



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes  
Escénicas

ISSN: 1794-6670

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana  
Colombia

Zuleta, Alejandro

El Método Kodály en Colombia - Fase II

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 8, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 21-39

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297027568002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



# ARTÍCULOS

# El Método Kodály en Colombia - Fase II\*

| *THE KODÁLY METHOD IN COLOMBIA – PHASE II*

| *O MÉTODO KODÁLY NA COLÔMBIA – FASE II*

**Alejandro Zuleta\*\***

-----  
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas / Volumen  
8 - Número 1 / Enero - Junio de 2013 / ISSN 1794-6670/ Bogotá,  
D.C., Colombia / pp. 21 - 39

-----  
Fecha de recepción: 7 de mayo de 2012 | Fecha de aceptación:  
11 de septiembre del 2012. Encuentre este artículo en [http://  
cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/](http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co/). Código SICI:  
1794-6670(201301)8:1<21:EMKECOL>2.0.TX;2-G

\* Artículo de proyecto de investigación

\*\* Profesor asociado de la Facultad de Artes, Departamento de Música, Pontificia Universidad Javeriana,  
Bogotá, Colombia

## Resumen

Este artículo describe la segunda fase del proceso de recopilación y clasificación del proyecto de investigación El Método Kodály en Colombia, presenta sus resultados y analiza la influencia que su puesta en práctica ha tenido en la adaptación colombiana del Método Kodály. A partir de la observación documental de fuentes de audio -en su mayoría del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura-, vídeo, música impresa y tradición oral -obtenida a través de entrevistas y grabaciones en vivo- se transcribieron y clasificaron 150 obras entre canciones infantiles y canciones populares tradicionales colombianas y de otros países. Esta nueva recopilación viene a enriquecer el material musical a partir del cual los niños aprenden a cantar, leer, escribir y analizar música. Su puesta en práctica plantea nuevos retos, nuevas soluciones, y concesiones que el método original húngaro debe hacer a su adaptación en Colombia y, quizás, en Hispanoamérica.

**Palabras clave:** método Kodály, música tradicional, células rítmicas características, los signos de Curwen para el modo menor.

**Palabras clave descriptores:** Método Kodály Zoltán, métrica y rítmica, tradición (música).

## Abstract

This article describes the second stage of the collection and classification process belonging to the research project El Método Kodály en Colombia. It describes its results and analyzes the influence that its implementation has had in adapting the Kodály Method to musical pedagogy in Colombia. From the observation of documentary sources, audio- mostly from the Documentation Centre of the Ministry of Culture -video, printed music and oral tradition, gathered through interviews and live recordings- 150 works were transcribed and classified. These include nursery rhymes, children's songs, games and traditional folk songs from Colombia and other countries. This new collection will

enrich the musical material from which children learn to sing, read, write and analyze music. Its implementation creates new challenges, new solutions, adaptations and concessions from the original Hungarian method to its adaptation in Colombia and, perhaps, in Latin America.

**Keywords:** Kodály method, traditional music, fixed do, characteristic rhythmic cell, Curwen hand signs for the minor mode.

**Keywords plus:** Kodály Zoltán method, metrics and rhythmics, tradition (music).

## Resumo

Este artigo descreve a segunda fase da coleta e classificação do projeto de pesquisa o Método de Kodály na Colômbia, apresenta os resultados e analisa a influência que a sua implementação tem tido sobre a adaptação Método Kodály colombiano. Foram transcritos e classificados 150 trabalhos de rimas e canções folclóricas tradicionais da Colômbia e outros países a partir de áudio- em sua maioria do Centro de Documentação Musical do Ministério da Cultura, vídeo, música impressa e da tradição oral, recolhidas através de entrevistas e ao vivo gravações. Esta nova coleção é enriquecer o material musical a partir do qual as crianças aprendem a cantar, ler, escrever e analisar a música. Sua implantação cria novos desafios, novas soluções, adaptações e concessões do método original húngaro a sua adaptação na Colômbia e, talvez, na América Latina.

**Palavras chave:** Método Kodály, música tradicional, sinais de Curwen em modo menor, característicos células rítmicas.

**Palabras-chave descritor:** Método Kodály Zoltán, métrica e rítmica, tradição (música).

A daptar y no adoptar, ha sido la meta primordial del proyecto de investigación “El Método Kodály en Colombia”<sup>1</sup>, en el que uno de sus componentes fundamentales es la recopilación de material musical de nuestra cultura, para que sea la “lengua materna” a partir de la cual se desarrolle el pensamiento musical. Una primera recopilación de 150 obras, realizada en 2004 y publicada en la Antología Kodály Colombiana (2009), había permitido la implementación y publicación de la primera propuesta de adaptación del Método Kodály a la enseñanza de la música en Colombia. Una segunda recopilación, El Método Kodály en Colombia-Fase II, tuvo como objetivo principal recopilar, clasificar e indexar otras 150 canciones infantiles, rondas, juegos y canciones populares tradicionales de diferentes géneros y regiones de Colombia, para enriquecer la propuesta de desarrollo rítmico, desarrollo melódico y desarrollo coral, tal y como quedó planteada en El Método Kodály en Colombia (2009).

Si bien la primera recopilación fue suficiente para plantear la propuesta inicial de adaptación del método, se necesitaba, y se necesita aún, un grupo mucho mayor de material musical tradicional a partir del cual se pueda aprender a cantar, leer, escribir y analizar música. Aunque en la primera recopilación se incluyeron canciones infantiles de contenidos melódicos diversos, hubo un enfoque intencional hacia la búsqueda de canciones pentatónicas con ritmos de negras y corcheas. Estas, según la experiencia del Método Kodály en otras latitudes, deberían resultar más fáciles de cantar para los niños que se inician en la música. La experiencia del autor y de muchos de sus colegas y discípulos ha demostrado que, si bien esto es cierto, no es la única posibilidad ni se obtienen siempre los mejores resultados. Algunos ejemplos:

- Las canciones de contenido melódico 1-2-3 resultan más fáciles de cantar que las tradicionales de contenido melódico 3-5-6.
- Las canciones pentatónicas no son más fáciles de entonar que las diatónicas. Para la mayoría de nuestros niños resulta más fácil entonar, y posteriormente leer, una canción que contenga el cuarto grado que una canción pentatónica. En nuestra música infantil son más frecuentes los giros diatónicos 5-3-4-2 y el giro melódico 5<sub>1</sub> 6<sub>1</sub> 7<sub>1</sub> que otros giros pentatónicos que enfatiza el método húngaro o norteamericano.
- Las canciones con patrones rítmicos de negras y corcheas no son necesariamente las más fáciles de cantar con respecto a aquellas que contienen células rítmicas más complejas; tal vez sí son más fáciles de leer y además siguen siendo invaluable en los inicios de la lecto-escritura. Para la iniciación al canto coral y al establecimiento del pulso estable, resultan mucho más convenientes los “cantos de ritmo básico” tal y como los describe la pedagoga argentina Violeta Hemsy; es decir, aquellos ritmos que pertenecen al acervo cultural de cada pueblo. Por ejemplo, una métrica aparentemente compleja como lo es el 6/8 y 3/4 simultáneos, resulta más fácil de ejecutar para muchos de nuestros niños, que otras aparentemente más simples.

Basados en la necesidad de seguir indagando acerca de “a partir de qué” aprenden nuestros niños con mayor facilidad, se vio la necesidad de continuar buscando música tradicional para utilizar y experimentar. La nueva recopilación dio un paso importante en esta dirección y al mismo tiempo permitió que su puesta en práctica planteara nuevos retos y nuevas soluciones, adaptaciones y concesiones que el método original húngaro debiera hacer a su adaptación en Colombia y, quizás, en Hispanoamérica.

El presente artículo describirá el proceso de recopilación de la Fase II, presentará los resultados de la recopilación y mostrará la influencia que esta, sumada a las particularidades de nuestra tradición pedagógica, ha tenido en la adaptación colombiana del Método Kodály.

Tal y como quedó descrito en *“El Método Kodály en Colombia”* (Zuleta, 2008, p. 26), la música popular tradicional era considerada por Kodály como la “lengua materna” a partir de la cual se puede aprender a leer y escribir el idioma musical. 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. Está representada en primer lugar por los juegos, rondas, rimas y arrullos infantiles tradicionales y continúa con las canciones tradicionales del país propio y de sus vecinos (Choksy, 2000, p. 15). De allí se llega a la música de otros países y a la música de los grandes compositores. De acuerdo con este planteamiento, la búsqueda de material musical se enfocó en lo siguiente:

- Rondas, juegos y canciones infantiles tradicionales.
- Canciones populares tradicionales colombianas, de países vecinos y de otros países.
- Música de compositores reconocidos.

## 1. METODOLOGÍA

### *1. Observación documental de tres tipos de fuente.*

a) Audio. Una de las mayores fuentes consultadas fue el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura<sup>2</sup> que contiene una amplia colección de audio de música popular tradicional, publicada e inédita. Una buena parte de esta colección se encuentra ya digitalizada; otra porción considerable reposa aún en cintas de carrete, casetes y discos de acetato. Otras fuentes consultadas fueron colecciones de audio y video ya publicadas, así como archivos de audio y video encontrados en Internet.

b) Música impresa. Antologías de canciones populares tradicionales, especialmente de música de otros países.

c) Tradición oral. Obtenida a través de entrevistas y grabaciones en vivo.

### *2. Audición o lectura, y evaluación del contenido del documento.*

Evaluar un documento implica escuchar o leer una determinada canción, escogida de antemano en virtud de su género u origen y determinar, en primera instancia, si sus elemen-

tos melódicos, rítmicos, formales y poéticos la hacen apta para ser incluida en la presente propuesta pedagógica. Muchos cantos de bogas, cantos de vaquería, letanías y música de las comunidades indígenas no pudieron ser tenidos en cuenta dentro del presente contexto, debido a sus dificultades rítmicas, melódicas y de texto. Mucha música vallenata y llanera, por ejemplo, contiene textos excesivamente “picantes” para ser incluidos en una propuesta pedagógica para niños y jóvenes. De las 350 fuentes de audio consultadas en el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, se transcribieron y clasificaron 39.

### 3. Audición y transcripción, en notación musical, de su contenido.

En las transcripciones realizadas a partir de fuentes de audio o de tradición oral, se utilizó la llamada “transcripción prescriptiva” (Seeger, 1958) que anota la melodía y el ritmo básicos sin ornamentación ni variaciones de “tempo” ajustando la métrica a la que mejor describa las agrupaciones de pulso y acento. Este tipo de transcripción se diferencia de la “transcripción descriptiva” que pretende captar la melodía y el ritmo de la canción, de la manera más exacta posible, transcribiendo toda la ornamentación y variaciones rítmicas, melódicas y de “tempo” que se escuchen en la fuente original.

Las tonalidades se han modificado para ajustarlas al buen canto de los niños y/o jóvenes, dependiendo de la función pedagógica para la cual se haya clasificado una canción determinada.

Dado el alcance del presente proyecto, cuando hay variantes melódicas o rítmicas para diferentes estrofas, se ha transcrito la más frecuente.

### 4. Clasificación del contenido

La clasificación de cada obra se hizo según su contenido melódico, su contenido rítmico, su origen, fuente, forma y género.

#### a) Contenido melódico

La clasificación de contenido melódico adaptada en el presente trabajo se basa en el sistema de do fijo<sup>3</sup>. Los grados de la escala son representados mediante números, subrayándose su *finalis* o primer grado de la escala. La extensión de la escala se indica mediante subíndice y superíndice. Ejemplo:



Las escalas mayores han sido representadas con números arábigos en fuente normal y las escalas menores, en números arábigos en cursiva:

Mayor 1 2 3 4 5 6 7

Menor 1 2 3 4 5 6 7

En aquellos casos en los que la tónica está implícita pero no aparece dentro de la melodía, se escribirá entre paréntesis. Ejemplo: (1) 2 3 4 5 6 7 1'



Las alteraciones cromáticas se presentan con el signo de sostenido o bemol después de la nota alterada.

12 3 4 5 6 7#

2 3 4 5 6 7 b

b) Contenido rítmico

El contenido rítmico de las canciones está organizado de la figura de mayor valor a la de menor valor, con el objeto de facilitar la indexación y simplificar la búsqueda de material para un determinado paso de la secuencia. Dada la complejidad rítmica de las músicas tradicionales de las costas atlántica y pacífica, se ha utilizado un sistema basado en su célula rítmica característica, cuyo concepto se explica más adelante.

c) Función

Se refiere a la función pedagógica. La función se describe en términos de preparación, presentación y/o práctica de un concepto de desarrollo coral, rítmico, melódico o auditivo. Una función pedagógica podrá aparecer, por ejemplo, como “desarrollo coral Nivel II” o “práctica del contenido rítmico” y una canción puede tener más de una función pedagógica.

d) Género

El *New Grove Online* (2005) define género como: “Una clase, tipo o categoría determinada por la convención.” Aunque en el caso de las músicas tradicionales, la idea de género como sistema homogenizador está hoy en día muy cuestionada, utilizaremos la clasificación más convencional en aras de la simplicidad y la función pedagógica del presente trabajo.

e) Forma

La forma se indica mediante letras minúsculas para cada frase de la canción: a b.

Las frases similares se indican mediante apóstrofo: aa' b.

Si hay dos o más variantes de la misma frase, estas se indican con dos o más apóstrofes: aa'a''b. Los signos de repetición se indican en la forma, repitiendo la denominación de la frase: abab. Cuando la canción es extensa y puede ser dividida en grandes secciones, estas se indican mediante letras mayúsculas que agrupan un cierto número de frases en letras minúsculas. A: abab B: cdcd

f) Origen

Étnico o geográfico. Grupo étnico o grupo cultural en el cual la canción es tradicional. Lugar de origen (si es posible) o autor. Cuando dicho origen es incierto, se clasificará como tal dejando campo a futuras investigaciones.

La clasificación geográfica de la música tradicional colombiana se hace con base en los “ejes de música tradicional” propuestos por el Ministerio de Cultura en el componente de *Músicas tradicionales del plan de música para la convivencia*. Estos ejes “permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde se generan un fuerte arraigo social y, por ende, una identidad” (Mincultura, 2003, p. 7). En el presente documento se utiliza el término zona en lugar de eje. Las once zonas son: Zona de San Andrés y Providencia, Zona Vallenata, Zona del Atlántico, Zona del Pacífico Norte, Zona del Pacífico Sur, Zona Andina Centro Oriente, Zona Andina Centro Sur, Zona Andina Sur Occidente, Zona de los Llanos Orientales, Zona del Trapecio Amazónico.

Cuando se trata de música diferente a la tradicional colombiana, se emplean las clasificaciones siguientes:

La música tradicional de otros países se clasifica como “Tradicional de (país)” y el género se especifica cuando se conoce.

Música de autor. Se reseña con el nombre de este y, en lo posible, se indica su origen, fechas de nacimiento y muerte.

Canciones infantiles o tradicionales sin zona de procedencia conocida se clasificarán como “tradicional infantil” o simplemente “canción infantil”. Si su origen no es conocido se clasifica como “incierto”.

g) Fuente

Cita bibliográfica de la fuente de donde se extrae una determinada canción, juego o texto.

Cuando no hay cita bibliográfica se especifican la fuente y el transcriptor.

h) Transcripción de las obras en el Template Kodály © creado en la investigación previa y utilizado con las modificaciones de estilo introducidas por la Editorial Javeriana en la publicación de la *Antología Kodály Colombiana* (2009). Ejemplo:

COPLAS DE TORBELLINO (2)

$\text{♩} = 125$

C F G7 C F G7

Se - ño - ra vén - da-me un pan por - que a - quí ven - go en a - yu - nas

que yo en - des -pués se lo pa - go cuan - do la ra - na e - che plu - mas

que yo en - des -pués se lo pa - go cuan - do la ra - na e - che plu - mas

Ayer pasé por tu casa  
y en la puerta un burro había  
yo creyendo que eras vos  
le dije: “adiós vida mía”.

Anoche a la media noche  
sin apuntar el lucero  
pensando que era mi chata  
le pegué un beso al ternero.

Me mandasteis a decir  
que yo no te merecía  
es cierto que no merezco  
semejante porquería.

---

#### Coplas de torbellino (2)

- Contenido melódico: (1 ) 2 3 4 5 6 7 11

Contenido rítmico



- 
- Célula rítmica característica
  - Función: -desarrollo coral, nivel de iniciación
    - Presentación del género
    - Práctica de célula característica
    - Presentación del círculo armónico I-IV-V
  - Género: Torbellino
  - Forma: abb
  - Origen: Zona Andina Centro Oriente
  - Fuente: Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, archivo sonoro COL Boy 5 M-13. Transcripción de Alejandro Zuleta. Coplas tomadas de: "Coplas picantes de amor y humor" selección de Carlos Nicolás Hernández, Panamericana Editorial, 1999.
- 

La colección ha sido indexada en un formato que permite realizar la búsqueda por orden alfabético, por contenido melódico y por contenido rítmico. 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.

## 2. INFLUENCIA DE LA NUEVA RECOPIACIÓN EN LA ADAPTACIÓN DEL MÉTODO KODÁLY EN COLOMBIA.

Siendo la adaptación del método un proceso continuo aún en desarrollo, analizaremos de qué manera la nueva recopilación, su clasificación y la práctica pedagógica que se sigue desarrollando a su alrededor, ha influido en la modificación y adaptación de algunos de los elementos del método, sin que por ello pierda su esencia.

De acuerdo con el planteamiento de Choksy (2001), entenderemos por método un enfoque pedagógico que tiene:

- Una filosofía: una serie de principios.
- Una pedagogía que lo identifica; una práctica.
- Objetivos que vale la pena alcanzar.
- Integridad: su razón de ser no es comercial.

Si analizamos los dos primeros elementos, vemos lo siguiente: en la filosofía está el fundamento, el pensamiento pedagógico de Zoltan Kodály a partir del cual sus alumnos terminaron de consolidar el método. Esta es inmodificable. Allí está la idea de que la música pertenece a todos, de enseñar música a través del canto coral y, sobre todo, está la idea fundamental de que “a través de la música y de la manera como la enseñamos podemos mejorar significativamente la calidad de la vida” (Choksy, 2000, p. X). En el segundo elemento están los componentes del método, aquellas características que le han dado su sello particular pero que son adaptables y modificables. Estos son:

a) **Secuencia** pedagógica organizada de acuerdo con el desarrollo del niño pero adaptable a cada contexto.

b) Tres **herramientas** metodológicas básicas:

- a. Las sílabas de solfeo rítmico.
- b. El solfeo relativo: adaptado en *El Método Kodály en Colombia* (Zuleta, 2004).
- c. Los signos de Curwen: adaptados en el modo mayor (Zuleta, 2008) y rediseñados para el modo menor en la presente propuesta.

c) El **Material** musical: rondas y juegos tradicionales, canciones folclóricas y música de compositores reconocidos. Este es el más adaptable de los cuatro componentes y objeto primordial de la presente investigación.

Estos tres componentes de la pedagogía que identifica al método, son modificables y adaptables a cada contexto cultural y pedagógico. Citamos de nuevo a Choksy cuando plantea:

No fueron las técnicas asociadas con el Método Kodály las que causaron su enorme difusión. (...) estas técnicas, aunque efectivas, existían aún antes de que naciera Kodály (...) fue la filosofía que las soportaba la que cautivó la imaginación de los maestros alrededor del mundo (2001. p. IX).

A partir de la transcripción, clasificación y puesta en práctica de la gran mayoría de las canciones recopiladas, así como del constante quehacer musical con grupos de niños y grupos de maestros en diferentes regiones del país, la investigación ha arrojado los siguientes aportes a la adaptación del *Método Kodály* para Colombia<sup>4</sup>.

- a) Rediseño de los signos de Curwen para el modo menor.
- b) Los contenidos rítmicos del acompañamiento como fuente de desarrollo rítmico.
- c) El contenido armónico como fuente de desarrollo auditivo.
- d) El concepto de “Célula característica”.
- e) La “canción de vocalización”.
- f) Enseñanza de canto a dos voces a partir de estribillos de música tradicional que originalmente lo contienen.

a) Los signos de Curwen para el modo menor





El trabajo de adaptación del *Método Kodály* a la práctica de la lectura musical con el sistema de do fijo, arraigado tan profundamente en Colombia y América Latina, ha sido resuelto de manera exitosa mediante la utilización de sílabas numéricas que permiten utilizar los signos de Curwen en cualquier tonalidad mayor (Zuleta, 2008). La adaptación de los gestos signos de Curwen en modo menor, quedó apenas esbozada, sin que para entonces se hubiera planteado y experimentado una solución satisfactoria.

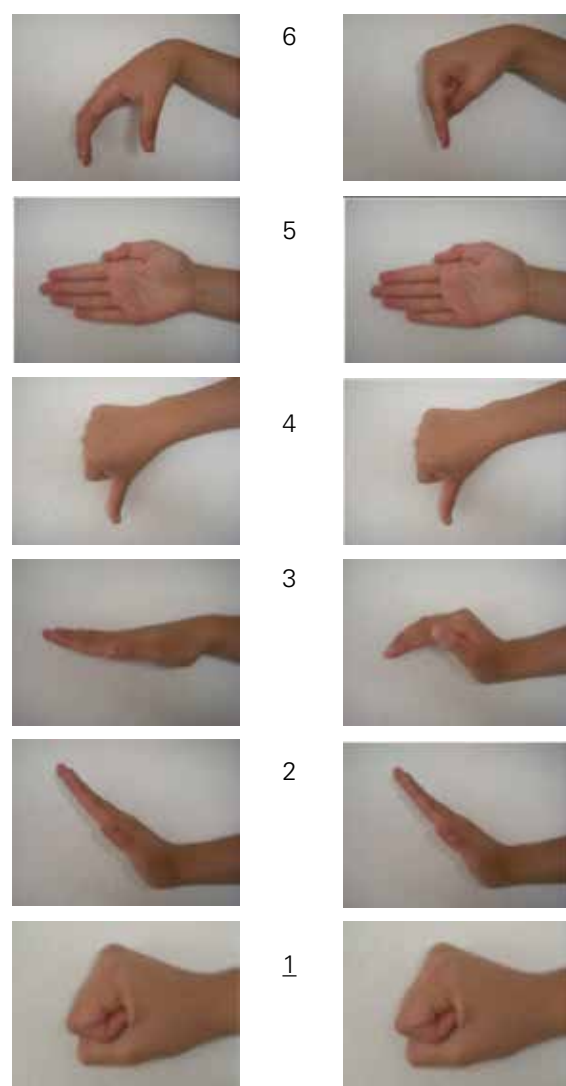
En *El Método Kodály en Colombia* se planteó que la escala menor comenzara en el sexto grado, de la misma manera que ocurre con la sílaba “la”, en el sistema de do movable:

<b>6<sup>1</sup></b>	la <sup>1</sup>
<b>5</b>	sol
<b>4</b>	fa
<b>3</b>	mi
<b>2</b>	re
<b>1</b>	do
<b>7</b>	si
<b>6</b>	la

Si bien este sistema funciona perfectamente dentro del sistema húngaro tradicional de do movable, la práctica pedagógica con maestros, niños y jóvenes ha demostrado que al intentar *traducir* este concepto a la escala de números, la estrategia pedagógica, conlleva a la confusión. Para nuestro sistema de solfeo basado en el do fijo, una escala no puede comenzar y terminar en el grado 6<sup>1</sup> y los signos de Curwen que la acompañan resultan más una molestia que una ayuda.

Se necesitaba entonces solucionar el problema de los signos de Curwen en modo menor. Solamente, a partir de la experimentación con grupos diversos de niños y maestros de música, y mediante la utilización de repertorios que incluyeran diferentes escalas menores (eólica, armónica y melódica) el autor ha llegado a rediseñar y emplear con éxito los siguientes signos para el modo menor:

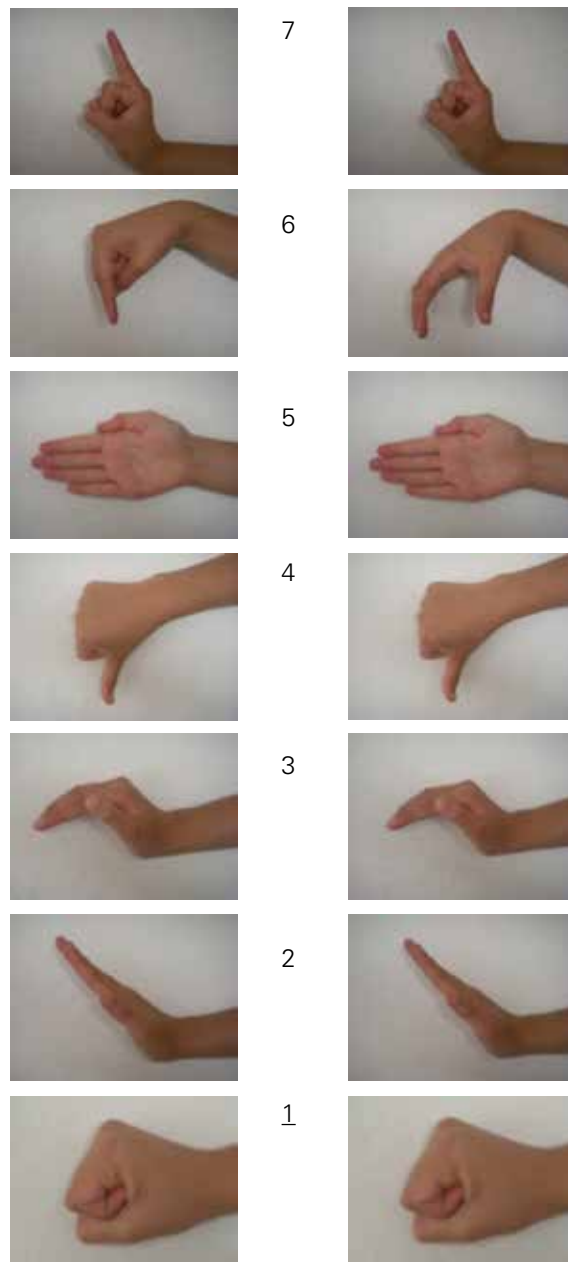
MAYOR		MENOR
	1 <sup>1</sup>	
	7	



El símbolo para el tercer grado en escala menor, se asemeja al empleado para el tercero mayor, pero su curvatura le da la diferencia necesaria para que sea percibido como mediante menor. El símbolo para el sexto grado, combina la postura de "6" en mayor, con la utilización del dedo índice que señala hacia la nota de su resolución, componente típico de los signos que señalan la resolución por medio tono (4 y 7 en mayor). El símbolo para el séptimo grado en menor es tomado del "ta" que se utiliza en el método húngaro.

La combinación de gestos hace posible también la presentación de las escalas menores armónica y melódica:





#### *b) Los contenidos rítmicos del acompañamiento*

Tal y como quedó planteado en la investigación *El Método Kodály en Colombia* (2004) dentro de la música tradicional colombiana se pueden identificar “sistemas sonoros fuertemente estructurados que dan cuenta de dinámicas socio-históricas y territoriales concretas” (Mincultura, 2003). En estos sistemas sonoros se definen cuatro niveles de estructuración en los cuales los instrumentos cumplen diferentes roles:


- Nivel melódico. La melodía que identifica la pieza misma.
- 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 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.

En la propuesta inicial se había hecho un mayor énfasis en el Nivel melódico, de la mayor importancia dentro del Método Kodály ya que la canción es la base misma de la enseñanza musical, y en el Nivel ritmo- percusivo, limitando su enseñanza a algunas bases y sus variaciones utilizadas, a manera de *ostinatos*. El Nivel ritmo-armónico se dejaba para futuras propuestas y el Nivel improvisatorio estaba, y está aún, por fuera de los límites de la presente propuesta.

Con el objeto de utilizar el nivel ritmo-percusivo como fuente de aprendizaje de ejecución, lectura y escritura del ritmo, un buen número de canciones populares tradicionales se han transcrito con un acompañamiento rítmico tomado de la fuente original o adaptado de las fuentes idóneas, tales como las cartillas de músicas tradicionales publicadas por el *Plan Nacional de Música para la Convivencia* del Ministerio de Cultura, los textos publicados por la Fundación Batuta y algunos artículos de revistas especializadas. Dados los límites y el alcance de la presente propuesta, se han escogido los acompañamientos en su fórmula más simple y se han adaptado a una escritura en tres planos tímbricos: un instrumento de semillas, uno de madera y una tambora. De esta manera, los acompañamientos rítmicos pueden ser adaptados por maestros y alumnos a cualquier tipo de instrumentos que tengan a su disposición. Las canciones populares tradicionales vienen ahora enriquecidas con un elemento clasificatorio llamado “contenido rítmico del acompañamiento” que se convierte en una fuente adicional importantísima, de la cual se extraen elementos rítmicos para su preparación, presentación y práctica.

El concepto de “el pulso se divide en tres”, por ejemplo, resulta fácil de preparar, presentar y practicar, a partir del contenido rítmico del acompañamiento y no del de canciones que contengan sus figuras básicas. Resulta muy fácil para los niños y jóvenes colombianos percudir en sus cuerpos el pulso básico de un currulao, juga, bambuco, sanjuanero, fandango, merengue o vallenato, y de allí derivar el pulso básico y su primera división.

Pulso básico 

Primera división 

Las células básicas de su primera división se presentan como:

largo-corto  y corto-largo 



Ejemplo:

Juga

The musical notation for 'Juga' is written in 6/8 time across three staves. The first staff, 'Percusión I (Semillas)', uses 'x' marks to represent eighth notes in a repeating pattern of two groups of four. The second staff, 'Percusión II (madera)', uses eighth notes in a similar repeating pattern. The third staff, 'Tambora', uses a combination of eighth notes and eighth rests in a repeating pattern. All three staves end with a double bar line and repeat dots.

Una gran cantidad de música, no solo de Colombia sino de todo el continente americano, desde el huapango mejicano hasta la chacarera argentina y la cueca chilena, tienen dentro de su estructura rítmica básica las agrupaciones binaria y ternaria de la primera división del pulso: seis corcheas agrupadas de a dos o de a tres, con acentuaciones en los tiempos débiles de la métrica, que le dan todo el sabor a una gran cantidad de música latinoamericana.

A la gran mayoría de niños colombianos, con quienes se ha experimentado la práctica de percusión corporal de células rítmicas que contienen este “dos contra tres”, les resulta increíblemente fácil su ejecución, a partir de células de acompañamiento tales como, el congo o el currulao.

Congo

The musical notation for 'Congo' is written in 6/8 time across three staves. The first staff, 'Percusión I (Semillas)', starts with a 6/8 time signature, followed by a quarter rest, then eighth notes. The second staff, 'Percusión II (palmas)', starts with a 6/8 time signature, followed by a half rest, then dotted quarter notes. The third staff, 'Tambora', starts with a 6/8 time signature, followed by eighth notes and eighth rests. All three staves end with a double bar line and repeat dots.

Percusión I  
(Semillas)

Percusión II  
(palmas)

Tambora

c) El contenido armónico como fuente de desarrollo auditivo

De la misma forma en la que pueden enseñarse la lectura rítmica y melódica a partir de un repertorio conocido, también pueden darse los fundamentos de la armonía, comenzando por la percepción e identificación de patrones armónicos que hacen parte del sistema en la música popular. Es el caso de la copla llanera, el torbellino y algunos calipso, cuyo círculo armónico I-IV-V (o V<sup>7</sup>) se repite indefinidamente volviéndose una excelente manera de iniciar a los alumnos en el conocimiento y reconocimiento de dicha progresión armónica. Ejemplo (*Coplas del Llano*):

C F G7 G7

1. Del lla - no que tan - to quíe - ro  
2. La co - pla\_es el sen - ti - mien - to

del lla - no que tan - to quíe - ro ten - go su\_he - ren - cia ge -  
la co - pla\_es el sen - ti - mien - to que des - pier - ta la\_a - le -

nui - na, con - ser - vo la tra - di - ción de su co - pla can - ta -  
grí - a, ver - so que se va\_en el vien - to y vuel - ve\_en la po - e -

ri - - na  
sí a

#### d) El concepto de "Célula característica"

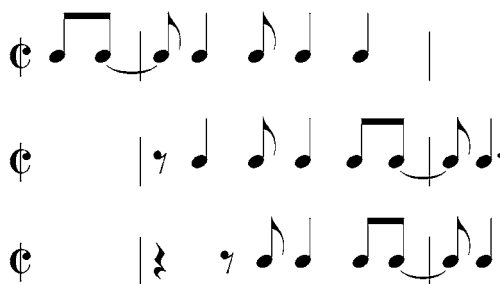
En una gran cantidad de melodías provenientes de las dos zonas costeras colombianas, la Zona Vallenata y la Región Andina, se han encontrado dos tipos de células rítmicas que permiten ser clasificadas como tales en una presentación "básica", la más común, y sus variaciones. Ambas comparten una característica común que Jesús Pinzón (1965) describió como "síncopa caudal" y es la ligadura de una segunda de dos o tres corcheas que obran a manera de antecompás.

La primera de ellas se encuentra en una gran cantidad de melodías de las zonas de San Andrés y Providencia, la Zona Vallenata, la Zona del Atlántico y algunos géneros de la Zona del Pacífico Norte tales como el porro y el son chocoano. Ocurre dentro de una métrica de 2/2 y en el presente contexto se le denominará "Célula Caribe":

##### Básica



##### Derivadas

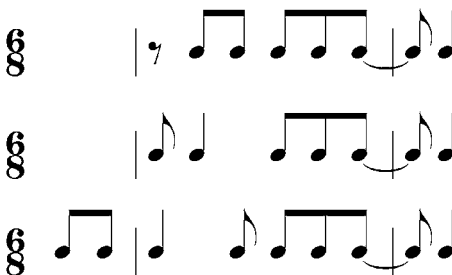


La segunda de ellas se encuentra en una gran cantidad de melodías de las zonas Andina y del Pacífico prioritariamente, aunque también está presente en algunos géneros de las zonas del Atlántico y Vallenata tales como el fandango y el merengue vallenato. Está dentro de una métrica de 6/8 y en el presente contexto se le denominará "Célula Criolla":

##### Básica



##### Derivadas



En el aprendizaje de la lectura rítmica del ciclo avanzado se podrán incluir estas células no como la suma de figuras sino como unidades con nombre propio que pueden prepararse, presentarse y practicarse.

#### e) El concepto de Canción de vocalización

Dentro de esta nueva etapa de recopilación se encontraron canciones cortas, la mayoría provenientes de las zonas del Atlántico y Pacífico colombiano, muchas de ellas con forma abab, con un estribillo y muchas estrofas, cuyo diseño melódico, brevedad y estructura antifonal de pregunta-respuesta las hace particularmente aptas para ser utilizadas como vocalizaciones dentro de esta propuesta de canto coral. En el ejemplo siguiente, el maestro entona la pregunta y las coplas dejando al coro la respuesta. La canción podría ser transportada a varias tonalidades por encima y por debajo de la original, de la forma en la que se hace una vocalización en un grupo coral.

Maestro

Da - me da - me da - me que te voy a dar

Coro

u - na gua - ya - bi - ta d'es-te gua - ya - bal bal La

Maestro

gua - ya - bi - ta ma-du - ra le di - jo\_a la ver - de ver - de

Coro

u - na gua - ya - bi - ta d'es-te gua - ya - bal El - bal

#### f) Enseñanza de canto a dos voces a partir de estribillos de música tradicional que originalmente las contienen.

En el ejemplo anterior se pudo apreciar cómo la respuesta o estribillo de la canción está a dos voces. Así está en la fuente original. Muchas canciones populares tradicionales tienen texturas similares en las cuales la copla es cantada por un solista o por un grupo al unísono y el estribillo es cantado a dos, o más voces. Esto se presenta con mayor frecuencia en la

música de las zonas del Atlántico y Pacífico colombiano y se le conoce con el nombre de “los coros”. El inicio de la práctica del canto a dos voces, a partir de este tipo de estribillos, ha dado excelentes resultados ya que los niños y jóvenes llevan esta práctica “en los oídos”.

### 3. PROYECTOS DERIVADOS DE LA NUEVA RECOPIACIÓN.

La puesta en práctica y la evaluación de las canciones y de las nuevas propuestas pedagógicas se está llevando a cabo, inicialmente, dentro de las prácticas corales y la cátedra de Materiales de la Música del Programa Infantil y Juvenil, el Diplomado en Metodologías Musicales y el Programa de Especialización en Dirección de Coros Infantiles y Juveniles de la Universidad Javeriana en Bogotá.

La publicación de la recopilación se hará en un libro impreso denominado “Antología Kodály Colombiana II” que tendrá un formato similar al de su antecesor (2009), además de un buen número de posibilidades de utilización pedagógica del repertorio. Así mismo, se planea la creación de una página web denominada *El Método Kodály en Colombia* en la cual se pueda acceder a las canciones clasificadas según contenido rítmico, melódico, desarrollo coral etc. De igual forma, contará con audios de las canciones, videos de muestra del manejo del método, ejemplos de clase y modelos de ensayos corales basados en el método.

Otro de los proyectos de utilización y publicación de la nueva recopilación consiste en la elaboración de las *Cartillas de materiales de la música* basadas en el repertorio, para el Programa Infantil y Juvenil de la Pontificia Universidad Javeriana.

Parte importante de la adaptación del *Método Kodály* ha sido el reconocimiento de que, así como el material musical difiere considerablemente del húngaro y norteamericano en su contenido melódico y rítmico, difieren también las múltiples maneras de adaptar la secuencia pedagógica a los contextos de las escuelas de pre orquesta, bandas, coros y contextos académicos diversos en los cuales se ha implementado la adaptación colombiana del método. A medida que adaptamos las enseñanzas de Kodály a nuestro contexto cultural, parecemos estar alejándonos de aquellos elementos del método que, superficialmente, lo identifican como tal, pero nos acercamos más a los fundamentos de su filosofía y a la eficacia de sus resultados.

---

## NOTAS

- 1 Este proyecto pertenece a la línea de investigación Música y Pedagogía del Grupo de Investigaciones Musicales Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- 2 Creado en marzo de 1976, el CDM cuenta con más de veintidós mil documentos impresos y manuscritos, y más de diez mil horas de grabación en audio y video <http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=8836>
- 3 Se diferencia del sistema de do movable utilizado en Hungría donde las alturas absolutas son denominadas mediante letras (A,B,C,D) y las sílabas de solfeo, do, re mi fa, sol, la y sí, corresponden a los grados de la escala, sin importar en qué tonalidad ocurran. La clasificación del contenido melódico se hace, entonces, con la primera letra de cada sílaba: d,r,m,f,s,l,t
- 4 Los resultados descritos a continuación también han sido socializados con expertos pedagogos en Argentina (Violeta Hemsy), Puerto Rico (Lydia Milles) y Hungría (Dr. László Nöber Nemes, Director del Instituto Kodály en Hungría a través de videoconferencia).

## REFERENCIAS

- Choksy, Lois. *The Kodály Method*. New Jersey: Prentice Hall inc, 1999.
- Choksy, Lois. *The Kodály Method II*. New Jersey: Prentice Hall inc, 2000
- Choksy, Lois. ed. *Teaching Music in the Twenty First Century*. New Jersey: Prentice Hall, 2001.
- New Grove Online. <https://bases.javeriana.edu.co/genre>. (Acceso 6 de Mayo de 2012)
- Ministerio de Cultura, Colombia. *Escuelas de Música Tradicional*, Bogotá: Documento inédito, 2003.
- Pinzón Urrea, Jesús y Pardo Tovar, Andrés. "Rítmica y Melódica del Folclore Chocoano". *Monografía del Centro de Estudios Folclóricos y Musicales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Vol 2, 1961.
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music Writing," *Musical Quarterly* 44/2: 184-195, 1958.
- Zuleta, Alejandro. *El Método Kodály en Colombia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2008.
- Zuleta, Alejandro. *Antología Kodály Colombiana*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2009.
- Zuleta, Alejandro. "El Método Kodály en Colombia." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, 1 (1), 66-95, 2005.

### Cómo citar este artículo:

Zuleta, Alejandro. "El Método Kodály en Colombia - Fase II". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8 (1), 21-39, 2013.