

LA CANCIÓN POPULAR INFANTIL: UN RECURSO PEDAGÓGICO

M^a Ángeles SARGET ROS

E.U. Magisterio de Albacete

1. FOLKLORE MUSICAL Y ETNOMUSICOLOGÍA

El término *folklore*, propuesto por el arqueólogo y anticuario inglés W. J. Thoms en 1846 para designar las tradiciones, costumbres y artes populares, fue empleado durante décadas con sentido global abarcando una gran variedad de áreas distintas. Al unir al término “*folklore*” el término “*musical*” se delimitó su campo de intervención quedando circunscrito al estudio de los cantos, danzas e interpretaciones instrumentales que el pueblo conserva y practica en los diversos momentos y rituales del año.

Paulatinamente, se observaría la idoneidad de conjugar los aspectos puramente musicales con los de carácter histórico, demográfico, sociológico, y, en general con aquéllos relacionados con el *folklore* y la *etnología*. Todo ello desembocará en la actual ciencia denominada *etnomusicología*.

1.1. Influencia de la canción popular en la música clásica

Desde las primeras manifestaciones musicales escritas conser-

vadas existe constancia de la influencia que la canción popular ha ejercido sobre la música denominada “culta”. Numerosos músicos emplean el material popular, tanto en sus composiciones como en sus obras teóricas; tal es el caso de Alfonso X el Sabio que recoge en sus famosas *Cántigas* melodías populares en el siglo XIII; los vihuelistas del siglo XVI que acompañan y transcriben múltiples melodías populares; Francisco de Salinas en su “De música libri septem” (Salamanca, 1577) recoge medio centenar de melodías populares con el objetivo de confirmar sus teorías rítmicas, etc. No obstante, no debe confundirse la literatura musical popular recogida directamente del pueblo, tal y como realizan Béla Bartók y Zoltan Kodály en Hungría, con el canto popular revisado por los músicos en sus partituras de concierto o por los elementos genéricos del canto popular de una zona determinada, empleados en la construcción de obras musicales. Este último caso confirma la influencia trascendental que la música folklórica ha tenido en la música clásica, impregnándola de giros melódicos y fórmulas rítmicas características. Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados o Joaquín Turina, por no citar a los zarzuelistas del siglo XIX¹, han bebido de estas fuentes y las han reflejado en sus obras otorgándoles un estilo especial².

1.2.- Primeras recopilaciones de folklore musical en España

Las recopilaciones de música tradicional surgen en nuestro país a mediados del siglo XIX. La primera metodización sobre el conteni-

¹ Gómez Amat (1984: 32) explica este trasvase de la siguiente manera: “La zarzuela recibe la contribución del canto y la danza populares, y luego hace retornar al pueblo un tesoro de melodías y ritmos que éste acepta como suyos y asimila sin dificultad”.

² Labajo Valdés comenta al respecto: “El siglo XX español se abre en continuidad con la política de Restauración borbónica instalada en el país durante el último cuarto de siglo, aunque ahora, tras el “desastre” colonial del 98, presidida por un nuevo espíritu de “regeneracionismo” y positivismo industrial [...] A través de la denominada “Escuela Española” un grupo de músicos influidos por el compositor y folklorista Felipe Pedrell consigue proyectar más allá de los Pirineos una especial imagen de la expresión popular, fundamentalmente andaluza, sabiamente dicha en lenguaje culto y a la moda de las técnicas estilísticas del momento (wagnerismo, franckismo, impresionismo, etc)” (Labajo Valdés, 1993: 1989-1990).

do del folklore musical en España se debe a Antonio Machado y Álvarez, quien publicó en 1883 un inventario sobre los diversos aspectos del folklore y un apartado dedicado a los hechos musicales (Crivillé i Bargalló, 1988: 24). Siguieron colecciones, a manera de antologías, como las de Eduardo Ocón (1874), Felipe Pedrell (1922), la Sección Femenina (1943) o Juan Hidalgo Montoya (1974). En total, en el periodo transcurrido entre 1813 y 1913 se han localizado un total de 100 cancioneros con música popular, que contienen 3.400 canciones populares, aunque quedan por ver cuántas se repiten y cuál sería la cifra neta que compone este corpus (Rey García y Pliego de Andrés, 1991: 365)³.

Más recientemente numerosos folkloristas han dedicado sus esfuerzos a recopilar cancioneros de las distintas provincias españolas, tal es el caso de Joan Amades (Cataluña), Miguel Arnaudas (Teruel), María de Azcué y el padre Donostia (Vascongadas), Venancio Blanco (León), Sixto Córdoba y Calleja Gómez (Santander), Pedro Echevarría (La Mancha), Manuel García Matos (Madrid, Cáceres, etc.), Bonifacio Gil (Extremadura), José Hurtado (Asturias), Dámaso Ledesma (Salamanca), Ángel Mingote (Zaragoza), Federico Olmeda (Burgos), Sampedro y Folgar (Galicia), Salvador Seguí (Valencia), José Torralba Jiménez (Cuenca), etc.

Algunos folkloristas han centrado su atención en la canción popular infantil, tal es el caso de: Cuscov (1943), Sixto Córdoba y Oña (1948)⁴, Bonifacio Gil (1964)⁵, Juan Hidalgo Montoya (1980)⁶, Ramón Lluch (1990)⁷ o Fernández y González de Mendoza (1992)⁸,

³ Destacar que, frente a las 805 canciones recogidas en Cataluña, en Extremadura y en Castilla-La Mancha no se ha encontrado ni una sola recopilación en este periodo.

⁴ En su cancionero popular de la provincia de Santander, dividido en VI volúmenes, dedica uno de ellos íntegro a la producción infantil de carácter nacional con breves explicaciones sobre la utilidad de las canciones.

⁵ Cancionero infantil universal en el que recoge 247 melodías de 112 países distintos con breves análisis de los rasgos más generales.

⁶ Recopila 112 melodías infantiles, totalmente deliciosas.

⁷ Recoge 332 canciones infantiles de la comunidad valenciana de gran valor pedagógico.

etc.

2. LA CANCIÓN POPULAR INFANTIL

Tradicionalmente, los niños han escuchado y cantado melodías para acunar, para cabalgar sobre las rodillas de los mayores, para columpiar y para jugar. La mayoría relatan cuentos de la infancia con los que las niñas han jugado a la comba o cordel, al corro, entonando romancillos antiguos, historietas, leyendas de amores, sucesos de reyes y reinas, milagros de santos y vírgenes, ingeniosas o pintorescas narraciones cortas, de temática variada con estribillos pegadizos. Otras sirven para juegos de mímica, para pasos o figuras de baile. El estilo musical de estos cantos es sencillo, alegre y juguetón. Predomina el optimismo y con él el modo mayor y la métrica de compases simples, tanto binarios como ternarios.

2.1. La canción popular en las metodologías activas

A raíz de la aparición de las denominadas “metodologías activas” (representados en Montessori, Dalton, Decroly, etc. y posteriormente en Willems, Chevais, Dalcroze, Orff, Ward o Wuitack, aún en nuestros días) que se impulsan por Europa a partir de la primera mitad del siglo XX como reacción contra el intelectualismo en que desemboca el racionalismo del siglo XIX y, de manera muy especial, de la labor investigadora y etnomusicológica realizada por Béla Bartok (1881-1945) y Zoltan Kodaly (1882-1967) en Hungría, se adquiere conciencia del importante papel que las melodías populares pueden desempeñar en la educación musical infantil.

El método propuesto por Zoltan Kodaly provocó una auténtica revolución en las escuelas húngaras que, a partir de ese momento, emplean la canción popular como vehículo a través del cual se introduce a los niños en la música. Los pequeños juegan con las canciones populares y aprenden el lenguaje musical sin apenas darse cuenta, sensibilizándose ante el hecho musical. Unos años más tarde,

⁸ Recopila y estudia melodías y recitados populares infantiles analizándolos brevemente.

Carl Orff (1895-1982) funda el método denominado *Orff-Schulwerk*, basado en la relación entre palabra, música y movimiento, en el que la canción popular ocupa un lugar privilegiado como manifestación artística que expresa el alma de un pueblo.

Las bases de ambos métodos poseen plena vigencia en la pedagogía musical española, a la que no llegaron hasta, prácticamente, la década de los ochenta. A partir de ese momento, en nuestro país se va adquiriendo conciencia de la importancia de la canción popular como recurso pedagógico en el proceso de iniciación musical de los niños.

2.2. La canción popular infantil, medio de expresión del niño

El canto vivo supone una manifestación natural de las vivencias infantiles. A través de la canción infantil el niño establece contacto vivo y directo con los elementos básicos de la música: melodía, ritmo, armonía, forma y expresión.

Si la canción infantil responde a las necesidades musicales y espirituales del niño, éste la acepta y hace suya. Porque, si estas canciones se han prolongado generación en generación, algo tienen dentro que ha de ser tenido en cuenta. El hecho de que la canción popular haya logrado imponerse a través de siglos garantiza la universalidad y, por lo tanto, la calidad de melodías y ritmos que han prevalecido por encima de personas, siglos y modas.

Kurt Pahlen (1961: 39) defiende que ni el disco ni la radio pueden suplantar el canto de la madre e invita a los padres, a la tía, la niñera, etc. a que canten. A la vez que el niño comienza a hablar puede comenzar a cantar y con el mismo cuidado habrá que enseñarle las dos expresiones vitales que en el fondo se encuentran tan estrechamente hermanadas que pueden considerarse una sola manifestación en dos diferentes grados de intensidad. Hemsy de Gainza (1964: 115) aclara que el valor de las denominadas “canciones didácticas” no supera en la mayoría de los casos el de un simple solfeo, los niños las colocan en un segundo plano frente a las canciones tradicionales que ocupan los primeros puestos cada vez que se efectúa una encuesta para determinar el gusto y la memoria auditiva en relación al reperto-

rio de canciones.

La experiencia confirma que, aunque los niños muestran interés por la música ligera de cada momento, si están en contacto con canciones populares infantiles que conocen o cantan en sus juegos, siempre optan por éstas a la hora de hacer música entre ellos.

Según Hugo Riemman, el placer estético de la audición musical está ligado al conocimiento del ritmo y a la capacidad comparativa de los fragmentos estructurales, por lo que el goce musical depende en gran medida de la memoria y del despliegue de la atención (Cit. Tur Mayans, 1992: 423). Ni que decir tiene que la canción popular infantil responde perfectamente a estos requisitos: estructuras melódicas, formales y rítmicas perfectamente definibles, memorizables e identificables que permiten al niño percibir y disfrutar de la totalidad de elementos musicales que las configuran.

2.3. La canción popular infantil, recurso didáctico para la educación musical

Vivir la música, hacer música y comprenderla son los objetivos principales de las metodologías activas en particular, y del aprendizaje musical, en general. La canción popular es un recurso idóneo para la educación musical ya que conecta con el interés de los chicos hasta el punto de formar parte de sus juegos, celebraciones, costumbres, relaciones y contactos con el mundo adulto.

La finalidad esencial de toda iniciación musical es el desarrollo de las capacidades vocales, rítmicas, psicomotoras, auditivas y expresivas de los niños en base a los contenidos propios que la música posee al igual que el lenguaje oral. El contacto del niño con la música, a través de la canción popular, contribuye al desarrollo de aptitudes innatas al pequeño.

La iniciación en la educación musical mediante la canción infantil popular potencia aspectos como: la memoria musical y auditiva, la coordinación motriz necesaria para la correcta interpretación del ritmo y su posterior comprensión y la utilización del oído interno para la perfecta identificación de sencillas estructuras rítmicas o melódicas.

Simultáneamente, se estimula la capacidad creativa del niño estableciendo los criterios básicos para la improvisación de estructuras rítmicas o melódicas. También se incita a éste a compartir vivencias musicales con sus compañeros de grupo, potenciando sus relaciones afectivas con la música, así como su formación íntegra como individuo a través del canto, el movimiento, la audición y los juegos.

2.4.- La canción popular infantil y el lenguaje musical

En una fase más adelantada, la interpretación de estas melodías facilitará la comprensión de los diferentes parámetros musicales, la expresión escrita y en general, la racionalización de los elementos del lenguaje musical. Se repite el proceso por el cual el niño ha aprendido a hablar antes que a leer y a escribir. El conocimiento no se apoya en la teoría sino en la práctica intuitiva: se contacta con la música antes de comprenderla (Sarget; Beltrán; Moltó, 1993: 8).

Las estructuras melódicas y rítmicas tan variadas y la estabilidad tonal, proporcionada por el desenvolvimiento en la escala diatónica, permiten secuenciar el repertorio en función a los distintos elementos del lenguaje musical: sonidos, intervalos, ámbitos melódicos, células rítmicas, estructuras formales o elementos expresivos.

El *lenguaje musical* y, en general, la iniciación musical pueden ser presentados de una manera atractiva a través de la canción popular. El folklore de nuestro país, por extenso y enriquecedor, se convierte en el medio ideal para enlazar la expresión musical con los signos del lenguaje que se emplean para su representación escrita. Para ello, es imprescindible realizar una correcta selección y secuenciación de las canciones, recitados y juegos idóneos para captar, por su valor musical, tradicional y cultural, el interés de los alumnos. Este material será utilizado en el proceso de aprendizaje activo de los signos del lenguaje musical. Es un proceso evolutivo que nos lleva desde los elementos más sencillos a los más complejos de forma gradual, adaptada a las posibilidades del alumno, atendiendo a objetivos concretos.

3.- CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA CANCIÓN POPULAR INFANTIL

La propia música revela sus “reglas” de composición, o mejor dicho, sus características como sistema de comunicación dotado de fonética, gramática y sintaxis propios. La canción popular infantil, caracterizada por su claridad, simplicidad y vitalidad alberga cualidades melódicas, rítmicas, formales, tímbricas, expresivas, funcionales e interpretativas de gran interés por ser susceptibles de influir hondamente en el alma infantil.

El folklore es algo vivo, en continuo movimiento y, por lo tanto, cambiante. Esto explica que la misma melodía aparezca con variantes en diversas zonas, aún siendo éstas próximas entre sí. No obstante, en opinión de Crivillé y Bargalló (1988: 141) la música tradicional infantil constituye una de las parcelas de la canción popular que con más autenticidad dialéctica se ha conservado entre el repertorio secular⁹. Analizando los principales parámetros musicales que las configuran se observa lo siguiente:

3.1.- Aspecto melódico (diatonalismo, ámbito, sonidos, tonalidad, modalidad, modo, intervalos)

La canción popular española en general, y la infantil en particular, encaja fácilmente dentro del sistema diatónico a diferencia de las canciones populares infantiles de Europa del Este, incluso de zonas como Irlanda o Escocia donde predominan las melodías pentatónicas.

El modo mayor, de carácter alegre, predomina en la mayoría de las canciones sobre todo en las destinadas a juegos. Incluso las

⁹ Manzano Alonso apunta que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se produce un proceso de sustitución y transformación de las melodías populares tradicionales por elementos de “hechura reciente”, “cultura”. En el caso específico que nos ocupa, “la canción escolar didáctica invade el repertorio infantil, que se va unificando y perdiendo los rasgos autóctonos de cada tierra” (Manzano Alonso, 1991: 344).

canciones con dos, tres y cuatro sonidos que no tienen aparentemente tónica, buscan en su conclusión el grado tonal que les aporta sensación de pertenecer al modo mayor.

Las tonalidades más usuales entre los niños pequeños son *la*, *si* y *do* mayor y menor para las canciones que se desenvuelven hasta la sexta u octava superior (*Pimpón*; *Viva la media naranja*; *Cucú cantaba la rana*; *Las tres cautivas*) y *re*, *mi* y *fa* para las que se desenvuelven hasta la quinta inferior (*Arroz con leche*; *Los chinitos*; *Si la nieve resbala*; *Morito pititón*). No obstante, se hace referencia a la tonalidad o escala de *Do* por ser ésta la escala modelo o base.

Las canciones infantiles de España abarcan: desde ámbitos reducidos de 2 ó 3 sonidos (escala tetratónica) hasta escalas eptáfonas completas. Las canciones más sencillas se apoyan en los sonidos *mi*³, *sol*³ y *la*³ (*Pimpinuco*; *Quiero saber*; *Aserrín aserrán*; *Rabia, rapiña...*), aunque habrá que tener en cuenta que el timbre oscuro y las tesituras bajas en las que generalmente se desenvuelven los niños de nuestro entorno, al contrario que las voces cristalinas y agudas de países como Alemania o Francia, obliga a emplear registros más graves.

A continuación se incorporan, aparentemente como sonido de paso, el sonido *fa*³ y *re*³ (*Al milano*; *Anda morros de llanda*; *Antón Pirulero*; *A coger el trébole*). El sonido *do*³ proporciona estabilidad tonal apareciendo en algunos casos junto a los sonidos *mi*³ y *sol*³, haciendo intuir la presencia del acorde de tónica (*Tres notas hay*; *Suenan las trompetas*; *A Mandrú señores*; *Todos los patitos*). Son múltiples las canciones que se inician con giros sobre los sonidos del acorde de tónica y después amplían el ámbito sonoro, algunas de ellas son: *Como la flor*; *Ambó ató*; *Blanca paloma*; *Minguet o El patio de mi casa*.

El ámbito de sexta mayor, del sonido *do*³ al sonido *la*³, es uno de los más habituales en la canción popular infantil, algunos ejemplos son: *Que llueva*; *Tengo una muñeca*; *En el salón del prado*; *En la calle ancha*; *El cocherito*; *Soy el farolero*; *Córtame un ramito verde*; *La viudita del conde Cabra*; *Leonesa*. El ámbito de sexta menor, del

sonido mi³ al do⁴ (o sus transposiciones), también es común en múltiples canciones: *Al pasar la barca*; *A mí me gusta la gaita*; *En el balcón de palacio*; *Soy la reina de los mares*.

El sonido si³ aparece como ampliación de los anteriores y como transición hacia puntos de mayor estabilidad. El repertorio de canciones que abarcan la séptima mayor do³-si³ contiene canciones como: *Con el guri*; *Naveira do mar*; *En coche va una niña*.

El ámbito de la canción infantil difícilmente excede la octava aunque en ocasiones el sonido re⁴, como floreo del do⁴, provoca la ampliación del ámbito melódico hasta la 9^a mayor, tal es el caso de *La reina Berengüela*.

El modo menor con reminiscencias del modo frigio, de manera especial en los finales de frase y canción a modo de *cadencia andaluza*, suele aparecer especialmente en canciones narrativas como *En busca del helecho* y *A la mar fui por naranjas*, romances como *Un padre tuvo tres hijas*; *Estando cosiendo* o *Tres moricas* y, canciones de cuna como *Ova ova* y *Este niño tiene sueño*, etc. La variante armónica es la más empleadas en las canciones infantiles, siendo común la mezcla de ambas escalas menores: natural-armónica: *Ya se murió el burro*; *La niña de Laredo*.

Predominan las líneas melódicas por grados conjuntos o saltos relativamente pequeños, siendo los intervalos más comunes: las segundas mayores y, terceras mayores y menores. También son frecuentes los intervalos de cuarta justa y quinta justa, especialmente los que abordan la tónica desde la dominante y la subdominante y viceversa (*Quisiera ser tan alta*; *Al lado de mi cabaña*; *Han puesto una librería*).

De esta manera, una de las principales características de la canción popular infantil es la estabilidad tonal provocada tanto por la ausencia de modulaciones como por la constante aparición de los grados tonales. Esta cualidad permite acompañar a la canción popular infantil empleando únicamente los acordes tonales básicos: Tónica (I), Dominante (V) y Subdominante (IV).

3.2. Aspecto rítmico (pulso rítmico, métrica, acentuación, esquemas rítmicos, figuración, relación con el texto, inicios, desinencias)

En opinión de Hemsy de Gainza los niños están potencialmente capacitados para ejecutar con propiedad e instinto certero hasta el más difícil de los ritmos folklóricos. A través de este tipo de música llegarán a comprender mejor y a asimilar ciertos conceptos que de otro modo resultarían difíciles de transmitir durante la iniciación musical. Entre estos ritmos se encuentran la síncopa, contratiempos, los cambios de compás, tresillos e incluso polirritmias.

La música popular española puede definirse como métrica ya que se percibe unidad de tiempos y acentos que se repiten provocando regularidad en los patrones de acentuación. La canción infantil suele ser isométrica es decir, domina un único patrón métrico que suele basarse en compases simples, bien binarios, ternarios o cuaternarios. No obstante, predominan los compases simples y de carácter binario. Los ritmos ternarios son menos usuales aunque no por ello dejan de aparecer.

Si un rasgo define a la canción popular infantil es el predominio del texto sobre la música. El resultado es una melodía silábica, en la que los melismas y adornos quedan reservados para los finales de frase o semifrase o para resaltar determinadas expresiones de valor textual. Al contrario que sucede en otras canciones del folklore, por lo general coinciden los acentos gramaticales y los acentos musicales. No obstante, aparecen excepciones sobradamente conocidas como es el caso de *Arroyo claro*.

Examinando las canciones populares infantiles de nuestro entorno se observa cómo se desenvuelven dentro de esquemas rítmicos sencillos con predominio de las figuras (negra, corcheas y silencio de negra), aunque el mayor número de las canciones infantiles incluye las dos primeras figuraciones únicamente. La fórmula: negra con puntillo corchea (tanto en compases simples como compuestos) suele aparecer con asiduidad, tal es el caso de *Al alimón* o *Debajo un*

botón. La síncopa (corchea- negra-corchea) caracteriza a canciones como *Naveira do mar* o *Pepito en un barco*.

Cuando aparecen fórmulas basadas en la combinación de corcheas y semicorcheas o en tresillos en sus distintas modalidades, absorben la atención auditiva por completo. Basta la aparición de una de ellas para imprimir un sello particular a la melodía en cuestión, tal es el caso de *Soy capitán* (corchea con puntillo-semicorchea), *El cocherito leré* (corchea-dos semicorcheas), *Estaba la pájara Pinta* (tresillo de corcheas) o *Bartolo tenía una flauta y Madre, mi carbonero* (síncopa breve, semicorchea-corchea-semicorchea).

Predominan las canciones con inicio tético y anacrúsico mientras las de inicio acéfalo son menos habituales en los cantos infantiles. Tanto los inicios anacrúsicos como los inicios téticos suelen aparecer en compases simples y binarios. Los inicios anacrúsicos son tanto de corchea como de dos corcheas, abundando el giro Dominante-Tónica.

Los finales masculinos y femeninos se amoldan a la estructura del texto provocando la aparición de ambas desinencias. No obstante, a medida que la canción adquiere mayor complejidad los finales se transforman en masculinos. Una modalidad de canción puede ser considerado el *recitado* cuya estructura rítmica está perfectamente definida apareciendo, casi su totalidad, en compás binario.

3.3. Aspecto formal (secuencias melódicas, sintaxis, frases, modo de interpretación)

La canción popular infantil, y la canción folklórica europea en general, se caracterizan por la estructura estrófica¹⁰, o lo que es lo mismo, una misma melodía se repite con diferentes textos: *¿Quién dirá?*; *De los cuatro muleros*; *La Tarara*. En muchos casos contienen estribillos que se repiten idénticos al término de cada estrofa,

¹⁰ En opinión de Nettl (1989: 45-46): “el carácter especial de la canción estrófica se deriva de un rasgo peculiar de la poesía europea, tanto de la folklórica como de la culta, a saber: la tendencia a ordenar los poemas en unidades de dos, tres, cuatro, cinco, seis o más versos”.

ejemplos de esta fórmula son: *La Melitona; Lorenzo y Catalina; Me llamaste morenita; Tres hojitas madre; O voso galo comadre*, etc.

La melodía, regular y simétrica en el fraseo, posee forma binaria o cuaternaria contando con dos frases semejantes o iguales: AABB. Las frases son breves, compuestas, generalmente, por 2 ó 4 compases y, en menor medida, por 3 compases o por otro número impar. El movimiento ascendente o en paralelo de las frases iniciales suele ser respondido por movimientos descendentes que originan secciones finales de canción y frase más graves que el resto.

Por lo general, las canciones populares infantiles son breves pero suelen prolongarse mediante artificios tales como: inventar letras para la melodía empleada, intercalar en cada repetición una copla o recitados y asociar melodías distintas originando curiosos contrastes que proporcionan una gran variedad.

Las canciones se interpretan al unísono aunque en múltiples ocasiones prevalece la forma alternante entre el solista y el grupo (responsorial) como en el caso de *¿Dónde están las llaves?* o diálogo entre grupos (antifonal) como *Al alimón*.

3.4. Temática y funcionalidad

En España predominan las canciones asociadas a danzas o bailes y las canciones relacionadas con los momentos críticos del año: estaciones y canciones de trabajo (especialmente las que hacen referencia a las diferentes fases de la agricultura). Sin embargo, la canción infantil aparece comúnmente ligada a juegos de entretenimiento en los ratos de ocio¹¹.

La viveza del folklore provoca que tanto melodías como textos se modifiquen en las versiones de distintas zonas geográficas o en las versiones realizadas por intérpretes diferentes. De la misma manera, a

¹¹En Francia se crean canciones especiales para los diversos acontecimientos de la vida del niño (primeras palabras, primeros pasos, para animarle a comer, enseñarle a contar, etc).

un texto se le aplican melodías diferentes o pertenecientes a otras canciones conocidas mientras que a una melodía se le aplican textos con variantes o textos totalmente distintos.

Las melodías suelen ser sonrientes y dulces, en ocasiones candorosas e ingenuas y en algunos casos picarescas o mordaces. Según el tema de las canciones se pueden dividir en: animalísticas, de añadir nombres (acumulativas), de cambio de vocales, de inventar estrofas, de suerte, trabalenguas, dramatizadas, romances, narrativas, de oficios, de excursión o de juegos como: la *comba*, contar, el *corro*, dar la lata, filas o filas enfrentadas, la *goma*, palmadas por parejas, la pelota, pillar, etc.

A veces, canciones que tradicionalmente se han realizado de una manera determinada aparecen acompañando otros juegos diferentes (Fernández y González de Mendoza, 1992: 8). Efectivamente, si las canciones populares infantiles poseen una característica propia es la incitación que provocan al juego. Prácticamente todos los cantos están relacionados con una o varias actividades entre las que predominan los gestos y las dramatizaciones. De esta manera, las funciones son diversas por ejemplo, una canción que para unos es *dramatizada* para otros es de filas enfrentadas con palmadas, de palmadas por parejas o de *comba*.

La mayoría de las canciones suelen ser dramatizadas, empleándose simultáneamente para jugar en filas, en corro, para añadir nombres, etc. No obstante, las canciones más abundantes son las de jugar a la comba y al corro, canciones y juegos más practicados por las niñas.

Las canciones de comba se emplean muchas veces como juegos de contar, no obstante aparecen diversas variantes que emplean la cuerda como instrumento para batir pulsos y acentos: con diálogos mientras se salta a la comba, como en *A dónde vas negrito*; con la comba a ras del suelo, como en *El guri* o en *A la barquita*; con doubles, como en *A la lata* o *Quisiera saber quién es*; saltando un número determinado de veces y saliendo, como en *Una y dos, María tación*; *Una, dos y tres, pluma, tintero y papel* o *Una, dos, tres y*

cuatro, Margarita; saltando dos niñas juntas, como en *A la sombra*; dándose la mano para que entre una nueva niña, como en *Carta del rey*; entrando y saliendo alternativamente en la cuerda, como en *A la una*; elevando la cuerda mientras la niña que salta se agacha o dando cuerda y levantándola para que salga una niña y entre otra, como en *Al pasar la barca*; mientras saltan hacen los gestos del personaje que toca, como en *La hijas del rey* o *Yo tengo unas tijeras*, etc.

Las canciones de corro suelen ser dramatizadas y, en muchos casos, dialogadas entre una solista que permanece en el centro del corro y el resto. No obstante, las variantes son infinitas: cogidos de las manos se mueven al ritmo de la canción y van señalando las diferentes partes del cuerpo que se nombran, como en *El corro chirimbolo*; volviéndose cuando son nombradas, como en *A la jarrita*; en un determinado momento del texto se agachan, levantan y se sientan en el suelo, como en *Al corro de la patata*, *Al corro Manolo* o *El patio de mi casa*; soltándose en un instante para dar palmadas y agruparse por parejas, como en *Al pavo*; dando palmadas y cambiando el sentido de la marcha del corro, como en *Quisiera ser tan alta*; otorgando a la niña que permanece en el centro del corro un papel especial, como en *Desde chiquitita* o *Jardinera*; de adivinanzas entre el corro y una niña que sale de él, como en *He perdido una ovejita*; de suerte, como en *Hola Don Simón*; con juego de pillar, como en *Una, dos y tres, chocolé* o la conocidísima versión de jugar al ratón y al gato entre los brazos de los niños del corro, que permanecen con las manos cogidas en alto con la canción *Ratón que te pilla el gato*.

Las canciones de añadir o encadenar nombres, también denominadas seriadas, enumerativas o acumulativas, las canciones con cambio de vocales o las que incluyen trabalenguas, producen un efecto humorístico. El primer tipo mencionado introduce en cada estrofa algo nuevo junto a los elementos de las estrofas anteriores por lo que suponen un interesante juego de retentiva y ordenación de nombres de personas, animales o cosas, generando una gran diversión entre los intérpretes; tal es el caso de *A mi burro*; *Yo tengo real y medio* y *La mora*, en esta última se citan hasta once nombres de animales y elementos distintos.

A modo de trabalenguas con repetición de palabras, textos ter-giversados y expresiones sin sentido hay que mencionar: *En la orilla del Bonillo*, *Por la calle*, *Marcelino*; y sin melodía, es decir, únicamente con recitado rítmico: *Bron chiviricú* (empleado para dar suerte). Dentro de este tipo de canciones, con texto sin sentido o absurdo, algunas sirven para jugar con palmas entre parejas, tal es el caso de *Miliquituli* o *Mai-se-fo yuti*. Entre las de cambio de vocales resaltar *Cuando Fernando VII* y entre las onomatopéyicas, por su permanencia en la memoria de grandes y chicos: *El grillo*; *Los pollitos*; *Aldapeko y Sun, sun, sun* (también conocido como *Ron, ron, ron* y como *Los gatitos*).

La temática narrativa tiene su máximo exponente en romances y romancillos, con origen en leyendas, historietas y narraciones antiguas, siendo algunos de los más conocidos: *El conde Olinos*; *Gerineldo*; *La mora cautiva*; *El día de los torneos*; o *Dónde vas Alfonso XII*. Entre las canciones narrativas citar: *Érase un angelito*; *En Cádiz hay una niña*; *Me casó mi madre*; *El caballo trotón*; o, con diálogos, *La viudita del conde Laurel*.

Los juegos en filas poseen muchas variantes: cogidos de la mano, como en *A tapar la calle*; con dramatización, como *Ay chibirí* o *Una pulga y un ratón*; con palmas, gestos y movimientos, como en *Estaba el señor Don Gato*¹²; con gestos y diálogos, como en *Al pasar por el cuartel*; con gestos, movimientos y diálogo, como *Estaba la pastora*, *Han puesto tabla*, *Soy Capitán*; de oficios, como *Para monja*. De juegos de palmadas por parejas: *Antón Carolina*, *El gordito Sancho Panza*, *En la calle 24* y *La lechera*. De juegos con la pelota: *Al afilador*; *Al té*; *Bote, botero*; *Lunes, martes*; *Palomita blanca*; y *Tengo una cestita*.

Otras canciones representativas de la literatura musical infantil son: De dar suerte, *Al escondite*; *Al subir*; *Din, don, din* y *Pinto, pinto*. De gestos y movimientos, *Pasimisí*; *Los fantoches*; *San*

¹² Fernán Caballero advierte, en 1857, que esta letrilla es muy antigua. Cit. Córdoba y Oña (1948: 274).

Serenín del monte (incluyendo oficios); *Ahora que vamos despacio*; y *Salí de la Habana* (de excursión).

Las canciones y recitados empleados para saltar con el *elástico* o *goma* son canciones más recientes. No obstante, si el ritmo lo permite, cualquier canción puede ser de *goma* aunque el abandono de estos juegos infantiles provoca la pérdida de memoria de las melodías entre las que destaca: *Yes, yes*; *Que baile la o*; o *La gallina*.

Un caso especial lo constituyen las *canciones de cuna*. Aunque no son propiamente canciones infantiles, la temática orientada al niño anima a incluirlas en este ámbito, por ser los infantes los receptores de las mismas.

Las canciones de *cuna*, *nanas*, *arrorros*, *arrolos*, *kantak* o de *bressol* designan los cantos con que las madres arrullan a los pequeños. Suele predominar en ellas la forma de copla con 4 ó más frases a las que se añade un corto estribillo a pesar de lo cual, las formas suelen ser reiterativas buscando elementos de monotonía que inciten al sueño. El texto suele incluir **interjecciones** delicadas y exhortaciones dirigidas al niño para que se duerma. Abundan las fórmulas con monosílabos en los que predomina la letra *n*, la sílaba *rro* y las combinaciones de vocales como *ea*. También se recurre con facilidad a los melismas, apoyos de voz y portamentos. En ocasiones se invoca a los santos o vírgenes, o se acude a la amenaza a través de *la loba*, *el coco* o *la mora*.

Tonalmente suele predominar el modo menor con finales que retoman las cadencias frías. El ritmo suele ser binario, imitando el mecer de la cuna, aunque también se dan las que prescinden de compás y se desarrollan *ad libitum* en función al sentimiento del momento. El aire es moderato y el fluir de la melodía ondulante y plácido.

Por último, mencionar el interés musical y pedagógico que presentan las canciones infantiles importadas de otros países, algunas de ellas tan enraizadas en nuestro ambiente infantil que son tomadas como propias de nuestro folklore. Por su sencillez y claridad resultan

óptimas para abordar determinados aspectos melódicos y rítmicos de la iniciación musical. Ejemplo de esto son: *Frère Jacques* (Fray Santiago, de origen francés); *Hop, hop, hop* (de origen alemán); *La flor de la cantuta* (popular chilena); *Huachito torito* (popular boliviana); o *La raspa* (popular mexicana).

Para concluir este breve repaso por el cancionero popular infantil de España, recordar las palabras de ese gran pedagogo, compositor y etnomusicólogo que fue Zoltan Kodaly:

La enseñanza de la música es un deber público: todos los niños tienen el derecho y el deber de saber escribir y leer música [...] La música tradicional de cada pueblo es la lengua materna musical del niño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÓRDOBA Y OÑA, S. (1948): *Cancionero popular de la provincia de Santander. Cancionero infantil español*. Santander: Aldus, S.A. Libro I.
- CUSCOV, L.D. (1943): *Folklore infantil*. La Laguna.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1988): *El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ DE MENDOZA, M. (1992): *Cancionero musical infantil de Toledo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA MATOS, M. y CRIVILLÉ I BARGALLÓ, J. (1982): *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*. Barcelona: Instituto de Musicología. CSIC.
- GIL, B. (1964): *Cancionero infantil universal*. Madrid: Editorial Aguilar.
- (1987): *Cancionero infantil*. Madrid: Editorial Taurus.
- GÓMEZ AMAT, C. (1984): *Historia de la música española (5)*. Madrid: Alianza Música.
- HIDALGO MONTROYA, J. (1974): *Folklore musical español*. Madrid.
- (1980): *Cancionero popular infantil español*. Madrid: Editorial

- Música Moderna.
- JUAN DEL ÁGUILA, J. (1982) : *Las canciones del pueblo español*. Madrid: Unión Musical Española. 22 edición
- LABAJO VALDÉS, J. (1993): “Política y usos del folklore en el siglo XX español”. *Revista de Musicología*, Vol. XVI. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1988-1997.
- MANZANO ALONSO, M. (1991): “Música de tradición oral y Romanticismo”. *Revista de Musicología*, Vol. XIV, nº 1-2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 325-354.
- Mil canciones españolas* (1943). Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional de la Sección Femenina.
- MOLTÓ MORENO, Á. y SARGET ROS, Á. (1993): *Canciones y juegos de la provincia de Albacete I*. Albacete: Diputación de Albacete.
- PAHLEN, K. (1961) : *La música en la educación moderna*. Buenos Aires: E. Ricordi.
- PEDRELL, F. (1922): *Cancionero musical popular español*. Valls-Barcelona.
- OCÓN, E. (1874): *Cantos españoles con notas explicativas y biográficas*. Málaga.
- RAMÓN LLUCH, R. (1990): *Eixam, 332 cançons*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- REY GARCÍA, E. y PLIEGO DE ANDRÉS, V. (1991): “La recopilación de la música popular española”. En *Revista de Musicología*, Vol XIV, nº 1-2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 355-374.
- SARGET ROS, Á., BELTRÁN ROMERO, M. y MOLTÓ MORENO, Á. (1993): *Lenguaje musical*. Valencia: Editorial Piles.
- SEGUÍ, S. y OTROS (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia: Editorial Piles.
- TORRALBA JIMÉNEZ, J. (1981): *Canciones populares de la provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación provincial de Cuenca.
- TUR MAYANS, P. (1992): *Reflexiones sobre educación musical*. Barcelona: Universidad de Barcelona.