

Alejandro Zuleta*

EL MÉTODO KODÁLY Y SU ADAPTACIÓN EN COLOMBIA

Resumen

A partir de su primer trabajo de recopilación de canciones populares tradicionales, rondas, rimas y juegos infantiles el grupo de investigación "Grupo Kodály Colombia" de la Pontificia Universidad Javeriana, comienza a plantear una adaptación del Método Kodály en Colombia. El Método Kodály es un método de educación musical basado en el canto coral que parte de la música tradicional como "lengua materna" a partir de la cual un niño aprende a leer y escribir su propio idioma musical. La adaptación de la secuencia y las herramientas pedagógicas del método, en especial el controvertido tema del do movable, son analizados como parte de la propuesta pedagógica que surge de la recopilación y clasificación del material musical.

Palabras claves: Método Kodály, música tradicional, *Do movable*, signos de Curwen.

Abstract

After the completion of the first collection of traditional songs, rounds and rhymes, the "Kodály-Colombia Research Group" from Pontificia Universidad Javeriana is now beginning to develop the adaptation of the Kodály Method to traditional Colombian music. The musical objectives of Kodály musical training may be listed as to develop the ability of all children to: Sing a large number of traditional singing games, chants, and folk songs, drawn first from the child's own heritage of folk song material and later expanded to include music of other cultures and countries. The adaptation of these Colombian singing games, chants, and folk songs to the Kodály concept are analyzed as well as one of the tools of the method: the controversial movable do.

Keywords: Kodály Method, Traditional Music, *Movable Do*, Curwen Hand Signs.

* **Alejandro Zuleta**, Profesor, Departamento de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana.

**Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1):
66–95, Octubre 2004–Marzo 2005.
© 2004 Pontificia Universidad Javeriana.**

El grupo de investigación "Grupo Kodály Colombia"¹ de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana terminó recientemente su primer trabajo de recopilación de canciones populares tradicionales, rondas, rimas y juegos infantiles que servirán como material musical para intentar una adaptación del Método Kodály en Colombia.

No hemos pretendido aquí realizar una investigación etnomusicológica ni una recopilación de campo de música folclórica o tradicional colombiana. Hemos partido del trabajo de recopilación realizado a través de muchos años por un gran grupo de músicos, folcloristas, pedagogos musicales, antropólogos y unos pocos etnomusicólogos, el cual ha sido publicado en libros, revistas y producciones discográficas o simplemente guardado en escritos inéditos, tesis de grado o cintas de audio y video. La etnomusicología en Colombia es apenas muy incipiente: la investigación etnomusicológica rigurosa como la plantea Carlos Miñana, con "trabajo de campo, grabaciones de campo de calidad y con criterios etnomusicológicos, con rigor en la recolección de la información, cancioneros, análisis, textos didácticos y estudios históricos"² continúa en mora y tal vez tengamos que esperar aún muchos años para que florezca y se consolide como "disciplina moderna basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural de la musicología."³

Sin embargo consideramos que la meta de consolidar este proceso pedagógico a partir de la música folclórica y popular tradicional es inaplazable y por lo tanto hemos decidido emprender esta recopilación a partir de lo existente, con gran respeto y admiración por el trabajo de quienes ya han emprendido esta labor y confiando siempre en la autenticidad de sus fuentes y en la buena fe de sus propósitos. Citamos de nuevo a Miñana cuando reconoce que a pesar de que las recopilaciones de música folclórica son "cuestionables por sus enfoques, procedimientos metodológicos o falta de rigurosidad, son realmente meritorios y han sentado las bases para la consolidación de un campo de estudios y una comunidad académica."⁴

Ahora bien, no solamente hemos recopilado música tradicional colombiana ni pretendemos hacer un "método de pedagogía del folclor musical." Las rondas, juegos, rimas y canciones tradicionales de cada pueblo son la base de un método de enseñanza musical basado

en el *canto coral*, cuyos principios , herramientas y materiales se exponen a continuación.

El método Kodály

A comienzos del siglo veinte, el compositor húngaro Zoltán Kodály (1882–1967) quedó sorprendido con el bajo nivel de conocimientos musicales con el que ingresaban los estudiantes a la Zeneakademia, la escuela de música más prestigiosa de Hungría. No solamente no podían leer y escribir música con fluidez, sino que ignoraban su propia herencia musical.⁵

Decidido a buscar remedio a dicha situación, Kodály se dirigió primero a los maestros de música a nivel escolar. Dictó cursos de capacitación, revisó currículos, transcribió, adaptó y compuso una gran cantidad de canciones y ejercicios con fines pedagógicos y, hasta el fin de sus días, perseveró en el esfuerzo de elevar el nivel de instrucción musical en los maestros escolares. En sus propias palabras:

Es mucho más importante saber quién es el maestro de Kisvárdá, que quien es el director de la Opera de Budapest. [...] pues un mal director fracasa solo una vez, pero un mal maestro continúa fracasando durante 30 años. Matando el amor por la música a 30 generaciones de muchachos.⁶

Posteriormente Kodály se involucró en todos y cada uno de los aspectos que tuvieran que ver con la educación musical. Él y cientos de sus alumnos y colaboradores lograron diseñar un método de pedagogía musical escolar que no solamente se convirtió en el método oficial de su país sino que se extendió por Europa y Japón y se arraigó fuertemente en Estados Unidos.

Sus resultados hablan por sí mismos. Hungría, un país con solo 10 millones de habitantes, tiene actualmente ochocientos coros adultos, cuatro orquestas profesionales en Budapest, cinco en otras ciudades y numerosas orquestas aficionadas como lo señala Kodály: "Un ciudadano sin educación musical es considerado inculto; casi todos tocan algún instrumento y/o cantan; las salas de concierto permanecen llenas."⁷

El método de enseñanza musical propuesto por Kodály se basa en los siguientes principios fundamentales expuestos por el mismo maestro húngaro:

La música pertenece a todos...El camino a la educación musical no debería estar abierto solamente a los privilegiados sino también a la gran masa. [...] El canto coral es muy importante: El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva, proporciona hombres disciplinados y de noble carácter. Cantad mucho en grupos corales, y no temáis escoger las partes más difíciles. Por muy débil que sea vuestra voz, debéis intentar cantar música escrita sin la ayuda de ningún instrumento. [...] También debéis intentar aprender la lectura musical. Es necesario aprender, practicar y reconocer las notas y las tonalidades tan pronto como sea posible. [...] Escuchad atentamente canciones folclóricas: son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos.⁸

La aplicación de estos principios ha dado lugar a un método de educación musical basado en el *canto coral* cuyos componentes fundamentales son:

Una **Secuencia** pedagógica organizada de acuerdo con el desarrollo del niño.

Tres **Herramientas** metodológicas básicas:

Las sílabas de solfeo rítmico.

El solfeo relativo.

Los signos manuales.

El **Material musical**: canciones folclóricas, rondas y juegos tradicionales y música de compositores reconocidos.

Secuencia

El método Kodály puede ser adaptado (no adoptado) a las más diversas culturas y sistemas de educación musical alrededor del mundo ya que su secuencia herramientas y materiales están organizados de acuerdo con el desarrollo del niño en su entorno y no de acuerdo con un ordenamiento lógico.

Muchos maestros de música estamos familiarizados con el enfoque metodológico basado en un ordenamiento lógico de los conceptos musicales, como por ejemplo enseñar las figuras rítmicas partiendo de la redonda y derivar de allí los demás valores o partir de la escala diatónica (o el arpegio) para enseñar el solfeo melódico. Dicho ordenamiento metodológico es matemáticamente correcto pero, en la mayoría de los casos, resulta de difícil asimilación para el niño ya que al no existir música apropiada para su edad que contenga dichas redondas escalas o arpegios, no establece conexión entre la teoría musical que se le enseña y la música que hace.

El método Kodály inicia el aprendizaje del ritmo con la negra como pulso básico, seguida de su primera división (grupo de dos corcheas) y su secuencia melódica con los grados 3, 5 y 6 de la escala. Dichos patrones rítmicos y melódicos conviven con el niño desde las primeras etapas de su desarrollo. Sus juegos, rondas, canturreos y pequeñas improvisaciones melódicas están impregnados de ellos (Ejemplo 1):



Ejemplo 1.

La secuencia continúa entonces, introduciendo los grados 1 y 2 para completar así la escala pentatónica mayor. Los nuevos conceptos melódicos surgen también de las canciones infantiles (Ejemplo 2):



Ejemplo 2.

En este punto comienza la divergencia entre la manera como se aplicaría el método en Colombia y la manera como se ha utilizado el método en Hungría y Estados Unidos. Muchas veces

se cree erróneamente que la metodología Kodály es aquella que enseña música solamente a partir de la escala pentatónica y que puede ser aplicada en nuestras culturas latinoamericanas a partir de la traducción de la música Húngara. En varios de los intentos de adaptación del método Kodály en América Latina, en particular en el caso de Argentina, ha faltado una recopilación de música tradicional que permita adaptar la secuencia y las herramientas al material musical tradicional de cada pueblo y no buscar un material musical que se adapte, a las buenas o a las malas, a una secuencia preestablecida.

En Hungría se hace énfasis en la escala pentatónica menor, porque su música tradicional está llena de ella; la figura rítmica de corchea–negra con puntillo (Ejemplo 3 a) aparece pronto dentro de la secuencia porque hace parte de los ritmos de la lengua húngara y por lo tanto de su música. La adaptación del método Kodály en Estados Unidos, por ejemplo, hace más énfasis en la escala pentatónica mayor ya que es característica de su música tradicional; la figura rítmica de cuatro semicorcheas (Ejemplo 3 b) es introducida más pronto que en Hungría y el estudio de la forma musical comienza con las más frecuentemente encontradas en sus juegos y rondas tradicionales. En suma, es el material musical tradicional de cada cultura el que determina el desarrollo de la secuencia pedagógica.

La recopilación de rondas, juegos y canciones tradicionales que hemos comenzado permite arriesgarse a presentar una propuesta inicial acerca de lo que puede ser la secuencia pedagógica para el método Kodály en Colombia. El análisis melódico y rítmico del material musical hasta ahora recopilado muestra unas ciertas características que son propias de nuestra música y que pueden determinar una propuesta inicial de secuencia pedagógica. En lo rítmico, por ejemplo, es notoria la cantidad de canciones que contienen la figura rítmica de silencio de corchea-corchea (Ejemplo 4) a manera de anacrusa. Por lo tanto, dicha figura puede ser introducida relativamente temprano dentro de nuestra secuencia ya que, además, hace parte de varios de los patrones rítmicos básicos de los sistemas de músicas tradicionales.

En el ámbito de lo melódico, si bien la escala pentatónica mayor está presente en una buena cantidad de nuestras canciones infantiles, el “sabor” de lo pentatónico no permea la música infantil

tradicional colombiana como sí lo hace en la música de Estados Unidos. Aunque lo pentatónico menor y lo modal están presentes especialmente en la música de las costas, la música colombiana es predominantemente diatónica mayor y menor.

La secuencia, como el método en sí, no es una camisa de fuerza, es una propuesta de ordenamiento pedagógico que puede variar de acuerdo con las circunstancias de cada grupo, de cada maestro y de cada región. Cada circunstancia determinará que camino tomar y qué paso dar primero. La experiencia previa tanto de los pioneros del método como de quienes en años anteriores lo hemos implementado en Colombia, es que la base misma, es decir, los primeros pasos de la secuencia que se propone, dan resultados altamente satisfactorios.



Ejemplo 3 a.



Ejemplo 3 b.



Ejemplo 4.

Herramientas

El método Kodály utiliza tres herramientas pedagógicas básicas:

Las sílabas de solfeo rítmico.

El sistema de solfeo relativo (adaptado en Colombia al *Do fijo*).

Los signos manuales.

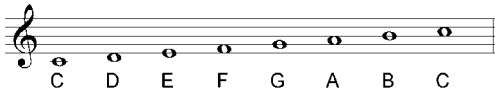
Las *sílabas de solfeo rítmico*, adaptadas por Kodály del sistema francés, se utilizan para enseñar a leer y a escuchar el ritmo

por figuras y por grupos, en lugar de por sumatoria de valores. Tomándose la negra como unidad de pulso, éstas y las corcheas no se entienden como el doble o la mitad del valor una de otra sino como sonoridades a las cuales se les asignan sílabas diferentes que los niños pueden aprender a distinguir. Estas son: *Ta* para la unidad de pulso y *Ti-ti* para la primera división (Ejemplo 5):



Ejemplo 5.

La enseñanza del solfeo melódico característico de la metodología Kodály tal y como se utiliza en Hungría, Alemania y Estados Unidos se basa en el *sistema de solfeo relativo* o *Do movable*, en el cual las alturas absolutas son denominadas mediante letras y las sílabas de solfeo, *Do, Re Mi Fa, Sol, La, Si* corresponden a los grados de la escala 1,2,3,4,5,6 y 7 sin importar en qué tonalidad ocurran (Ejemplo 6):



Ejemplo 6.

El siguiente fragmento melódico, por ejemplo, se solfearía igual en todas las tonalidades (Ejemplo 7):



Ejemplo 7.

Este sistema ha dado excelentes resultados en los países en donde tradicionalmente se ha utilizado el sistema de denominación de las notas por medio de letras y las sílabas solamente se utilizan como

herramienta de solfeo. Sus beneficios radican en que el aprendizaje del solfeo se simplifica al reducirse a siete sílabas con una función melódico-tonal muy definida. Su dificultad radica únicamente en la ubicación de dichas sílabas en cualquiera de las líneas o espacios del pentagrama.

El sistema de *Do fijo*, herencia de la educación musical italiana y francesa, es el que ha sido tradicionalmente utilizado en Colombia. Allí las sílabas *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* corresponden tanto a alturas absolutas como a sílabas de solfeo. El fragmento del Ejemplo 5 se solfea entonces llamando por su nombre silábico a cada nota sin aclarar si esta es natural, bemol o sostenido (Ejemplo 8).



Ejemplo 8.

Cambiar esta tradición, arraigada en todos los países hispanoamericanos desde los tiempos coloniales, resultaría poco menos que imposible. Enseñar el sistema de *Do movable* dentro de un continente que utiliza el *Do fijo* tal vez no daría buenos resultados. Podría ser muy confuso explicarle a un alumno que una misma sílaba, *Sol* por ejemplo, puede ser a la vez una nota absoluta y el quinto grado de cualquier escala: “en *Fa* mayor, *Sol* está en tercer espacio como sílaba de solfeo pero está en la segunda línea como nota absoluta (!?!).” Sería necesario darle un entrenamiento adicional para que comprenda que en clase de solfeo, *Do* está en cualquier espacio o línea, pero en su clase de instrumento *Do* está siempre en el mismo lugar.

Sin embargo, el proceso de aprendizaje de las alturas que utiliza el sistema de *Do movable* puede ser adaptado al sistema de *Do fijo*. Dentro del sistema de *Do movable*, un alumno aprende desde el inicio a cantar *Sol* y *Mi* como los grados 5 y 3 de cualquier escala mayor y a denominarlos como *Sol* y *Mi* en cualquier línea o espacio del pentagrama (Ejemplo 9):



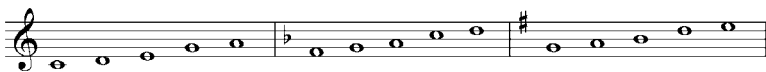
Ejemplo 9.

De manera similar, utilizando el sistema de *Do fijo*, un alumno puede aprender muy pronto que *Sol* y *Mi* son los grados 5 y 3 de la escala y que tienen su equivalencia y su nombre propio en otros lugares del pentagrama (Ejemplo 10):⁹



Ejemplo 10.

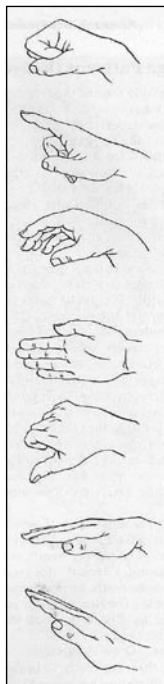
Con este sistema un niño que termine el segundo nivel, en donde el aprendizaje melódico se limita a los grados 6-5-3-2-1 en *Do*, *Fa* y *Sol* mayor, reconocerá por su nombre todas las notas dentro del pentagrama en clave de sol y podrá cantarlas de acuerdo con su función melódico-tonal (Ejemplo 11):



Ejemplo 11.

Los signos manuales diseñados por John Curwen en 1870 representan visualmente las notas de la escala y sus relaciones entre sí, es decir, la tensión melódica de cada grado de la escala. En la metodología Kodály tradicional estos signos se utilizan obviamente dentro del sistema de *Do movable*. Cada signo representa un grado de la escala (1,2,3, etc.) y un nombre (*Do*, *Re*, *Mi*, etc.). Dentro del sistema de *Do fijo* cada signo representa un grado de la escala (1,2,3, etc.) cuyo nombre varía de acuerdo con la tonalidad que esté representando (*Do*, *Re*, *Mi* en *Do* mayor, *Fa*, *Sol*, *La* en *Fa* mayor, *Sol*,

La, Si en *Sol* mayor, etc.) Los alumnos asocian los signos manuales a números en lugar de a nombres fijos (Ejemplo 12):



Ejemplo 12.

Ésta es una modificación significativa que la aplicación del Método Kodály en Colombia debe hacer a la metodología tradicional. Aunque para aquellos pedagogos musicales que siempre han asociado los signos manuales con las sílabas *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si* este cambio parezca algo confuso en sus comienzos, no lo es así para quienes lo aprenden por primera vez asociando los signos a grados de la escala (números) y no a sílabas fijas de solfeo. Los números se pueden cantar siempre como monosílabos (*Un, Dos, Tres, Cua, Cin, Seis, Sie*) para evitar asociaciones rítmicas no deseables. Experimentos iniciales con el Coro Juvenil del Programa Infantil y Juvenil de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana y los coros infantiles del Plan Departamental de Coros de Cundinamarca han dado excelentes resultados. En resumen:

El método Kodály húngaro utiliza *Do movable* con signos manuales fijos.

El método Kodály colombiano utiliza *Do fijo* con signos manuales móviles.

El método Kodály es abierto, flexible y de gran adaptabilidad. Sus principios básicos son iguales para cualquier cultura que desee adaptarlo como método de enseñanza musical. Su secuencia, herramientas y materiales son adaptables y, por lo tanto, susceptibles de modificación por parte de quien aplica el método. El método Kodály, tal y como proponemos desarrollarlo en Colombia, es "Kodály" en cuanto a sus principios fundamentales:

Es un método coral que tiene como base la música tradicional de cada pueblo para llegar a través de ella a la música del mundo.

La música es el centro del currículo.

El cuerpo –voz, idiófonos del cuerpo y movimiento– es el mejor medio par hacer música.

Busca la alfabetización musical dándole la misma importancia que a la alfabetización en el lenguaje.

La música de alta calidad es el mejor material para enseñar música.

Los demás componentes –secuencia, herramientas y materiales– son, y deben ser, adaptables.

Materiales

El aspecto más característico de la metodología Kodály es que los conceptos musicales se enseñan a partir de la música viva. Una sencilla canción infantil es muchas veces una pequeña joya a partir de la cual se llegan a aprender los elementos melódicos, rítmicos y formales de la música. La música folclórica y tradicional era considerada por Kodály como la "lengua materna" a partir de la cual el niño aprende a leer y escribir su propio idioma. Una melodía sencilla cantada al unísono o enriquecida mediante ostinatos, contramelodías, canciones simultáneas, etc., hace que la vivencia de la música y el aprendizaje de sus elementos se integren en una sola experiencia.

El material musical que se utiliza es el siguiente:

Rondas y juegos tradicionales.

Canciones folclóricas (populares tradicionales, ver más adelante

Lo tradicional, folclórico y popular tradicional).

Colombianas.

De países vecinos de Colombia.

De otros países no vecinos de Colombia.

Música de compositores reconocidos.

El material musical sirve como base para enseñar los conceptos melódicos y/o rítmicos de la siguiente manera:

Preparación: Cada concepto melódico o rítmico nuevo es preparado mediante una canción modelo que lo contiene. Dicha canción es aprendida de memoria y cantada frecuentemente, mucho tiempo antes de que se utilice como presentación de un concepto teórico-musical.

Presentación: Cada concepto melódico o rítmico nuevo es presentado mediante una canción modelo que lo contiene de manera aislada y/o prominente, rodeada únicamente de elementos conocidos.

Práctica: Se hace mediante un repertorio de canciones que contienen el nuevo elemento melódico y/o rítmico utilizándolas de múltiples maneras. La práctica es la parte más importante de la secuencia. Allí se afianzan los conceptos y se hace música con ellos. Ningún concepto musical es válido mientras no se convierta en un hecho musical. La filosofía básica del método es enseñar y practicar un concepto de mil maneras y no mil conceptos de la misma manera.

Como la meta específica del grupo de investigación "Kodály Colombia" era la de recopilar y clasificar material musical tradicional y folclórico colombiano para su clasificación dentro de la secuencia Kodály, nos hemos detenido, en primer lugar, en una amplia reflexión y definición de los conceptos *tradicional*, *folclórico* y *popular tradicional*. La clara definición de dichos conceptos, aún en permanente controversia, brindó un marco de referencia claro para la consolidación de la presente recopilación y su proyección futura.

Lo folclórico, tradicional y popular tradicional

*"De quién es la música? Nadie lo sabe;
son antiguos. No interesan sus autores. Los cantaron nuestros
abuelos,
los cantaron nuestros padres los cantamos nosotros
los cantarán nuestros hijos y los cantarán
los hijos de nuestros hijos."*¹⁰

El método Kodály parte del principio de que la formación musical debe hacer parte de la educación general de todo individuo. La meta de este tipo de educación es la alfabetización musical masiva e inclusiva de tal manera que "la riqueza de la música llegue a todos".¹¹ De la misma manera como un niño aprende primero su lengua materna y luego su lectura-escritura, así mismo puede aprender su "lengua materna musical" y luego los elementos que la constituyen. Esta lengua materna musical no es sino aquella que pertenece al acervo cultural de cada pueblo; aquella que se ha cantado, bailado, jugado y escuchado por generaciones y que es reconocida en cada pueblo como propia.

Esta lengua materna está representada en primer lugar por los juegos, rondas, rimas y arrullos infantiles tradicionales. Entendemos lo tradicional como aquello que "viene de atrás en el tiempo [y] supone antigüedad y permanencia en una cultura. Propiedad de carácter colectivo social que se transmite de una generación a otra "de manera oral o escrita, durante largo espacio de tiempo."¹²

Las "*authentic folk songs*" "canciones folclóricas auténticas"¹³ están en el alma del método desde el nivel básico hasta los niveles más avanzados. El estudio de lo folclórico representa un terreno difícil, controvertido, en plena revisión y evolución a partir de nuevos paradigmas alrededor de lo popular y lo popular tradicional. Lejos de intentar "la" definición de música folclórica o de plantear alguna novedosa, nos limitamos a revisar trabajos previos y actuales en este campo con el objeto de plantear un marco de referencia viable para la recopilación y los objetivos que nos hemos propuesto. Varias preguntas motivaron dicha reflexión: ¿Hemos de limitar la recopilación a canciones netamente folclóricas o es posible incluir canciones populares tradicionales? ¿Qué se considera folclórico o

tradicional en un país nuevo como Colombia? ¿Es posible y deseable ignorar un gran movimiento pedagógico que está surgiendo alrededor de las músicas populares tradicionales por limitarse simplemente a lo "folclórico puro?" A partir de esta reflexión hemos intentado algunas respuestas.

El concepto de *Folklore*¹⁴ fue creado por William John Thoms (1803–1885). Su etimología es *folk*: pueblo y *lore* saber tradicional o conocimiento; el *Folklore* es "el saber popular, esto es, el resumen de los conocimientos del pueblo. Lo que el pueblo cree, piensa, dice y hace."¹⁵ Paulo de Carvahlo-Neto, uno de los grandes pensadores latinoamericanos acerca de la ciencia del folclor, lo define como "el estudio científico, parte de la antropología cultural, que se ocupa del hecho cultural de cualquier pueblo, caracterizado, principalmente, por ser anónimo y no institucionalizado y, eventualmente, por ser antiguo, funcional y pre-lógico."¹⁶ A estas características, añaden otros autores las de tradicional¹⁷, espontáneo¹⁸, colectivo, popular y vigente.¹⁹

La *Música Folclórica* es la música de un pueblo, producto de una tradición musical que ha evolucionado a través de un proceso de transmisión oral,²⁰ cuyo origen se pierde gracias a las múltiples y continuas transformaciones que sufre a manos de la comunidad a la cual pertenece. El investigador de folclor, Javier Ocampo López da a la música folclórica las siguientes características:²¹

Vernácula, Música colectiva, nativa o propia del país.
Autóctona, originaria del país donde tiene vigencia.
Tradicional, que se ha transmitido y permanece como supervivencia del pasado.

Los factores que dan forma a dicha tradición son:

Continuidad, que ata el presente con el pasado.
Variación, que brota del impulso creador del individuo o del grupo.
Selección por parte de la comunidad, lo cual determina o formas en las cuales sobrevive la música.

Aquí también, como en el concepto de folclor, surgen diferencias. Según lo planteado por el consejo internacional de música folclórica

“el término no cubre música popular compuesta que ha sido tomada por la comunidad como un producto ya elaborado y que permanece sin cambios, ya que es la re-forma y la recreación de la música por una comunidad la que da a ésta su carácter de folclórico.”²² El folclorista Carlos Vega amplía sin embargo el concepto de lo folclórico cuando hace el siguiente planteamiento:

El anonimato en la música folclórica se refiere, no a la obra en particular, sino al conjunto de sistema tonal, rítmico, armónico en que se articula. [...] Esto se refiere a aquellos aires folclóricos de compositores conocidos que han legado a la posteridad esas composiciones que han pasado al acervo del ‘saber popular’ Son [...] canciones que han entrado en la intimidad del alma del pueblo y que ya son consideradas como del propio patrimonio popular. Lo folclórico en estas canciones no es propiamente la canción en sí sino ese conjunto de sistema tonal, rítmico y armónico en que se articulan y que son precisamente los caracteres anónimos que se han transmitido por tradición.²³

En este caso se considera que lo folclórico no es necesariamente el contenido, también puede serlo el “envase”, siempre y cuando la tradición, es decir, la transmisión de una generación a otra, las haya legado a la posteridad y la comunidad las considere como propias. Charles Seeger, en el artículo que define el término *Folk Music* en el *New Grove Dictionary of Music*, lo describe como “nuevo vino en viejas botellas o viejo vino en nuevas botellas. Nunca nuevo vino en nuevas botellas.”²⁴

En resumen, cuando hablamos de música folclórica algunas de las características que definen el concepto de folclor, tales como el anonimato y la antigüedad, son neutralizadas por otras tales como la tradición y la vigencia. Cabe preguntarse si un joropo como *Ay sí sí*, tradicional, vigente, popular, transformado y creado sobre una estructura musical que pertenece al acervo popular, es menos “folclórico” que un canto de laboreo anónimo y antiguo pero en desuso y olvidado por la mayoría. En el caso particular de la música que se pretende utilizar para el Método Kodály, hemos creído que la vigencia estaría por encima del anonimato. Es por ello que hemos preferido aceptar el concepto de “música popular tradicional” como

una ampliación del concepto de *folk song* para poder incluir en la recopilación varias de nuestras canciones populares tradicionales de autor conocido y no tener que incurrir en el "purismo" de descartar varias joyas de la tradición musical colombiana por el simple hecho de no ser anónimas.

Música popular tradicional

"Cada vez con mayor frecuencia el término "música popular tradicional," se utiliza como sustituto de "música folclórica" a nivel internacional. El término, música tradicional enfatiza la transmisión mientras que el término música folclórica enfatiza el origen y la circulación."²⁵ Muy dicente de este fenómeno de transformación es que el *International Folk Music Council* fundado en Londres en 1947, haya cambiado su nombre por el de *International Council for Traditional Music* en 1981.²⁶ El concepto de música popular tradicional como sustituto de música folclórica, resulta liberador.

Maria Eugenia Londoño define lo popular, en este caso, como "lo propio de las mayorías que constituyen la fuerza de transformación más significativa de toda sociedad. En Colombia, popular está asociado a los sectores que no tienen los medios de producción."²⁷ Popular tradicional sugiere que, además, tenga permanencia en el tiempo y sea transmitido de una generación a otra. La aceptación de este término y su diferenciación con la música popular, es decir "aquella música o moda de aceptación o consumo por parte de las mayorías"²⁸ ha llevado a una cierta ambigüedad en la terminología pero al mismo tiempo ha despejado un poco el horizonte al no tener necesariamente que considerar el anonimato como ingrediente indispensable de lo folclórico y especialmente en lo que se refiere a la música.

A partir del planteamiento de Carlos Vega expuesto anteriormente de que "el anonimato en la música folclórica se refiere, no a la obra en particular, sino al conjunto de sistema tonal, rítmico, armónico en que se articula"²⁹ podemos ver más fácilmente la música popular tradicional como manifestación viva de la sociedad y no como pieza de museo desarraigada del contexto cultural del presente. Este nuevo paradigma ya había sido planteado en su esencia por Javier Ocampo cuando al referirse a la vigencia del folclor afirmaba que "a pesar

de aparecer como supervivencias tradicionales, se manifiestan con todo su vigor y fuerza en la sociedad, que los considera como los frutos de aquella ancestral herencia del pasado,"³⁰ lo mismo que por Benigno Gutiérrez, mucho tiempo atrás, cuando escribe: "nosotros no pensamos como los sajones que el folklore es frío archivo de manifestaciones antiguas o desueltas [sic] sino el espíritu en acción de cada pueblo."³¹

Desde los años setenta y ochenta la música popular tradicional ha inspirado un sinnúmero de propuestas de pedagogía musical basadas en los ritmos nacionales y ha dejado una buena cantidad de transcripciones, grabaciones de campo y estudios que, al decir de Miñana, "no tuvieron una intención investigativa sino pedagógica."³² Dichos esfuerzos continúan consolidándose a lo largo y ancho del país y varios de ellos ya han dado frutos.

El planteamiento pedagógico del grupo asesor del Ministerio de Cultura–Plan Nacional de Música para la convivencia–Escuelas de Música Tradicional es especialmente interesante en ese sentido y ha sido fuente de estudio para plantear la secuencia de desarrollo rítmico de la propuesta del Método Kodály en Colombia. Dicho planteamiento, basado seguramente en las propuestas de Samuel Bedoya y las reflexiones de otros músicos como Carlos Rojas y Jorge Sossa, consiste en concebir las músicas tradicionales como "sistemas sonoros fuertemente estructurados que dan cuenta de dinámicas socio–históricas y territoriales concretas."³³ En estos sistemas sonoros se definen cuatro niveles de estructuración en los cuales los instrumentos cumplen diferentes roles:³⁴

Nivel ritmo–percusivo: Las bases de acompañamiento ritmo–percusivo conocidas comúnmente como "el ritmo de" o "la base de."

Nivel ritmo–armónico: Progresiones armónicas básicas de los distintos sistemas.

Nivel melódico: Nivel asociado generalmente a los instrumentos líderes. Este rol se traduce generalmente en la pieza misma.

Nivel improvisatorio: Supone un manejo integral y profundo del sistema música de base. En el cual el intérprete desarrolla la capacidad de combinar distintos elementos que componen los niveles estructurales de los sistemas sonoros.

Para el Método Kodály, basado en el *canto coral* y no en el desarrollo instrumental, estos cuatro niveles adquieren una cierta "jerarquía" dentro del desarrollo de habilidades musicales de los niños:

Nivel melódico: Este "rol jerárquico de músico mayor"³⁵ adquiere aquí la mayor importancia ya que la canción es la base misma de la enseñanza musical.

Nivel ritmo-percusivo: Limita su enseñanza a las bases, presentadas y practicadas a manera de ostinatos que acompañan las canciones. Esta práctica se realiza, eso sí, desde los primeros niveles del método. En los niveles superiores se introduce el concepto de "regímenes acentúales" o diferentes maneras de acentuar unas figuras rítmicas básicas.

Nivel ritmo-armónico: Se aborda en los niveles superiores.

Nivel improvisatorio: Puede abordarse en los niveles superiores.

La incorporación de estos dos conceptos, el de música popular tradicional y el de sistemas sonoros fuertemente estructurados para comprender su estudio, sientan bases muy firmes y caminos muy seguros de recorrer dentro del desarrollo de nuestra investigación.

Lo folclórico y popular tradicional en el método Kodály

Las reflexiones anteriores acerca de lo folclórico y/o popular tradicional llevan a preguntarse por qué es tan importante para el Método Kodály y para la educación musical en general el concepto de música tradicional. Además del planteamiento básico de Kodály de que las rondas, rimas, juegos tradicionales y canciones folclóricas, sirven como "lengua materna" a través de la cual se adquieren los conocimientos musicales, importantes folcloristas y pedagogos han respondido de diferentes maneras a la pregunta de ¿Para qué el folclor? ¿Por qué estudiar música tradicional en sociedades multiculturales, globalizadas y homogenizadas? Para Erzebet Szony, alumna de Kodály y pionera de la consolidación del método en Hungría, "únicamente [así] se puede salvar para los jardines de infancia y las escuelas, el tesoro intelectual y la verdadera tradición húngara."³⁶ Isabel Aretz, folclorista argentina, lo plantea como

factor de diferenciación y, por ello mismo, de acercamiento entre los pueblos:

El folclore de un país es un poderoso factor de acercamiento y unidad entre los miembros de cada grupo social en cuanto estos se identifican por la similitud de sus manifestaciones en todos los ordenes de su cultura. [...] El Folklore es lazo cultural de diferenciación: mientras la cultura científica y la civilización tienden a estandarizar, el folclore mantiene su aspecto original y por lo tanto diferenciativo. Es un factor de acercamiento entre pueblos diferentes lo mismo que entre países. Los pueblos manifiestan siempre gran interés por conocer las expresiones de los otros pueblos y nada representa mejor a un país que sus manifestaciones folclóricas.³⁷

La música popular tradicional, al mantener su aspecto "original y diferenciativo" establece límites estructurales y formales que pueden ser fácilmente reconocidos, enseñados y aprendidos en sus elementos básicos. Dichos elementos, aún dentro de los límites de la investigación musicológica en el país, ya han sido estudiados, descritos y escritos por nuestros folcloristas, músicos educadores y músicos populares. Las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas básicas de un joropo, una guabina o un currulao ya están lo suficientemente estudiadas, descritas y reconocidas como para que puedan enseñarse dentro de un método de enseñanza musical a nivel escolar. No sería posible hacer un proceso pedagógico similar alrededor de la música popular urbana, mediatizada y moderna,³⁸ con sus permanentes transformaciones y fusiones.

La música popular tradicional permite estudiar sistemas (rítmicos, melódicos y armónicos) estructuras, géneros y formas básicas claramente identificables y definibles dentro de un proceso de pedagogía musical que permita partir de allí hacia el estudio de la música de otras culturas y hacia las grandes composiciones de música erudita. Cabe recalcar, una vez más, que el método Kodály está basado en el *canto coral* y parte de la canción tradicional hacia la música universal, pero no es, ni pretende ser, un método de enseñanza de música folclórica. Hoy día, en un mundo que tiende a la globalización, el método Kodály tiene cada vez más un enfoque multicultural que busca el estudio de toda la música del mundo que

beneficie a los niños en su experiencia musical y pueda contribuir a la convivencia y el acercamiento entre los pueblos mediante el estudio, comprensión y admiración por la diferencia.

La recopilación


Como quedó planteado anteriormente, la recopilación que aquí presentamos no pretende ser un trabajo musicológico innovador sino una recolección y clasificación de material musical ya recopilado a lo largo de muchos años por un gran grupo de folcloristas, músicos educadores, antropólogos y etnomusicólogos. Buena parte de este material ya ha sido publicado en cuidadosas ediciones que incluyen partituras, textos, orígenes y fuentes. Son de destacar en este campo los trabajos de Pilar Posada, Oscar Vahos, Olga Lucía Jiménez, la Fundación Nueva Cultura y el Ministerio de Cultura. A lo largo de la investigación encontramos trabajos musicológicos excepcionales como el de George List³⁹ sobre la música de Evitar (Bolívar) y el de Gisela Beutler⁴⁰ acerca del romance español en Colombia al tiempo con otros sorprendentes por su antigüedad y la magnitud de su esfuerzo, como el de las Tonadas Típicas Campesinas (hay un estudio inédito de dichas canciones realizado por Carlos Miñana,⁴¹ quien gentilmente nos lo ha facilitado) de Benigno Gutiérrez.⁴² Gran parte de la música que contiene la presente colección proviene de la tradición oral, está en la memoria de los miembros del grupo de investigación o de sus colegas y ha sido transcrita a partir de dicha tradición. Otra buena porción ha sido transcrita a partir de archivos de audio –discos editados o cintas de audio– de diferentes fuentes, especialmente del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Buena parte de dicha labor fue realizada a manera de tesis de grado, por los estudiantes Marcela García, Laura Gómez y Víctor Panqueva. A ellos debemos además el diseño original del formato de recolección.

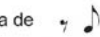
Hemos recopilado hasta el momento 216 obras, entre canciones infantiles, rondas, rimas, arrullos, juegos, canciones tradicionales y pequeñas obras de grandes compositores. Cada obra ha sido analizada y clasificada según su contenido melódico, contenido rítmico, función pedagógica dentro de la secuencia del método, y reseñados su género, forma, origen y fuente. La colección se

presentará y editará en el Formato Kodály® creado por el grupo de investigación (Ejemplo 13):⁴³

Duérmase niña


Contenido melódico: **1 2 3 5**

Contenido rítmico: 

Función: - Práctica de 

- Preparación y/o práctica de 2

♩ = 60



Género: Arrullo.
 Forma: aabb
 Origen: Zona Atlántica. (Evitar, Bolívar)
 Fuente: LIST, George. Música y Poesía en un Pueblo Colombiano. trad. Eduardo Machado. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. 1994. pag 273

Ejemplo 13.

Al respaldo del formato se encuentran el texto, la descripción de juego o la actividad que acompaña la canción, cuando es pertinente y la evaluación de la obra desde el punto de vista pedagógico-vocal de acuerdo con los siguientes parámetros:

Dificultad melódica: teniendo en cuenta:

Las tonalidades óptimas para los diferentes grupos de edad.

El contorno y movimiento de la melodía para determinar las dificultades que pudieran presentarse según el movimiento que esta presente, ya sea por grado conjunto o saltos de intervalos.

El cambio de registros y el adecuado uso de los dos mecanismos.

El rango, entendido como la extensión natural de las voces de los grupos según la edad.

Dificultad Rítmica: teniendo en cuenta:

La presentación de la célula rítmica como objeto de estudio, así como las dificultades que pueda presentar en sus diferentes combinaciones, pues éstas se deben contemplar como parte del material del calentamiento vocal.

Temática: una breve explicación del tema escogido, cuando sea necesario.

Texto: teniendo en cuenta:

Las palabras utilizadas, y su distribución en la música con respecto a las edades.

Fraseo: la administración del aire teniendo en cuenta:

El tempo y el movimiento de la melodía, para sugerir fraseos musicales, según las edades.

Lenguaje Literario: cuando se necesite, la explicación de palabras regionales, o modismos, que ayude a crear un marco general, que facilite la enseñanza de la canción.

Lenguaje musical: teniendo en cuenta:

El grupo de edad con el que se trabaje.

Sugerencias y Recomendaciones: aquellas necesarias para facilitar y agilizar el trabajo del maestro o director coral, que se puedan llevar acabo dentro del tiempo que se le dedique a la técnica vocal y al calentamiento.

La colección ha sido indexada en un formato creado en Excel® que se podrá consultar impreso y en medio magnético. El índice permite realizar la búsqueda por orden alfabético, por contenido melódico, por contenido rítmico, por función, por forma y por género. A partir de este formato se pretende crear un sistema de búsqueda

para ser incluido en una página Web en la cual un maestro pueda encontrar material musical de acuerdo con sus intereses.

El punto de divergencia de la clasificación que proponemos en esta colección, con respecto a la clasificación tradicional del método Kodály en Hungría y los países sajones, es de nuevo el de la clasificación del contenido melódico. En la clasificación de canciones tradicionales que se hace en Hungría y Estados Unidos, la "tone set" 'colección de notas' que tiene una canción determinada se describe en términos de sus sílabas de solfeo (*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Ti*) presentándose solamente sus letras iniciales (*d, r, m, f, s, l, t*). El primer grado de la escala llamado *finalis*, se representa encerrando en un círculo o subrayando la primera letra. Ejemplo: ***d***, *r, m, f, s*.

La extensión superior de la colección de notas se indica con superíndice y la extensión inferior con subíndice (Ejemplo 14):



Ejemplo 14.

Una melodía cuyo contenido melódico sea *d, r, m, f, s, l, t* y cuyo primer grado de la escala sea ***d*** (escala mayor) se representa como ***do, re, mi, fa, sol, la, ti*** sin importar la tonalidad en la cual esté escrita (Ejemplo 15):



Ejemplo 15.

Una melodía cuyo contenido melódico sea *l, t, d, r, m, f, s* y cuyo primer grado de la escala sea ***l*** (escala menor) se representa como ***la, ti, do, re, mi, fa, sol*** en cualquier tonalidad y se escribe ***l, t, d, r, m, f, s*** (Ejemplo 16):

cuanto a la ubicación del primer grado de la escala (el primer grado de una escala no puede ser un número 6). Para el presente trabajo hemos optado por una solución que explica, al menos parcialmente, la ubicación de tonos y semitonos en las escalas pentatónicas y diatónicas mayores y menores y, a partir de ellas, en las escalas modales. Las escalas mayores han sido representadas con números arábigos en fuente normal y las escalas menores en números arábigos en cursiva.:

Jónica (mayor): **1** 2 3 4 5 6 7

Eólica (menor): **1** 2 3 4 5 6 7

Las escalas pentatónicas mayor y menor se representan, como en el sistema de do movable, mediante la "supresión" de los grados que se relacionan con otros mediante semitonos:

Pentatónica mayor: **1** 2 3 5 6

Pentatónica menor: **1** 3 4 5 7

Los modos dórico, frigio, lidio y mixolidio se representan como escalas mayores y/o menores con "alteraciones" en algunos de sus grados.

Dórico: **1** 2 3 4 5 6[#] 7

Frigio: **1** 2^b 3 4 5 6 7

Lidio: **1** 2 3 4[#] 5 6 7

Mixolidio: **1** 2 3 4 5 6 7^b

¿Qué pretendemos hacer con esta colección? Hacer una propuesta de adaptación del método Kodály para Colombia como método de enseñanza musical *básico* e inclusivo que busca hacer parte de la educación básica general de todos los niños; que pueda implementarse y adaptarse a diferentes contextos de enseñanza musical. Hemos avanzado en una propuesta de secuencia en dos grandes ciclos, Básico y Avanzado, de tres niveles de contenidos la primera y siete módulos la segunda, que sea aplicable tanto al contexto escolar como al de la academia, el coro, la escuela de música de casa de la cultura, la educación no formal etc. En el caso de aplicarse dentro del contexto escolar hemos preferido hacerlo por niveles de contenidos sin circunscribirlo a los grados en que se divide la educación básica ya que sería muy pretencioso tratar de

generalizar un "currículo" musical para todas las escuelas del país en su inclasificable multiplicidad de circunstancias.

El Ciclo Básico –Niveles Preescolar I, II y III– gira alrededor del repertorio infantil –juegos, rondas, rimas, cantos infantiles tradicionales, arrullos etc.– incluyendo también una iniciación a las músicas regionales. La propuesta es para la educación básica primaria o para grupos de edades equivalentes a los grados 1 a 6.

El Ciclo Avanzado, Módulos I–VII queda planteado como una hipótesis, basada en la porción de esta recopilación que recoge la música tradicional de diferentes regiones del país. Este Nivel Avanzado será dejado para una segunda etapa del presente proyecto que contaría con la asesoría de un grupo de expertos en la pedagogía de los elementos básicos de las músicas tradicionales de Colombia.

La puesta en práctica y la evaluación de estos planteamientos pedagógicos se está llevando a cabo dentro de las prácticas corales del Programa infantil y Juvenil y la Carrera de estudios Musicales de la facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá; cuarenta maestros del Plan Departamental de Coros de Cundinamarca trabajan en la implementación del método tanto en aula como en el contexto del coro infantil; los niveles Básico y Primero se experimentan en el Colegio de María Ángela como parte de una propuesta de currículo escolar. Lejos de querer plantear "el" método de enseñanza musical colombiano, pretensión que debería abandonarse definitivamente en todos los campos de la educación, queremos proponer "un" método de pedagogía musical alrededor del canto coral, que sea simple, masivo, inclusivo, flexible y adaptable. La adaptación de la secuencia , herramientas y materiales sigue, y seguirá siempre en experimentación. La puesta en marcha del método mismo ya no tiene vuelta atrás.

NOTAS

¹ El Grupo Kodály Colombia se conformó en Abril de 2003. Está integrado por Alejandro Zuleta, investigador principal, Maria Olga Piñeros Lara y Helena Barreto Reyes con el objetivo general de contribuir al impulso del aprovechamiento dinámico del patrimonio musical colombiano iniciando la transcripción de material musical tradicional para un propósito educativo

específico. El objetivo específico de su primera investigación es el de recopilar canciones, rimas, juegos y rondas tradicionales clasificándolas dentro de la secuencia del sistema de enseñanza Kodály y evaluar el material desde el punto de vista vocal y literario para que sirva como método coral.

² Carlos Miñana, "Entre el Folklore y la Etnomusicología." *A Contratiempo* (2000) 40.

³ Miñana 45.

⁴ Miñana 45.

⁵ Lois Chosky, *The Kodály Method*. (New Jersey : Prentice Hall, 1974) 7.

⁶ Chosky 8.

⁷ Chosky 7.

⁸ Zoltán Kodály , en Erzebet Szoni, *El Método Kodály*.

⁹ Las armaduras de estas tonalidades no representan problema alguno ya que en un comienzo se trabaja sobre la escala pentatónica mayor y las escalas pentatónicas de *Sol* y de *Fa* no requieren de armadura. Este concepto es introducido en un nivel posterior.

¹⁰ Benigno Gutiérrez citando al cronista Londoño Martínez al referirse a unos villancicos.

¹¹ Chosky.

¹² Octavio Marulanda, *Folklore y cultura general*. (Cali: Imprenta Departamental de Cali, 1973).

¹³ Chosky 15.

¹⁴ En Colombia, España y otros países se acepta Folclore o Folclor. Tomado de Marulanda.

¹⁵ ABADÍA MORALES, Guillermo Abadía Morales, *Compendio general de folklore colombiano*. (3a ed. corr. y aum., 1977).

¹⁶ Paulo de Carvahlo-Neto, *Concepto de Folclore*. (Editorial Pormaca, 1965) 17 en Marulanda.

¹⁷ Abadía Morales.

¹⁸ Javier Ocampo López, *El Folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. (Tunja: Imprenta de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1970).

¹⁹ Ocampo López.

²⁰ International Folk Music Council, Sao Paulo 1955. *New Groves Dictionary of Music*.

²¹ Ocampo López.

²² "International Folk Music Council, Sao Paulo 1955." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. George Grove. (London: Macmillan, 1980).

²³ Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina*. (Buenos Aires, 1953) en Ocampo López 60.

²⁴ Seeger Charles, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

²⁵ Jerry Kerlyn. *Traditional versus*. Folk. <<http://www.ethnomusic.ucla.edu.ICTM/about>>

²⁶ Kerlyn.

- ²⁷ María Eugenia Londoño. "Música Popular Tradicional e Identidad Cultural." *A Contratiempo* Volumen 3 (Febrero de 1988) 3-7.
- ²⁸ Londoño 3-7.
- ²⁹ Vega en Ocampo López 60.
- ³⁰ Ocampo López 14.
- ³¹ Benigno A. Gutiérrez, *De todo el maíz*. (Medellín: Imprenta Municipal, 1944) 26.
- ³² Miñana 40.
- ³³ Ministerio De Cultura, Colombia. *Escuelas de Música Tradicional*, (Bogotá: Septiembre 2003) 8.
- ³⁴ Ministerio De Cultura 12.
- ³⁵ Ministerio De Cultura 12.
- ³⁶ Szonyy Erzsébet, *El Método Kodály*.
- ³⁷ Isabel Aretz, *Manual de Folclore Venezolano*, 2ª Edición. (Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, 1969) 210.
- ³⁸ Juan Pablo González, "Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros problemas y desafíos." *Revista Musical Chilena*, no. 195 (Enero-Junio de 2001) 38.
- ³⁹ George List, *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*.
- ⁴⁰ Gisela Beutler, *El Romancero Español en Colombia*. (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985).
- ⁴¹ Miñana, *La Música Antioqueña en el cancionero de Benigno A. Gutiérrez análisis musical y comentarios pedagógicos e históricos de 27 tonadas*. (Bogotá, 1982).
- ⁴² Gutiérrez.
- ⁴³ La consolidación del formato definitivo es obra de Víctor H. Panqueva.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. 3ª ed. corr. y aum. 1977.
- Aretz, Isabel. *Manual de Folclore Venezolano*. 2ª ed. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, 1969.
- Beutler, Gisela. *El Romancero Español en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1985
- Chosky, Lois. *The Kodály Method*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1974.
- Gonzalez, Juan Pablo. "Musicología Popular en América Latina: síntesis de sus logros problemas y desafíos." *Revista Musical Chilena*, Año I, V Enero-Junio 2001, no 195.
- Gutiérrez, Benigno A. *De todo el maíz*. Medellín: Imprenta Municipal, 1944.
- List, George. *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*.

- Londoño, María Eugenia: "Música Popular Tradicional e Identidad Cultural." A *Contratiempo* vol 3 Febrero de 1988.
- Marulanda, Octavio. *Folklore y cultura general*. Cali: Imprenta Departamental de Cali, 1973.
- Miñana, Carlos. "Entre el Folklore y la Etnomusicología." A *Contratiempo*, 2000.
- *La Música Antioqueña en el cancionero de Benigno A. Gutiérrez. Análisis musical y comentarios pedagógicos e históricos de 27 tonadas*. Bogotá, 1982.
- Ministerio de Cultura, Colombia. *Escuelas de Música Tradicional*. Bogotá: Septiembre 2003.
- Ocampo López, Javier. *El Folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia*. Tunja: Imprenta de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1970.
- Szony, Erzébet. *El Método Kodály*. Buenos Aires: Ricordi, 1967.
- Vega, Carlos. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, 1953.

Artículo recibido el 15 de septiembre de 2004

Artículo aprobado el 04 de octubre de 2004