



Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales

Tema:

**Adaptación de diez canciones ecuatorianas de tradición oral al Método Kodály, para el
aprendizaje del canto en niños**

**Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciado en Artes Musicales y
Sonoras**

Presentada por:

Lois Anahi Aulla Olivarez

Tutor:

Msc. Luis Eguiguren

Quito, junio de 2026

Declaración De Aceptación De Norma Ética Y Derechos

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.



Firma del estudiante

Aulla Olivarez Lois Anahi

C.I. 172741513-3

Dedicatoria

El presente trabajo lo dedico a todos los niños, niñas y jóvenes que encuentran en la música un mundo nuevo, lleno de magia y oportunidades a través del ritmo y los sonidos.

A mis padres por su arduo trabajo e infinito apoyo en mi camino profesional, así como por sembrar en mí los valores y motivaciones que me impulsan a ser mejor cada día.

A todos los maestros, fundaciones, niños, niñas y jóvenes que me han permitido compartir con ellos mis conocimientos y amor por la música, y que son quienes me dieron la motivación e inspiración para el desarrollo de este trabajo.

Agradecimientos

Agradezco a Dios por la vida, por poner la música en mi camino, guiarme siempre y hacer del arte mi vida profesional.

A todos los docentes de la carrera de Artes Musicales por sus conocimientos y apoyo incondicional en cada una de las materias impartidas y también por su guía e inspiración en la vida profesional.

A mis padres por su apoyo y compañía incondicional en el mundo de la música desde que era una pequeña niña con una pandereta en su mano.

A mis queridas amigas Alisson y Arelí, quienes han sido mi mayor soporte durante los últimos escalones de la carrera universitaria, por brindarme siempre su valiosa amistad e infinito apoyo, sobre todo en los momentos más difíciles.

Índice

Contenido

Dedicatoria.....	3
Agradecimientos.....	4
Resumen.....	12
Abstract.....	13
Introducción	14
Objetivo General.....	18
Objetivos Específicos	18
Capítulo I: Fundamentos Pedagógicos Del Método Kodály	20
Historia.....	20
Principios y Filosofía del programa de estudios Kodály	22
Elementos del método Kodály.....	23
Adaptación del método Kodály.....	24
Capítulo II: El Canto Y Los Niños	26
El canto y su impacto en los niños	26
<i>Desarrollo cognitivo y musical</i>	<i>27</i>
El canto como herramienta pedagógica	28
El canto en la metodología Kodály	30
Capítulo III: La Música Ecuatoriana Como Recurso Educativo	32
La música ecuatoriana.....	32

<i>Yumbo</i>	33
<i>Yaraví</i>	33
<i>San Juanito</i>	34
<i>Danzante</i>	34
<i>Andarele</i>	35
<i>Arrullo</i>	35
<i>Amorfino</i>	36
La música ecuatoriana desde el enfoque de la metodología Kodály	36
Géneros musicales del Ecuador aplicados en el proyecto	36
<i>Canciones tradicionales kichwa</i>	37
<i>San Juanito</i>	38
<i>Arrullo</i>	38
<i>Andarele</i>	39
Capítulo IV : Adaptación De Obras	40
Ashintinti (Niño hermos).....	42
Yunpitu (Yumbito).....	46
Pillaman Rirka (A la ciudad)	51
Kikilla (Duerme, duerme)	55
Kuykita (Lombricita).....	60
Wachari (Nacimiento)	64
Orri orra	68
Tilín, tilín	72
Andarele.....	75

El curiingue	79
Conclusiones	84
Referencias	86

Índice De Figuras

Figura 1	41
Figura 2	42
Figura 3	43
Figura 4	43
Figura 5	44
Figura 6	44
Figura 7	45
Figura 8	47
Figura 9	48
Figura 10	48
Figura 11	49
Figura 12	49
Figura 13	50
Figura 14	52
Figura 15	52
Figura 16	53
Figura 17	53
Figura 18	56
Figura 19	57
Figura 20	57
Figura 21	58

Figura 22.....	60
Figura 23.....	61
Figura 24.....	61
Figura 25.....	62
Figura 26.....	64
Figura 27.....	65
Figura 28.....	65
Figura 29.....	66
Figura 30.....	66
Figura 31.....	68
Figura 32.....	69
Figura 33.....	69
Figura 34.....	70
Figura 35.....	70
Figura 36.....	72
Figura 37.....	72
Figura 38.....	73
Figura 39.....	73
Figura 40.....	74
Figura 41.....	76
Figura 42.....	77
Figura 43.....	77
Figura 44.....	77

Figura 45.....	80
Figura 46.....	80
Figura 47.....	81
Figura 48.....	81
Figura 49.....	81

Índice de Tablas

Tabla 1.....	46
Tabla 2.....	51
Tabla 3.....	54
Tabla 4.....	59
Tabla 5.....	63
Tabla 6.....	67
Tabla 7.....	71
Tabla 8.....	75
Tabla 9.....	78
Tabla 10.....	82

ADAPTACIÓN DE DIEZ CANCIONES ECUATORIANAS DE TRADICIÓN ORAL AL METODO KODÁLY, PARA EL APRENDIZAJE DEL CANTO EN NIÑOS

Autora: Lois Anahi Aulla Olivarez

laaullao@estudiantes.uhemisferios.edu.ec

Resumen

El presente trabajo, parte de la necesidad de aplicar una metodología de enseñanza en las asignaturas de canto y lenguaje musical inicial para niños y jóvenes sin experiencia musical, fuera de las planificaciones teóricas generalizadas, que responda a la curiosidad y el proceso de aprendizaje individual de cada estudiante y permita fomentar un acercamiento a los ritmos musicales ecuatorianos a las nuevas generaciones de forma práctica y lúdica.

En este contexto, se realizará la adaptación de diez obras ecuatorianas a la metodología Kodály desarrollada en Hungría, cuyo plan de estudios incorpora la música tradicional de una región como parte importante de la educación musical, al igual que un sistema de signos manuales que facilitan al estudiante la comprensión e internalización de las distintas notas musicales y desarrolla el sentido rítmico a través de la utilización de sílabas.

Palabras clave: Método Kodály, Canto, Didáctica, Lenguaje musical.

Abstract

This work, part of the need to apply a teaching methodology in singing and initial musical language subjects for children and young people with no musical experience, outside of general theoretical planning, to respond to the curiosity and individual learning process of each student and to encourage an approach to Ecuadorian musical rhythms to the new generations in a practical and playful way.

In this context, ten Ecuadorian songs will be adapted to the Kodály methodology developed in Hungary, whose curriculum incorporates the traditional music of a region as an important part of the musical learning process, like a system of manual signs that facilitate the student's understanding and internalization of different musical notes and develops rhythmic sense through the use of syllables.

Keywords: Kodály method, singing, didactic, musical language.

Introducción

El presente trabajo busca brindar una guía y material lúdico para el aprendizaje del canto en niños mediante la adaptación de canciones tradicionales ecuatorianas a un método pedagógico que brinde al estudiante las herramientas para un buen desarrollo musical.

El método escogido para realizar esta adaptación es el desarrollado por Zoltan Kodály en Hungría. Es importante resaltar que los principios que posteriormente consolidaron el método Kodály surgen de un programa de educación musical, creado por Zoltán Kodaly durante el siglo XX, el cual usa el canto coral y melodías tradicionales del folclore húngaro para el aprendizaje de la música en la infancia (UNIR, 2021, p.2-3).

Hay debate entre los expertos en educación musical sobre si el enfoque de Kodály debe ser considerado un "método" en sí mismo. Algunos argumentan que el enfoque de Kodály es más una filosofía o un enfoque educativo que un método específico, ya que no proporciona una serie de pasos o procedimientos rigurosos para enseñar música.

En lugar de eso, el enfoque de Kodály se centra en principios generales, como la importancia de la música folclórica, la voz como instrumento principal y la integración de la música con otros sujetos.

Otros expertos argumentan que, aunque el enfoque de Kodály no sea un método en el sentido tradicional, sí proporciona una estructura y un enfoque claro para la enseñanza de la música, lo que lo convierte en un método en sí mismo, por lo que en este trabajo se hará referencia al mismo como "Método Kodály".

Sin embargo, en cualquier caso, es importante reconocer que el enfoque de Kodály ha tenido una influencia significativa en la educación musical y sigue siendo un enfoque valioso y efectivo para enseñar música a estudiantes de todas las edades.

Al adaptar obras ecuatorianas de tradición oral a este método, se busca principalmente la difusión y preservación de la cultura musical ecuatoriana, usando textos y ritmos tradicionales de la sierra, costa y oriente, que han sido transmitidos por varias generaciones a través de la comunicación oral, razón por la que varios de ellos posiblemente se están perdiendo en el transcurso del tiempo.

Asimismo, busca brindar a las nuevas generaciones ejercicios de enseñanza vocal y desarrollo de habilidades prácticas y teóricas musicales, mediante un acercamiento cultural a sus raíces a través de un método de educación musical basado en el canto que parte de la música tradicional, con el cual un niño logre aprender a leer, escribir y comprender su propio idioma musical (Zuleta, 2004).

Se reconoce la importancia de compartir con las nuevas generaciones el mundo de la música ecuatoriana tradicional, descubierta por pocos a través de la herencia familiar, clases de música e historia, distintos ensambles y a través de la lectura de investigaciones de etnomusicología que han contribuido a la preservación de las raíces musicales ancestrales, muchas veces opacadas por las tendencias de la música popular comercial, perdiéndose así parte de la identidad cultural y musical ecuatoriana.

En cuanto a la modalidad de este trabajo, se empleará la adaptación musical que se refiere a “la modificación de una obra musical, con el fin de que se pueda difundir entre un público diferente del cual iba destinado inicialmente” (Larrosa, 2021, p.9). Es decir, las obras no serán

afectadas en el ámbito musical, sino en la forma de ser presentadas y aplicadas en el proceso de aprendizaje.

Tradicionalmente, en el aprendizaje y enseñanza del canto individual o coral a niños, se ha tenido como base, obras recopiladas o compuestas a partir de canciones tradicionales de las regiones europeas, como son los “Cien Cantos Escolares”, una recopilación de canciones alemanas o “volkslied”, utilizados en Chile durante los años 1888 a 1910, para la enseñanza del canto coral en las escuelas primarias y también para la formación de profesores (Briceño, 2017, p.27).

Esta tendencia se debe al desarrollo y globalización de sus diferentes escuelas, principalmente por los resultados obtenidos a través de técnicas, trayectoria histórica y musical de sus compositores.

Sin embargo, hay que recordar que en el área del canto, debido a la fisonomía latinoamericana, no todas las escuelas o métodos son adecuados para el proceso de aprendizaje musical, por otro lado, la difusión de textos, ritmos y melodías andinas ecuatorianas también es importante, ya que la incorporación de repertorio tradicional en la educación musical permite fortalecer la identidad cultural y generar aprendizajes significativos en los estudiantes (Naranjo, 2012).

Por esta razón, el resultado final de este trabajo aportará con diez canciones ecuatorianas de tradición oral entre las cuales se encuentran cantos tradicionales kichwas pertenecientes a la recopilación con fines educativos y de preservación cultural Tuwamari, ritmos como el sanjuanito, andarele, y arrullos, cada uno su respectivo desarrollo, ya que uno de los objetivos principales de este trabajo es brindar una guía didáctica para fortalecer las dinámicas en la educación musical y a la vez fomentar la difusión de la cultura ecuatoriana.

Planteamiento del problema

Tradicionalmente la educación musical en Latinoamérica se ha visto muy influenciado por las estructuras pedagógicas de las escuelas europeas, tanto en el aspecto técnico, teórico y práctico de la música. Shifres (2015) atribuye esta tendencia al colonialismo, destacando que continúa operando luego de las independencias en la organización de las estructuras materiales, simbólicas y pedagógicas (p. 53).

Podemos evidenciar esto en la implantación del conservatorio musical como principal centro de aprendizaje musical en las distintas regiones, bajo este contexto, se impone la ejecución y la audición musical como las experiencias musicales más deseables y completas y la lectoescritura como medio obligatorio para la expresión (Holguín y Shifres, 2015), esta estructura ha priorizado la formación individual teórica y técnica, limitando en muchos casos la creatividad y participación del estudiante durante las clases.

En este proceso de enseñanza, el canto es el primer acercamiento de los niños al mundo musical, la sensibilidad y el interés por el mismo, por lo que las primeras obras que se le presentan al estudiante suelen ser vocalizos que están enfocados para realizarse de forma individual, con acompañamiento o *a cappella* (*canto solo, sin acompañamiento de ningún instrumento*).

Durante los años 1990 y 2010 surgieron tendencias metodológicas lúdicas que han buscado adaptar e integrar la multiculturalidad a este proceso de aprendizaje y enseñanza musical (Padilla, 2021). Sin embargo, debido a la poca difusión de los mismos, los docentes vuelven a las metodologías y repertorio tradicionales.

En Ecuador, al analizar el desarrollo del canto coral y en base a la experiencia general de distintos cantantes, estudiantes y coristas, al igual que en la mayoría del mundo occidental, el

aprendizaje del canto académico y popular tiene como bases estos vocalizos y técnicas de regiones europeas, ya que como se menciona anteriormente, son considerados fundamentales para la enseñanza de este arte debido a los resultados obtenidos, la trayectoria de sus compositores y la historia que hay detrás de ellos.

Esto no representa un aspecto negativo en sí mismo, sin embargo, es por esta razón, las obras con textos o canciones tradicionales andinas no tienen una gran difusión entre los educadores, lo que permite inferir que mucha de nuestra música y literatura tradicional se esté perdiendo hacia las nuevas generaciones por su falta de difusión.

En este sentido se hace importante la aplicación de metodologías activas con contenido que aporta a la revalorización de nuestros cantos, tradiciones y riqueza cultural propia de nuestro país, en un ejercicio que no sólo trabajará y mejorará sus destrezas en el canto sino en varios aspectos de la música como son la teoría musical, el solfeo, la expresión y la interpretación.

Por lo tanto, a través de este trabajo se aporta con material didáctico enfocado a la enseñanza y aprendizaje del canto en durante la infancia, que promueva el desarrollo musical de los estudiantes y el amor por la cultura musical ecuatoriana.

Objetivo General

Adaptar diez canciones ecuatorianas de tradición oral, para el aprendizaje del canto en niños, de acuerdo con la propuesta Kodály.

Objetivos Específicos

- Investigar el desarrollo de la propuesta Kodály y su importancia en el aprendizaje del canto y la música en los niños.
- Identificar las habilidades musicales que serán fortalecida a través de cada una de las adaptaciones.
- Establecer las obras que se deben trabajar en base a su grado de dificultad.
- Describir los ritmos andinos ecuatorianos de cada obra.
- Desarrollar una guía para la aplicación correcta de la metodología Kodály en cada una de las obras.

Capítulo I: Fundamentos Pedagógicos Del Método Kodály

Durante el aprendizaje musical, es muy usual el uso e importancia de obras o métodos extranjeros dentro del repertorio de estudio y la mayoría del proceso de aprendizaje debido a la tradición histórica de las distintas escuelas y compositores. Entre los métodos pedagógicos de la educación musical, se encuentra el método Kodály, que es considerado uno de los más completos ya que abarca la educación vocal e instrumental desde sus orígenes hasta sus niveles más altos en el campo profesional (Lucato, 2017).

En el presente capítulo se detallará la historia, filosofía, bases y razón de este programa de estudio. Así también, destacaremos la importancia de este en el aprendizaje del canto y el desarrollo psico-evolutivo de los niños.

Historia

Zoltan Kodaly (1882 Kecskemét – 1967 Budapest) fue un compositor, etnomusicólogo, pedagogo, lingüista y filósofo húngaro, que, durante su estadía como maestro en la Zeneakademia, una de las escuelas de música más reconocidas de Hungría, le preocupaba el bajo nivel de conocimientos con que ingresaban los estudiantes. En sus propias palabras, los estudiantes no solamente no podían leer y escribir música con fluidez, sino que ignoraban su propia herencia musical (Chosky, 1974).

Kodály, entonces, centró su actividad pedagógica en la capacitación de maestros, transcribió, adaptó y compuso una gran cantidad de obras con estos fines pedagógicos. A partir

de 1935, junto con su colega Jenő Ádám, se embarcó en un proyecto a largo plazo para reformar la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias de Hungría.

También debe incluirse a Béla Bartók como coautor de este programa de estudio, ya que como parte de la primera fase, Zoltán Kodály y Béla Bartók realizaron importantes investigaciones etnomusicológicas centradas en la recopilación, transcripción y análisis de la música folclórica húngara.

Los hallazgos obtenidos a partir de estos estudios permitieron reconocer el valor educativo y cultural de la música tradicional, la cual posteriormente se convirtió en uno de los pilares fundamentales de la propuesta pedagógica de Kodály (Choksy, 1974; Houlahan & Tacka, 2008).

De este modo Kodály publica una serie de obras recopiladas durante los años 1934, 1937, 1940 y 1951, la música folclórica, música de millones, fue la base del proyecto, colocándola en el centro de la educación musical escolar y preescolar, garantizándole un papel importante en los primeros años de la enseñanza instrumental, así como en la del solfeo (Chosky, 1974).

Este largo periodo de investigación de los compositores se debe en primera instancia a la complejidad de recopilar la mayor cantidad de obras posibles y en segunda a que los objetivos e ideales de este programa de estudio no pudieron ser llevados a la práctica hasta después de la segunda guerra mundial (Chosky, 1974).

Lucato recalca que una de las intuiciones más geniales de Z. Kodály fue el comprender como el patrimonio de la música popular tiene un importante papel en el aprendizaje de la música en los niños/as, que aprenden música con temas y fragmentos sonoros, escuchados desde

el momento de su nacimiento, que son cantados o tocados por sus padres o por las personas de su entorno (Lucato, 2017).

Principios y Filosofía del programa de estudios Kodály

Pese a que Kodály no escribió un método como tal, sí estableció un conjunto de principios y filosofías a seguir en la educación musical que se pueden ver reflejados en el programa de educación musical húngaro desarrollado en la década de 1940 (Choksy, 1974; Houlahan & Tacka, 2008), que se convirtió en la base del método Kodály.

De estos se destacan los siguientes:

- La música pertenece a todos, el camino a la educación musical no debería estar abierto solamente a los privilegiados.
- La música se debe enseñar a los niños desde una edad temprana.
- La enseñanza de la música debe ser secuencial y comenzar pensando en el niño, esta secuencia debe ser lógica y seguir el mismo proceso en el que los estudiantes aprenden un lenguaje.
- Cantar es la primera y más valiosa herramienta para aprender conceptos musicales.
- Los profesores deben utilizar materiales de canciones populares de calidad en la "lengua materna" de los estudiantes.
- Escuchar atentamente canciones folclóricas es una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas se puede llegar a conocer el carácter de muchos pueblos.

El enfoque pedagógico del método Kodály se basa en varios principios fundamentales que orientan la enseñanza musical:

- La música pertenece a todos, por ende el camino de la educación musical no debería ser solamente un privilegio para unos pocos, sino para todos.
- El canto coral es primordial, ya que el proceso de crear música de forma colectiva resulta también en personas disciplinadas y de noble carácter, además de trabajar en el miedo a la dificultad de la lectura musical y el cantar sin acompañamiento de instrumentos.
- La lectura musical es importante para aprender, practicar y sobre todo poder reconocer las notas y tonalidades en las que se canta.
- Escuchar canciones folclóricas: Son una fuente importante de melodías y a través de ellas se puede llegar a conocer la cultura de muchos pueblos. (Szönyi E., 2012)

Elementos del método Kodály

Siguiendo los principios se plantea el programa de estudios Kodály con los siguientes elementos:

1. Secuencia pedagógica: Se requiere una secuencia pedagógica organizada de acuerdo con el desarrollo y entorno de cada niño, no una secuencia lógica preestablecida, ya que, en la mayoría de los casos, para el estudiante resulta difícil la asimilación de los principios teóricos musicales, sobre todo en la niñez, ya que no se establece una conexión correcta entre la música escuchada por el o la niña, la música que hace y la teoría musical enseñada.

2. Herramientas pedagógicas básicas:

2.1. Fononimia: Se refiere a la representación de las notas musicales a través de gestos manuales, similar al lenguaje de señas, que ayuda a interiorizar y diferenciar las distintas alturas de los sonidos.

2.2. Las sílabas de solfeo rítmico: Consiste en relacionar cada figura musical y su valor con una sílaba, “de este modo se obtienen sensaciones fonéticas y en consecuencia el desarrollo de las fórmulas rítmicas, por lo que los niños aprenden a escuchar y leer el ritmo por figuras y grupos en lugar de una sumatoria de valores” (Alarcón, 2017).

2.3. El solfeo relativo: También conocido como Do móvil, es un sistema que permite la posibilidad de cantar cualquier melodía plasmada en el pentagrama priorizando la relación entre los distintos grados de la escala al asignar únicamente los nombres de las notas musicales, no alturas sonoras absolutas, por ejemplo, si una melodía se encuentra en la tonalidad de Sol mayor, “sol” pasa a ser “do”.

3. Material musical: Este material se comprende principalmente de canciones folclóricas, rondas, juegos tradicionales y canciones de compositores nacionales reconocidos.

Adaptación del método Kodály

En la actualidad, la adaptación del método Kodály se ha implementado en diversas regiones de Latinoamérica, debido a su enfoque centrado en el estudiante y en el aprendizaje activo que ayuda a promover procesos educativos más inclusivos con la cultura de cada región y musicalmente significativos para el estudiante.

Según Zuleta (2004) el método Kodály puede ser adaptado a diversas culturas y sistemas de educación musical, ya que su secuencia de herramientas y materiales están organizados de acuerdo con el desarrollo del niño en su entorno y no de acuerdo con un orden lógico. De este modo se facilita la internalización y comprensión de conceptos base entre la música que se aprende en clase y la música que se hace.

Según Lucato (2017) en los colegios infantiles especializados con el método Kodály en Hungría, los niños concluirán sus estudios con una herencia de al rededor cuatrocientos juegos musicales y canciones aprendidas.

Si bien el método Kodály constituye una de las propuestas más influyentes en la educación musical debido a su énfasis en el canto, el desarrollo auditivo y teórico musical progresivo, es importante analizarlo desde una perspectiva crítica.

Debido a que esta metodología fue desarrollada originalmente para el contexto cultural húngaro utilizando como base el repertorio tradicional de dicho país, su adaptación en otros entornos requiere procesos de adaptación que consideren las características culturales y musicales propias de cada país.

En el contexto ecuatoriano, la incorporación del repertorio permite conservar uno de los principios fundamentales del método, mientras se vuelve una oportunidad para fortalecer la educación musical y la valoración de la identidad cultural a través de la riqueza musical ecuatoriana.

Capítulo II: El Canto Y Los Niños

El presente capítulo consta de tres secciones, que abordan el impacto de la música en los niños teniendo como principal enfoque el canto, recordando que este es considerado el primer acercamiento que tiene una persona hacia el mundo de la música desde las edades más tempranas.

El canto permite transmitir sentimientos mientras se desarrollan una serie de conocimientos y habilidades tanto personales como musicales, por lo tanto, en este capítulo también se analiza los beneficios del canto en el desarrollo cognitivo y musical de los estudiantes, así como su relevancia dentro de la metodología Kodály.

El canto y su impacto en los niños

La música es mucho más que la combinación de ritmos y sonidos tiene gran impacto en distintas dimensiones del ser humano, como la emocional, sensorial y social. Cuando el niño pequeño oye música, el sonido capta su atención en lo sensorial y en el curso de su desarrollo, el pequeño utiliza su memoria sensorial y afectiva para reconocer el instrumento, la melodía o el ritmo (Vaillancourt, 2009).

La música ocupa un lugar especial en la formación de las personas debido a su alto potencial educativo, y el canto es el medio más inmediato a través del cual se accede a la educación musical (Wolfe, 2002 como se citó en Cámara, 2008). Esto debido a que el canto viene de la voz, que es un instrumento natural e innato, por lo que se encuentra siempre presente en las personas, lo que ayuda a una mejor y pronta interiorización de aspectos musicales.

Hay que recordar que la voz es el instrumento natural de expresión y comunicación de las personas para relacionarse con los demás debido a que la voz trasluce la vida psíquica y emocional de quien se expresa e implica al cuerpo de manera global, ya que, en el proceso de emisión de sonido, se encuentran presentes varios músculos que conectan con otros.

La voz sirve para la emisión de las palabras y estas a su vez para comunicar, intercambiar o compartir nuestras emociones y sentimientos (Sánchez, 1995).

En los niños permite desarrollar contenidos del resto de áreas troncales y complementarias, así como los temas transversales, la expresión de emociones y sentimientos a través del canto (Rodríguez, 2019).

De este modo el canto permite a los infantes expresar emociones, fortalecer la autoestima e incluso desarrollar habilidades sociales en actividades grupales como el coro o círculos de canto colectivo.

Desarrollo cognitivo y musical

Diversas investigaciones sobre el impacto de la música en la infancia confirman que el canto y las actividades musicales contribuyen de forma significativa al desarrollo cognitivo infantil, por lo tanto una educación llevada de la mano con actividades musicales también tiene un impacto positivo en este desarrollo, como lo demostraron Laasko y Slotte (2020) quienes destacan que la música favorece el desarrollo de habilidades cognitivas como la atención, memoria, percepción espacial y resolución de problemas. Estas habilidades permiten a los niños aprender, comprender, razonar, interiorizar y desenvolverse mejor en las distintas situaciones de su entorno.

En el aspecto musical, el canto o la voz en sí es considerada el primer instrumento natural de los infantes, como destaca Kodály (1974), representa el medio más natural y accesible para iniciar la formación musical, ya que permite al estudiante experimentar la música de forma directa y significativa.

El canto permite a los estudiantes reconocer, reproducir e interiorizar las distintas notas musicales lo que contribuye al desarrollo de la afinación y percepción auditiva (Chosky, 1999). En cuanto al ritmo, el canto contribuye al desarrollo del sentido rítmico, a través de la repetición de melodías y juegos musicales los niños interiorizan pulsos, acentos y estructuras rítmicas.

El canto como herramienta pedagógica

Entre los educadores, el canto es considerado un recurso de gran valor durante la educación infantil. El trabajo de la voz en las aulas de educación primaria aporta muchos beneficios, ya que se desarrollan diferentes contenidos, esto les va a proporcionar muchas habilidades personales, sociales y educativas, puesto que engloba una serie de tareas, juegos y aspectos que repercute de manera favorable en los alumnos (Rodríguez, 2019).

En cuanto a las metodologías para incluir la técnica vocal en la educación infantil, Williams (2013) propone una estructura progresiva para la enseñanza del canto infantil, basada en el desarrollo técnico, vocal y expresivo del estudiante, que permite organizar una clase de canto de manera funcional y pedagógica. Inicia con calentamiento seguido de ejercicios o repertorio, dentro de los contenidos de la clase, tenemos: lectura a primera vista, teoría, entrenamiento auditivo y una o dos nuevas ideas sobre las que trabajar dependiendo de los estudiantes con los que se encuentre. El objetivo es integrar cuerpo, voz y mente, para que al

finalizar la clase el alumno perciba una mejora vocal y emocional, aspectos importantes durante el proceso de aprendizaje musical.

En varias investigaciones, no se habla de una técnica vocal específica dentro de la educación infantil ya que son voces en desarrollo y el canto se encuentra más vinculado a actividades con objetivo de juego y distracción. Sin embargo, es clave para introducir a los niños cualidades del sonido como altura, intensidad, timbre, que son aprendidos por imitación, repetición o discriminación de sonidos gracias al uso de instrumentos.

La altura se desarrolla a través de la identificación de sonidos graves y agudos mediante la imitación vocal; la intensidad se aborda mediante la percepción de sonidos fuerte y suaves; la duración se trabaja diferenciando sonidos largos y cortos; y el timbre se reconoce mediante la identificación de distintas fuentes sonoras como la voz, instrumentos u objetos del entorno. Este enfoque favorece el aprendizaje significativo al integrar escucha, imitación y experiencia corporal en el proceso musical (INTEF, 2025; Cámara, 2008).

En cuanto a la canción dentro de la educación musical infantil, es un recurso didáctico que favorece el aprendizaje significativamente al funcionar como medio para la interiorización de diversos conceptos. Un ejemplo claro es que a través del canto, los niños también desarrollan habilidades lingüísticas relacionadas con la dicción, la articulación y la expresión verbal, al mismo tiempo que fortalecen la comprensión del lenguaje y amplían su vocabulario mediante la interpretación de las letras. Por lo que este proceso contribuye tanto al desarrollo musical como al lingüístico, al integrar la música con un proceso del lenguaje de forma lúdica y experiencial (Cámara, 2008; Williams, 2013).

De manera complementaria, el canto permite que este proceso de diversos aprendizajes suceda a través del juego y la experiencia musical. Su utilización facilita la comprensión de

conceptos básicos como números o colores, al mismo tiempo que promueve el desarrollo de aspectos musicales como la afinación, la percepción melódica y el sentido rítmico. Asimismo, al combinarlo con movimiento corporal, el canto favorece la experiencia integral de la música, permitiendo que el aprendizaje se consolide mediante la escucha activa, la expresión vocal y la coordinación motriz (Cámara, 2008; INTEF, 2025; Houlahan & Tacka, 2008).

Adicionalmente, entendiendo el canto como una actividad espontánea, de liberación del aparato fonador y de la propia voz enfocada al gozo (Ruismäki y Tereska, 2006), se pueden adicionar actividades de canto libre, donde el ambiente musical sea espontáneo para los niños, dejando que su creatividad se desarrolle por medio de una guía y cuidando siempre de su salud vocal, por ejemplo, indicando la diferencia entre el canto y el grito que puede llegar a ser perjudicial para la voz de los estudiantes.

Teniendo en claro estos aspectos, el canto se presenta como una herramienta pedagógica primordial en el proceso de aprendizaje musical en distintas estructuras curriculares y metodologías pedagógicas, ya que permite al niño a desarrollar habilidades cognitivas, auditivas y musicales a la vez.

El canto en la metodología Kodály

Dentro del método Kodály, el canto ocupa un lugar central en el proceso de aprendizaje. Para Kodály (1974), la voz es el instrumento más natural y accesible para cualquier persona, por esta razón planteó que la educación musical debería iniciar a través de experiencias vocales colectivas desde edades tempranas.

Uno de los principales objetivos del canto en esta metodología es el desarrollo del oído musical, que se refiere a la capacidad de imaginar y reconocer sonidos musicales. Para esto, Chosky (1999) destaca que en la metodología Kodály, antes de introducir conceptos teóricos o de lectoescritura musical, el estudiante debe experimentar la música mediante la escucha y la interpretación vocal, para una mejor comprensión e interiorización del lenguaje musical.

De esta forma, al integrar el canto con los demás elementos característicos de la metodología Kodály como el solfeo relativo, la fononimia y las sílabas rítmicas, se facilita el proceso de comprensión del estudiante y el aprendizaje se va construyendo de manera gradual y activa.

En conclusión, el canto dentro de la metodología Kodály no se limita únicamente a la interpretación vocal, sino que constituye uno de los ejes principales para el desarrollo integral de las capacidades musicales, cognitivas y expresivas de los niños.

Capítulo III: La Música Ecuatoriana Como Recurso Educativo

Ecuador es un país megadiverso en muchos aspectos y esto no es diferente en el ámbito de la música, los géneros musicales de varias regiones y etnias aún se escuchan entre los pobladores, varios han sido rescatados y preservados por medio de la tradición oral heredada de generación en generación. El presente capítulo aborda la importancia de la música ecuatoriana en la identidad cultural, la relevancia del canto dentro de los distintos géneros musicales y el papel que cumple la música tradicional dentro del enfoque de la metodología Kodály.

La música ecuatoriana

Al igual que todas las expresiones artísticas, la música ecuatoriana es una manifestación cultural que refleja la diversidad histórica, social y étnica del país, como resalta Alvarado (2024) el patrimonio musical ecuatoriano constituye un medio de preservación cultural y de construcción de identidad colectiva.

La música es un reflejo de la tradición y cosmovisión de cada región del país, por ejemplo, las culturas amazónicas han integrado el canto en cada aspecto de su vida diaria y ancestral. Existen cantos de amor, de guerra, de cosecha, que son transmitidos de generación en generación y a través de los cuales los pueblos han logrado preservar sus herencias y valores culturales.

De igual forma en el ámbito ancestral, en diversas culturas indígenas se manifiesta una práctica ritual en la que la música cumple un papel fundamental, ya que mediante cantos,

instrumentos y expresiones sonoras se busca establecer vínculos con entidades espirituales asociadas a la orientación, sanación y el equilibrio espiritual de la comunidad (Alvarado, 2024).

El canto es un medio de expresión y conexión de las comunidades con su entorno y sus antepasados, en los distintos cantos se ven reflejados sus conocimientos, historias, emociones y sentimientos que a pesar del peligro de extinción aún prevalecen entre ellas.

A nivel de composición los ritmos de la región amazónica se encuentran en una escala trifónica mayor, mientras que en la región sierra se usa una escala pentafónica menor, en esta región ritmos como el yumbo, yaraví, san juanito, danzante, pasillo, entre otros también son un reflejo de las tradiciones históricas de cada provincia y su conexión con los antepasados, cualidades que se fueron consolidando a través del tiempo gracias a la resistencia cultural indígena.

Yumbo

Es una danza indígena guerrera de origen preincaico protagonizada por los Yumbos ubicados al noroccidente de la provincia de Pichincha (Muñoz, 2009). Su célula rítmica se desarrolla en un compás de 6/8 y es Yámbica, es decir que tiene un valor corto seguido de un valor largo.

Yaraví

Canto indígena de origen preincaico principalmente con temática fúnebre, sin embargo su evolución ha llevado sus letras a la expresión de añoranza o melancolía amorosa (Muñoz, 2009).

Al igual que el yumbo su célula rítmica se desarrolla en un compás de 6/8 pero a la inversa, es decir que tiene un valor largo seguido de un valor corto.

San Juanito

Es uno de los géneros musicales más difundidos e interpretados por los grupos musicales en la actualidad, su origen se remonta antes de la conquista española (Muñoz, 2009). Partiendo de este punto se pueden encontrar dos tipos de san juanito, el san juanito indígena cuyo centro es el agradecimiento al dios Inti por las cosechas y el san juanito mestizo cuyo centro es el festejo con temática de amor. Musicalmente su célula rítmica se desarrolla en un compás binario (2/4) siendo la base dos ritmos largos seguidos de dos cortos y uno largo, a partir de esta se pueden encontrar algunas variantes.

Danzante

Género musical similar al yumbo, según la tradición ancestral indígena el personaje del danzante es el heredero del Tushug-Cayapa, sacerdote y señor de la tierra, por ello su misión es danzar para atraer la buena cosecha y agradecer por la anterior (Muñoz, 2009). Se lo interpreta principalmente en las festividades del Inti Raymi, musicalmente su célula rítmica se desarrolla en un compás de 6/8 de forma trocaica, es decir un valor largo seguido de uno corto donde el acento principal siempre se va a encontrar en el primer valor.

Según Muñoz (2009), para los indígenas la música siempre ha sido un lenguaje divino ocupado en todas sus actividades diarias y los instrumentos musicales un vehículo de

acercamiento a las distintas divinidades. Algo similar sucede en la región costa donde ritmos como el andarele, el arrullo y los amorfinos expresan las vivencias y tradiciones de cada provincia.

Andarele

Género musical y danza afroesmeraldeña interpretada por marimba, coro y solista en forma responsorial generalmente indica que una celebración está llegando a su fin (Muñoz, 2009). La temática es variada y hace alusión a situaciones cotidianas, cortejo o a la naturaleza, su estribillo se mantiene de forma invariable y es lo más representativo de este género “Andarele, Andarele, Andarele, Andarele vamono” la parte rítmica es de forma binaria simple (2/4) con dos valores cortos en el segundo tiempo y el bombo siempre da un acento en el último tiempo débil del compás.

Arrullo

Son cantos para dormir a los niños, también dedicados a las divinidades y santos como el Niño Jesús, la Virgen, San Antonio, etc. En ellos se narran historias de milagros así como también cuentos del diario vivir (Muñoz, 2009). Según el compás usado se dividen en arrullo bambuqueado (6/8) y arrullo bundeado (4/4), la temática también se divide dos, arrullos a lo divino que hacen referencia a lo espiritual y arrullos a lo humano cuyo centro es el ciclo vital del hombre, los elementos o los sentimientos.

Amorfino

Son cantos interpretados a modo de desafío o pleito acompañados de un rasgueo alegre de la guitarra por los montubios, la temática principal es el enamoramiento durante un cortejo galante que se puede visualizar también en el baile (Muñoz, 2009). Musicalmente se caracteriza por el contrapunto entre las coplas cantadas sin una base rítmica o compás determinado.

La música ecuatoriana desde el enfoque de la metodología Kodály

Kodály (1974), plantea que la educación musical debe construirse a partir de la música tradicional del entorno cultural del estudiante, haciendo referencia al aprendizaje del habla en una lengua materna. Este principio permite establecer una relación directa entre el método Kodály y la música ecuatoriana.

Por lo que la adaptación del repertorio ecuatoriano a este método de pedagogía musical permite trabajar elementos como la fononimia y sílabas rítmicas a través de cantos, rondas y rítmicas nacionales apropiadas para niños, fortaleciendo la comprensión de elementos musicales complejos y la identidad cultural de los estudiantes, así como el desarrollo vocal, rítmico y auditivo de los mismos.

Géneros musicales del Ecuador aplicados en el proyecto

Para el presente proyecto se tomará como base los siguientes géneros musicales:

Canciones tradicionales kichwa

Las primeras son canciones tradicionales kichwa pertenecientes a la recopilación de canciones de las diferentes comunidades de la provincia de Chimborazo “*Tuwamari*”

Moya (2004) resalta que las canciones de esta recopilación reflejan los arrullos amorosos de la madre a su hijo, las tristezas y alegrías de la gente en su diario vivir, así como también a la relación de las personas con la naturaleza y las demás comunidades.

En el aspecto musical, se usan estrofas de cuatro versos cada verso por lo general se compone de seis o siete sílabas, las melodías son simples y con repetición de patrones rítmicos ideal para adecuarlas al proceso de aprendizaje musical infantil independientemente del nivel de conocimiento que el estudiante posea.

Es importante resaltar que todas las canciones tradicionales de la recopilación *Tuwamari* se encuentran en idioma kichwa.

El Kichwa es una de las lenguas ancestrales más conocidas en el estado ecuatoriano, reconocida también como idioma oficial de relación intercultural en la Constitución Nacional del país, el Kichwa conserva una relativa vitalidad, por lo que es la lengua indígena con mayor número de hablantes en el campo, según el último censo realizado en el 2010 cuenta con más de 590 mil hablantes aproximadamente (Quilumbaquín, 2022).

El Kichwa en el Ecuador, al igual que todas las lenguas ancestrales, ha tenido varias problemáticas en cuanto a su uso, enseñanza y sobre todo la divulgación del idioma, según Quilumbaquín (2022), actualmente no se usa a diario en los hogares, en las escuelas o en las mismas comunidades debido al mestizaje de la lengua con el castellano (Quilumbaquín, 2022).

Sin embargo, esta realidad podría cambiar si se empieza a reforzar la identidad lingüística, ya que al aprender el idioma no sólo se aprende a hablarlo, también se aprende a vivir en familia y en sociedad compartiendo con otros miembros de la cultura a través del idioma, que en este caso es el Kichwa.

San Juanito

Es uno de los géneros musicales más difundidos e interpretados por los grupos musicales en la actualidad, su origen se remonta antes de la conquista española (Muñoz, 2009). Partiendo de este punto se pueden encontrar dos tipos de san juanito, el san juanito indígena cuyo centro es el agradecimiento al dios Inti por las cosechas y el san juanito mestizo cuyo centro es el festejo con temática de amor. Musicalmente su célula rítmica se desarrolla en un compás binario (2/4) siendo la base dos ritmos largos seguidos de dos cortos y uno largo, a partir de esta se pueden encontrar algunas variantes.

Arrullo

Son cantos interpretados en las ceremonias rituales y religiosas afro-esmeraldeñas vinculados a la espera de lo sagrado, generalmente se interpretan en las fiestas de los Santos, y en los velorios de los niños (chigualo).

Muñoz (2009) resalta que son cantos para dormir a los niños, también dedicados a las divinidades y santos como el Niño Jesús, la Virgen, San Antonio, etc. En ellos se narran historias de milagros así como también cuentos del diario vivir.

Según la temática de las coplas se dividen en:

- Arrullos a lo divino: Hacen referencia a lo espiritual
- Arrullos a lo humano: Hacen referencia al ciclo vital del hombre, el calendario festivo, los elementos o los sentimientos

Su estructura melódica usa una escala pentafónica y rítmica, según el compás usado se divide en:

- Arrullo bambuqueado – compás de 6/8
- Arrullo bundeado – compás de 4/4

Andarele

Género musical y danza afroesmeraldeña interpretada por marimba, coro y solista en forma responsorial generalmente indica que una celebración está llegando a su fin (Muñoz, 2009). De origen indeterminado, es una pieza musical vocal más representativa de la cultura afro-esmeraldeña de transmisión oral, de carácter festivo cuya temática es variada y alude a situaciones cotidianas, la fiesta, el cortejo de parejas o la naturaleza. Es interpretada generalmente en el momento de despedida de una reunión o al terminar una fiesta, sirve de señal para avisar que la celebración está llegando a su final.

Su estructura melódica usa una escala pentafónica, con un estribillo cantado que se mantiene de manera invariable “Andarele, andarele, andarele, andarele vamonos...” Por otro lado, rítmicamente está marcado por el bombo, que da un acento en el último tiempo débil del compás binario en el que se encuentra escrito (2/4).

Capítulo IV : Adaptación De Obras

En el presente capítulo se encuentran los principales elementos del método Kodály y una propuesta de aplicación en el aula a diez diferentes obras ecuatorianas de tradición oral, con ejercicios y dinámicas diseñadas a partir de materiales lúdicos e instrumentales accesibles, flexibles y adaptables a diferentes realidades educativas.

Las obras han sido seleccionadas en base al aporte cultural que pueden brindar a los estudiantes por medio de sus letras, al reconocer en las mismas distintas situaciones de la vida diaria de las comunidades ancestrales de nuestro país.

Asimismo por el nivel de complejidad en sus elementos musicales, recordando que la población objetiva para su aplicación son niños en proceso de aprendizaje musical.

Por lo que el orden en el que se presentan va desde la más sencilla rítmica y melódicamente hasta la más compleja tanto en duración como en elementos musicales y rítmicos pudiendo ser empleada en el desarrollo de pequeños ensambles corales con acompañamiento percusivo.

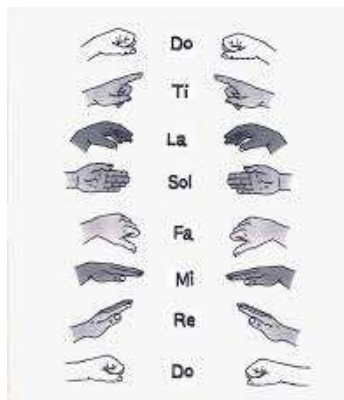
Antes de iniciar el aprendizaje de cualquiera de las obras, se recomienda hacer una introducción a la fononimia a modo de juegos y actividades que llamen la atención de los estudiantes. Por ejemplo, se puede presentar la fononimia a los estudiantes como el lenguaje de señas de la música, explicando una a una las notas musicales mientras se las canta y ayudándose de la repetición para la memorización de las distintas señas.

Al tener seguridad con cierto grupo de señales se pueden hacer actividades como tomar lista y que cada estudiante muestre una nota musical con fononimia o rondas de adivinanza grupal donde se vayan apoyando entre los mismos estudiantes.

Se debe recordar que la altura a la que se realiza la seña es muy importante para la diferenciación de las distintas notas musicales.

Figura 1

Referencia de altura y señales de fononimia



Fuente: Telar de Música (s. f.) Fononimia (Sistema Kodály)

El orden de las obras responde al nivel de dificultad y nuevos elementos musicales que van apareciendo en cada una de las canciones de forma progresiva.

Los objetivos de aprendizaje para cada obra son: desarrollo de pulso interno estable, diferenciación de los distintos ritmos musicales, afinación a través de la fononimia y memoria musical al cantar las obras sin apoyo del docente al final de cada clase.

En este contexto la secuencia de trabajo y aprendizaje sería la siguiente: ritmo, melodía y lírica.

Ashintinti (Niño hermos)

Traducida al español como Niño hermoso, esta canción es una adaptación de dos versiones diferentes recogidas sobre este mismo tema, la una en la parroquia Narancay, localidad cercana a Cuenca y la otra es una versión muy característica del sur de la provincia de Chimborazo y del norte de Cañar (Tuwamari, 2004, p.14).

Figura 2

Transcripción de Ashintini

♩ = 84

Am Dm Am

A - shin - tin - ti wa - wi - tu a - shin - tin - ti u - chi - lla.

Dm Am

Kull - ki cam - pa - na shi - na kan - ki - ka su - mak wa - wa.

F

A - shin - tin - ti wa - wi - tu a - shin - tin - ti u - chi - lla.

A - shin - tin - ti wa - wi - tu a - shin - tin - ti u - chi - lla.

Fuente: Tuwamari 2004

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción.

Figura 3

Transcripción rítmica



A continuación mediante juegos de rondas, percusión corporal e implementación de instrumentos como claves o tambores se puede ir variando y alternando estas figuraciones.

Para aumentar la dificultad se puede formar dos grupos donde el primero haga el ritmo base mientras el otro realiza variaciones del mismo.

Figura 4

Transcripción rítmica



Antes de realizar una primera lectura rítmica completa de la canción, se puede hacer una ronda de repetición del ritmo principal ya sea con las palmas o con los instrumentos de percusión elegidos.

Figura 5

Transcripción rítmica



Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: la, do, re, mi, fa, sol.

Se inicia en la nota la debido a la tonalidad de la canción Am y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 6

Transcripción melódica



Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en conjunto a modo de pregunta y respuesta sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente tomando en cuenta la estructura base de la melodía de la canción. Para finalizar este primer ejercicio de fononimia se pueden realizar preguntas como “¿Dónde está la? ¿Dónde está mi?” para reafirmar la diferencia entre cada nota.

Como segundo ejercicio se trabaja sobre el intervalo principal presente en la melodía de la canción, que en este caso sería el intervalo de tercera mayor, encontrado en el salto de mi a sol y el intervalo de tercera menor encontrado en el salto de re a fa durante la parte A de la canción, al igual que el intervalo de tercera menor encontrado en el salto de la a do durante la parte B de la canción.

Figura 7

Intervalos de tercera mayor presentes en la obra



Partiendo de la fononimia se canta el intervalo desde las distintas notas de la escala de forma ascendente y descendente para interiorizar de mejor manera la diferencia entre los intervalos de tercera mayor y tercera menor.

Al igual que en la parte rítmica se pueden realizar variaciones sobre la melodía base antes de realizar una lectura completa de la parte melódica con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 1*Letra y traducción de la canción Ashintinti*

Letra	Traducción
Ashintinti wawitu	Así, así niño
ashintinti uchilla	así, así pequeño.
Kullki campana shina	Como la campana de plata
kankika, sumak wawa.	hermoso niño, tú eres, así.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Yunpitu (Yumbito)

La canción rescata y reafirma el rol que desempeñan las comunidades de la Amazonía como especialistas en los secretos de las plantas medicinales, amigos de confianza que curan los males que aquejan a los demás (Tuwamari, 2004, p.34).

Figura 8*Transcripción de Yunpitu*

The image shows a musical score for a song titled 'Yunpitu'. It is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as 107. The score consists of three lines of music, each with corresponding guitar chords and lyrics in Spanish.

Line 1: The first line of music starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as 107. The first measure has a guitar chord of F (F major) and the lyrics 'Tu - shuy,'. The second measure has a guitar chord of Dm (D minor) and the lyrics 'tu - shuy'. The third measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'yun - pi - tu,'. The fourth measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'kan - pak'. The fifth measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'ray - mi'.

Line 2: The second line of music starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a guitar chord of Am (A minor) and the lyrics 'pun - cha - pi.'. The second measure has a guitar chord of Am and the lyrics 'May - kan'. The third measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'un - kush - ka'. The fourth measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'kak - pi,'.

Line 3: The third line of music starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a guitar chord of Am and the lyrics 'chun - ta - wan'. The second measure has a guitar chord of Dm and the lyrics 'pu - - - kui - ya - - ri'.

Fuente: Tuwamari 2004

Se destaca que debido a la estructura de la canción, es ideal para la explicación de conceptos como la escala pentatónica y la forma de una obra siempre de manera dinámica despertando la curiosidad y atención de los estudiantes.

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, en esta canción aparece una nueva figura rítmica la negra con punto equivalente en valor a tres corcheas.

Figura 11*Transcripción rítmica*

Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: re, fa, sol, la y do.

Se inicia la escala pentatónica en la nota re debido a la tonalidad de la canción Dm y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 12*Escala pentatónica de Re menor*

Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en conjunto a modo de pregunta y respuesta sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente tomando en cuenta la estructura base de la melodía de la canción.

Para finalizar este primer ejercicio de fononimia se pueden realizar preguntas como “¿Dónde está re? ¿Dónde está sol?” para reafirmar la diferencia entre cada nota.

Como segundo ejercicio se trabaja sobre el intervalo principal presente en la melodía de la canción, que en este caso sería el intervalo de tercera menor, encontrado en los saltos de la a do y de re a fa.

Figura 13

Intervalos de tercera menor presentes en la canción



Partiendo de la fononimia se canta el intervalo desde las distintas notas de la escala de forma ascendente y descendente para interiorizar de mejor manera la sonoridad del intervalo de tercera menor.

Al igual que en la parte rítmica se pueden realizar variaciones sobre la melodía base antes de realizar una lectura completa de la parte melódica con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 2*Letra y traducción de la canción Yunpitu*

Letra	Traducción
Tushuy, tushuy yunpitu, kanpak raymi punchapi.	Baila baila yumbito en el día de tu fiesta.
Tushuy, tushuy yunpitu, achka hampi apamuy.	Baila baila yumbito trae muchos remedios.
Maykan unkushka kakpi, chuntawan pukuiyari	Quien quiera que esté enfermo con la chonta le debes soplar.
Aya waska upyachi, wiksa nanay anchuchun.	Hazle beber ayahuasca para que el dolor de estómago desaparezca.
Uma nanay, washa nanay, tukuytami allichinki.	Dolor de cabeza, dolor de espalda todo le debes curar.
Hampi yaku upyachinki, mapa nanay anchuchun.	Hazles tomar agua de remedio para que todos los males desaparezcan.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Pillaman Rirka (A la ciudad)

La canción es un reflejo de la realidad social en la que se desenvuelven las familias kichwas del campo, en especial la cotidianidad de los niños con responsabilidades laborales asumidas debido a la ausencia de los padres producto de la migración (Tuwamari, 2004, p.16).

Figura 14*Transcripción de Pillaman Rirka*

The image shows a musical score for the song "Pillaman Rirka". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff has a tempo marking of ♩ = 84 and a 9/8 time signature. It features a 3+3+3 triplet. Above the staff, guitar chords are indicated: C (C major) and Am (A minor). The lyrics for the first staff are: "Ñu - ka mā - mi - ta - ka pi - lla - man - mi rir - ka". The second staff continues the melody with the lyrics: "ñu - ka tay - ty - tu - ka pi - lla - man - mi rir - ka". Above the second staff, the guitar chord Em (E minor) is indicated. The score is presented on a white background with a vertical pink bar on the right side.

Fuente: Tuwamari 2004

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, si bien en esta canción no aparece ninguna figura rítmica nueva, lo que si cambia es el compás, por lo que mediante el ejercicio de caminatas en ronda por el espacio del aula con un pulso fijo se va a identificar y destacar la diferencia entre el compás de 6/8 y el compás de 9/8.

A continuación mediante juegos de percusión corporal e implementación de instrumentos como claves o tambores se puede ir variando y alternando las figuraciones rítmicas ya conocidas.

Figura 15*Transcripción rítmica*

The image shows a rhythmic transcription for the song "Pillaman Rirka". It consists of a single staff of music in G major (one sharp). The rhythm is transcribed using eighth and quarter notes, with rests. The syllables written below the staff are: "ti - ta ti - ta tiki tiki - ta ta - sh - tiki ta_ ta_". The transcription is presented on a white background with a vertical pink bar on the right side.

Antes de realizar una primera lectura rítmica completa de la canción, se puede hacer una ronda de repetición de la frase rítmica principal que aparece a lo largo de toda la canción sin variaciones, ya sea con las palmas o con los instrumentos de percusión elegidos mientras se camina por el aula con un pulso fijo, para ayudar al desarrollo del pulso interno y a la interiorización del nuevo compás.

Figura 16

Transcripción rítmica



Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: do, re, mi, sol, la.

Se inicia la escala pentatónica en la nota do debido a la tonalidad de la canción C y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 17

Escala pentatónica de Do mayor



Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en conjunto a modo de pregunta y respuesta sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo

de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente tomando en cuenta la estructura base de la melodía de la canción.

Para finalizar este primer ejercicio de fononimia se pueden realizar preguntas como “¿Dónde está re? ¿Dónde está sol?” para reafirmar la diferencia entre cada nota.

Como segundo ejercicio, partiendo desde la fononimia se trabaja sobre los diferentes intervalos que se encuentran en la melodía como segundas mayores, terceras menores y terceras mayores, de manera ascendente y descendente siguiendo principalmente la melodía de la canción.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 3

Letra y traducción de la canción Yunpitu

Letra	Traducción
Ñuka mamitaka	Mi entrañable madre
pillamanmi rirka,	se ha marchado a la ciudad
ñuka taytytuka,	mi querido padre
pillamanmi rirka.	se ha marchado a la ciudad.
Mishki rantinaman	A comprar guineos
tanta rantinaman,	a comparar panes
mutiwan challuawan,	mote y pescado
apanaman rirka.	a traer se han ido.

Kuysitumanpish,	A los cuisitos
karachun nirkami,	que los alimente me dijo
llamakunatapish	a los borreguitos
michichun nirkami.	que los lleve a pastar me dijo.
Wacritukunapish	También los toritos
yakunayachikunmi	sienten mucha sed
kuchikunamanpish	igual a los puerquitos
karana kanika.	debo darles de comer.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Kikilla (Duerme, duerme)

Es un canto para el funeral de un niño, a través del cual la muerte es admitida como un sueño que aparece como mediador entre la vida y la muerte, razón por la cual se le canta al niño como si estuviera vivo (Tuwamari, 2004, p.22).

Figura 18*Transcripción de Kikilla*

The musical score for 'Kikilla' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as 125. The score consists of six staves of music, each with corresponding guitar chords and lyrics in Spanish. The chords are: A, Em, Bm, C, and B. The lyrics are: Pu - ñuy - lla wa - wa pu - ñuy - lla ki - ki - lla wa - wa ki - ki - lla tsak - ma - ri - ku - na kn - ni - ka mi - chi - ri - ku na ka - ni - ka. A - ya sha - mun - ka - mi wa - wa ku - ku sha - mun - ka - mi wa - wa wa - ka - kuk - ta u - yash - pa - ka ha - ku ñu - ka - wan nin - ka - mi.

Fuente: Tuwamari 2004

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, si bien en esta canción no

aparece ninguna figura rítmica nueva o compleja, la forma de la canción es más larga con cambios de compás seguidos, por lo que mediante el ejercicio de caminatas en ronda por el espacio del aula con un pulso fijo se va a identificar y destacar la diferencia entre el compás binario de 2/4 y el compás ternario de 3/4.

A continuación mediante juegos de percusión corporal e implementación de instrumentos como claves o tambores se puede ir variando y alternando las figuraciones rítmicas ya conocidas y los cambios de compás.

Figura 19

Transcripción rítmica



Antes de realizar una primera lectura rítmica completa de la canción, se puede hacer una ronda individual de repetición de la frase rítmica principal que aparece a lo largo de toda la canción sin variaciones, ya sea con las palmas o con los instrumentos de percusión elegidos mientras se camina por el aula con un pulso fijo, para ayudar al desarrollo del pulso interno y a la interiorización del nuevo compás.

Figura 20

Transcripción rítmica



Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: si, mi, fa# (en la fononimia las alteraciones musicales mantienen la misma seña, pero se leen con la vocal i, es decir, fa# se convertiría en fi), sol, la

Se inicia en la nota si debido a la tonalidad de la canción Bm y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 21

Transcripción melódica



Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en conjunto a modo de pregunta y respuesta sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente y los estudiantes.

Para finalizar este primer ejercicio de fononimia se pueden realizar preguntas como “¿Dónde está si? ¿Dónde está fa#?” para reafirmar la diferencia entre cada nota.

Como segundo ejercicio, partiendo desde la fononimia se trabaja sobre los diferentes intervalos que se encuentran en la melodía como segundas menores, terceras menores, terceras mayores, octavas de manera ascendente y descendente diferenciando así los sonidos agudos de los graves.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 4

Letra y traducción de la canción Kikilla

Letra	Traducción
Puñuylla wawa puñuylla	Duerme, duerme nomás niño
kikilla wawa, kikilla	duerme duerme nomás niño
tzakmarikuna kanika	que debo ir a remover la tierra
michirikuna kanika.	y debo ir a pastar.
Kanlla rikpika wawalla	Si solamente te vas ¡tú!
kanlla rikpika ishulla,	si solamente te vas ¡tú!, hijito
piwanchari parlakusha	¿Con quién podré conversar?
piwanchari asikusha.	¿Con quién podré sonreír?
Aya shamunkami wawa	Niño, probablemente venga el fantasma
kuku shamunkami wawa,	niño, seguramente vendrá el diablo
wakakukta uyashpaka	si te escucha que estás llorando
haku ñukawan ninkami.	vamos conmigo, te dirá.
Maypichari tarikusha	En dónde te podré encontrar
maypichari hapikusha,	en dónde te podré retener
ñuka asik wawitulla	mi entrañable niño risueño
ñuka pukllak wawitulla.	¡oh! mi niño jugueteón.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Kuykita (Lombricita)

Los cantos de las comunidades kichwa por lo general expresan mensajes que instruyen a los más jóvenes la forma en cómo deben regir su vida en relación con las demás personas, la naturaleza, el presente y el futuro (Tuwamari, 2004, p.24).

El canto de la kuykita destaca el efecto del sol y la lluvia en el día a día.

Figura 22

Transcripción de Kuykyta

$\bullet = 102$
 G
 All-pa u - ku - pi - mi, shuk kuy - ki - ta kau - san, chi-ri tu - ta -
 Bm
 6 man - ta sin-ka pu-ka - yash - ka. Shuk kuy - ki - ta,
 Em
 VOZ
 12 shuk kuy - ki - ta. Shuk kuy - ki - ta, shuk kuy - ki - ta.
 Bm
 VOZ

Fuente: Tuwamari 2004

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, si bien en esta canción no aparece ninguna figura rítmica nueva o compleja, se encuentra en un compás de 6/8 y la semifrase rítmica principal recuerda a la célula rítmica de un Yumbo, por lo que para el primer ejercicio de caminata en ronda por el espacio con un pulso fijo, se pueden usar audios de Yumbos instrumentales de fondo para desarrollar la escucha activa y fortalecer la internalización del ritmo.

Figura 23

Transcripción de motivo rítmico 1



Figura 24

Transcripción de motivo rítmico 2



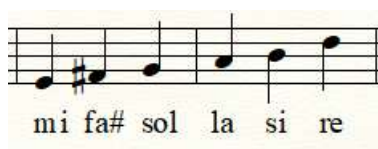
A continuación mediante juegos de percusión corporal e implementación de instrumentos como claves o tambores se realiza la primera lectura rítmica de la canción completa.

Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: mi, fa# (en la fononimia las alteraciones musicales mantienen la misma seña, pero se leen con la vocal i, es decir, el fa# se convertiría en fi), sol, la, si, re.

Se inicia en la nota mi debido a la tonalidad de la canción Em y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 25

Transcripción melódica



Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en grupos distintos a modo de pregunta respuesta y luego de forma coral, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente y los estudiantes.

De este modo se presenta el concepto de segunda voz a los estudiantes, tomando en cuenta que el ritmo debe ser el mismo, la diferencia se encuentra en el intervalo de tercera mayor entre la primera y segunda voz.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la parte A de la canción a dos voces con fononimia y luego se aumenta el unísono de la parte B.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 5*Letra y traducción de la canción Kuykita*

Letra	Traducción
Allpa ukupimi,	Al interior de la tierra
shuk kuykita kausan,	vive una lombricita
chiri tutamanta	por la mañana helada
sinka pukayashka.	su nariz ha enrojecido.
Shuk kuykita,	Una lombricita
shuk kuykita.	una lombricita.
Allpa jawamanmi,	A la superficie
kuykita llukshishka,	ha salido la lombricita
rupay punchapimi,	en el ardiente día
ashata kunukun.	se está abrigando un poquito.
Shuk kuykita,	Una lombricita
shuk kuykita.	una lombricita.
Tamya chishipika,	En la tarde lluviosa
siki chiriashka	su nalga se ha enfriado
wasiman rinllami,	a su casa se va no más
uchilla kuykita.	la lombriz pequeñita.
Shuk kuykita,	una lombricita
shuk kuykita.	una lombricita.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Wachari (Nacimiento)

Este canto hace alusión a la ternura, responsabilidad y añoranza del nacimiento de un bebé, el niño simboliza el amanecer y la nueva vida por la que la madre estará lista para cuidarlo de todo (Tuwamari, 2004, p.12).

Figura 26

Transcripción de Wachari

♩ = 175

G

Em

Ay ñu - ka wa-wi - tu - lla ay

4

ñu - ka u - chi - lli - ta ña - mi wa-cha - rish - ka

Bm

8

ku - si - lla wa - ka - kun

Fuente: Tuwamari 2004

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, si bien en esta canción no aparece ninguna figura rítmica nueva o compleja, si aparece un nuevo concepto, el inicio de compás anacrúzico, es decir que el primer compás de la canción o de una frase rítmica se encuentra incompleto.

Para trabajar este concepto en el primer ejercicio de caminata en ronda por el espacio con un pulso fijo, se va a contar en voz la primera y segunda mitad de cada tiempo 1 i, 2 i, 3 i, una vez establecida la base del compás con percusión corporal o con los distintos instrumentos se va a tocar la segunda mitad del tercer tiempo.

Figura 27

Transcripción rítmica de principio de anacrusa



Una vez interiorizado el ritmo de la anacrusa, podemos realizar una lectura rítmica de la canción y luego variaciones de la frase rítmica principal.

Figura 28

Transcripción rítmica



También se realizan ejercicios de percusión corporal e instrumental para la comprensión de la ligadura, es decir, que dos o más notas van a tocarse como si fueran una sola.

Figura 29

Transcripción rítmica de ligadura



Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: mi, fa# (en la fononimia las alteraciones musicales mantienen la misma seña, pero se leen con la vocal i, es decir, el fa# se convertiría en fi), sol, la, si, re.

Se inicia en la nota mi debido a la tonalidad de la canción Em y de ahí se parte hacia las demás notas musicales.

Figura 30

Transcripción melódica



Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en grupos distintos a modo de pregunta respuesta y luego de forma coral, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente.

De este modo se refuerza el concepto de segunda voz a los estudiantes, tomando en cuenta que el ritmo debe ser el mismo, y la diferencia entre la primera y segunda voz.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la canción completa con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y métrica correcta de cada verso, como primer ejercicio se usa la repetición de frases cortas a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 6

Letra y traducción de la canción Wachari

Letra	Traducción
Ay ñuka wawitulla	¡Oh! mi entrañable niño
ay ñuka uchillita,	¡oh! mi pequeñito
ñami wacharishka,	por fin ha nacido
kushilla wakakun	regocijado llorando está.
Ay chuchuy wawitulla,	¡Oh!, mi niñito, toma mi seno
ay chuchuy ishikulla	¡oh! hijo mío, toma nomás
ama wakakuychu,	por favor no te pongas a llorar
yarikay japikpi.	cuando el hambre llegue a ti.
Wiksa nanchikpi,	Si te llegaras a enfermar
hanpichishamari,	no te preocupes, yo te curaré
puka punchituka,	con el ponchito rojo
churachishamari.	te protegeré.

Ñawi mapayakpi,	Si tu rostro se ensuciara
mayllachishamari,	yo te lavaría
chaki hawirikpi,	si tus pies se mancharan
armachishamari.	seguro, yo te bañaría.

Fuente: Tuwamari, 2004.

Orri orra

Es un arrullo a lo divino, interpretado generalmente en las fiestas religiosas de vírgenes, santos y en navidad. Clavijo (2018) resalta que los devotos de la provincia de Esmeraldas, principalmente los del campo todavía se reúnen en las casas de los priostes quienes celebran y adoran a su santo por medio de la música (p.29-31).

Figura 31

Transcripción de Orri orra

Orri orra

Erodita Wila Arrullo bunde

mi ra que bo ñi to lo vien nen ba jan do con ra mos de flo res lo van co ro nan do

o rri o rra el ni ñi to ya se va

Fuente: Transcripción de Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas 2018

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción, aparece una nueva figura rítmica los grupos de semicorcheas dentro de un compás de 2/4.

Figura 32

Transcripción rítmica



A continuación mediante juegos de rondas, percusión corporal e implementación de instrumentos como claves o tambores se puede ir variando y alternando estas figuraciones.

Para aumentar la dificultad se puede formar dos grupos donde el primero haga el ritmo base mientras el otro realiza variaciones del mismo.

Antes de realizar una primera lectura rítmica completa de la canción, se puede hacer una ronda individual de repetición de las dos frases rítmicas principales que aparecen a lo largo de toda la canción sin variaciones, ya sea con las palmas o con los instrumentos de percusión elegidos.

Figura 33

Transcripción frase rítmica 1



Figura 34*Transcripción frase rítmica 2*

Para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la canción: re, mi, fa, sol, la, do# (en la fononimia las alteraciones musicales mantienen la misma seña, pero se leen con la vocal i, es decir, el do# se convertiría en di).

Esta obra no tiene una escala o tonalidad preestablecida.

Figura 35*Transcripción melódica*

Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en dos grupos distintos a modo de pregunta respuesta de la parte A y B del arrullo, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente.

De este modo se refuerza el reconocimiento de la estructura del arrullo y de las distintas formas musicales del ecuador.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la canción completa con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y destacando que si bien se cuenta con una transcripción de referencia la métrica del arrullo no es cuadrada en cada verso, es decir que puede variar ligeramente dependiendo de la tradición oral del arrullo.

Como ejercicio se usa la repetición de frases a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 7

Letra de Orri orra

Letra
Mira que bonito lo vienen bajando
Con ramo de flores lo van coronando
Orri orra el niño ya se va
Señora Santana por qué llora el niño
Por una manzana que se le ha perdido
Orri orra el niño ya se va
Se quema Belén, déjalo quemar
Cucharita de agua ya lo apagará
Orri orra el niño ya se va

Fuente: Clavijo, 2018.

Tilín, tilín

Es un arrullo a lo divino que hace referencia al nacimiento del niño Jesús (Clavijo, 2018, p.31).

Figura 36

Transcripción de Tilín, tilín

Tilín, tilín
arrullo bambuqueo

Rosa wila

Voce

a hi/es ta ma ri a ti lin ti lin a hi/es ta jo se ti lin ti lin

5

Vo.

al ni ño/en el me dio lo tie nen que lin do se ve

Fuente: Transcripción de Karina Clavijo, Eliana Bieger y Francisco Rojas 2018

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción. Si bien no se encuentran nuevas rítmicas, si se refuerza el concepto de ligadura y compás incompleto.

Figura 37

Transcripción rítmica

ti ki ti ki ti ta ti ki ti ki_ tiki ta_

Figura 40*Transcripción melódica*

Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en dos grupos distintos a modo de pregunta respuesta de la parte A y B del arrullo, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo la repetición de patrones propuesto por el o la docente.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la canción completa con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y destacando que si bien se cuenta con una transcripción de referencia la métrica del arrullo no es cuadrada en cada verso, es decir que puede variar ligeramente dependiendo de la tradición oral del arrullo.

Como ejercicio se usa la repetición de frases a modo de pregunta respuesta antes de leer con la rítmica y la melodía toda la canción.

Tabla 8*Letra de Tilín, tilín*

Letra
Ahí está María tilín tilín
Ahí está José tilín tilín
Al niño en el medio lo tienen
Que lindo se ve

Fuente: Clavijo, 2018.

Andarele

Canto y danza afroesmeraldeña interpretada por marimba, coro y solista en forma responsorial generalmente indica que una celebración está llegando a su fin (Muñoz, 2009, p.111). De origen indeterminado, el Andarele es una de las piezas musicales más representativas de la cultura afro-esmeraldeña de transmisión oral, de carácter festivo cuya temática es variada y alude a situaciones cotidianas, la fiesta, el cortejo de parejas o la naturaleza.

Figura 42*Transcripción rítmica 1***Figura 43***Transcripción rítmica 2*

Al ser una estructura de pregunta y respuesta se puede realizar la ronda rítmica con ese formato en diferentes grupos y luego intercambiar lugares.

Esta obra tiene una escala pentatónica, sin embargo la tonalidad no es preestablecida ya que se pueden encontrar distintas variaciones dependiendo de la tradición oral.

Por ende para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden esta versión de la obra: mib, fa, sol, sib, do, tomando en cuenta que en la fononimia las alteraciones musicales mantienen la misma seña, pero al ser bemoles se leen con la vocal a, las notas alteradas serían ma y sa.

Figura 44*Transcripción melódica*

Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en dos grupos distintos a modo de pregunta respuesta de la parte A y B del andarele, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria, únicamente siguiendo los movimientos melódicos a grado conjunto de la obra y la repetición de patrones propuestos por el o la docente que ayuden a la interiorización de la melodía.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la canción completa con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y destacando que si bien se cuenta con una transcripción de referencia la lírica y métrica del anadrele no es cuadrada en cada verso, es decir que puede variar dependiendo de la tradición oral, debido a que generalmente cuenta situaciones cotidianas del compositor.

Tabla 9

Letra Andarele

Letra
Mi compadre Domitilo
CORO: Andarele vamonó
Díganle que digo yo
CORO: Andarele vamonó
Que si no tenía agua ardiente
CORO: Andarele vamonó
Para que me invitó
CORO: Andarele vamonó

Denle duro a ese bombo

CORO: Andarele vamonó

Que se acabe de rompé,

CORO: Andarele vamonó

Con un cuero de vena`o

CORO: Andarele vamonó

Fuente: Muñoz, 2009.

El curiquingue

Es un san juanito proveniente de la provincia de Cotopaxi, considerado uno de los más cercanos a la memoria musical de los niños y niñas de la sierra andina (Bravo & Logroño, 2018, p.142-143).

La letra hace referencia al curiquingue, ave rapaz representativa de los Andes, durante el baile se imitan sus movimientos, saltos y forma de caminar (Dirección de Gestión de Turismo de GADM Riobamba, 2022, p.2).

Figura 45*Transcripción de El curiquingue*

Fuente: Transcripción de Mónica Bravo, Mercy Logrono 2018

Se inicia con la introducción a la parte rítmica hablada, para lo cual asignaremos sílabas a las diferentes figuras musicales que encontramos en la canción. En esta obra se encuentran nuevas combinaciones rítmicas, las cuales se interpretarán mediante percusión corporal o instrumento sobre la base rítmica general del San Juanito que será interpretada por un bombo para trabajar el concepto de ensamble con los estudiantes.

Figura 46*Transcripción rítmica del ritmo base del San Juanito*

Figura 47*Transcripción de frase rítmica 1***Figura 48***Transcripción de frase rítmica 2*

Al tener claridad y estabilidad en las diferentes secuencias rítmicas, se divide a los estudiantes en dos grupos para formar el ensamble percusivo, el primer grupo sostiene la base rítmica del San Juanito mientras el segundo grupo varía entre la primera y segunda frase rítmica.

Esta obra tiene una escala pentatónica, con tonalidad de Am por lo que para la siguiente parte se presenta a los estudiantes la fononimia de las notas musicales que comprenden la escala pentatónica de Am: la, do, re, mi, sol.

Figura 49*Transcripción melódica de la escala pentatónica de Am*

Una vez identificadas todas las notas musicales de la canción, se realizan juegos de canto en dos grupos distintos a modo de pregunta respuesta de la parte A y B de la obra, sin partitura de referencia para ayudar al desarrollo de la memoria musical, únicamente siguiendo los movimientos melódicos de la obra y la repetición de patrones propuestos por el o la docente.

Para finalizar esta parte coral, se realiza una lectura de la canción completa con fononimia.

Finalmente se trabaja sobre la lírica de la canción cuidando la pronunciación y la métrica, recitando la letra sobre la base rítmica del San Juanito llevada por un bombo.

Tabla 10

Letra de El Curiquingue

Letra
Caras caras
Curiquingue (bis)
Alza la pata
Curiquingue (bis)
Caras caras
Curiquingue (bis)
Alza la mano
Curiquingue (bis)
Caras caras
Curiquingue (bis)
Da media vuelta

Curiquingue (bis)

Caras caras

Curiquingue (bis)

Da la vuelta entera

Curiquingue (bis)

Caras caras

Curiquingue (bis)

Fuente: Mónica Bravo & Mercy Logrono, 2018.

Conclusiones

Con la realización del trabajo investigativo sobre el método de pedagogía Kodály y su importancia en el aprendizaje musical de los niños, teniendo como instrumento principal el canto, se concluye que esta metodología sigue vigente y cada vez más fortalecida gracias a sus principios sólidos y al aporte e investigación de diversos autores. Lo que resulta también en el enriquecimiento del material didáctico desarrollado en este proyecto al adaptar obras de distintos contextos culturales.

Es oportuno mencionar la importancia de estructurar las clases con la guía de un método pedagógico, teniendo como objetivo mejorar el desarrollo del proceso de aprendizaje musical y contar con herramientas didácticas que permitan personalizar la clase para las necesidades de cada estudiante sin descuidar el grupo, ni los conceptos teóricos, mientras se fortalece el desenvolvimiento individual y grupal en la clase.

En cuanto a la riqueza cultural que se encuentra en las raíces ancestrales de cada región del Ecuador, desde los géneros musicales hasta su cosmovisión, plasmada en cada una de sus expresiones como son la tradición oral y escrita, se concluye lo importante que es difundir metodologías y dinámicas que permitan continuar con su preservación y fortalecer la identidad cultural de las nuevas generaciones enriqueciendo su desarrollo musical, motriz y cultural.

La posibilidad de trabajar con un equipo, multidisciplinario de investigación musical, música ecuatoriana, etnomusicología, canto y composición, fue de gran impacto por cuanto el resultado se ve reflejado en los contenidos y material del proyecto, aportando con nuevas técnicas y didácticas que ayudan a fortalecer el desarrollo musical y personal de los estudiantes en un ambiente activo y flexible que a la vez difunde la identidad cultural musical, en una sociedad influenciada por la globalización musical, a través de la creatividad de artistas

dispuestos a compartir el valor y significado de estas raíces a las nuevas infancias en distintos campos y de diversas formas.

Referencias

- Alarcón, A. (2017). *El Método Kodály*. Revista Musical Edo, 13, 39-45.
[https://www.academia.edu/44968642/EL_MÉTODO_KODÁLY_ALEX_ALARCÓN].
- Alvarado, J. (2024). *Música tradicional ecuatoriana: permanencia y transformación*. UCuenca Press. <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/133>
- Bustos, I. (1995). *Tratamiento de los problemas de la voz*. CEPE.
- Bravo, M. del C., & Logroño, M. J. (2018). *La interculturalidad en el aprendizaje musical del nivel inicial a través del género sanjuanito*. Revista PUCE, 107, 125-153.
[<https://doi.org/10.26807/revpuce.v0i107.189>].
- Briceño, G. (2017). *Metodología de la música coral en la escuela pública, primarias y normales, en las dos ediciones de Cien cantos escolares: 1888 a 1910*. Revista Átemus, 2(3), 21–39.
- Cámara, A. (2008). *La educación musical en la formación del profesorado*. Revista Electrónica de LEEME, (22), 1–15. [<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9786>].
- Centro Canadiense de Estudios y Cooperación Internacional (CECI) & Dirección Provincial de Educación Intercultural Bilingüe de Chimborazo. (1997). *Tuwamari: Chimborazo markamanta takinakuna (Cancionero de canciones de Chimborazo)*. Proyecto de Educación Intercultural Bilingüe.
- Choksy, L. (1974). *The Kodály method: Comprehensive music education from infant to adult*. Prentice-Hall.
- Clavijo, K. (2018). *Saberes musicales afroesmeraldeños: arrullos, chigualos y alabaos en la provincia de Esmeraldas*. [Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en

- Políticas Culturales]. Recuperado de Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
<http://hdl.handle.net/10644/6098>
- Guerrero, F. P. (s. f.). *Memoria musical del Ecuador: partituras de música ecuatoriana* [Blog].
 Memoria Musical del Ecuador. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>
- Houlahan, M., & Tacka, P. (2008). *Kodály today: A cognitive approach to elementary music education*. Oxford University Press.
- Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (INTEF), (2025).
Los parámetros del sonido. Ministerio de Educación y Formación Profesional de España.
 [https://descargas.intef.es/recursos_educativos/RED_ES/03_Eso/2/S_2_027_2025_0554/1os_parmetros_del_sonido.html].
- Larrosa P. (2021). *Glosario musical: cover, adaptación, versión y en qué se diferencian*.
 Recuperado de Grupo Larrosa website: <https://www.larrosa.pro/post/glosario-musical-cover-adaptación-versión-y-en-que-se-diferencian>
- Lucato, M. (1997). *La metodología Kodály aplicada a la escuela primaria*. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 1(0), 1–5.
 [https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/146775/1/LaMetodologiaKodalyAplicadaALaEscuelaPrimaria.pdf]
- Muñoz M. (2009). *Identidades musicales ecuatorianas: diseño, mercadeo y difusión en Quito de una serie de productos radiales sobre música nacional* [Tesis de licenciatura en Comunicación Social]. Recuperado de Universidad Politécnica Salesiana.
<https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/2577>

Naranjo, P. A. (2012). *La música tradicional ecuatoriana: elementos de identidad y expresión de pobreza, exclusión y subalternidad en el centro histórico de Quito* [Tesis de Maestría en Gobierno de la Ciudad. Mención en Centralidad Urbana y Áreas Históricas]. Recuperado de FLACSO Andes sede Ecuador.

<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/9186>

Padilla, H. (2021). *Orientaciones metodológicas en el desarrollo de la actividad musical en el nivel básica media* [Tesis de Magister en Innovación de Educación]. Recuperado de Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Repositorio Institucional PUCE.

<https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/9126>

Quilumbaquín, L. (2022). *Vitalidad lingüística del idioma kichwa en estudiantes de educación básica superior y bachillerato* [Tesis de licenciatura en Pedagogía de la Lengua y Literatura] Recuperado de Universidad Central del Ecuador.

<http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/28800>

Rodríguez, O. (2019). *La educación musical y el desarrollo social*. Innovare: Revista de Ciencia y Tecnología, 8(2), 124–127. <https://doi.org/10.5377/innovare.v8i2.9089>

Ruismäki, H., & Tereska, T. (2006). *Early childhood musical experiences: Contributing to pre-service elementary teachers' self-concept in music and success in music education (during student age)*. European Early Childhood Education Research Journal, 14(1), 113–130. <https://doi.org/10.1080/13502930685209841>

Shifres, F., & Gonnet, D. (2015). *Problematizando la herencia colonial en la educación musical*. Epistemos, 3(2), 51–67. <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/issue/view/277>

Shifres, F., & Rosabal-Coto, G. (2017). *Hacia una educación musical decolonial en y desde Latinoamérica*. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 85–91.

<https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p085-091>

Szönyi, E. (2012). *Kodály's principles in practice: An approach to music education through the Kodály method*. Editio Musica Budapest.

UNIR. (2021). *El método Kodály para enseñar música, ¿en qué consiste?*. Recuperado de UNIR Universidad Internacional de La Rioja website:

<https://www.unir.net/revista/musica/metodo-kodaly/>

Vaillancourt, G. (2009). *Música y musicoterapia: su importancia en el desarrollo infantil*.

Narcea Ediciones. <https://www.narceaediciones.es/libro/musica-y-musicoterapia-su-importancia-en-el-desarrollo-infantil/>

Williams, J. (2013). *Teaching singing to children and young adults*. Compton Publishing.

<https://books.google.com/books?id=tWyYMQEACAAJ>

Zuleta, L. (2004). *El método Kodály y su adaptación en Colombia*. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, (1), 66–95

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6420>