por las cuales he basado mi Trabajo de Fin de Grado en el folklore de Castilla y León es la importancia que ha tenido dicho folklore en nuestro seno familiar puesto que mi madre, en su juventud, perteneció a un grupo folk amateur y mi padre tuvo la suerte de formar parte del gran grupo folk vallisoletano “Almenara”, el cual fue el antecesor de los Celtas Cortos actuales.

Veremos más adelante que el folklore, debido a su calidad y, sobre todo, el divertimento que produce en los más pequeños, es un excelente vehículo de transmisión de los saberes musicales que, a mi entender, todas las personas deberíamos tener. Además, el hecho de que nos encontremos en Castilla y León, una comunidad autónoma donde el folklore es tan rico y variado, y donde además tenemos la suerte de llamar ‘paisanos’ a auténticos doctos sobre el tema como son Joaquín Díaz y Miguel Manzano, por señalar dos nombres que han tenido especial importancia a la hora de la realización del este Trabajo de Fin de Grado debido a la colaboración que me han brindado, insta a todos los agentes de la comunidad educativa a aprovechar estos recursos que nos ofrecen nuestra historia y nuestra cultura.

Dentro del folklore de Castilla y León, el folklore musical ocupa un lugar de privilegio debido a, como ya he dicho antes, su calidad y el divertimento que provoca su utilización en el aula a nuestros alumnos. A través del folklore musical, los alumnos serán capaces de aprender las costumbres de sus antepasados, su cultura, promoviendo, al

mismo tiempo, que despierten su curiosidad por las canciones típicas de su tierra, y que las valoren tal y como se merecen.

En este Trabajo de Fin de Grado hemos tratado de realizar una recopilación de una serie de canciones del folklore castellanoleonés que hemos considerado especialmente interesantes para trabajar a través del canto. No olvidemos, pues, la importancia que tiene el canto en el desarrollo de los niños, como veremos más adelante, debido a que es el instrumento principal del ser humano, un instrumento que todos poseemos y que todos podemos ser capaces de desarrollar. Con este cancionero pretendemos que la educación vocal adquiriera la importancia que requiere en la enseñanza de la música en la educación primaria, utilizando como instrumento un elemento tremendamente rico, y fundamental para el desarrollo de nuestras sociedades, como es el folklore musical de Castilla y León.

3. OBJETIVOS

Los objetivos que pretendemos alcanzar con este Trabajo de Fin de Grado, a través de la puesta en práctica del repertorio propuesto, son los siguientes:

- Descubrir y valorar el acervo cultural de Castilla y León, centrándonos en el folklore musical castellanoleonés.
- Adquirir y perfeccionar los contenidos musicales de la etapa de educación primaria.
- Conocer los recursos musicales de la música folklórica castellanoleonesa.
- Fomentar el interés por las muestras artísticas tradicionales de nuestra comunidad autónoma.
- Desarrollar los elementos significativos de la educación vocal.
- Interpretar diversas obras musicales con diferentes características.
- Potenciar el uso de la voz como instrumento musical.

4. COMPETENCIAS QUE ADQUIRIMOS

La realización de este Trabajo de Fin de Grado ha supuesto un auténtico desafío para mí. Durante los cuatro años del grado, hemos realizado multitud de trabajos, de todo tipo, pero ninguno ha sido de la magnitud de este Trabajo de Fin de Grado.

Para la elaboración de la fundamentación teórica me he enfrascado en multitud de fuentes documentales, de las cuales he sido capaz de extraer la información que me interesaba para la realización de mi investigación, a la vez que desarrollaba mi conocimiento de otros muchos aspectos que, aunque de interés, no tienen mucha relación con el objetivo de este Trabajo de Fin de Grado. Saber ensamblar todos los elementos bibliográficos que incluyo ha sido una ardua tarea, que me ha forzado a mejorar mi capacidad de síntesis y de redacción para una correcta unión de los saberes incluidos en la investigación.

En cuanto a la realización del cancionero, la selección del repertorio ha sido una tarea compleja. Para dicha selección accedí a la biblioteca del Centro Etnográfico Joaquín Díaz, a la que, muy amablemente, el propio Joaquín Díaz me permitió el acceso, e incluso me señaló alguno de los volúmenes que a él más interesantes le parecían. A pesar de este hecho, su selección no redujo la dificultad de la misma, debido a la gran cantidad de material que tenía que revisar. La selección de repertorio es una tarea fundamental para cualquier docente de música, y, con este Trabajo de Fin de Grado he adquirido las claves para una correcta selección y justificación de repertorio.

En cuanto a las competencias que trabajamos con los niños, serán la competencia en comunicación lingüística, la competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología, la competencia de aprender a aprender, las competencias sociales y cívicas, y, sobre todo, las competencias en conciencia y expresiones culturales.

5. MARCO TEÓRICO

5.1. FOLKLORE

5.1.1. Definición de folklore

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en su edición de 2017, define el término folklore, o folclore, como el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular. Además, en una segunda acepción de la palabra, nos indica que, en este término, también se incluye el estudio del propio folklore.

Martín Escobar (1992), realiza la siguiente definición de folklore:

La palabra folklore, de raíces anglosajonas, fue introducida inicialmente por el arqueólogo inglés William John Thoms en un artículo de la revista “The Athenaeum” de Londres, en 1846, uniendo dos viejos vocablos en desuso, *folk* (pueblo) y *lore* (saber), para designar genéricamente los conocimientos y trabajos relativos a la vida y a las costumbres populares. El término hizo fortuna y se vulgarizó, desdibujándose posteriormente su significado; pero actualmente se conviene en definirlo como aquella disciplina que recoge y estudia el patrimonio cultural, colectivo, tradicional y anónimo, del pueblo. (p. 54)

Ahondando un poco más en la definición de Martín Escobar, Puras y Rivas (1996) afirman que:

Conviene, por tanto, que tratemos de explicar en la medida de lo posible, qué se entiende por pueblo primero, y por saber popular después:

- a) Pueblo: unidades sociales que se caracterizan por:
 - Ocupar un área o extensión geográfica duradera en el tiempo, aunque sujeta a cambios.

- Estar constituidas por individuos o grupos de individuos vinculados entre sí, por vinculación superior a las incidencias de la vida individual, esto implica, a partir de la localización en el espacio, cierta unidad de costumbres, de creencias y de habla en el tiempo. Implica una conciencia más o menos difusa o unificada, de peculiaridad social y de comunidad de orígenes.
 - Poseer un conjunto de saberes o conocimientos, de artes, leyes y creencias que contribuirán más que nada a darnos idea de su exacto perfil, de su configuración frente a otros.
- b) Saber o tradición: fenómeno por el cual se transmiten y conservan múltiples y populares conocimientos, a través de generaciones y generaciones. Todo lo que procede del pasado más o menos remoto, la herencia social y cultural, lo que la sociedad hereda de las que le precedieron en el mismo lugar que ocupa. (p. 7 y 8)

Para Díaz (2002) en su libro junto a Beltrán, Pelegrín y Zamora, el folklore:

El folklore 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. Puesto que para sobrevivir en tiempos pasados el individuo precisó de esos conocimientos, ha procurado conservar y grabar en su memoria los factores más esenciales que entraban en su composición, contribuyendo además de ese modo a entender por sí mismo la bondad o maldad de las cosas en virtud de sus resultados. (p. 9)

De las definiciones anteriores de folklore podemos afirmar que el folklore es el acervo cultural de un pueblo, el conjunto de saberes característicos de una región determinada que se han transmitido oralmente de generación en generación.

Según Palacios (1984) el interés por el folklore surgió en el siglo XIX, en plena época romántica, en Inglaterra, país que lideraba por aquel entonces la revolución industrial. Una de las causas pudo ser que el romanticismo, al ver que las bases de la

sociedad tradicional, al igual que el folklore, se desmoronaba, con lo que el movimiento romántico advierte su valor y ve la necesidad de recogerlo y conservarlo. Aunque decimos que el interés por el folklore surge en el siglo XIX, mucho antes, en el Renacimiento ya se empezaba a estudiar, pero de una manera mucho menos consciente y científica que en el siglo XIX.

5.1.2. Folklore musical

En el anterior punto hemos definido el folklore como el conjunto de saberes característicos de una región determinada, y que se han transmitido de manera oral de generación a generación. En este apartado vamos a abordar la definición de folklore musical que, como su propio nombre indica, hará referencia al conjunto de saberes de carácter musical significativos de cada región.

En muchas ocasiones, cuando hacemos referencia al folklore musical, lo primero en lo que pensamos es en la canción popular, en la melodía vocal más texto, sin tener en cuenta que el folklore musical abarca gran cantidad de estilos y de formas musicales como puede ser la música instrumental, música de bailes y danzas, etc.

La Gran Enciclopedia de la Música Clásica define el folklore musical como:

Esta expresión designa el repertorio de música y danzas anónimas de un determinado grupo étnico. Los temas están casi siempre inspirados en los acontecimientos cotidianos, así como en los capítulos más destacados de la historia de los distintos países. Los musicólogos suelen hoy distinguir un repertorio civilizado, donde la espontaneidad del lenguaje popular va unida a los elementos de la música culta. El término *folklore*, propuesto por W. J. Thoms en 1846 para designar la ciencia de las tradiciones, costumbres y artes populares, se incorporó desde entonces al lenguaje científico internacional. El folklore musical constituye una de sus ramas más importantes, a la que estudiosos de todo el mundo dedican investigaciones cada vez más extensas y valiosas. (p. 442)

Martín Escobar (1992) afirma que:

Para delimitar con más rigor el campo del folklore musical, el Consejo Internacional de Música Folklórica ofreció en 1955 la siguiente definición provisional: “la música folklórica es una música que ha sido sometida a un proceso de transmisión oral, es resultado de una evolución y está subordinada a circunstancias de continuidad, variación y selección” (Scholes Percy, 1970, 248). Es, en definitiva, la adaptación y readaptación de una música por parte de la comunidad la que le otorga el carácter folklórico. (p. 54)

Como hemos visto anteriormente, el folklore musical se ciñe al conjunto musical que el pueblo ha acumulado a lo largo del tiempo. Llamamos folklore musical tanto a dicho acervo musical, como a su investigación. (Martín Escobar, 1992).

Este mismo autor, Martín Escobar (1992) asevera que “puede decirse que toda la música que conocemos tiene su germen en la folklórica, la cual existió durante miles de años antes de que aparecieran los profesionales con estudios académicos y continuó desarrollándose posteriormente con viveza”. (p. 54)

Otro concepto relacionado con el folklore musical es el de etnomusicología. Crivillé i Bargalló (1983) da esta definición de etnomusicología:

La etnomusicología es un término aceptado universalmente para designar la conjunción de las investigaciones etnológicas y musicológicas. Dicho término ha sido largamente debatido debido a la dicotomía que presentaban las designaciones de <<musicología comparada>> y <<etnología musical>>, términos con los que se rotularon los primeros trabajos en la materia. (p. 28)

Según lo que hemos visto anteriormente, los conceptos etnomusicología y folklore son bastante parejos. Hay autores que recalcan las diferencias entre ambos términos, pero, al menos desde mi punto de vista, son términos prácticamente sinónimos. Martín Escobar (1992) refleja lo siguiente:

Pero es necesario hacer una salvedad, aquella a la que se refiere Palacios Garoz (1984), cuando compara los términos etnomusicología y folklore:

“Actualmente muchos investigadores, especialmente americanos, prefieren hablar de etnomusicología en vez de folklore musical, tal vez ante el descrédito en que se encuentra el término “folklore”. En realidad, se trata de un sinónimo correctamente construido a partir de tres raíces griegas: “etnos” (pueblo), “musiké” (música) y “logos” (tratado, estudio). En conjunto significaría algo así como “la ciencia o el estudio de la música popular”, exactamente lo mismo que queremos decir al hablar de “folklore musical”, puesto que “folk” y “etnos” son términos y conceptos equivalentes. Tal vez se pretenda, al usar este nuevo término, acreditar el carácter científico de este estudio, pero nosotros también exigimos que el folklore musical adopte rigurosos de investigación y análisis” (Palacios Garoz, 1984, 19). (p. 55)

Durante el siglo XX, el folklore ha sufrido un deslustre importante. Muchos autores han denigrado su estudio, al considerarlo algo demasiado popular, de ahí que se “inventasen” el término etnomusicología con el fin de “decorar” un poco dicho estudio del folklore. Sin embargo, a pesar del descrédito sufrido en muchos momentos, desde finales del siglo XIX y, sobre todo, durante el siglo XX, hemos asistido a un profundo y exhaustivo estudio del folklore por autores como Díaz, Manzano o de Albéniz, por poner varios ejemplos de la multitud de estudiosos que se dedicaron al folklore musical.

Si queremos realizar un estudio de la música tradicional de una región concreta, tenemos que tener en cuenta los tres pilares fundamentales que Manzano (1966) en una mesa redonda sobre la música popular tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo; “un conocimiento del repertorio tradicional de la música española que supere una visión simplificadora y tópica, un estudio analítico detallado de la obra del autor en cuestión, y un ejercicio de reflexión comparativa entre ambos” (p. 1).

Según mi investigación, me veo en situación de poder afirmar que, de los tres requisitos que promulga Díaz, el primero de ellos, “un conocimiento del repertorio tradicional de la música española que supere una visión simplificadora y tópica” es el que menos presente está en muchas de las investigaciones que he podido consultar durante estos meses. La música tradicional es muy variada en todos sus aspectos, y, por lo tanto, ofrece una infinita paleta de posibilidades a la hora de tomar referencias desde un punto de vista musical.

En esta misma línea, pero desde un punto de vista más técnico. Crivillé i Bargalló (1983), afirma que:

Los elementos básicos de estudio para el Folklore Musical fueron siempre los sustanciales que presentan las músicas de tradición oral. Los sistemas melódicos y rítmicos fueron el objetivo principal de estas investigaciones. Asimismo las estructuras esquemáticas, las formas primitivas de la polifonía, las modalidades de ejecución y la variabilidad de dichas músicas en causa y motivo principal de tratamiento en estos estudios de tipo interno. La organología primitiva (estudio de los instrumentos tradicionales y de factura popular), mostró siempre un panorama amplio de estudio y catalogación para quienes sentían vocación por esta disciplina. La comparación de las melodías entre sí, sean éstas procedentes de canciones, bailes, danzas o instrumentales, proporcionaba un campo inagotable de peculiaridades insólitas para aquel que quisiera obtener un conocimiento cada vez más profundo sobre el pasado musical y el lenguaje sonoro. (pp. 27 y 28)

Según Martín Escobar (1992), los aspectos más relevantes que podemos considerar a la hora de hacer una valoración del folklore musical son los siguientes:

- Enseña a comprender y respetar otros estilos de vida.
- Ayuda a explicar ciertos comportamientos humanos.
- Ayuda a entender más y mejor al hombre en sociedad.
- Proporciona un mayor conocimiento de la propia cultura.
- Favorece una actitud activa, tanto en el niño como en el adulto.
- Es un elemento importante de integración social.
- Sirve para mantener vivos modelos de melodías, canciones, danzas e instrumentos, cuyo conocimiento facilita el estudio e interpretación de determinados tipos de Morfología y Organología. (p. 55)

Estos aspectos son muy importantes en la vida y en el desarrollo personal del niño. Gracias al estudio del folklore, y del folklore musical en concreto, vamos a ser capaces de proporcionar a los niños conocimientos para poder comprender y respetar, como refleja la cita anterior, otros estilos de vida. Estilos de vida que, en la mayor parte de los casos, hayan tenido nuestros antepasados, y también los antepasados de los niños. El folklore

nos va a ayudar a conocer nuestra propia cultura, la cual, aunque no nos demos cuenta, marca el transcurso de nuestra sociedad, y también de nosotros, como personas.

Ördög (1994) en el prólogo que realizan sobre la adaptación del Método Kodaly, que se explicará detalladamente más adelante, Carmen Cartón y Carlos Gallardo destaca la importancia que tiene en el desarrollo del niño la introducción del folklore musical en su vida y en su aprendizaje. Ördög, cita al Maestro Kodaly, que dice lo siguiente:

Si la corriente vivificadora de la música no llegó al hombre en una edad, cuando mayor capacidad receptiva tiene (entre los seis y los dieciséis años), es muy poco probable que llegue más tarde. A veces una sola impresión logra abrir el alma joven para la música. Pero debemos confiar en esta impresión a la casualidad. La escuela debe ofrecérsela a todos los niños, porque la música pertenece a todos. (p. 12)

Los años comprendidos entre los tres y los siete años son decisivos para la vida de un hombre. En esa época se desarrolla su carácter y su destino para toda la vida. Si la enseñanza descuida y no aprovecha estas edades, es muy difícil que más tarde el daño se pueda reparar. Fácilmente el daño es irreparable. (p. 11)

En relación con lo citado anteriormente, y con el hecho de que la canción popular, la música popular se ha transmitido oralmente de generación en generación, Martín Escobar (1992) afirma lo siguiente:

Una peculiaridad de la música tradicional infantil es, precisamente, la de ser uno de los campos de la canción popular que mejor ha trasladado la tradición oral, en lo que a fidelidad dialectal se refiere. Ello se ha debido, muy probablemente, a la necesidad que siente la sociedad infantil de apropiarse las actividades, modos de organización, objetos materiales y pautas de conductas correspondientes a los adultos, que los niños han ido guardando inconscientemente como patrimonio propio.

Otra peculiaridad que debe reseñarse es el modo festivo o lúdico de su transmisión, lo que explica también su fácil asimilación y, en parte, su permanencia en el tiempo. (p. 56)

5.1.3. Clasificación y características del folklore castellanoleonés

En los dos apartados anteriores hemos intentado dar una definición de folklore y de folklore musical a través de las investigaciones que han realizado diversos autores expertos en la materia. En este apartado nos vamos a centrar más en el folklore castellano leonés, especificando sus características más destacadas y aproximándonos a las clasificaciones que numerosos autores han realizado del mismo.

Crivillé i Bargalló (1983) realiza esta introducción sobre el folklore en España:

El mapa de las grandes zonas etnomusicales divide a Europa en Atlántica o Nórdica, Continental y Mediterránea. Algunos de los trazos característicos más generalizados, en cuanto al repertorio de música tradicional se refiere, son comunes a los tres sectores, aunque en aspectos detallados pueden apreciarse sustanciales diferencias.

España pertenece a la llamada Europa Mediterránea. En esta zona las melodías tradicionales presentan cuatro grandes formas de ejecución íntimamente ligadas con su finalidad: *Primera*, melodías tradicionales, que se ejecutan colectivamente: canciones de ronda, de romería, cantos religiosos, procesionales, mayos, canciones de boda, canciones de Navidad, etc. (monodias a solo o a coro y participaciones polifónicas, con acompañamiento instrumental o sin él); *segunda*, melodías tradicionales de marcado aspecto individual: canciones de cuna, canciones de trabajo (aunque muchas de ellas sean interpretadas colectivamente), lamentaciones amorosas y fúnebres (monodias a solo o voces solas alternadas); *tercera*, melodías ejecutadas mediante los instrumentos de factura popular (bailes, danzas o tocatas). Son discursos melódicos íntimamente ligados con las características organológicas del instrumento que las ejecuta y suelen presentar el lenguaje musical propio de la región, zona o núcleo que las hizo germinar. Por último, en la *cuarta* de estas grandes formas o maneras de expresión podríamos clasificar aquellas melodías cantadas que, casi siempre con un acompañamiento instrumental, se destinan a las danzas y a los bailes. (p. 114)

Procedemos pues, a explicar, basándonos en su clasificación, las características del folklore castellanoleonés. Una de las claves que tenemos que tener clara para poder

entender su clasificación y, por ende, sus respectivas características, es la distinción en el sexo. Como bien nos indica Manzano (2003) los niños y niñas con una edad comprendida entre los 5 y 8 años se relacionan con total normalidad y espontaneidad, pero, entre los 7 y 8 años, los niños suelen comenzar a jugar entre ellos, a juegos que implican fuerza, resistencia y competitividad, mientras que las niñas suelen dirigirse a juegos como la comba, la rueda, el corro, etc. Juegos que, en la mayor parte de los casos, van acompañados por una canción o sonsonete. Ésta es la causa de que, en la edad adulta, y por lo general, las mujeres recuerden muchas más canciones de su infancia que los hombres.

Manzano (2003) añade:

La consecuencia de todo esto es muy clara: son sobre todo las mujeres, que antaño fueron niñas, y muy raramente los hombres, quienes recuerdan el repertorio musical infantil. Y además, lo recuerdan en su totalidad, porque el intérprete del repertorio infantil es siempre un grupo, un colectivo, a diferencia del repertorio adulto, que suele ser preferentemente canción a solo, individual, aunque a menudo se coree en los estribillos.

Para resumir lo que llevamos dicho en este epígrafe podemos decir a modo de conclusión que todos los adultos que recordamos algo de lo que cantábamos cuando jugábamos de muy pequeños, pero que sobre todo son las mujeres las verdaderas cantoras y protagonistas del cancionero infantil. No hay más que ojear cualquiera de ellos para comprobarlo. (p. 19)

Manzano (2002) define canción como:

Una obra musical breve, un texto breve, generalmente en verso, que se canta con una melodía. Podríamos añadir que en general la melodía de las canciones suele ser también breve, pues casi siempre es una música que se repite, siempre la misma, para sucesivas estrofas de texto que tienen la misma mensura poética. O también, muy frecuentemente, compuesta por dos melodías diferentes, una para cantar las estrofas, y otra para entonar el estribillo, cuyo texto se repite, siempre el mismo, después de cada una de las estrofas. (p. 4)

Otro aspecto que es necesario tener en cuenta, sobre todo cuando nos referimos al folklore musical infantil, es el lugar, el entorno donde se desarrolla, donde los niños entran en contacto con él. El primer escenario en el que los niños interactúan con el folklore es en su propia casa, en contacto con sus familiares, donde, dependiendo de la época del año, de la edad del niño, y de la situación, existían canciones determinadas. Si en el anterior apartado hemos reflexionado sobre la importancia del juego infantil en el desarrollo del folklore, otro de los espacios a destacar es el patio escolar, en el cual los niños, como hemos reflejado con anterioridad, disfrutaban de todo tipo de juegos, los cuales, muchos de ellos, al menos, incluyen canciones características. Otro espacio a tener en cuenta es la calle. Durante muchas décadas, la calle, el parque, la plaza, eran los espacios de juego favoritos de los niños, en los cuales canturreaban y jugaban libremente. Hoy en día no quedan ya no quedan apenas niños en las calles, ya que han sido invadidas por los vehículos y por el trasiego diario de los adultos.

La clasificación que realizó Córdova y Oña (1948) en su *Cancionero infantil español*, el primero de este tipo en España nos parece la más amplia y concreta, ya que está realizada en función de la función de las canciones. Es la siguiente:

1. Bailes de corro cantados con mímica.
2. Cantos de corro con mímica.
3. Canciones de corro.
4. Romances cantados.
5. Cantos de cuerda.
6. Cantos de cuerda con dobles.
7. Cantos usados para cuerda y corro.
8. Juegos infantiles cantados.
9. Cantos de cuna.
10. Villancicos infantiles.
11. Cánones cantados.
12. Entretenimientos cantados.

Otra clasificación a tener en cuenta es la que realiza Barrios Manzano en su artículo “Música popular de tradición oral y aplicaciones en contextos escolares”. Los tres tipos que recoge son:

- Tipo funcional: se pueden clasificar las canciones según el ciclo vital, el anual, o el litúrgico católico.
- Tipo literario: se clasifican según la temática del texto y su métrica.
- Tipo analítico-musical: se clasifican en función de sus características musicales; sistema melódico, ritmo y género.

El siguiente modo de clasificar la música popular castellana es el que promulga Palacios Garoz (1984) debido a que, de todos los que hemos nombrado con anterioridad, es el más específico además de que, se asemeja mucho a los dos sistemas clasificatorios citados anteriormente. Es el siguiente: (p. 64)

TABLA DE CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA

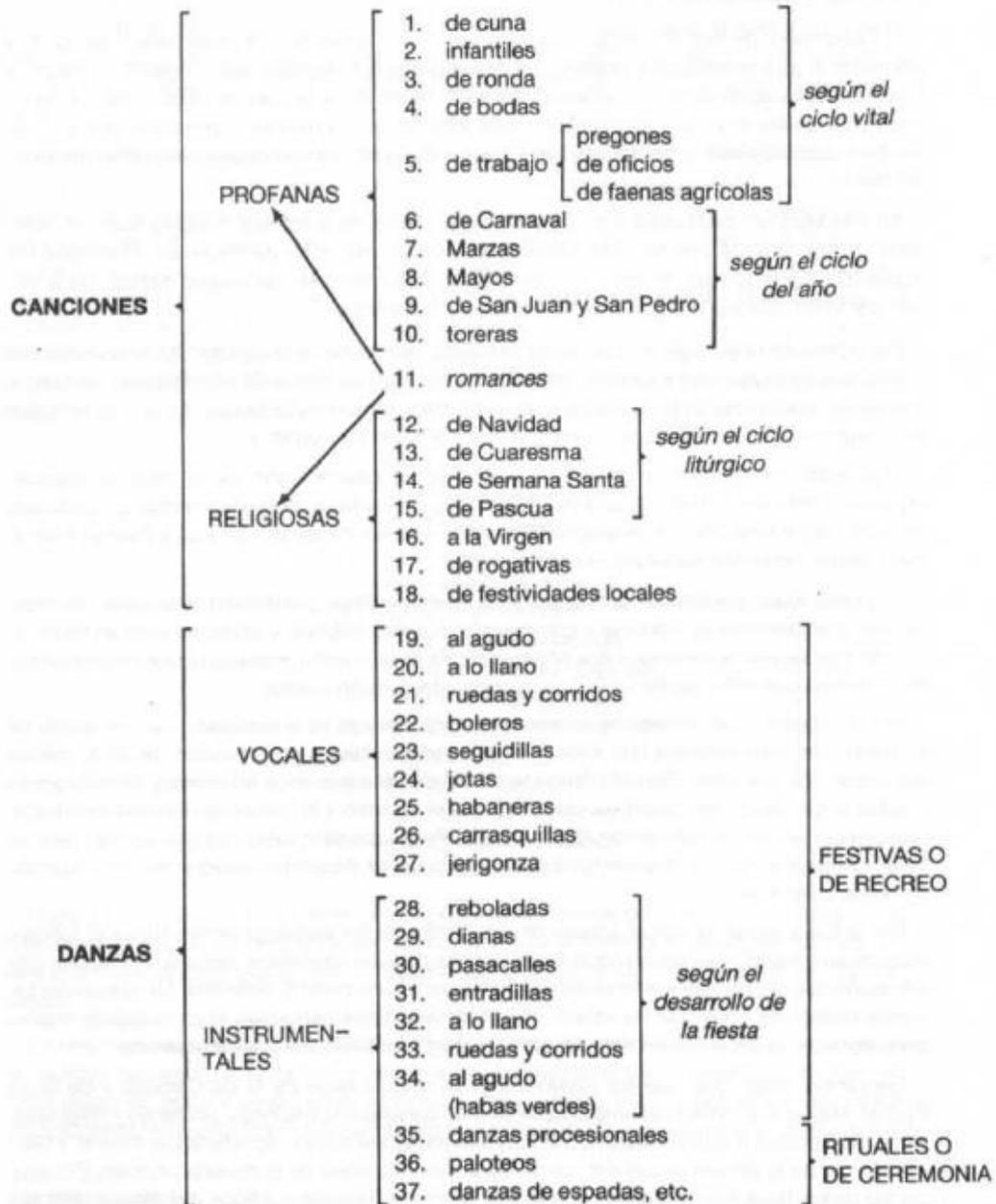


Tabla de clasificación de la música popular castellana

El último sistema de clasificación de la música popular castellana al que vamos a hacer referencia es al de Martín Escobar (1992) que, basándose en Crivillé i Bargalló (1983), destaca que la música se divide en dos grandes grupos: aquella de la que el niño es receptor, se interpretan en el entorno familiar, y aquella otra en que es protagonista, se interpretan directamente por los niños y son inseparables de sus juegos. (pp. 56, 57 y 58)

5.1.4. El folklore en la educación

El folklore infantil, desde sus primeras representaciones hasta el día de hoy, ha prestado un marco musical al juego y al entretenimiento de los niños, además de colaborar, destacadamente, en su desarrollo en todos los aspectos. Manzano (2003) afirma que “La magia y el poder de la música, la capacidad de producir alegría, animación rítmica, ensueño y nostalgia, la fuerza de cohesión de un colectivo que la música tiene, se manifiestan con toda claridad en las músicas de los niños” (p. 22).

El folklore infantil, además, tiene una importancia añadida, ya que las canciones que cantaban los niños muchos años atrás perdurarán en la historia si nosotros somos capaces de enseñárselas a las nuevas generaciones. Manzano (2003) añade:

Es seguro que por la fuerza del cambio de las costumbres y formas de vida los niños no van a cantar las mismas canciones que en su niñez cantaron sus padres y abuelos, ni tampoco van a cantar en los mismos tiempos y lugares donde antes las cantaban. Pero también es claro que en el repertorio infantil, en los elementos musicales que lo conforman, se encierran una serie de valores musicales perennes e imperecederos, porque han surgido de la experiencia cantora de muchas generaciones. (p. 8)

Esos elementos musicales, como dice Manzano, podrán ser la base de la enseñanza y de la práctica musical de las generaciones venideras.

Desde un punto de vista personal y educativo, el estudio y la práctica del folklore infantil implica una serie de valores. Puras y Rivas (1996) indican los siguientes:

- Enseña a comprender otros estilos y modos de vida distintos a los propios (diversidad cultural).
- Ayuda a explicar ciertos comportamientos humanos.

- Comprender más y mejor al hombre en sociedad.
- Intento de explicar cómo ha llegado a ser lo que actualmente es la sociedad donde vivimos.
- Conocer mejor la propia cultura.
- Tratar de explicar los cambios culturales en la sociedad.
- Conseguir mayor objetividad y menor etnocentrismo, al ver la propia cultura actual (relatividad del hombre y de la cultura).
- Importancia que tiene conocer y conservar el propio folklore ya que ha influido e influye de modo directo o/e indirecto sobre nuestra propia cultura.
- Habitúa a investigar y tratar de encontrar una respuesta satisfactoria a comportamientos tanto individuales como sociales.
- Permite progresar en otras áreas de conocimiento.
- Facilita el conocimiento de instituciones que siguen vigentes actualmente. (pp. 9 y 10)

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de valorar la utilización del folklore infantil en la educación de un niño es aquel que señala Díaz (2002):

La educación basada en modelos tradicionales tuvo siempre un sentido práctico, orientación que contribuiría a que todos los saberes transmitidos tuvieran una aplicación en uno mismo o en el entorno. Ese empleo funcional fue determinante en la evolución, evitando constantemente un retroceso no deseado. La tradición oral y material se basan, pues, en una forma de construcción contrastada por la experiencia sobre la que el individuo va acumulando sabiduría, seleccionando al mismo tiempo lo más necesario y desechando lo que no le sirve.

Con este fin, la tradición va recogiendo fórmulas que, a mi juicio, se asientan en tres pilares fundamentales:

1. El reconocimiento de nuestro propio cuerpo y su delimitación en el espacio.
2. El reconocimiento del otro y el respeto a sus límites.
3. El reconocimiento del entorno y de los recursos que nos sirven de provecho. (pp. 12 y 13)

Como hemos visto, el folklore infantil es un elemento ideal para el estudio de los elementos de la música, como veremos en los siguientes apartados, para el desarrollo de la persona y para el estudio de otros muchos elementos transversales que influyen de manera significativa en la educación del niño.

Finalizamos este apartado con una cita de Manzano (2003) que resume de manera muy acertada la importancia y el desarrollo del folklore infantil en la educación musical del niño:

Que el repertorio infantil contiene, tomado globalmente, un material musical pedagógico eficaz, digámoslo así para entendernos, es más que claro. Cualquier planteamiento pedagógico para el aprendizaje de la entonación, desde la interválica más sencilla hasta la más complicada, y del ritmo, desde las fórmulas más simples hasta las más difíciles, está resuelto ya hace mucho tiempo en el repertorio tradicional infantil. Además, está resuelto con melodías inspiradas, graciosas, ingeniosas, fáciles de aprender, y con una abundancia de ejemplos que permite el recambio constante. La conclusión es más que clara: cualquier pedagogo musical que se precie de tal, y sobre todo cualquier “inventor” de nuevos materiales que prepare, edite y oferte material pedagógico a los enseñantes, tiene que haber leído y analizado antes el cancionero tradicional infantil, cuya eficacia viene de muy atrás. (p. 33)

5.1.5. Didáctica del folklore

Basándonos en Arévalo (2009), en su artículo “Importancia del folklore musical como práctica educativa” podemos afirmar que, durante mucho tiempo, el folklore, independientemente de la zona, ha sido la base que hemos tenido los seres humanos para estimular nuestras relaciones sociales, orientando el folklore hacia la diversión y el ocio. La finalidad de su enseñanza es un reto muy grande. Nosotros, los profesores, solamente somos un medio para darlo a conocer, por lo que, si queremos que los alumnos lo trabajen de una manera adecuada, debemos conseguir crear un interés docente por la investigación y experimentación de las prácticas relacionadas con el folklore.

El alumnado, por lo general, considera la música culta tradicional como obsoleta, ya que muchos de ellos la desconocen y no encuentran familiaridad alguna con las

prácticas de carácter folklórico, sobre todo debido a la urbanización y cambio de mentalidad que ha padecido la sociedad española durante los últimos años. Como hemos dicho con anterioridad, el objetivo debe ser conseguir que los alumnos se interesen por el folklore, y que mejor manera que experimentándolo por ellos mismos.

Puras y Rivas (1996) definen la didáctica del folklore como:

La parte de la Didáctica que se ocupa del estudio y elaboración de teorías práctico-normativo-decisionales sobre la enseñanza del saber popular-tradicional (entendido como se explicó con anterioridad).

Como toda didáctica especial (particular), la Didáctica del Folklore, ha de buscar la explicación y elaboración de una normativa eficaz mediante una adecuada racionalización de las relaciones-trabajo docente-discente, teniendo como base los contenidos propios del folklore. La racionalización de dichas relaciones docente-discente, implica concebir este trabajo con el carácter de un proceso sistemático que posee tres momentos básicos:

- Programación: diseño anticipatorio sobre folklore.
- Realización: consumación de las estrategias diseñadas por una serie de técnicas y medios-recursos.
- Control o evaluación: como elemento de verificación y feedback, a lo largo de todo el proceso de enseñanza del folklore. (p. 8)

Una parte fundamental de nuestra labor a la hora de trabajar el folklore con los niños es elegir correctamente el repertorio, ya sea para escuchar como para interpretar. Como bien nos señala Vaillancourt (2009) es importante que la música que escojamos guste a los niños, pero también a nosotros, de lo contrario podríamos contagiar al niño nuestra incomodidad con dicha pieza. Es importante también escoger música que esté adaptada al desarrollo sensoriomotor y neurológico del niño.

Vaillancourt (2009) añade:

El repertorio de música infantil es muy amplio. Al principio hay que privilegiar la sencillez. Una música demasiado compleja impide que el niño la

reconozca. Experimenta la dificultad de retener las melodías o las palabras. En la medida de lo posible, hace falta que la música sea natural, es decir, que siga naturalmente su desarrollo. (p. 18)

5.2. DIDÁCTICA DE LA MÚSICA

5.2.1. Música. Encuadre

En este segundo gran apartado del marco teórico vamos a analizar la pedagogía más apropiada para trabajar el folklore. Para ello, vamos a definir el concepto de didáctica, además de repasar las claves de la música vocal en los niños.

Vaillancourt (2009) define la música como:

El arte de combinar sonidos según unas reglas, de organizar un tiempo con elementos sonoros. En todas las culturas y desde siempre, la música forma parte de la vida. Actúa como un espejo de lo que somos y de lo que vivimos en el momento presente. La música sigue nuestra evolución, como la del niño crece.

La música es también un lenguaje que poseemos todos sin haberlo estudiado nunca. Este lenguaje está al alcance de todos y nos sirve para expresarnos y comunicarnos. (p. 11)

Vaillancourt introduce una de las claves de la música; es un vehículo de comunicación. La música es un idioma universal, que nos permite relacionarnos con otras personas. Si tratamos de definir la música desde un punto de vista técnico, como por ejemplo definiéndola como un conjunto de objetos sonoros, dejando al margen a las personas, nos estaremos alejando mucho de la definición real, la cual es muy difícil de formular. En esta misma línea Ayats (2000) indica lo siguiente:

Para la mayoría de las culturas (y también en muchos niveles cotidianos y prácticos en la cultura europea) tendríamos que hablar de una diversidad de actividades y situaciones sonoras. Para ser más precisos, podríamos decir de

manera rápida que llamamos música a una serie de actividades, íntimamente relacionadas con las actividades cotidianas de la gente, y que no podemos hablar de manera estricta de un “objeto sonoro” separado de estas actividades humanas. Sin la actividad y la interrelación humana no hay actividad sonora, y la obra musical no es más que una voluntad de abstracción o de metáfora de estas actividades. (p. 3)

La música es inherente al ser humano, por lo que, si queremos definir el hecho musical, no podemos ‘olvidarnos’ del ser humano.

5.2.2. Introducción a la didáctica

Puras y Rivas (1996) definen didáctica como “la ciencia de la educación que estudia las Relaciones dinámicas establecidas entre el docente y el discente, cuyo resultado es la instrucción educativa, conseguida a través de la orientación personal del aprendizaje” (p. 6)

En el anterior apartado hemos visto que no podemos separar el concepto de música del ser humano. La música es inherente al ser humano, y el ser humano lleva la música implícita en su esencia. Crivillé i Bargalló (1983) afirma que:

Uno de los condicionantes más poderosos de entre los que afectan al hombre en cuanto a su comportamiento frente a la música sea su propia esencia sonora, rítmica y melódica. Los ritmos llamados biológicos, condicionantes de la vida misma y de las circunstancias que la envuelven, originan en aquel terreno una serie de parámetros de los cuales es muy difícil escapar. La sucesión natural del tiempo, del día y de la noche, de las estaciones del año, de los ciclos de la vida humana constituyen de por sí unos modelos rítmicos establecidos. Las acciones físicas del hombre y su propia existencia, dependiente del ritmo imprimido por su órgano motor, el corazón, responden a unas ordenaciones constantes y periódicas de importancia tal que el hecho de su extorsión significa graves problemas para la integridad físico-somática del individuo. (pp. 80 y 81)

En esta misma línea Pascual (2010) asevera:

Diversas investigaciones llevadas a cabo no sólo en los campos educativos sino también en la biología y la fisiología señalan la necesidad de integrar la educación musical como parte de la formación integral del individuo, dada su excelente contribución a la educación intelectual, corporal y emocional. (p. 8)

La educación musical, y lo que trabajamos en ella, colabora activamente en el desarrollo del resto de competencias académicas que debe adquirir el niño. Como dice esta misma autora “la percepción auditiva de la música servirá de gran apoyo para el desarrollo de la inteligencia y otros aprendizajes de representaciones visuales y gráficas como la lectura o la escritura.” (p. 8)

Los dos elementos fundamentales que se trabajarán durante la enseñanza de la música serán la percepción musical y la expresión musical, capacidades que están recíprocamente relacionadas y que implican diversos ámbitos de desarrollo, como pueden ser el ámbito psicomotor, emocional o cognitivo.

Según Vaillancourt (2009):

El niño es un ser musical y creativo. Es también un ser en desarrollo. Posee en él su propia música, que expresa en su ritmo, con su melodía natural, su expresión corporal y su canto. La música da al niño libre acceso a su sentido intuitivo y a su capacidad de crear, haciendo agradable su proceso de aprendizaje. (p. 12)

La música acompañará al niño en su evolución, en su crecimiento, y le acompañará en los momentos difíciles de la vida.

Pascual (2010), desde un punto de vista didáctico, promulga los siguientes principios de la educación musical, por los cuales afirma que “aprender música es sinónimo de hacer música”:

1. Valor educativo de la música.
2. Para todos.
3. Libertad y creatividad.
4. Progresión.
5. Activo.

6. Lúdico.
7. Global.
8. Que impregna la vida del niño.
9. Variedad. (pp. 14, 15 y 16)

5.2.3. Educación vocal

Como indica Corraliza (2013) en su prólogo para el libro “Cantar y Cantar” de Enrique Muñoz, en una etapa donde se valora cada vez más el aprendizaje instrumental, debe destacarse el aprendizaje vocal como un recurso clave. La educación vocal posibilita que los niños aprendan de su propia experiencia, consiguiendo, al mismo tiempo, que los infantes logren interiorizar el canto como un medio de expresión y construcción de sus sentimientos. La educación vocal, por lo tanto, va a colaborar activamente en una educación integral que posibilite que los niños comprendan mejor los propios sentimientos y el mundo en el que viven.

Para Muñoz (2013):

La voz es una de las herramientas básicas en la educación musical en general. Quizás es la principal, en cuanto a que contribuye a un desarrollo completo de todos los aspectos a formar en música: oído, ritmo, lectura, etc. También tiene una importancia fundamental en los aspectos psicológicos y en el desarrollo de la persona. La voz es personal y al mismo tiempo contribuye a relacionarse con el entorno social, con el grupo. Nos ayuda a comunicarnos con los demás y a participar y compartir elementos sonoros comunes. (p. 15)

Este mismo autor afirma que, mediante el canto, se experimentan emociones y experiencias en las cuales nuestra capacidad estética parte de nuestro cuerpo y es protagonista. La educación vocal desarrolla la afinación, la comprensión musical, la capacidad para desarrollar un rol específico en un grupo, además de mejorar el bienestar físico y psicológico del niño.

Como hemos indicado con anterioridad, la música en general, y el canto en particular, son vehículos de comunicación y nos permiten expresar nuestros propios

sentimientos. Para Vaillancourt (2009) “la música es un lenguaje lleno de matices que expresa a menudo lo que las palabras no permiten decir. Así, una canción o una pieza instrumental puede representar, con bastante exactitud, lo que sentimos o lo que nos gustaría decir” (p. 27)

En la lengua, la unidad de comunicación más básica es la palabra. Si afirmamos que la música es un vehículo de comunicación importantísimo, podemos realizar un cuadro para poner en paralelo la música y la palabra, tal y como hace Vaillancourt (2009):

MÚSICA	PALABRA
Melodía: <ul style="list-style-type: none"> • Fraseo • Modulación • Enlaces • Acentos • Cadencias 	<ul style="list-style-type: none"> • Frase • Entonación • Perfil • Acentos tónicos • Fin de frase
Ritmo/tempo: lento/rápido	Cadencia
Registro: bajo/tenor/contralto/soprano	Registro: voz grave/voz aguda
Niño: soprano/canto de niño	
Silencio/pausa	Silencio/pausa
Volumen, dinámica, matiz: suave/fuerte	Voz suave/media/fuerte

(p. 29)

Las canciones infantiles y las rimas contribuyen al desarrollo de la lengua hablada. Al ser estructuras muy rítmicas facilitan la sujeción de las palabras, además de la adquisición del sentido del ritmo.

Según Vaillancourt (2009) el canto es un medio de expresión excepcional que aporta numerosos beneficios:

Físicamente, recurre al aliento, a la respiración, al tono corporal y a la agudeza auditiva. Contribuye a desarrollar el órgano de la audición, el oído, esencial para el aprendizaje del lenguaje.

En el plano psicológico, el sonido producido por la voz, proyecta al niño hacia el mundo exterior. No se puede tener una expresión tan personal y única. La voz tiene su propia huella, igual que una huella digital. No hay dos voces idénticas. La voz constituye nuestra identidad personal. El niño puede sentir cómo vibra su cuerpo, de la cabeza a los pies; se convierte él mismo en un instrumento musical. (p. 24)

Finalmente, vamos a analizar lo que Pascual (2010) entiende por didáctica de la educación vocal.

Para esta autora, nuestra voz, al ser única y distinta a los demás, nos permite, si la conocemos, mejorar nuestra expresión y poder desarrollarla, ya que es el primer instrumento musical que tenemos a nuestra disposición.

Pascual (2010) afirma que:

El canto es el punto de partida de toda actividad musical y el inicio de la afición musical. Los primeros contactos del bebé con su madre son a través de la voz y las primeras audiciones del bebé son la voz de ella, antes incluso del nacimiento. Este instrumento natural posee además la cualidad de producir palabras y amalgamarlas con los sonidos musicales. (pp. 236 y 237)

Para Pascual (2010), la razón de que enseñemos al niño a cantar es que el canto es el medio más sencillo de emisión de sonidos, pero el más complejo de comunicación. Además, la voz y el canto son resultados de las funciones motora y verbal. Cantando el niño comienza a tener cierto control de su aparato respiratorio. También favorece la educación afectiva del niño, además de conllevar muchos valores que son transversales al resto de materias del currículo escolar. Cantar, muy importante, también conllevará el inicio de una educación rítmica, vocal y auditiva, que, sin duda alguna, le servirá para el desempeño de futuras actividades musicales.

Pascual (2010) afirma que:

La voz se produce a través del aparato vocal. Para comprender la técnica de la voz se hace imprescindible conocer algo de la anatomía y fisiología de este aparato sumamente complicado.

El aparato vocal se divide en tres partes bien diferenciadas:

1. El aparato respiratorio o elemento vibrador, donde se almacena y circula el aire.
2. El aparato fonador o elemento vibrador, en el que el aire se transforma en sonido al pasar por las cuerdas vocales.
3. El aparato resonador o elemento amplificador, donde el aire transformado en sonido se expande y adquiere calidad y amplitud.

El mecanismo de la voz actúa de la siguiente forma: el aire que se toma por la inspiración del aire por la nariz es transformado en sonido en la laringe. En la espiración, las cuerdas vocales se tensan, se acercan suficientemente entre sí y vibran al paso del aire. Este aire, transformado en sonido, adquiere su amplitud y su calidad en los resonadores, para ser, posteriormente, expulsado. (p. 237)

Para Pascual (2010) el canto escolar tiene una importante influencia en la Educación Primaria. Vamos a citar algunos de los argumentos que nos da:

- Cualquier actividad puede y debe ser realizada a través de la práctica de canciones adecuadas, lateralidad, esquema corporal, percepción espacio-temporal, experiencias relacionadas con la audición, actividades de preescritura.
- En fuente de gran motivación, satisfacción y desarrollo de la autoestima de los alumnos.
- Contribuye al desarrollo del gusto artístico y la sensibilidad estética.
- Trabaja la técnica de la respiración, articulación, emisión y colocación de la voz.
- Favorece el desarrollo del lenguaje en su faceta comprensiva y expresiva (diagnóstica y terapéutica).
- Es un importante medio de socialización e integración grupal. (p. 244)

Pascual afirma que todos los niños han de cantar, ya que el canto se trata de un instrumento de comunicación, como hemos dicho con anterioridad. Existen grandes conexiones entre la canción y la expresión, ya que cantar supone un acto afectivo y de expresión de sentimientos.

En cuanto a la técnica vocal, para Pascual (2010) es “la ordenación de una serie de ejercicios que tienden a optimizar el rendimiento de las cualidades sonoras de que se dispone, conseguir controlar la correcta emisión del sonido y favorecer la resonancia y la potencia de la voz.” (p. 261)

Para ello, nos indica cuatro posibles procedimientos para enseñar una canción. Son los siguientes:

Imitación: la imitación es el proceso de aprendizaje más simple. Consiste en entonar la canción y pedir posteriormente a los niños/as que la repitan, es decir, es cantar <<de oído>>.

Técnico-musical o lectura musical: este procedimiento presenta como forma de acceso a la canción los conocimientos previos del alumno respecto al lenguaje musical.

Los instrumentos: se aborda el aprendizaje de canciones a través de la técnica instrumental. Especialmente es destacable el papel que puede jugar la flauta dulce soprano por la versatilidad, timbre y la tesitura similar a la de la voz infantil.

Actividades aplicadas: por último, se debe recordar que el canto y el aprendizaje de canciones es el mejor medio para globalizar diversos aspectos del lenguaje musical, por lo que en torno a la canción se pueden desarrollar muchas actividades aplicadas, como por ejemplo los dictados musicales, la lectura musical rítmico y melódica o el trabajo rítmico de pulso, acento y compás, entre muchas otras. (pp. 262 y 263)

5.2.4. Método Kodaly

El método de pedagogía musical del músico húngaro Zoltán Kodaly es uno de los más completos que existen en la actualidad. Como bien nos indican Cartón y Gallardo (1994) el método Kodaly no solo se preocupa del inicio y del desarrollo musical del niño, sino que se centra en el desarrollo de la capacidad física, intelectual, psíquica y afectiva que se desarrollan de manera conjunta.

El método se basa en la estructuración del conocimiento musical, enfocado para los niños, apoyándose en los tres campos pedagógicos más naturales para el niño:

a) Campo pedagógico de educación melódica:

- Fononimia.
- Memorización melódica.
- Lectura a primera vista.
- Aprendizaje de canciones.
- Práctica de la entonación de los intervalos.
- Canto mental.
- Improvisación.
- Escalas móviles y fijas.
- Dictado.

b) Campo pedagógico de educación rítmica:

- Reconocimiento rítmico.
- Control de patrones rítmicos.
- Fortalecimiento rítmico.

c) Campo pedagógico de educación armónica:

- Corales a dos voces.
- Distinciones de bloques armónicos.
- Distinguir el bajo melódico de una obra musical.
- Lectura a primera vista de composiciones polifónicas.
- Cantar y escuchar a dos voces.
- Entonación de intervalos armónicos.
- Distinguir armonías sin tonalidad. (p. 14)

A continuación, vamos a explicar los elementos del Método Kodaly que Pascual (2010) considera más importantes.

Pascual sostiene que en el Método Kodaly la voz es el primer instrumento, y la práctica del canto es la base sobre la que se construye toda la actividad musical posterior. El objetivo del método es hacer cantar al niño perfectamente de oído y a la vista de una partitura. El material de estudio será la música y la canción popular. Otro hecho a destacar

es que, para Kodaly, la canción popular es la lengua materna del niño y, por lo tanto, la educación musical debe comenzar en ella.

Kodaly describe las principales líneas pedagógicas del método en el artículo “Las corales infantiles” publicado en el año 1929. Son las siguientes:

- 1) El papel de la música en la educación debería ser en Hungría tan importante como lo fue en la antigua Grecia.
- 2) El analfabetismo musical impide la cultura musical y ésta es la causa de la escasa asistencia a los conciertos y a las representaciones de ópera.
- 3) Deben mejorarse los cursos de enseñanza musical que se imparten en las escuelas de Magisterio para los maestros de las escuelas primarias.
- 4) Debería evitarse que los niños se acostumbraran de pequeños a la música de mala calidad, pues luego es ya demasiado tarde.
- 5) La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar.
- 6) El canto diario, junto al ejercicio físico también diario, desarrolla igualmente el cuerpo y la mente del niño.
- 7) El canto coral es muy importante: el placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona hombres disciplinados y de carácter noble; su valor en este aspecto es incalculable.
- 8) En la vida de un niño la experiencia musical decisiva llega de los 6 a los 16 años; durante esta época de crecimiento es cuando suele ser más receptivo y cuando muestra mayor talento.
- 9) Musicalmente hablando, los niños sólo deberían educarse con el material más valioso. Para los jóvenes sólo es bueno lo mejor. Sólo por medio de obras maestras llegarán hasta las obras maestras.
- 10) La música tradicional húngara debe ser como la lengua maternal musical del niño. Una vez dominada, debería introducirse material musical extranjero.
- 11) 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.

- 12) En el canto coral deben utilizarse obras maestras de otros países, pero los compositores húngaros tienen que crear una amplia literatura coral en lengua húngara a partir de la canción popular.
- 13) La organización sistemática de la enseñanza es una de las tareas del Estado; el dinero así gastado se recuperará en años sucesivos, con el incremento de asistentes a los conciertos y a las representaciones de óperas. (pp. 128 y 129)

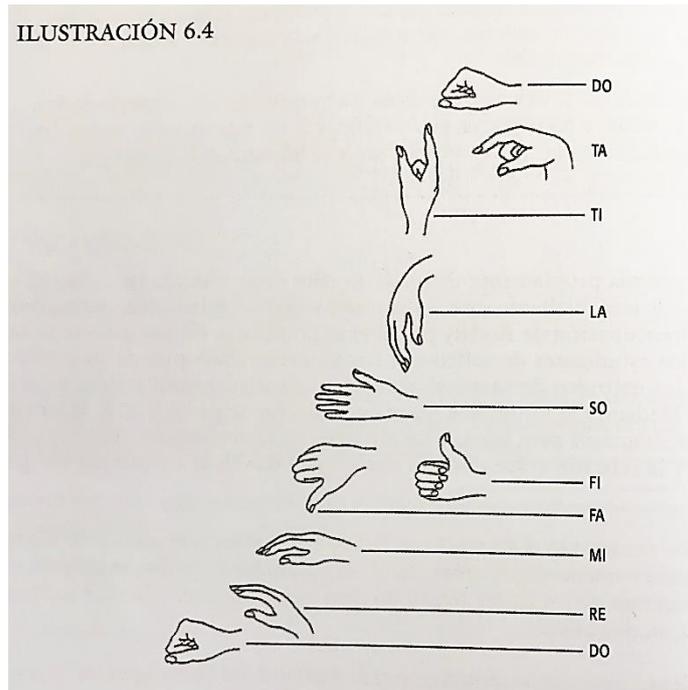
Como vemos, estos compendios que promulga Kodaly, resultan totalmente válidos hoy día, casi 90 años después, y no sólo en lo que a la educación musical se refiere, sino a la educación en general.

Según Pascual (2010) los elementos más destacados, metodológicamente hablando, del Método Kodaly son los siguientes:

El solfeo silábico: “tiene como antecedente el sistema de varilla móvil de Chev  (1804-1864), quien empleó números en sustitución de las notas y puso nombres a los ritmos acompa ndolos de palabras para facilitar su aprendizaje y para vencer las dificultades del comienzo.” (p. 134) Kodaly asigna distintas sílabas a las diferentes figuras musicales. Por ejemplo, a la figura negra la llama “ta”, al par de corcheas las llama “ti-ti”, etc.

Solfeo relativo frente solfeo absoluto: “el solfeo absoluto es la capacidad de cantar cualquier melodía en su clave correspondiente sea cual fuese su sistema modal, tonal o atonal. En el solfeo relativo, todas las escalas mayores y menores tienen un mismo orden de todos los tonos y semitonos, llama a la t nica de cualquier escala <<do>> o <<d>>.” (p. 137) Lo novedoso de este sistema es que la nota “do” cambia de posición según cambie la tonalidad.

La fononimia: “la fononimia propiamente dicha de Kodaly es un sistema de canto en el que se puede leer mediante signos manuales y no con una forma sencilla. Mediante la fononimia ideada por Kodaly se prescinde de la lectura desde el pentagrama para iniciar a los alumnos en la entonación consciente de las notas y la relación entre ellas, es decir, los intervalos a través de los gestos.



(p. 142)

La pentafonía: “otro de los aspectos más relevantes del método es el uso de material musical pentatónico. Basarse en el sistema pentatónico supone que sólo tiene en cuenta cinco notas de la escala. Pero en la pentafonía está basada la mayor parte del folklore húngaro y, según Kodaly, esto facilita el aprendizaje, porque acorta la cantidad de materia de estudio.” (p. 143)

El lenguaje musical: “es importantísimo para el método porque de él se deduce que acabará con el analfabetismo musical” (p. 146) En el Método Kodaly no se les enseña un elemento nuevo del lenguaje musical sin previamente haberlo trabajado y aprendido de oído.

6. ENFOQUE METODOLÓGICO Y MÉTODO DE TRABAJO

El enfoque metodológico y el método de trabajo que se ha llevado a cabo para la realización de este Trabajo de Fin de Grado ha seguido los siguientes pasos generales:

-Selección del tema: Lo primero que hicimos respecto a la realización de este Trabajo de Fin de Grado fue elegir un tema. Para ello, pensamos en un aspecto de la educación musical en la educación primaria que quisiéramos desarrollar. Sin duda alguna, debido a mis conocimientos y mi experiencia sobre el tema, la educación vocal fue siempre nuestra primera opción, decantándonos por el folklore para su desarrollo debido a la calidad y cantidad de documentos musicales, y su importancia para la sociedad, que han sido recogidos por diversos autores.

-Revisión de bibliografía: El primer paso que dimos fue ponernos en contacto con dos de las grandes eminencias en relación con el folklore musical en Castilla y León, Miguel Manzano y Joaquín Díaz. Ambos nos recomendaron material para iniciar nuestra investigación sobre dicho tema.

-Estructuración del cancionero: Gracias a la biblioteca de la Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, en la cual el propio Joaquín Díaz nos recomendó diversos volúmenes, pudimos seleccionar las canciones que íbamos a incluir en el cancionero. Una vez hecho eso, seleccionamos las treinta piezas que nos parecían más interesantes y las editamos con un procesador de partituras para su inclusión en el recopilatorio. Finalmente, realizamos grabación de todas y cada una de ellas, con los agrupamientos que cada una de las piezas requería.

-Formulación de conclusiones, limitaciones y propuestas futuras: Se ha hecho un análisis posterior a la realización del Trabajo de Fin de Grado con aquellos aspectos que se podrían mejorar o en cuales se podría profundizar para un trabajo de investigación posterior.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA: CANCIONERO INFANTIL DEL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS

7.1. INTRODUCCIÓN

A continuación, presentamos nuestro cancionero, el cual se desarrollará durante todos los cursos de educación primaria. Está pensado para cualquier tipo de centro escolar, ya sea uno urbano donde, presumiblemente, los niños no hayan tenido tanto contacto con el folklore o uno rural en el cual el folklore está más cercano al centro en sí. A través de este cancionero pretendemos acercar a los niños a la música tradicional de nuestra región, al mismo tiempo que adquirimos algunas de las habilidades musicales propuestas en el currículum de la LOMCE.

Hemos elegido treinta canciones vocales, bien a una voz, a dos, o a tres y con diversos acompañamientos. Las canciones han sido ordenadas de menor a mayor dificultad en función de su melodía, su notación rítmica, el tipo de agrupamiento o la letra, realizando, en cada una de ellas, una pequeña justificación y explicación. En los anexos están las partituras editadas, las cuales respetan la edición de la fuente donde las hemos encontrado. En el CD adjunto a este Trabajo de Fin de Grado se encuentran grabaciones de todas y cada una de las piezas interpretadas por mi o por personas de mi entorno, además de las propias partituras en formato .PDF así como audios en formato .MIDI para utilizarlas, si se diese el caso, en el aprendizaje de las mismas. Algunas de las versiones que hemos incluido no se asemejan a las versiones que muchos conocemos de algunas de las canciones. Esto es debido a que queremos destacar el hecho de que según la zona canciones que todos conocemos, se interpretan de una manera distinta, además de que, incluyendo otra versión distinta a la que tal vez conocen los niños, conseguimos que se aprendan otra versión a mayores de la que ya se saben.

La metodología de enseñanza ideal para la puesta en práctica de este cancionero sería la planteada en el marco teórico siguiendo el Método Kodaly, pero el recopilatorio será apto para cualquier metodología que incluya el desarrollo vocal de los alumnos como

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

uno de sus puntales. En el siguiente apartado realizaremos una breve explicación de cómo enseñaríamos las canciones.

Con este cancionero pretendemos que nuestros alumnos tomen contacto con el folklore de nuestra región, a la vez que adquieren las habilidades musicales de esta etapa. Otra competencia destacada que adquirirán los niños con este cancionero será el uso de la voz como instrumento principal, un instrumento que todo ser humano posee y que, gracias a la interpretación progresiva de las canciones que proponemos, se desarrollará, a la par de otras habilidades musicales. El hecho de que este cancionero esté basado en el folklore castellanoleonés favorecerá que los niños aprendan de la cultura de nuestra región y que se interesen por ella siendo capaces de hacerlo de manera personal y autónoma. Debemos destacar, también, que muchas de las piezas que incluimos en el cancionero aportan mucho más que contenidos musicales, como por ejemplo desarrollo lingüístico, trabajo de memorización, comprensión de textos, expresión, movimiento, desarrollo del ritmo, lateralidad, contenidos transversales de otras asignaturas, etc.

7.2. METODOLOGÍA DE ENSEÑANZA DE LAS CANCIONES

Para la enseñanza de las canciones de este cancionero, como hemos dicho con anterioridad, nos vamos a basar en la metodología del Método Kodaly, aunque, para su enseñanza, valdría cualquier metodología en la cual el desarrollo de la educación vocal fuese un área destacada de la misma.

A la hora de enseñar una canción tenemos que ser conscientes de que para los niños somos un espejo. Si nosotros no somos capaces de interpretar correctamente la pieza, tal y como viene en la partitura, o no somos capaces de solfearla cuando llegue el momento, nos resultará muy difícil, por no decir imposible, conseguir que nuestros alumnos la aprendan correctamente.

Uno de los primeros pasos que daríamos al enseñar una pieza sería cantarla, o poner una grabación, para que los niños la escuchen. Con esto, conseguimos que los niños se vayan quedando con partes de la melodía. Una vez hecho esto, lo siguiente que

realizaríamos sería solfearla rítmicamente. Para ello, según nos indica Kodaly, utilizaríamos las sílabas ‘ta’ y ‘ti ti’ para indicar negras y corcheas, respectivamente. En caso de que en la pieza nos encontrásemos más figuras como las semicorcheas (‘ti ri-ti ri’) o la blanca (‘ta-a’) consultaríamos el método para seguir la metodología Kodaly. El solfeo lo realizaríamos por frases, hasta que tengamos toda la canción solfeada. El siguiente paso sería solfear rítmicamente la pieza con las palmas, primero diciendo las sílabas que hemos mencionado anteriormente, y después sin ellas. Por último, introduciríamos la letra, ayudándonos de las palmas si fuese necesario.

Una vez que la pieza ha sido aprendida rítmicamente, procederemos a enseñar la melodía. Para ello, nos ayudaremos de dos técnicas, como son la fononimia de Kodaly, explicada en el marco teórico, y la repetición, ya que los profesores seremos los encargados de ser el espejo en el que se miran los alumnos. Si nosotros no cantamos correctamente la canción, aunque realicemos la fononimia apropiadamente, los niños no serán capaces de aprender la melodía correcta. Enseñaremos la melodía por frases, las cuales se irán uniendo hasta que sean capaces de interpretar toda la pieza.

7.3. CANCIONERO INFANTIL DEL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS

7.3.1. Toque de campanas

Esta pieza ha sido obtenida del “Cancionero Escolar Español” de Juan Tomás y José Romeu Figueras, y ha sido elegida debido a su sencillez como primera pieza del cancionero. Tradicional del folklore soriano, esta pieza cuenta con un ritmo muy pegadizo y, factor clave para su elección, su melodía solo consta de dos notas, sol y mi, las cuales son las primeras que se han de trabajar con los más pequeños según la metodología de Kodaly.

Es una canción que muchos de los niños la conocerán, ya que, sobre todo desde “los pajaritos cantan...” y hasta el final, ya que todos conocemos “Que llueva, que

llueva”, otra versión de la pieza que es cantada, con pequeñas variaciones, en gran parte de los países castellanohablantes.

Como hemos indicado con anterioridad, hemos elegido esta pieza como la primera del cancionero debido a que solo utiliza, al menos la versión elegida, el intervalo de 3^am descendente y ascendente (Sol-Mi), el cual es muy habitual, como podremos ver, en las canciones infantiles tradicionales. Esta pieza, además de la particularidad con el uso de las notas que hemos indicado, nos incluye un ritmo muy pegadizo y que ayudará, sin duda, a los niños a interiorizar mejor dicho intervalo. Siguiendo la metodología Kodaly, esta canción es perfecta para iniciarnos en la fononimia.

La grabación que hemos incluido en los anexos ha sido grabada por mí. Al ser una pieza de tal sencillez, la interpretación ha sido una tarea sencilla.

Ver Anexo 1

7.3.2. Ba ba be be

Segunda pieza del cancionero. Tradicional del folklore burgalés, ha sido recogida por Miguel Manzano en su tomo número IV de la serie Cancionero Popular de Burgos. Como en el caso de la canción anterior, esta pieza ha sido interpretada por niños de toda España, por lo que su origen no está claro. La versión que hemos elegido, aunque melódicamente no sea igual que muchas de las versiones que conocemos, es castellanoleonesa.

Esta pieza, originalmente concebida para los juegos de manos de las niñas, nos presenta un ritmo sencillo, en un compás de 2/4, los intervalos son conjuntos, salvo los intervalos de 3^am (Sol-Mi) ya trabajados en la primera pieza del cancionero, y las cadencias conclusivas al final de las frases. Con esta canción podemos trabajar el concepto de cadencia, además de las frases musicales. Partiendo de que, aunque la melodía varíe levemente de la versión que conocía yo, será muy fácil de aprender para los niños, con esta pieza podríamos realizar un concurso de composición de letras por parejas, para que, ayudándose del juego de manos si quieren, y con la melodía que ya conocen, compusiesen una nueva letra para la misma. A través de estos juegos de manos, trabajamos el movimiento y la lateralidad.

En este caso, las encargadas de interpretar la pieza han sido Inés Fernández y Ana Conde, ambas de mi círculo familiar cercano, además de dos sopranos que, pese a su juventud, tienen una gran experiencia y cualificación. Decidimos que esta pieza la cantasen dos personas debido a que, en su origen, la canción es un juego de manos, por lo que, como mínimo, debe haber dos personas para que el juego funcione.

Ver Anexo 2

7.3.3. Tengo una muñeca

Tercera pieza del cancionero. Como en el caso anterior, la hemos obtenido del tomo IV del Cancionero Popular de Burgos que realizó Miguel Manzano. Esta versión, tradicional del pueblo situado en el norte de la provincia de Burgos Porquera del Butrón, dista mucho de la versión que todos conocemos de Tengo una muñeca. Este ha sido, al margen de las particularidades musicales que explicaremos a continuación, la causa fundamental para incluirla en el cancionero.

Desde un punto de vista musical, es una pieza sencilla. En Do mayor, cuenta con intervalos más grandes (terceras, cuartas y quintas) y también con intervalos conjuntos, por lo que, poco a poco, vamos aumentando la dificultad de las piezas del cancionero.

Como en los casos anteriores, Tengo una muñeca es una canción tan extendida que se ha sido cantada por niños en todos los rincones de España, por lo que su origen se desconoce a ciencia cierta.

Con esta pieza, al igual que con la anterior, podemos trabajar la composición de letras, debido a la facilidad para distinguir las frases musicales en ella y para aprenderse la melodía. A través de esto trabajamos la expresión lingüística y la memorización de las letras que ellos mismos compongan.

La interpretación de esta pieza ha estado a cargo de Inés, debido a la dulzura y calidez de su voz. Su interpretación ha sido sencilla a pesar de que la melodía no es la misma que Inés aprendió y cantó en su niñez.

Ver Anexo 3

7.3.4. Don Gato

Cuarta pieza de nuestro cancionero. Como en los dos casos anteriores, obtenida del tomo IV del Cancionero Popular de Burgos realizado por Miguel Manzano. Esta versión ha sido recogida en Lerma, un pueblo de la provincia de Burgos. Como en los casos anteriores, la canción ha tenido una amplia expansión por España, por lo que sus orígenes son difusos.

Desde un punto de vista musical, la canción incluye intervalos de 3ª ya trabajados e intervalos conjuntos, tanto ascendentes como descendentes. Una de las particularidades de la misma es el cambio de compás en mitad de la pieza, lo que, a pesar de lo que podamos pensar, no será un problema para la interpretación y el aprendizaje por parte de los niños. En cuanto al ritmo, se complica un poco más al introducir los puntillos y semicorcheas, pero, al ser una pieza tan conocida, nos servirá como un pretexto perfecto para comenzar a trabajar dichos elementos rítmicos. En este caso, también se podrían realizar ejercicios de composición de letras y trabajar, como en la pieza anterior, la expresión lingüística y la creatividad.

En este caso he sido yo el encargado de interpretar esta pieza. A pesar de que la transcripción de la misma coincide con la melodía que aprendí yo en mi niñez, he tenido dificultades de dicción en la ‘palabra’ miarrau. Sin duda será un punto por trabajar con los más pequeños. Para la interpretación de esta canción me he basado en el tempo de la versión que yo recordaba de mi infancia, en lugar de ceñirme al tempo que nos indica la versión que hemos incluido en el cancionero.

Ver Anexo 4

7.3.5. Pimpóm

Quinta pieza de nuestro cancionero. Recogida por Carlos Barrasa Urdiales para su Boletín de la Inspección de Enseñanza Primaria de Valladolid, es una canción muy típica del folklore de Castilla y León, y que es cantada de manera muy similar en la mayor parte de las regiones de nuestra comunidad autónoma.

Musicalmente hablando, Pimpóm es una canción sencilla, con intervalos de 3ª, 4ª y 5ª, además de intervalos conjuntos, todos ellos trabajados con anterioridad. Pese a su

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

sencillez, y que es una canción que ya en infantil se interpreta ayudándose de gestos, hemos decidido colocarla en esta posición debido a que, nuestro objetivo con esta pieza es que trabajen su creatividad motora a la hora de representar con su cuerpo lo que nos va contando la canción. Otra de las actividades que se podría hacer con esta pieza sería que los alumnos improvisasen un acompañamiento rítmico con percusión corporal. Con canciones tan sencillas de aprender, podemos trabajar la creatividad de los acompañamientos y de las interpretaciones, ya que los alumnos no tienen que estar tan pendientes de la canción en sí.

En este caso la interpretación de la pieza ha corrido a cargo de Inés, debido a que su cálida voz encajaba mejor con el significado de la pieza.

Ver Anexo 5

7.3.6. Gatatumba

Sexta pieza del cancionero. Esta versión del conocido villancico ha sido obtenida del “Boletín de la Inspección de Enseñanza Primaria de Valladolid”, realizado por Carlos Barrasa Urdiales. Con esta pieza trabajaremos la articulación, ya que melódicamente resulta muy sencilla.

Etimológicamente hablando, el término “Gatatumba” se refiere a un regalo u obsequio que se realiza, de manera fingida, a una persona en señal de pleitesía o reverencia, en este caso al niño Jesús. Los orígenes de este villancico son difusos. Diversos tratados especializados opinan que es de origen andaluz, pero, sin embargo, existen muchos otros que atribuyen su origen a otras muchas zonas más. A pesar de ello, hemos decidido incluirlo en el cancionero debido a su sencillez y a que es muy conocido, y debido a que, Don Carlos, autor de estos boletines, fue el primer director del Coro de la Universidad de Valladolid, entonces con otro nombre, al cual tengo mucho apego ya que soy miembro desde hace varios años.

Desde un punto de vista musical, la pieza no presenta dificultad alguna. Do mayor, sin alteraciones, con la mayoría de los intervalos siendo conjuntos y con un ritmo sencillo que favorece la adquisición y el aprendizaje de la letra de la misma. Con esta pieza trabajaremos especialmente la articulación de las palabras.

Esta pieza ha sido interpretada por mí, teniendo especial atención en la articulación de las palabras.

Ver Anexo 6

7.3.7. ¿Dónde vas, Alfonso XII?

Séptima pieza del cancionero. También obtenida del tomo número IV del Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano. Esta versión, recogida en el pueblo burgalés de Villambistia. A lo largo del folklore de Castilla y León existen numerosas versiones de esta pieza, en las cuales, al menos en la mayoría, lo que varía es la letra. Hemos elegido esta versión debido a que incluye todo el romance en la cual se basa la canción, lo cual nos puede ayudar sustancialmente a su enseñanza.

Desde un punto de vista musical, esta pieza recoge muchos de los aspectos trabajados con anterioridad en las otras obras del cancionero, como pueden ser los puntillos y la anacrusa. Esta versión está transcrita a Fa M, aunque se podría interpretar de un modo más brillante y más cómodo para los niños si la transportásemos a Sol M. como hemos dicho antes, la particularidad de esta versión es que incluye el romance entero. Previamente a aprender la canción como tal, y de manera transversal con la asignatura de lengua, podríamos aprender el romance, trabajando la comprensión lingüística, en el cual se ven muy claros muchos de los elementos de la poesía que se trabajan en primaria.

La interpretación de esta pieza ha sido realizada por mí. La dificultad de la misma ha estado en encajar las diferentes letras, probablemente debido a que no conocía esta versión. Sin duda, habrá que prestar especial atención al aprendizaje de la letra para facilitar su interpretación.

Ver Anexo 7

7.3.8. Estaba la pastora

Octava pieza del cancionero. En este caso hemos decidido incluir dos versiones diferentes de la misma pieza, ya que ambas nos han resultado interesantes. Estaba una

pastora, o Estaba la pastora, es una pieza tradicional del folklore de Salamanca. La primera de las versiones que hemos incluido es a capella, para trabajarla con los niños de primero. La segunda de las versiones es una interesante armonización realizada por José Ibarra para su libro Mi infancia. 30 canciones populares españolas de corro para voz con acompañamiento de piano. Entre las dos existen pocas variaciones a nivel de notas, pero analizaremos la segunda, ya que, en la versión de Ibarra, se incluyen otras cuatro letras para trabajar con nuestros alumnos.

Si nos fijamos en la parte musical, en la versión con acompañamiento de piano se realiza una pequeña introducción, muy bien compuesta, por cierto, que sirve para que los niños se coloquen y se preparen para su turno. Una vez que han entrado los niños a cantar, el piano, en su mano derecha, dobla la melodía de los niños, y, en su mano izquierda, realiza acordes con el grado correspondiente de la tonalidad. Al ser un acompañamiento tan sencillo, resulta estupendo para la realización en festivales donde podemos combinar clases de varios cursos, para que sean otros niños los que realizan el piano, bien sea con otros instrumentos de altura determinada o bien al propio piano, mientras los más pequeños interpretan la canción.

En cuanto a las notas de la melodía, incluye todos los tipos de intervalos que hemos ido trabajando con las canciones anteriores, con la particularidad de incluir un fa# que no se presentará como una dificultad debido a que el piano nos está acompañando en todo momento. El ritmo es sencillo, y las letras pegadizas, lo que favorece su interpretación y aprendizaje.

Como hemos dicho antes, en este caso hemos incluido dos versiones de la misma pieza, y ambas dos han sido interpretadas por mí, la primera de ellas ‘a capella’ y la segunda realizando yo mismo el acompañamiento de piano. En ambas dos me he sentido muy cómodo debido a que ya conocía la melodía, y que, pese a que mis estudios profesionales de música han sido de flauta, por lo que no me considero pianista, el arreglo de la pieza para este instrumento ha sido muy intuitivo y muy sencillo de interpretar.

Ver Anexo 8

7.3.9. Tengo, tengo, tengo

Novena pieza de nuestro cancionero. Versión arreglada por Joaquín Díaz para su libro Otros 100 temas infantiles. Como sucedía en algunas de las canciones del principio del cancionero, esta pieza, al estar tan arraigada en la cultura musical de todas las zonas de España, resulta complicado discernir cuál es su origen concreto, aunque, diversos autores como Joaquín Díaz o Eduardo Martínez Torner indican que pertenece al folklore castellanoleonés. Se ha considerado tanto como una canción de corro como una canción de comba.

Desde un punto de vista, la mayor dificultad que presenta esta pieza es su tesitura. La versión de Joaquín Díaz está transcrita en Fa M, una tonalidad que, al menos desde mi punto de vista es la adecuada, el término medio, ya que, si la transcribimos a Sol M, quedará más aguda aún, pero, en cambio, si la transcribimos a Do M, las notas más graves de la misma resultarán demasiado graves para las voces blancas de nuestros alumnos. La versión que presentamos incluye los acordes necesarios para realizar un acompañamiento de guitarra, el cual facilitará mucho la labor de aprendizaje e interpretación por parte de los niños.

Esta pieza ha sido interpretada por mí. Ha sido de gran sencillez, a pesar de que la versión que incluimos en el cancionero no es la misma que yo cantaba en mi infancia.

Ver Anexo 9

7.3.10. Vamos a quemar las rosas

Décima pieza de nuestro cancionero. Obra tradicional del folklore burgalés y obtenida del libro Cancionero Escolar Español. Grado I de Juan Tomás y José Romeu Figueras. En este caso nos encontramos con una canción compuesta para el día de San Juan, 23 de junio.

Desde un punto de vista musical, nos encontramos con una pieza escrita en 3/4 con una figuración muy sencilla, y donde incluimos alguna nota más, como el si, que en algunas de las piezas anteriores había pasado un poco por encima. Esta versión ha sido transcrita en Sol M, lo cual facilita que tenga una tesitura muy cómoda para los niños.

Con 4 letras diferentes, resulta una cantinela perfecta para esa época del año, la cual podremos trabajar de manera transversal con otras asignaturas.

Esta pieza ha sido interpretada por mí. Musicalmente ha resultado una pieza de gran sencillez, cuyo único problema, si se lo puede llamar problema, es el hecho de que no conocía esta canción, por lo que encajar todas las letras ha tenido cierta enjundia.

Ver Anexo 10

7.3.11. Una gallinita pita

Undécima pieza del cancionero. Hemos elegido esta canción, recopilada por Carlos Barrasa Urdiales en su Boletín de la Inspección de Enseñanza Primaria de Valladolid debido, principalmente, a que tiene un ritmo algo más complejo que gran parte de las canciones trabajadas con anterioridad. Don Carlos nos indica que la canción pertenece al folklore castellanoleonés, pero no nos especifica de qué región.

Si atendemos a la música nos damos cuenta de que, al menos melódicamente hablando, la pieza presenta una relativa facilidad. Trascrita en Re M, presenta intervalos conjuntos y de 3ª, los cuales hemos trabajado ampliamente en las canciones anteriores. La dificultad de la pieza recae en el ritmo y en la letra. Nos incluye la anacrusa inicial, ya trabajada con anterioridad, además de la combinación entre puntillos de corchea – semicorchea, que añade mucha velocidad a la misma. La indicación de tempo que está escrita en la partitura, Allegro molto, es, tal vez, demasiado optimista para ser interpretada por niños. En cuanto a la letra, presenta 5 letras diferentes, de las cuales, algunas de ellas son difíciles de cuadrar con la melodía y el ritmo. Como en casos anteriores, podríamos proponer a los niños que cogiesen esas letras y las cambiaran por otras compuestas por ellos. Con esta pieza podemos trabajar, además de la creatividad y la expresión con la composición de letras, la articulación, ya que encajar la letra puede resultar algo difícil.

Interpretada por mí, esta canción ha tenido la principal dificultad de encajar la letra. Sobre todo, a partir de la segunda letra, resulta complejo encajarla, por lo que, sin duda alguna, habrá que prestar especial atención a su aprendizaje. En cuanto a mi interpretación, la he realizado a un tiempo algo menor del que nos indica la partitura, a mi juicio, excesivo.

Ver Anexo 11

7.3.12. Con el guri, guri, guri

Duodécima canción de nuestro cancionero. En esta ocasión, como ya hicimos con anterioridad, vamos a incluir dos versiones de la misma, debido, en este caso, a que son muy diferentes entre ellas.

La primera de las versiones, recogida del tomo número IV del Cancionero Popular de Burgos de Miguel Manzano, se nos presenta como tradicional del folklore de Burgos. Compás binario de subdivisión binaria, consta de un ritmo sencillo con algunos puntillos, trabajados con anterioridad, y con saltos de 3ª además de intervalos conjuntos. La dificultad que tiene esta versión es el salto de do a si, medio tono, que no se había trabajado con anterioridad (en la segunda versión de Estaba una pastora ya incluíamos un fa# que quedaba camuflado por la armonía y por el acompañamiento de piano) y que puede resultar difícil para los niños. He de decir que esta versión es muy distinta a la versión que conocía yo, por lo que nos vamos a centrar en la otra.

La segunda de las versiones, recogida en el Cancionero Escolar Español. Grado I por Juan Tomás y José Romeu Figueras, especifica que tradicional de Villahoz, un pueblo del oeste de la provincia de Burgos. Esta versión es la que yo conocía, y, al menos desde mi parecer, resulta mucho más sencilla para los niños. La parte rítmica de la pieza resulta igual que la de la primera versión, pero la melodía sí que varía, siendo ahora más sencilla. Intervalos conjuntos y saltos de 3ª, todos trabajados con anterioridad. Esta versión incluye 5 letras diferentes, con las cuales trabajaremos la memorización y la comprensión lingüística.

Como hemos indicado con anterioridad, hemos incluido dos versiones diferentes de la misma pieza, y ambas han sido grabadas por mí. Las dos versiones han resultado bastante sencillas, debido a su simplicidad desde un punto de vista musical, aunque he de reconocer que, sin duda, la segunda de las versiones ha sido con la que más cómodo me he sentido, debido a que es la versión que yo conocía de mi infancia.

Ver Anexo 12

7.3.13. Mañana voy a Burgos

Decimotercera pieza de nuestro cancionero. Esta pieza, tradicional del folklore burgalés, ha sido recogida por Juan Tomás y José Romeu Figueras en su Cancionero Escolar Español. Grado I.

Esta pieza nos puede servir como un recopilatorio de los aspectos destacados que hemos trabajado en las canciones anteriores. Nos encontramos con una anacrusa, intervalos de 3ª, de 4ª e intervalos conjuntos, además de alteraciones accidentales como el Fa#, que, en este caso, no nos cubre la armonización del piano ya que es una pieza para cantarla a capella.

Esta pieza ha sido grabada por mí. Aunque es sencilla, habrá que prestar especial atención a la alteración accidental (fa#) que está presente en la pieza.

Ver Anexo 13

7.3.14. La Chata Merengüela

Decimocuarta pieza de nuestro cancionero. En este caso, hemos incluido dos versiones de la misma pieza. Dos versiones que distan muy poco la una de la otra. La primera de ellas “La Chata Merengüela” está transcrita por mí, debido a que era una canción que mi abuela me cantaba mucho de pequeño, y a la que yo guardo un gran cariño. La segunda de las versiones, tradicional del folklore burgalés y recogida por Miguel Manzano en su tomo número IV del Cancionero Popular de Burgos, incluye otras tres letras a mayores, además de algún pequeño cambio en la figuración de la pieza.

Musicalmente hablando, ambas versiones son prácticamente idénticas. Presentan varios de los elementos que hemos trabajado con anterioridad, como son los intervalos de 5ª y los intervalos conjuntos, además de la anacrusa. Ambas versiones están transcritas en Do M, por lo que no presentan dificultades a la hora de aprender e interpretar la pieza.

El aspecto más destacado de la segunda versión, la versión recogida por Miguel Manzano es que incluye 3 letras más. En mi investigación he encontrado numerosas versiones de esta misma pieza, pero ninguna en la que se incluyesen estas letras, que, aunque tal vez no sean las más apropiadas para los más pequeños, son interesantes de

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

destacar, ya que se puede ver en ellas cómo ha cambiado la sociedad en las últimas décadas.

Como hemos dicho con anterioridad, hemos incluido dos versiones diferenciadas de la pieza. Ambas son incluidas en los anexos cantadas por mí. Una de ellas, la que ha sido transcrita por mi según mis recuerdos de la infancia, me ha sido mucho más sencilla de grabar debido a que conocía la letra.

Ver Anexo 14

7.3.15. Aquella paloma

Decimoquinta pieza de nuestro cancionero. Esta canción, tradicional del folklore burgalés, ha sido recogida en el cancionero “Cantos Populares” realizado por el Museo Catequístico Diocesano de Logroño. Esta versión ha sido recogida, de forma exacta por Federico Olmeda y por Miguel Ángel Palacios en sus respectivos cancioneros.

La característica principal de esta pieza es el hecho de que está transcrita en modo menor, más concretamente en Mi menor. Este hecho, unido a la complejidad del ritmo, hace que podamos orientar esta pieza a tercero de educación primaria. Esta pieza incluye aspectos que hemos trabajado en otras piezas del cancionero como son la anacrusa inicial, los intervalos de 3^a, 4^a, 5^a e intervalos conjuntos, además de los puntillos y sus respectivos contratiempos. Otro aspecto que, a pesar de que se ha trabajado antes, es importante destacar es el compás, ya que nos encontramos ante una versión con un compás ternario de subdivisión ternaria, lo que nos puede ayudar a poner en práctica este tipo de compases sin recurrir al típico vals con el que solemos trabajar la subdivisión ternaria. Con esta pieza trabajaremos especialmente el sentido rítmico y la articulación.

Como en la pieza anterior, he sido yo el encargado de interpretar esta pieza. Aunque melódicamente no es muy difícil, resulta complejo encajar la letra, sobre todo debido a que desconocía totalmente esta pieza.

Ver Anexo 15

7.3.16. Arroyo claro

Decimosexta pieza de nuestro cancionero. Como en otras ocasiones, hemos incluido dos versiones de la misma en el cancionero. La primera de ellas es una versión recogida en el pueblo burgalés de Castrillo Mota de Judíos por Miguel Manzano para su tomo número IV del Cancionero Popular de Burgos. La segunda es un arreglo realizado por José Ibarra con acompañamiento de piano para su cancionero Mi infancia. 30 canciones populares españolas de corro. La diferencia fundamental entre ambas versiones es que la de Ibarra está transcrita en Re M, a diferencia de la de Manzano que está en Do M.

Es una canción sencilla, con intervalos de 3^a y conjuntos, con anacrusa y en un compás binario de subdivisión binaria, 2/4. El objetivo principal de esta pieza será, tomando como referencia la versión de Ibarra, que los niños sean capaces de, adaptando nosotros el acompañamiento de piano a instrumentos de placas, interpretar un acompañamiento a la vez que, bien ellos mismos, o bien otros compañeros del mismo curso o de otro, cantan la pieza.

En este caso contamos con dos versiones diferenciadas de la pieza. Por una parte, contamos con una versión acompañada por el piano. En cuanto a su interpretación, ambas han sido cantadas por mí, incluido el acompañamiento de piano. Ambas piezas han resultado sencillas debido a su familiar melodía.

Ver Anexo 16

7.3.17. Antón Pirulero

Decimoséptima pieza de nuestro cancionero. Como en anteriores ocasiones, hemos decidido incluir en el cancionero dos versiones diferentes de la misma pieza. La diferencia fundamental entre ambos es que, la versión recogida por Joaquín Díaz para su libro 100 temas infantiles incluye los acordes necesarios para la realización de un acompañamiento de guitarra. En cambio, la versión que Miguel Manzano recoge en el pueblo burgalés de Ahedo del Butrón está pensada para la realización de la misma a capella.

Desde un punto de vista musical, diferencia más clara entre ambas es la tonalidad; la versión de Joaquín Díaz está transcrita en Fa M, lo que favorece que la pieza esté en una tesitura perfecta para los más pequeños, mientras que la versión de Manzano está transcrita en Do M. Los intervalos que se trabajan en esta pieza son los de 3ª además de los intervalos conjuntos, teniendo en cuenta la complejidad del ritmo, complejidad que, al ser una canción conocida por la mayor parte de los niños, no será un inconveniente.

Con esta pieza podremos trabajar juegos de atención, además de iniciar en la forma musical canon a través de ella, ya que las frases musicales están muy marcadas.

Uno de los juegos que proponemos para trabajar la atención con esta pieza es el siguiente; los niños se ponen en círculo cantando la canción y cada uno de ellos realiza un ostinato rítmico diferente. Uno de los niños se coloca en el centro, y, sin parar de realizar su ostinato, tiene que ser capaz de realizar con la otra mano el ostinato rítmico del niño que decida. Si no es capaz, quedaría eliminado “pagará una prenda”. Este es uno de los muchos juegos que se podrían realizar con esta pieza. Con este tipo de juegos trabajamos el movimiento y el sentido rítmico, además de la creatividad y de la memorización.

Las dos versiones que incluimos en el cancionero han sido grabadas por mí. De gran sencillez, la versión de Manzano está en una tesitura más cómoda para los niños.

Ver Anexo 17

7.3.18. Mambrú se fue a la guerra

Decimoctava pieza de nuestro cancionero. Como hemos hecho con anterioridad, vamos a incluir dos versiones distintas de la misma pieza. La diferencia más fundamental entre ambas será la tonalidad. La primera versión es la que arregla Joaquín Díaz para su libro 100 temas infantiles, y la segunda es la canción que transcribe Juan Hidalgo Montoya para su Cancionero Popular Infantil Español.

La versión de Díaz está escrita en Re M, lo que hace que esté en una tesitura demasiado aguda para los niños (se podría pasar a Do M). Incluye acordes para realizar un acompañamiento con la guitarra. En la versión de Montoya nos encontramos con una pieza transcrita en Sol M, en una tesitura más cómoda para los niños y con dos letras

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal adicionales. Esta versión también cuenta con los acordes para la realización de un acompañamiento de guitarra. Con esta pieza trabajaremos especialmente la articulación y la memorización de sus letras.

Desde un punto de vista musical, esta pieza presenta un intervalo de 8ª y una amplitud de notas bastante grande, lo que complica su interpretación.

En este caso sólo hemos grabado una de las versiones, la de Díaz, ya que pensamos que es la más sencilla, pese a su tesitura, para la realización con los niños.

Ver Anexo 18

7.3.19. Hacia Belén va un borrico

Este conocido villancico va a ser la pieza número 19 de nuestro cancionero. Recogido por Juan Tomás y José Romeu Figueras para su Cancionero Escolar Español. Grado I, es un villancico muy conocido en toda la geografía española pero que, al menos la versión que hemos incluido, es tradicional del folklore soriano.

Si atendemos a la música nos damos cuenta de que está en una tonalidad compleja, al menos sobre el papel, La bemol M. Pese a que la tonalidad puede parecer un contratiempo, al realizar una enseñanza de la pieza por imitación, y al ser muy conocida, no será un problema, aunque tal vez pudiésemos bajarla a Sol M, para que las notas no resultasen tan agudas. Esta pieza presenta un compás de 3/4 pero está pensada para medirla a la blanca con puntillo, por lo que, el compás se convertiría en un compás de subdivisión ternaria, trabajado con anterioridad. Los intervalos son sencillos, y la melodía conocida. En cuanto a la letra, presenta una segunda letra que puede que no sea adecuada para los niños, pero que, sin mucho esfuerzo, podrá ser modificada incluso por ellos mismos. Con esta pieza trabajaremos especialmente la articulación y la creatividad en cuanto a la creación de letras adicionales.

La versión que hemos incluido en el cancionero no era exactamente igual que la que yo recordaba, por lo que la interpretación no ha sido tan inmediata como con otras piezas. Habrá que prestar atención a la articulación de algunas palabras con la 'rr' debido a la cantidad de ellas que aparecen en la pieza.

Ver Anexo 19

7.3.20. Ahora que estamos despacio

Vigésima pieza de nuestro cancionero. Esta conocida canción ha sido recogida por Joaquín Díaz para su libro Otros 100 temas infantiles. La función de la canción varía mucho entre unas zonas u otras, pudiendo ser tanto un canto de corro o de comba, como un canto narrativo.

Desde un punto de vista musical, al estar transcrita en La menor, presenta una tesitura demasiado aguda para los niños, por lo que habría que estudiarse un cambio de tonalidad, probablemente a Fa menor. Otra de las dificultades que presenta esta pieza es el cambio de compás que realiza durante el transcurso de la canción, aunque, al ser muy conocida por la mayor parte de los niños, el problema se empequeñece. Esta pieza, como otras tantas anteriores, incluye los acordes para la realización de un acompañamiento de guitarra.

Esta pieza, al menos desde mi experiencia, es una canción que suele gustar mucho a los niños por el surrealismo de sus letras. Este surrealismo que implica la canción puede dar rienda suelta a su creatividad si les dejamos que sean ellos los que compongan letras adicionales a las propuestas.

Debido a la tesitura que tiene esta pieza, su interpretación ha resultado difícil para mí, debido, además de a lo aguda que es, a la cantidad de letras que tiene que, de hecho, no he sido capaz de cantar.

Ver Anexo 20

7.3.21. Morito pítitón

Vigesimoprimera canción de nuestro cancionero. Recogida por el Museo Catequístico Diocesano de Logroño para su libro Cantos Populares, es una pieza tradicional del folklore burgalés. Es una canción muy conocida en Castilla y León, y tradicional del folklore burgalés.

Musicalmente es una obra sencilla. Escrita en Sol M, incluye intervalos que se han trabajado con anterioridad, un ritmo con elementos ya trabajados como los contratiempos y la anacrusa y una melodía sencilla y reconocible para la gran mayoría de nuestro

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal
alumnado. Con esta obra trabajaremos la articulación y la memorización de sus múltiples
letras.

En este caso, podríamos trabajar con esta canción el acompañamiento con la flauta
dulce, que ya se empieza a utilizar en 3º y en 4º de educación primaria.

Al ser una pieza que conocía de mi infancia, su interpretación ha resultado
sencilla.

Ver Anexo 21

7.3.22. Era de nogal

Vigésimosegunda pieza de nuestro cancionero. En este caso nos encontramos con
una pieza tradicional del folklore salmantino y recogida por el Museo Catequístico
Diocesano de Logroño en su cancionero Cantos populares.

Desde un punto de vista es una canción más compleja que las que habíamos
trabajado con anterioridad, sobre todo con la inclusión de las semicorcheas en distintas
notas. Transcrita en Re M, si quisiésemos aprovecharla para realizar un acompañamiento,
podríamos transportarla a Do M para facilitar su composición e interpretación.

A pesar de que desconocía por completo esta pieza, ha sido una interpretación
sencilla, debido a que se encuentra en una tesitura muy cómoda y es sencilla tanto
melódica como rítmicamente.

Ver Anexo 22

7.3.23. Los Pastorcitos

Esta pieza, obtenida del libro “Cantos Populares” realizado por el Museo
Catequístico Diocesano de Logroño resulta una excelente manera de iniciar a los niños
en la polifonía. Transcrita en Mi bemol mayor en la versión que incluimos en el
cancionero, presenta una melodía sencilla, sin intervalos demasiado grandes o extraños,
por lo que será de gran facilidad para su interpretación por parte de los alumnos.
Rítmicamente no presenta demasiadas complicaciones, e incluye algunos elementos

interesantes como son la anacrusa inicial y los acentos en la última parte del compás. Esta pieza es la número 23 de nuestro cancionero.

En cuanto a la polifonía, las voces que incluye la pieza se encuentran siempre a una distancia de 3ª entre ellas, por lo que, enseñando una de las voces, los niños serán capaces de reproducir la otra, independientemente de que sea la grave o la aguda, sin demasiada dificultad. En el caso de que viésemos que está en una tesitura demasiado grave para los alumnos, podríamos subirla un tono, para que la nota más alta fuese un re, aceptable para las voces blancas de los niños.

Los Pastorcitos es una canción típica del folklore leonés. La letra versa sobre el oficio de pastor, y sobre como los pastores bebían agua de los claros ríos de las montañas leonesas cuando iban con sus ganados, lo cual puede ser trabajado de manera transversal por otras asignaturas.

En la interpretación de la primera pieza polifónica de nuestro cancionero hemos intervenido Inés, voz superior, y yo con la voz inferior. Al estar las voces separadas por una tercera, la interpretación en sencilla, ya que con escuchar una de las voces la otra es evidente.

Ver Anexo 23

7.3.24. Pajarito

Pajarito es una obra típica tanto del folklore leonés como del folklore zamorano. La versión que incluimos en el cancionero, al igual que “Los Pastorcitos” es un buen material para comenzar a trabajar la polifonía con los niños, y ha sido obtenida del cancionero realizado por el Museo Catequístico Diocesano de Logroño “Cantos Populares”. Se trata de una obra transcrita a Re mayor, pero que, teniendo en cuenta la tesitura de los niños, se vuelve más adecuada si la transportamos a Fa mayor o a Sol mayor. Esta pieza es la número 24 de nuestro cancionero.

Esta pieza incluye intervalos, la mayor parte de ellos conjuntos, sencillos para el aprendizaje, además de un ritmo sencillo, el cual se puede utilizar para practicar los ritmos ternarios. Consta de dos letras sencillas y de fácil memorización en las cuales nos presenta la situación de un pajarito que ha sido herido por el disparo de un cazador.

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

Como en el caso de “Los Pastorcitos” las dos voces para las que está compuesto el arreglo están separadas en todo momento por una distancia de 3ª, lo que facilita mucho su interpretación. Es una pieza con las frases musicales muy marcadas, lo que da un montón de posibilidades, como por ejemplo la realización de cánones, o permitir a los alumnos que compongan su propia letra, con lo que trabajaríamos la expresión y comunicación lingüística y la creatividad.

Al igual que en la pieza anterior, Inés y yo hemos sido los encargados de interpretar esta pieza, con la misma distribución. Debido a que las voces están separadas por una 3ª en todo momento, su interpretación resulta sencilla.

Ver Anexo 24

7.3.25. Carcelero

Vigesimoquinta pieza de nuestro cancionero. Tradicional del folklore salmantino, esta canción ha sido recogida por Museo Catequístico Diocesano de Logroño para sus Cantos Populares. Es una canción a dos voces simétricas separadas por una 3ª.

Musicalmente hablando nos encontramos con una pieza escrita en Re M y, como hemos dicho antes, a dos voces simétricas separadas por una 3ª. Si nos fijamos en las notas usadas, la tesitura es correcta para los niños, e incluye intervalos que hemos trabajado en las anteriores canciones. La mayor dificultad de la pieza está en el ritmo y en el uso de tresillos, que no habían salido antes y que podrían ser trabajados con los niños a través de esta pieza, al igual que las síncopas que tampoco habían sido empleadas con anterioridad. Con esta pieza trabajaremos el sentido rítmico de los niños.

Misma disposición que en las dos piezas anteriores. Pieza a dos voces distanciadas por terceras, pero con más dificultad melódica y rítmica.

Ver Anexo 25

7.3.26. Arbolito arbolito

Vigesimosexta pieza de nuestro cancionero. Tradicional del folklore castellano, en la mayor parte de las zonas de nuestra comunidad autónoma se interpreta de manera

muy similar. Para nuestro cancionero hemos decidido incluir una versión arreglada por F. Irigaray para su interpretación a dos voces, que, aunque en algunos momentos de la pieza se mueven de manera simétrica y a una distancia de una 3ª, como en las anteriores canciones de nuestro recopilatorio, en otros momentos son totalmente independientes, sobre todo melódicamente, ya que, rítmicamente presentan una estructura casi idéntica en toda la pieza.

Arreglada por F. Irigaray para su cancionero “Orfeones Infantiles. Colección de cantos populares a dos voces” es una pieza sencilla si la analizamos voz por voz, ya que no nos presenta nada nuevo. La dificultad reside en el hecho de que las voces comienzan a independizarse. En el caso de que viésemos que la segunda voz resultase demasiado grave para nuestros alumnos podríamos, o bien transportarla Sol M, está en Fa M, para que resultase un poco más aguda, o bien hacer que los niños cantasen el estribillo de la segunda voz una octava por encima.

Misma disposición que en las piezas anteriores. En este caso las dos voces no están separadas por tercetas durante toda la pieza y son independientes, lo que su interpretación es algo más compleja.

Ver Anexo 26

7.3.27. La Rosa y el Lirio

Esta pieza, tradicional del folklore burgalés, cuya versión se encuentra recogida en el libro “Orfeones Infantiles. Colección de cantos populares a dos voces” de F. Irigaray resulta una evolución sobre las canciones polifónicas a dos voces con una distancia de 3ª que hemos trabajado con anterioridad, ya que, en este caso, las dos voces son totalmente independientes, tanto rítmicamente como melódicamente. Será la pieza número 27 de nuestro cancionero.

Escrita en Do M, la melodía principal presenta un ritmo sencillo y una melodía con intervalos bastante sencillos y fácilmente memorizables (uno de los que predomina es el intervalo Sol-Mi descendente, tan habitual en las canciones infantiles). En cuanto a la segunda voz, su tesitura es, tal vez, demasiado grave, por lo que podría ser interpretada por el profesor, o, incluso, por un instrumento de viento que tuviésemos disponible para el acompañamiento.

En cuanto a la letra de la canción, la rosa y el lirio son dos flores con marcado significado en la religión católica, por lo que no es de extrañar su uso en las canciones populares. Es una letra sencilla, aunque habría palabras como ‘vergel’ que se tendrían que explicar previamente.

Como en el caso anterior, las dos voces son independientes una de otra. Esto hace que su interpretación se complique, ya que ambas voces son muy diferentes entre sí. Para su interpretación hemos mantenido la misma disposición que en las piezas anteriores.

Ver Anexo 27

7.3.28. A la Rorro

Vigésimoctava pieza de nuestro cancionero. Arreglada por Enrique Muñoz para su libro *Cantar y Cantar*, esta versión arreglada para voz solista y acompañamiento de la conocida pieza tradicional del folklore castellano resulta una elección fantástica para iniciarnos en la polifonía con 3 o más voces.

Escrita en Fa M, esta pieza presenta una voz que es la encargada de la melodía principal mientras las otras dos, o tres si hacemos el ‘divisi’ de la tercera voz como nos indica, realizan un sencillo acompañamiento que, en cualquier momento, puede ser realizado por cualquier instrumento de placas o por la flauta.

Lo ideal para el trabajo de este tipo de obras sería que todos los niños supiesen interpretar todas las voces, para que todos desempeñen los mismos roles a la hora de hacer música.

En este caso, Inés ha interpretado la primera de las voces, Ana la segunda y yo la tercera. Las voces de Ana y la mía son un mero acompañamiento, muy sencillo, a la melodía, por lo que su interpretación ha resultado sencilla.

Ver Anexo 28

7.3.29. En el balcón de palacio

Vigésimonovena pieza de nuestro cancionero. Arreglada por Enrique Muñoz para su libro *Cantar y Cantar*, se trata de una versión a tres voces de la tradicional canción del

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

folklore castellano En el Balcón de Palacio. En esta ocasión nos encontramos con 3 voces totalmente independientes y que prácticamente tienen la misma importancia respecto a las demás.

Escrita en Fa M y en un compás ternario de subdivisión ternaria, ya trabajado, nos presenta el concepto, aunque haya sido desarrollado por encima, de fuga. Vemos que es la primera voz la que entra y las otras dos entran posteriormente. Pese a no ser una fuga como tal, ya que los elementos técnicos de la misma (sujeto, contrasujeto, etc.) no están presentes como tal, puede servir como introducción a la misma. Voz por voz nos encontramos con una pieza sencilla, sin grandes saltos de notas y con un ritmo muy parejo durante toda la pieza. Con esta canción trabajaremos especialmente la articulación de las palabras.

Como en la pieza anterior, lo ideal sería que todos los alumnos se supiesen todas las voces, ya que les facilitará la interpretación de la que les toque en ese momento.

En este caso, la primera voz ha sido interpretada por Inés, la segunda voz ha sido interpretada por Miguel Conde, una tercera persona de mi entorno familiar, y la última voz ha sido interpretada por mí. En esta pieza las tres voces son igual de importantes, por lo que lo ideal sería que todos los niños se supiesen dichas voces.

Ver Anexo 29

7.3.30. Ya se van los pastores

Última pieza de nuestro cancionero. Tradicional del folklore soriano, y también del leonés. Esta versión, arreglada por F. Irigaray para el libro “Orfeones infantiles. Colección de cantos populares a tres voces” es, sin duda alguna, la pieza más complicada que vamos a incluir en el cancionero. Transcrita en Mi bemol mayor, será la última pieza del cancionero, debido a que las tres voces son muy distintas y con unas tesituras muy extremas. La última de las voces, “Voz III” la podremos trabajar en 6º con aquellos niños a los cuales ya les haya empezado a cambiar la voz. En caso de que no tuviésemos ningún alumno que pudiese cumplir esta función, podríamos subir una octava dicha voz para que la pudiese cantar todo el mundo, o bien, realizar un acompañamiento a piano o a cualquier otro instrumento dicha voz.

Esta pieza versa sobre la trashumancia, es decir, el viaje que realizaban los pastores con sus ganados desde las zonas con valles donde pasaban el invierno a las montañas, donde, en verano, la hierba permanece fresca. Trabajar esta canción nos puede servir como pretexto para explicar dicho término, o viceversa.

Misma disposición que en las dos piezas anteriores. Ha sido la obra más compleja de interpretar, debido a que la voz de en medio, y la inferior son bastante complejas a nivel melódico y rítmico, y, además, la tesitura de la tercera voz es demasiado grave, como ya habíamos indicado anteriormente.

Ver Anexo 30

8. CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y PROPUESTAS FUTURAS

8.1. CONCLUSIONES

Gracias a la realización de este Trabajo de Fin de Grado he tenido la suerte de poder sumergirme, aunque sea levemente, en el amplísimo repertorio del folklore musical castellanoleonés. Además, he aprendido a hacer una selección realista del repertorio, aportando mi pequeño granito de arena al acercamiento del folklore a nuestros centros educativos.

Ha sido un difícil trabajo de investigación. Pese a lo que pensaba al principio, que iba a tener problemas para encontrar repertorio y fuentes de información adecuadas, la realidad ha demostrado ser todo lo contrario; la cantidad de repertorio y estudios sobre el tema es ingente. Ha sido una dura tarea quedarse con la información que he utilizado para la fundamentación teórica de este Trabajo de Fin de Grado y elegir las piezas que formarían parte del mismo. He de decir, que hemos disfrutado muchísimo de su realización, tanto en la búsqueda de información como en el tratamiento de dicha información.

Los niños, en su día a día se ven muy influenciados por la música que les rodea. Vivimos en una sociedad en la que, por suerte, la mayor parte de momentos de nuestra vida tienen su propia Banda Sonora Original. En los niños, esto no es una excepción. La música los acompaña a donde quiera que vayan. En el colegio, en casa, con sus amigos... Sin embargo, en muy raras ocasiones la música que los niños escuchan, o simplemente tienen de fondo, es música tradicional. Con este Trabajo de Fin de Grado hemos pretendido que los niños, al salir del aula, al escuchar música en otros contextos ajenos a la escuela, se interesen por el folklore, por el folklore musical, y sean capaces de vivirlo, y de aprender de él la cantidad de valores y de saberes que nos proporciona, sin olvidar, claro está, lo divertido que, en la mayor parte de los casos, es su interpretación y su escucha para los más pequeños.

Con la enseñanza del folklore en la educación primaria hacemos posible que los niños utilicen la música como un vehículo de expresión y de comunicación, mientras aprenden sobre las costumbres y las formas de vida de su región, lo cual es un gran recurso, como ya hemos dicho con anterioridad, para la transmisión de valores sociales que les serán útiles durante toda su vida.

Por desgracia, este cancionero no ha podido ser puesto en práctica y, sinceramente, dudo que algún día pueda hacerlo, al menos en su totalidad. Para que este tipo de iniciativas pudiesen ver la luz, se debería dar una mayor importancia a la música en las escuelas, ya que, con sólo una hora semanal, es imposible realizar proyectos tan centrados en un área de la música sin dejar de lado el resto de contenidos que han de trabajarse en la etapa de educación primaria según la ley educativa vigente en este momento. Aun así, soy optimista. Creo y confío en que, poco a poco, y gracias al trabajo de todos aquellos que estamos implicados en su desarrollo y enseñanza, la música vuelva al lugar que se merece en los colegios, y, gracias a aportaciones como este Trabajo de Fin de Grado, el folklore musical castellanoleonés pueda ir a la par de esta enseñanza de la música.

8.2. LIMITACIONES

Sin duda alguna, la mayor limitación que ha tenido la realización de este Trabajo de Fin de Grado ha sido el tiempo. Me ha resultado imposible realizar la investigación que me planteé al principio debido, como ya he dicho antes, a la ingente cantidad de material que existe sobre el tema del que hemos versado. Se ha tratado de realizar una intervención pequeña, con un cancionero limitado en cuanto al número de canciones pero que, puesto en práctica de manera correcta, puede dar muchas satisfacciones a profesores y alumnos.

8.3. PROPUESTAS FUTURAS

Desde el primer día en el que encendí el ordenador y comencé a buscar bibliografía me di cuenta de la cantidad de material que había. Gracias a la ayuda que, gentilmente, me brindaron Joaquín Díaz y Miguel Manzano, me he dado cuenta de que este tema puede significar un punto y aparte en mi carrera profesional ya que me gustaría seguir con esta investigación en un futuro, ahondando en el folklore musical castellanoleonés y creando un repertorio de piezas, ya no solo para ser cantadas, sino para ser interpretadas con instrumentos y bailadas. También, por qué no, sería de gran interés la realización de este repertorio para otras etapas educativas como la educación infantil o la educación secundaria obligatoria.

9. BIBLIOGRAFÍA

-
- ARÉVALO, A. (2009). *Importancia del folklore musical como práctica educativa*. Jaén: Revista Electr. De LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación).
- AYATS, J. (2000). *Enseñar la música o educar con las músicas*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona
- BARRASA, C. *Boletín de la Inspección de Enseñanza Primaria de Valladolid*. Valladolid: Gráficas Lafalpoo.
- BARRIOS, M. P. (2003). *Música popular de tradición oral y aplicación en contextos escolares*. Universidad de Extremadura. Recuperado de http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/intercul/tradicional.pdf
- BELTRÁN, J.M. & DÍAZ, J. & PELEGRÍN, A. & ZAMORA, A. (2002). *Folklore Musical Infantil*. Humanes (Madrid): Akal, S.A.
- CARTÓN, C. & GALLARDO, C. (1994). Prólogo. Educación Musical “Método Kodály”. Valladolid: Castilla Ediciones.
- CÓRDOVA Y OÑA, S. (1948). *Cancionero infantil español*. Santander, España: Excma. Diputación Provincial de Santander
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1983). *El folklore musical*. Historia de la música española, N° 7. Madrid: Alianza Editorial
- DÍAZ, J. (1982). *100 temas infantiles*. Valladolid: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
- DÍAZ, J. (1982). *Otros 100 temas infantiles*. Valladolid: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
- Gran enciclopedia de la MÚSICA CLÁSICA (1980). Madrid: Sociedad Anónima de Revistas Periódicos y Ediciones.

Cancionero infantil del folklore castellanoleonés como recurso para trabajar la educación vocal

- IBARRA, J. (1955). *Mi infancia. 30 canciones populares españolas de corro*. Madrid: Editorial Música Moderna.
- IRIGARAY, F. (1950). *Orfeones Infantiles. Colección de cantos populares a dos voces*. San Sebastián/Logroño: Editorial Casa Erviti.
- IRIGARAY, F. (1952). *Orfeones Infantiles. Colección de cantos populares a tres voces*. San Sebastián/Logroño: Editorial Casa Erviti.
- LORENZO, A. (1988). *Corre, corre, que te pillo*. Madrid: Alborada Ediciones S.A.
- MANZANO, M. (1966). La música popular tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo. Prólogo.
- MANZANO, M. (2002). *Texto y melodía en la canción popular tradicional*. León, España.
- MANZANO, M. (2003). *Cancionero popular de Burgos*. Tomo IV: Canciones infantiles. Burgos, España: Excma. Diputación Provincial de Burgos
- MARTÍN ESCOBAR, M.J. (1992). *El folklore musical en la enseñanza*. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, Nº 13, pp. 53-65.
- MUÑOZ, E. (2013). *Cantar y cantar*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- Museo Catequístico Diocesano de Logroño. *Cantos Populares*. Bilbao: Impresos Musicales Ordorica.
- ÖRDÖG, L. (1994). Prólogo. Educación Musical “Método Kodály”. Valladolid: Castilla Ediciones.
- PALACIOS, M.A. (1984). Introducción a la música popular castellana y leonesa. Burgos: Junta de Castilla y León.
- PASCUAL MEJÍA, P. (2010). *Didáctica de la Música para Primaria, 2ª Ed*. Madrid, España: Pearsons Educación
- PURAS, J.A. & RIVAS, M.T. (1996). *Didáctica del folklore*. Valladolid: Castilla Ediciones. 50.

- Real Academia Española de la Lengua (2014). Diccionario de la lengua española (23ª edición)
- TOMÁS, J & ROMEU FIGUERAS, J. (1954). *Cancionero Escolar Español. Grado I*. Barcelona/Madrid: Instituto Español de Musicología e Instituto San José de Calasanz de Pedagogía.
- VAILLANCOURT, G. (2009). *Música y musicoterapia*. Madrid, España: Narcea Ediciones

10. ANEXOS

10.1. ANEXO 1: TOQUE DE CAMPANAS

Toque de campanas

Tradicional de Soria

$\text{♩} = 80$

Voz

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of two staves. The first staff is for the voice and contains the lyrics: 'Tin - ti - ri - nu - lo, El rí - o vie - ne tur - bio, los pa - ja - ri - tos'. The second staff is for a piano accompaniment, starting with a triplet of eighth notes and ending with a double bar line. The lyrics for the piano part are: 'can - tan, las nu bes se le - van - tan ¡Que sí, que no, que llue - va a cha - pa - rrón!'.

Tin - ti - ri - nu - lo, El rí - o vie - ne tur - bio, los pa - ja - ri - tos

3
can - tan, las nu bes se le - van - tan ¡Que sí, que no, que llue - va a cha - pa - rrón!

Edición: Pablo Conde

10.2. ANEXO 2: BA BA BE BE

Ba ba be be

Tradicional de Burgos

$\text{♩} = 100$

Voz

Ba ba be be, to-ca la sin - fó-ni-ca, si mi si mi jo-ta jo-ta si-mi si-mi sa

9
Las pa - pi - llas me be - be - ré con sa - bor a nu - tri - bén

13
y un po - qui - to de nest - lé co - mo le gust-te aus - té.

Edición: Pablo Conde

10.3. ANEXO 3: TENGO UNA MUÑECA

Tengo una muñeca

Tradicional de Porquera del Butrón

♩ = 112

Voz

Ten - go u - na mu - ñe - ca ves - ti - da de a -
zul con su ca - mi - si - ta y su ca - ne - sú.

La saqué a paseo, se me constipó,
la metí en la cama con mucho dolor.

Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis
seis y dos son ocho, y ocho dieciséis,

y ocho veinticuatro y ocho treinta y dos,
y ocho son cuarenta y dos cuarenta y dos.

Vamos a los toros, que hay mucho que ver,
que se casa un hombre con una mujer.

La mujer es ciega y el hombre no ve,
¡Vaya un casamiento que vamos a ver!

Edición: Pablo Conde

10.4. ANEXO 4: DON GATO

Don Gato

Tradicional de Lerma

♩ = 116

Voz

Es - ta - ba el se - ñor don Ga - to sen - ta - di - to en su te -

7

ja - do mia - rrau miau miau miau miau, sen - ta - di - to en su te - ja do.

Detailed description: The musical score is written for voice in 2/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 116. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems. The first system contains the first line of lyrics. The second system starts with a measure rest (7) and continues with the second line of lyrics. The piece ends with a double bar line.

Estaba el señor don Gato,
sentadito en su tejado,
*miarrau miau miau miau miau**,
sentadito en su tejado.

Estaba el señor don Gato
sentadito en su tejado,

ha recibido una carta:
sí quería ser casado

con una gatita blanca
sobrina de un gato pardo.

De la risa que le ha dado,
se ha caído del tejado,

se ha roto siete costillas,
y la puntita del rabo.

Ya le llevan a enterrar
por la calle del mercado,

el olor de las sardinas
el gato ha resucitado,

por eso dice la gente:
siete vidas tiene un gato.

(*) Con cada par de versos se organiza la estrofa en el mismo modo.

Edición: Pablo Conde

10.5. ANEXO 5: PIMPÓM

Pimpóm

Tradicional de Castilla

Voz

Pim - póm es un mu - ñe - co, muy gua-po y de car - tón, de car-tón, se
5
la - va la ca - ri - ta con a - gua y con ja - bón, con ja- bón

Se desenreda el pelo
con peine de marfil;
aunque le den tirones,
no llora ni hace así.

Cuando come las sopas
se mancha el delantal,
y come con cuidado
como buen colegial.

Cuando las estrellitas
empiezan a lucir,
Pimpóm se va a la cama,
Se acuesta y a dormir.

Pimpóm, dame la mano
con un buen apretón,
que quiero ser tu amigo,
Pimpóm, Pimpóm, Pimpóm.

Edición: Pablo Conde

10.6. ANEXO 6: GATATUMBA

Gatatumba

Tradicional

Voz

Ga-ta - tum-ba tum-ba tum-ba con pan - de-ros y so - na-jas ga-ta - tum-ba tum-ba

6
tum-ba no te me-tas en las pa - jas ga - ta - tum-ba tum-ba tum-ba to-ca el

11
pi - to y el ra - bel ga-ta - tum-ba tum-ba tum-ba tam-bo - ril y cas-ca - bel Ga-ta

Edición: Pablo Conde

10.7. ANEXO 7: ¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?

¿Dónde vas, Alfonso XII?

Tradicional de Villambistia

♩ = 104

Voz

¿Dón-de vas, Al - fon-so do- ce? ¿Dón-de vas, tris-te de ti? Voy en bus-ca de Mer

6

ce - des, que a-yer tar - de no la vi, que a-yer tar - de no la vi.

-Merceditas ya se ha muerto,
muerta está, que yo la vi:
cuatro pajes la llevaban
por las calles de Madrid.

Cuando tengas una hija
la pondrás igual que yo,
para que cuando la llames
te acuerdes de quién murió.

Su carita era de nácar,
sus manitas de marfil,
los zapatos que llevaba
eran de fino charol,
regalados por Alfonso
el día que se casó.

Ya murió la flor de mayo,
ya murió la flor de abril,
ya murió la que reinaba
por las Cortes de Madrid.

Al subir las escaleras
una sombra negra vi,
cuanto más me retiraba,
más se acercaba ella a mí.

-No te retires, Alfonso,
no te retires de mí,
que soy tu esposa querida
que te vengo a despedir.

-Si eres mi esposa querida,
echa el brazo sobre mí.
-El brazo no puede echarle,
que en la tierra le perdí.

Edición: Pablo Conde

10.8. ANEXO 8: ESTABA LA PASTORA (VERSIÓN A)

Estaba la pastora

Tradicional de Salamanca

♩ = 112

Voz

Es - ta - ba la pas - to - ra, la - rán, la - rán, la - ri - to. Es -

ta - ba la pas - to - ra ha - cien - do su que - si - to. El

El gato la miraba,
larán, larán, larito.
El gato la miraba
con ojos golositos.

Al irle a echar la ña,
larán, larán, larito.
Al irle a echar la ña,
también el hociquito.

La pastora, enfadada,
larán, larán, larito.
La pastora, enfadada,
ha matado a su gatito.

Edición: Pablo Conde

ANEXO 8: ESTABA UNA PASTORA (VERSIÓN B)

Estaba una pastora

Arr.: José Ibarra

Allegretto

Voz

Piano

Allegretto

f

9

Voz

Es - ta-ba u-na pas to ra la-rán, la-rán, la - ri - to, es - ta-ba u-na pas - to - ra cui
le - che de sus ca-bras la-rán, la-rán, la - ri - to, con le - che de sus ca-bras ha

Pno.

16

Voz

1. dan - do el re - ba - ñi - to Con
cía - se su que - si - to El Oo___

2.

Pno.

1. 2.

Edición: Pablo Conde

10.10. ANEXO 10: VAMOS A QUEMAR LAS ROSAS

Vamos a quemar las rosas

Tradicional de Burgos

♩ = 104

Voz



Va-mos a que-mar las ro - sas. que San Juan las ha tra - i - do;

5

Va-mos a que-mar las ro - sas, mo-zas del cuer-po pu - li - do.

Para san Juan, las rosas,
para san Pedro, los ramos,
y al bendito san Antonio,
los claveles y ramos.

La mañana de san Juan
levántate tempranito,
y hallarás en tu ventana
de hierbabuena un ramito.

La mañana de san Juan,
niña, no te puse el ramo,
mas para la de san Pedro
de claveles te lo guardo.

Edición: Pablo Conde

10.11. ANEXO 11: UNA GALLINITA PITA

Una gallinita pita...

Tradicional

Allegro molto

Voz

The musical score is written for voice in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked 'Allegro molto'. The lyrics are: 'U - na ga - lli - ni - ta pi - ta vein - te rea - les me cos - tó co - ro - cló - co, co - ro - clo - có, co - ro - clo - có, co - ro - clo - có.'

U - na ga - lli - ni - ta pi - ta vein - te rea - les me cos - tó co - ro - cló -

5
co, co - ro - clo - có, co - ro - clo - có, co - ro - clo - có.

Una gallinita, pita,
veinte reales me costó
Coroclocó, coroclocó.

Vecinos murmuradores
que vivís alrededor:
¿habéis visto una gallina
que ayer tarde se escapó?

Sí, señores, yo la he visto,
que a mi pozo se cayó.

Cuando se estaba ahogando
decía corocloco.

Ya no siento la gallina
ni el dinero que costó;
solo siento los pollitos
que dicen; coroclocó

Edición: Pablo Conde

10.12. ANEXO 12: CON EL GURI, GURI, GURI (VERSIÓN A)

Con el guri, guri, guri

Tradicional de Burgos

♩ = 126

Voz

Con el gu - ri, gu - ri, gu - ri, que lle - va la bo - ti - ca - ria,
7
pa - re - ce que va di - cien - do: del jun - qui - llo sa - le el a - gua. -

Del junquillo sale el agua,
de Medina sale el sol,
de Villarcayo los rayos.
Alégrate, corazón.

Alégrate, corazón,
aunque sea por la tarde:
corazón que no se alegra,
nunca cría buena sangre.

Edición: Pablo Conde

ANEXO 12: CON EL GURI GURI GURI (VERSIÓN B)

Con el guri guri guri

Tradicional de Villahoz

♩ = 104

Voz

Con el gu - ri gu - ri gu - ri que lle - va la bo - ti - ca - ria

7
pa - re - ce que va di - cien - do del jun - qui - llo sa - le el a - gua.

Del junquillo sale el agua,
de Medina sale el sol,
de Villahoz salen los rayos,
alégrate, corazón.

Alégrate, corazón,
aunque sea por la tarde;
corazón que no se alegra,
nunca cría buena sangre.

Nunca cría buena sangre,
ni tampoco buen color;
corazón que no se alegra
no se llama corazón.

(Final chusco)
Alégrate corazón,
si te quieres alegrar:
la cigüeña está en la torre,
si la quieres ordeñar.

Edición: Pablo Conde

10.13. ANEXO 13: MAÑANA VOY A BURGOS

Mañana voy a Burgos

Tradicional de Burgos

$\text{♩} = 112$

Voz

The musical score is written for voice in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 112. The lyrics are: 'Ma - ña - na voy a Bur - gos; Ven tú, si quie - res, Ve - rás y ve -'. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 're - mos los cha - pi - te - les, Ay, mo - re - na, los cha - pi - te - les'. The score ends with a double bar line.

Ma - ña - na voy a Bur - gos; Ven tú, si quie - res, Ve - rás y ve -

6

re - mos los cha - pi - te - les, Ay, mo - re - na, los cha - pi - te - les

Edición: Pablo Conde

10.14. ANEXO 14: LA CHATA MERENGÜELA (VERSIÓN A)

La Chata Merengüela

Arr.: Pablo Conde

♩ = 108

Voz

La cha-ta Me-ren-güe - la güi güi güi co-mo es tan fi - na tri-co tri-co

8

tri co-mo es tan fi - na lai - ró lai - ró lai - ró lai-ró lai - ró lai - ró

Edición: Pablo Conde

ANEXO 14: LA CHATA VIRINGÜELA (VERSIÓN B)

La chata viringüela

Tradicional de Burgos

♩ = 116

Voz

La cha-ta vi-rin-güe-la, güi, güi, güi, co-mo es tan fi-na, tri-co-tri-co-

ti co-mo es tan fi-na, lai-ró, lai-ró, lai-ró, lai-ró, lai-ró, lai-ro.

La chata viringüela,
güi, güi, güi,
como es tan fina,
tricotricoti,
como es tan fina,
lairó, lairó,
lairó, lairó, lairó. ()*

La chata viringüela,
como es tan fina,
se pinta los colores
con gasolina.

Y su madre la dice:
quítate eso,
que va a venir tu novio
a darte un beso.

Mi novio ya ha venido,
ya me lo ha dado,
y me ha puesto el carrillo
muy colorado.

(*) En cada distico se intercalan las mismas muletillas.

Edición: Pablo Conde

10.15. ANEXO 15: AQUELLA PALOMA

Aquella paloma

Tradicional de Burgos

Voz

A - que - lla pa - lo - ma blan - ca que va por el al - ti - ver por
la co - ge - ré por el pi - co por el a - la se - me fué si

7
don - de la co - ge - rí - a por don - de la co - ge - ré
yo lo hu - bie - ra sa - bi - do la hu - bie - se co - gi - do bien.

Edición: Pablo Conde

10.16. ANEXO 16: ARROYO CLARO (VERSIÓN A)

Arroyo claro

Arr.: José Ibarra

Moderato

Voz

A - rro-yo cla - ro fuen
lo ha la - va - do u -

Moderato

Piano

9

Voz

te se - re - na quien te la vó el pa - ñue - lo sa - ber qui - sie - ra Me na le la
na se - rra - na en el rí - o de A - to - cha que co - rre el a - gua U -

Pno.

16

Voz

va o - tra le a - tien - de o - tra le ti - ra ro - sas y o - tra cla - ve -

Pno.

Edición: Pablo Conde

2

22

Voz

les Oo

Pno.

ANEXO 16: ARROYO CLARO (VERSIÓN B)

Arroyo claro

Tradicional de Castrillo - Mota de judíos

♩ = 120

Voz



A - rro - yo cla - ro, fuen - te se - re - na quien
5
te la - vó el pa - ñue - lo sa - ber qui - sie - ra.

Me lo ha lavado
una serrana
en el río de Atocha,
que corre el agua.

Una le lava,
otra le atiende,
otra le tira rosas
y otra claveles.

Tu eres la rosa,
yo soy el lirio,
para entrar en tu cuarto
y dormir contigo.

Edición: Pablo Conde

10.17. ANEXO 17: ANTÓN PIRULERO (VERSIÓN A)

Antón Pirulero

Arr.: Joaquín Díaz

$\text{♩} = 168$

Voz

MI LA MI

An - tón, An - tón, An - tón Pi - ru - le - ro ca - da cual, ca - da cual, a -

7 LA MI LA MI LA MI

tien - da a su jue - go y el que no lo a - tien - da pa - ga - rá u - na pren - da.

Edición: Pablo Conde

ANEXO 17: ANTÓN PIRULERO (VERSIÓN B)

Antón pirulero

Tradicional de Ahedo del Butrón

♩ = 63

Voz

An - tón, An - tón An - tón pi - ru - le - ro, ca-da cual, ca-da cual a -

7

tien-da a su jue-go, y el que no lo a tien-da pa-ga rá pa-ga - rá u - na pren-da. An-

Edición: Pablo Conde

10.18. ANEXO 18: MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA (VERSIÓN A)

Mambrú se fue a la guerra

Arr.: Joaquín Díaz

$\text{♩} = 120$

Voz

Mam - brú se fue a la gue - rra mi-re us té mi-re us te que pe - na, Mam -
brú se fue a la gue - rra no sé cuan - do ven - drá, do re
mi, do re fa no sé cuan - do ven - drá.

Edición: Pablo Conde

ANEXO 18: MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA (VERSIÓN B)

Mambrú se fue a la guerra...

Allegretto Tradicional

Voz



Mam - brú se fue a la gue-rra mi-re us-ted, mi-re us-ted que pe-na, Mam-brú se fue a la
6 gue - rra, no sé cuan - do ven - drá, do, re, mi, do, re,
10 fa, no sé cuan - do ven - drá. Si ya.

Si vendrá por la Pascua,
mire usted, mire usted que gracia,
si vendrá por la Pascua
o por la Trinidad.
do, re, mi, do, re, fa
o por la Trinidad.

La Trinidad se pasa,
mire usted, mire usted que guasa,
la Trinidad se pasa,
Mambrú no viene ya,
do, re, mi, do, re, fa,
Mambrú no viene ya.

Edición: Pablo Conde

10.19. ANEXO 19: HACIA BELÉN VA UN BORRICO

Hacia Belén va un borrico

Tradicional de Soria

$\text{♩} = 66$

Voz

The musical score is written for voice in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as quarter note = 66. The score consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ha - cia Be-lén va un bo - rri - co, Rin, rin, Yo me re-men - da - ba Yo me re-men Lé - va su cho - co - la - te - ra dé Yo me he hecho un re mien - do, Yo me lo qui té. Car - ga - do de cho - co - la - te su mo - li - ni - llo y su a - na - fe Ma - rí - a, Ma - rí - a, Ven a - cá co - rrien - do, que el cho - co - la - ti - to te lo es - tán co - mien - do -'.

6

12

17

En el portal de Belén
gitanillos han entrado,
y al Niño que está en la cuna,
los pañales le han quitado.

*María, María,
ven acá corriendo,
que los pañalitos
los están cogiendo*

Edición: Pablo Conde

10.21. ANEXO 21: MORITO PITITÓN

Morito pititón

Tradicional de Burgos

Voz

The musical score is written for voice in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff contains the first six measures of the melody. The second staff contains measures 7 through 10. The third staff contains measures 11 through 14, ending with a double bar line and repeat dots. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable boundaries.

El can-to del mi - la - no se lla-ma es-ta can ción se can - ta en el in - vier-no del
7 Mo - ri - to pi - ti - tón del nom-bre vi - ru - lí ha - ré vuel-to con la sal - la
ron - co vien-to al son pe - re - jil don don pe - re - jil don don las ar - mas
11 sal y el pe - re - jil
son del nom-bre vi - ru - lí del nom-bre vi - ru - lón.

Edición: Pablo Conde

10.22. ANEXO 22: ERA DE NOGAL

Era de nogal

Tradicional de Salamanca

Andante

Voz

The musical score is written for voice in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are written below the notes. The second staff starts at measure 8, and the third staff starts at measure 13. The score ends with a double bar line.

E-ra de no-gal el ban-co que lo hi zo un car-pin-te-ro E-ra de no
por e-so pe-sa-ba tan-to el de-mo-nio de ma-de-ro

gal e-ra de no-gal el ban-co e-ra de no-

gal por e-so pe-sa-ba tan-to a-quel a-ni-mal.

Edición: Pablo Conde

10.23. ANEXO 23: LOS PASTORCITOS

Los Pastorcitos

(León)

Moderato

Voz

Solo



Los pas-tor - ci-tos de la mon - ta-ña be - ben del rí - o el a - gua
7 el a - gua cla-ra be - ben del rí - o ya na-die di-ce lo tu yo es

CORO

12 cla - ra A-quí están los mo-zos, sí, los que vie-nen a ron-dar
mi - o lo me - jor de mi lu - gar, vie-ne con no - so - tros sí;
— a - qué vie-ne lo me - jor lo me-jor de mi lu - gar -
— á - bre-nos la puer - ta Juan, que nos va-mos a dor - mir

Edición: Pablo Conde

10.24. ANEXO 24: PAJARITO

Pajarito

Allegretto

Coro

Pa - ja - ri - to que vie - nes he - ri - do de las ba - las de un vil ca - za -
de - ja, de - ja tus tris - tes ge - mi - dos, mien - tras duer - me y des - can - sa mi a

8

1. 2.

dor; mor ¡Ay! mi a - mor. Mien - tras duer - me y des - can - sa mi a mor

Edición: Pablo Conde

10.25. ANEXO 25: CARCELERO

Carcelero

Tradicional de Salamanca

Andante

The musical score is written for voice and piano. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of three staves. The first staff is for the voice, with lyrics underneath. The second and third staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: 'Car - ce - le - ro, car - ce - le - ro a - prié - ta - me las ca - que el al - ma me has a - pre - sa - do de - nas y ten - me siem - pre a tu la - do Gas - ta la ta - ber - ne - ra ri - cos man to - nes ri - cos man - to - nes a cos - ta do bo - rra - chos y be - be - do - res.' There are two triplets marked with a '3' above the notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Voz

3

3

6

12

Car - ce - le - ro, car - ce - le - ro a - prié - ta - me las ca -
que el al - ma me has a - pre - sa - do de - nas y ten - me siem - pre a tu la - do Gas - ta la ta - ber - ne - ra ri - cos man
to - nes ri - cos man - to - nes a cos - ta do bo - rra - chos y be - be - do - res.

Edición: Pablo Conde

10.26. ANEXO 26: ARBOLITO ARBOLITO

Arbolito arbolito

Tradicional

Allegro

Voz I

Ar-bo - li-to ar bo - li - to da - me tu som-bra que me da un sue-ñe-ci - to
El pas-tor en el cam-po llue-ve y se mo - ja no se - a pe-re-zo - so

Voz II

9 Estribillo

Voz I

que me tras - tor-na. Cuan-do llue - ve que me-nu - di - ta cae la nie - ve.
que ha-ga u na cho-za

Voz II

Edición: Pablo Conde

10.27. ANEXO 27: LA ROSA Y EL LIRIO

La Rosa y el Lirio

Arr.: F. Irigaray

Moderate

Coro

La Ro-sa va por a - gua la di-jo un li - rio de-ja el cán - ta - ro ro - sa
Un cla-vel a u-na ro - sa la fes - te - ja - ba y la ro - sa co-que - ta

A Ro - sa la di - jo un li - rio de-ja el cán - ta - ro
Cla-vel ro - sa fes - te - ja - ban y ro - sa ce - los

9

Coro

ven-te con-mi - go. Sal sa-le - rín sa-le - rín sa - la - da pin - ta de a
ce-los la da - ba. Cla cla-ve lín cla-ve - lín del ver-gel u - na za -

con - mi - go Sal' sa - le - rín sa - la da pin ta de a-gua
la da - ba. Cla cla - ve - lín del ver - gel u - na za - ga

16

Coro

gua lle-va a mi da - ma y en el de-lan - tal las a - ve - lla - nas.
ga - la cor - tó el cla - vel y aho-ra la ro - sa sus - pi - ra por él.

lle - va a mi da - ma, y en el de-lan - tal las a - ve - lla - nas.
la cor - tó el cla - vel y aho ra la ro - sa sus - pi - ra por él.

Edición: Pablo Conde

10.28. ANEXO 28: A LA RORRO

A la Rorro

Arr.: Enrique Muñoz

The musical score is written for three voices (Voz I, Voz II, Voz III) in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are in Spanish and describe a lullaby for a child named 'ro-ro'.

Lyrics:
A la ro - rro a la ro - rro duér - me - te, ni -
ño. A la ro - rro a la ro - rro ya es - tá dor - mi
do

Performance markings:
- *mf* (mezzo-forte) for the first vocal line.
- *p* (piano) for the second and third vocal lines.
- *B.C.* (Basso Continuo) for the third vocal line.

Measure numbers: 8 and 12 are indicated at the start of the second and third systems, respectively.

Edición: Pablo Conde

10.29. ANEXO 29: EN EL BALCÓN DE PALACIO

En el balcón de palacio

Arr.: Enrique Muñoz

Allegro

Voz I
Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja. En el bal-cón de pa - la - cio, ja ja ja

Voz II
Ja ja ja ja ja ja ja. En el bal-cón de pa - la - cio ja

Voz III
Ja ja ja ja ja ja ja ja. En el bal-cón de pa

10

Voz I
ja. Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja. No hay ba-ran-

Voz II
ja. Ja ja ja ja ja ja ja.

Voz III
la - cio. Ja ja ja ja ja ja ja ja ja.

17

Voz I
di - llas - ja ja. No hay ba - ran - di - llas ja. ja. ja.

Voz II
No hay ba-ran - di - llas ja ja ja ja.

Voz III
No hay ba-ran - di - llas ja ja ja ja ja ja ja.

FIN

Edición: Pablo Conde

10.30. ANEXO 30: YA SE VAN LOS PASTORES:

Ya se van los pastores

Arr.: F. Irigaray

Andante

Voz I
Ya se van los pas - to - res a la Ex - tre - ma - du - ra, ya se van los pas

Voz II
Ya se van a la Ex - tre - ma - du - ra, ya se van los

Voz III
ya se van a la Ex - tre - ma - du - ra, ya se van los

7
Voz I
to - res a la Ex - tre - ma - du - ra ya se que - da la Sie - rra tris - te y os

Voz II
pas - to - res, ya se van ya se que - da la Sie - rra - tris - te y os

Voz III
pas - to - res a la Ex - tre - ma - du - ra u

14
Voz I
cu - ra (Boca cerrada) La la

Voz II
cu - ra, ya se que - da la Sie - rra tris - te y os - cu - ra. La la la la la

Voz III
os - cu - ra, La la

(B. C.)

Edición: Pablo Conde

