

Metodo Willems

¿Qué es la educación musical Willems?

Edgar Willems nació en Bélgica, pero desarrolló su labor pedagógica y musical en Suiza. Realizó investigaciones y experiencias en el terreno de la sensorialidad auditiva infantil y en las relaciones música-psiquismo humano.

Pero fue durante la Guerra Mundial de 1914-1918 cuando Willems empezó a realizar la visión y concepción que inspiraría su vida de investigador, de pedagogo y de iniciador, en una obra y una actividad profundamente humana, adaptadas en particular a la época en la que vivimos. La concepción "Willemsiana" no parte de la materia, ni de los instrumentos, sino de los principios de vida que unen la música y el ser humano, dando gran importancia a lo que la naturaleza nos ha dado a todos: el movimiento y la voz. En un primer momento, Edgar Willems pone una premisa muy clara e importante: "Para que la educación musical pueda ser eficaz es necesario cuidar las bases desde el comienzo, las raíces; sonido, ritmo, melodía, armonía, etc. Durante su vida (1890-1978), Edgar Willems intentó alcanzar numerosos fines humanos y musicales. El más importante ha consistido en establecer las bases de una verdadera educación destinada a armonizar el ser humano por la música, y a favorecer que éste alcance su plenitud.

Se trata de vivir la música de una manera muy natural, a la vez receptiva, activa e inventiva. Se dirige a todos, sean cuales sean los dones iniciales, las edades y los orígenes. Persigue finalidades a la vez humanas, sociales y musicales, según una progresión pedagógica experimentada desde hace varias décadas.

Su deseo es:

- Contribuir a la apertura general y artística de la persona, en su unidad y su unicidad;
- Desarrollar la memoria, la imaginación y la conciencia musicales;
- Preparar al canto coral, al solfeo, a la práctica instrumental y la armonía;
- Favorecer la "música en familia" así como los diferentes aspectos sociales de la vida musical.

La formación musical aplicando la metodología de E. Willems, el UTEM la enfoca en el sentido de una triple búsqueda:

- Búsqueda de unidad entre los principios pedagógicos puestos en evidencia por E. Willems y los que presiden los diversos aspectos de la formación: partir de la vida y de sus lazos con la música, privilegiar la expresión del ser en sus motivaciones profundas, cultivar el buen contacto relacional asociado a la exigencia justa.
- Búsqueda de libertad: la de los participantes ante lo que se les propone, ante las formas a recrear por sí mismos, con su interioridad propia y en su contexto preciso: también la de los formadores, para preservar la evolución de los cursos hacia un constante perfeccionamiento, a fin de alcanzar cada vez mejor los objetivos en función de las necesidades de los participantes.
- Búsqueda de energía en uno mismo a través de la música: necesaria para la adquisición de una competencia musical equilibrada en todos los campos y para un dominio pedagógico de la progresión.

CONDICIONES PARA APLICAR EL MÉTODO WILLEMS

Conocer profundamente los principios psicológicos de la educación musical. Principios basados en las relaciones existentes entre los elementos fundamentales de la música y aquellos pertenecientes a la naturaleza humana.

Disponer de un material musical adecuado para emprender la educación sensorial del niño.

El Método WILLEMS le da gran importancia a los elementos naturales:

El movimiento y la voz, que están en todo ser humano.

Partimos de que la música es un lenguaje, y como nuestra propia lengua, precisa de una impregnación (experimentación) anterior, basada en la escucha (desarrollo sensorial), que implica una memoria e interés (desarrollo afectivo), llegando a la conciencia a través de la imitación e invención (desarrollo mental).

El objetivo principal de la Educación Musical Willems, es el ser humano, favorecer su mejor crecimiento y evolución.

Lo que la música aporta al desarrollo individual de la persona, así como el aspecto social que comienza en la familia y el colegio, ha sido ya científica y experimentalmente constatado.

Nuestro proyecto educativo según estos principios:

- Asegura, gracias a sus bases vivas y ordenadas, un desarrollo del oído musical y del sentido rítmico, que prepara la práctica del solfeo, la de un instrumento o la de cualquier otra disciplina musical.

- Emplea con la participación activa de los niños, medios naturales y vivos que van de lo concreto a lo abstracto, favoreciendo una transición homogénea de lo instintivo a la concentración, y de ésta al automatismo.

El material y conceptos empleados parten de la música en sí misma: del sonido, el movimiento sonoro, el ritmo, el canto y el movimiento corporal natural. Trabajando estos cuatro aspectos en cada clase, pues todos ellos son esenciales para una formación rica y completa.

¿CÓMO ES UNA SESIÓN WILLEMS?

- Daremos prioridad a la Audición, pues es el momento en que los niños están más receptivos y atentos. Se aprovecha este momento para las actividades de mayor concentración, facultad que se va desarrollando junto con la evolución psicológica del niño.

- El Ritmo implica una mayor actividad, comenzamos a movilizar la parte física de nuestro cuerpo. Ello requiere atención además de movimiento y poco a poco, según las características de cada niño, mayor exigencia y precisión.

- Las Canciones son el centro de la clase, en importancia y en tiempo, por contener todo lo anterior: melodía, ritmo, armonía, y además un texto, una historia. Las canciones están organizadas por objetivos pedagógicos. Cada canción tiene así un sentido además del mero placer por cantar que por supuesto está incluido entre aquellos.

- Terminaremos con el Movimiento pues requiere más esfuerzo físico y menos concentración mental, sin perder por ello la atención y la escucha musical. Con ello y a través de movimientos naturales de los niños asociados a la música, improvisada o grabada, desarrollamos el sentido del tempo, del carácter, además de acercar a los niños a la Música de los grandes maestros, lo que hará nacer en ellos un sentido crítico más evolucionado que otros compañeros que crecen con un entorno musical no tan selecto y en el que, por desgracia, muchas veces, no es la calidad musical la que prevalece.

El tiempo que se dedica a cada parte de la clase depende de muchos factores y es el profesor el que decide, dentro del marco orientativo expuesto, según las características y estado de ánimo de los niños y / o la consecución de los objetivos propuestos.

Zoltán Kodály: (Kecskemét, Hungría, 16 de diciembre de 1882 — Budapest, 6 de marzo de 1967) es uno de los más destacados **músicos húngaros** de todos los tiempos.

Su estilo musical atraviesa por una primera fase *posromántica-vienes*a y evoluciona hacia su característica principal: la mezcla de folclore y armonías complejas del **siglo XX**, compartida con **Béla Bartók**. Estudia en **Galánta**, ciudad a la que dedicará sus famosas *Danzas*, y **Nagyszombat**. Más tarde, en **Budapest**, ingresa en la **Academia de música Franz Liszt** donde estudia con **Koessler**. En **1906**, después de haberse doctorado en letras, realiza un viaje de estudios a **Berlín**. Ese mismo año comienza a investigar en el *folclore húngaro*, tarea a la que se sumaría **Bela Bartók**.



Retrato de Zoltán Kodály **Escuela Primaria con Especialización en Música de Boglarlelle** in **Boglarlelle, Hungría**

Llegó a coleccionar hasta cerca de 100.000 canciones populares húngaras, a las que aplicaba su singular perfección técnica. En **1907** se incorpora al cuerpo de profesores de teoría musical de la Academia F. Liszt, en la que también llegó a impartir clases de composición (**1908**). La consagración mundial como compositor le llega en **1923** con el estreno de **Psalmus Hungaricus**. Poco antes (**1919**) había sido nombrado Subdirector de la Academia Húngara de Música, a lo que más tarde iría añadiendo otros títulos y nombramientos:

- Miembro de la Academia Húngara de Ciencias (**1945**)
- Presidente de la Comisión de Musicología (**1951**)
- Presidente del International Folk Music Council (**1951**)
- Doctor **Honoris Causa** por la **Universidad de Oxford** (**1960**)
- Doctor **Honoris Causa** por la **Universidad de Berlín Este** (**1964**)
- Doctor **Honoris Causa** por la **Universidad de Toronto** (**1966**)
- Miembro Honorario de la Academia de las Artes y las Ciencias de EE.UU. (**1963**)

METODO KODALY

Entre los métodos pedagógicos de la Educación Musical, podemos afirmar que el método Kodály es uno de los más completos, ya que abarca la educación vocal e instrumental desde sus orígenes hasta sus niveles más altos en el campo profesional. Por otra parte tiene una sólida estructura y una acertada secuenciación pedagógica basada en criterios científicos que tienen en cuenta el desarrollo psico-evolutivo del alumnado. Zoltan Kodály (Kecskemet 1882 - Budapest 1967) músico y compositor húngaro de gran nivel, demostró tal interés por la pedagogía musical que decidió dejar a un lado su faceta de compositor y director de orquesta para dedicar gran parte de su vida a la recopilación de un amplísimo repertorio de música popular y folklórica (se habla de ciento cincuenta mil canciones) , para utilizar en su metodología. El mismo nos dice: (1) " Me parece que no me arrepentiré nunca del tiempo que no dediqué a escribir composiciones de gran formato. Creo que haciendo así he realizado un trabajo útil para el colectivo, tan útil como si hubiera escrito otras composiciones sinfónicas"

Durante este período de recopilación contó con la colaboración de Béla Bartók .(2)" la música tradicional está viva, de alto nivel y es una fuente interminable de arte. Béla Bartók la considera con el mismo valor estético que las fugas de Bach o las sonatas de Beethoven..." (Z. Kodály). Una de las intuiciones más geniales de Z. Kodály fue el comprender como el patrimonio de la música popular tiene un importante papel en el aprendizaje de la música en los niños/as, que no teniendo todavía el oído contaminado de "basura musical", aprenden música con temas y fragmentos sonoros, escuchados desde el momento de su nacimiento, que son cantados o tocados por sus padres o por las personas de su entorno. La Hungría de las primeras décadas de nuestro siglo, no conocía otra música que la popular o la culta debido a que las relaciones con otros pueblos y culturas, sobre todo de Europa occidental, eran prácticamente inexistentes. A esto se debe el éxito de su metodología que se desarrolló utilizando miles de temas populares totalmente genuinos, sin influencia alguna. La característica fundamental de la actividad pedagógica de Z. Kodály está basada en su afirmación: " ¡Que la música pertenezca a todo el mundo! "

Llegados a este punto nos planteamos cuáles fueron sus criterios pedagógicos para fundamentar su teoría. Sabemos que el niño/a habla antes de escribir y desde la experiencia adquirida obtiene las reglas y nociones del lenguaje. Z. Kodály (2) dice: " El objetivo o meta de la música no es llegar a ser juzgada sino convertirse en nuestra sustancia, hay mucho analfabetismo musical incluso entre los niveles cultos de nuestra sociedad. Es inútil tratar de obviar esta situación divulgando la música sinfónica de buena calidad. Aquellos que no están acostumbrados a escucharla comprenderán poco y no podrán acercarse a ella a través de la lectura formal en partitura". Esta afirmación, que es de principios de nuestro siglo, parece que no ha llegado a la mayoría de nuestros profesores, que todavía no se han decidido a utilizar criterios metodológicos y pedagógicos para la enseñanza de la música. No olvidemos que no podemos basar nuestro bagaje cultural en las nociones musicales aprendidas en nuestra formación inicial, que suele ser escasa y en la "experiencia" acumulada a lo largo de los años de docencia. Sabemos que la experiencia sirve para detectar errores, no para corregirlos. Sería como si intentásemos enseñar la pronunciación de vocales y consonantes a diferentes velocidades, durante años, sin aprender nunca ni una sola palabra; o aprender la pronunciación de un idioma extranjero sin comprender el significado y pretender que esta persona pueda obtener una cultura literaria o de otro género.

Con la misma lógica no podemos pretender adquirir y comprender el significado de la música estudiando solfeo tradicional o tocando mecánicamente un instrumento. ¿A qué se refiere Z. Kodály cuando dice "saber leer la música"? Sin duda ninguna no se refiere a la lectura tradicional de sonidos, uno tras otro, sin comprender su significado ni el nexo de unión entre los mismos. Por tanto la música no debe ser un sonido sino un conjunto de relaciones sonoras que deben resultar como un pensamiento sonoro que, como cada pensamiento, encuentra su primera expresión en la voz, es decir, en el canto. La voz es el primer y más versátil instrumento musical que demasiadas veces relegamos a un segundo plano, para dejar espacio a pequeños instrumentos musicales de diferente tipología esto puede ser debido a que la mayoría del profesorado de educación musical no conoce la fisiología vocal y ante problemas de desafinación prefiere dedicarse a otra actividad que le resulte más conocida.

¿Cómo solucionamos el problema de los desafinados? En primer lugar debemos aclarar que la definición más común clasifica al desafinado como aquella persona que no es capaz de reproducir con la voz un fragmento escuchado con anterioridad. Sin embargo hay que distinguir entre el desentonado y el desafinado. El primero sabe reproducir el movimiento de los intervalos más o menos correctamente en una tonalidad diferente a la escuchada, mientras que el desafinado produce sonidos totalmente diferentes a los escuchados, sin respetar la secuencia interválica. La mayoría de las personas que clasificamos normalmente como desafinados, en realidad pertenecen a la categoría de desentonados, ya que son personas que no han tenido la posibilidad de desarrollar su oído musical ya sea por un analfabetismo musical familiar, por la imposibilidad de relacionarse con el mundo de la música en su sentido más pedagógico, o por un "adiestramiento" musical erróneo.

3.-CRITERIOS PEDAGOGICOS DE LA METODOLOGIA DE Z. KODALY PARA UNA CORRECTA EDUCACION MUSICAL

En este apartado intentaremos comentar los criterios pedagógicos de Z. Kodály teniendo en cuenta la realidad en la que nos encontramos inmersos. * " Mejorar los cursos de enseñanza musical que se imparten en las Escuelas de Magisterio". Este es uno de los criterios que más nos interesan. En la asignatura de Lenguaje Musical muchas veces se comete el error de reproducir los esquemas didácticos utilizados en los Conservatorios, pretendiendo enseñar a alumnos que en la mayoría de los casos no tienen ninguna formación musical, y disponiendo de unos pocos créditos a impartir durante dos cursos académicos. El resultado es que al final se envían a las escuelas de Educación Primaria maestros de música que prácticamente son analfabetos, musicalmente hablando. Nuestra tarea es la de enseñar música a los futuros maestros de educación musical, utilizando una metodología adecuada que permita que ellos puedan transmitir directamente la formación musical recibida en esta disciplina a sus alumnos sin pasar por nocionismos teóricos o el árido solfeo tradicional.

Con el método Kodály no es imprescindible tener un conocimiento musical completo antes de empezar a aplicarlo a la docencia, ya que nos permite enseñar cada apartado en el que nosotros hayamos alcanzado un nivel de conocimiento y ejercitación adecuado sin romper la coherencia del método. *

" Es necesario evitar que los niños se acostumbren de pequeños a la música de baja calidad ya que después sería demasiado tarde" En la época actual, esta es quizás una de las tareas más difíciles debido a la contaminación que el niño recibe desde su nacimiento a través de los medios de comunicación, discos,... ¿Cómo podemos competir con los "mass - media"? Uno de los criterios más experimentados consiste en no despreciar claramente ante los niños todo lo que no sea música culta o popular, ya que esto sólo consigue que nuestros alumnos pierdan la confianza en nosotros pensando que no entendemos su realidad y al mismo tiempo a sus ojos pierde fiabilidad la cultura musical que pretendemos que adquieran. Ellos viven "su música" como algo bonito, moderno, y socialmente integrante, mientras que normalmente consideran aburrida, pesada y "pasada de moda" la que podemos proponerles nosotros. Fragmentos de música Rock, New Age, Heavy metal, Rap..., bandas sonoras de películas y dibujos animados conocidos por ellos, se convertirán en excelentes aliados para comenzar una educación musical que lentamente iremos dirigiendo hacia otro tipo de música más difícil de comprender.

Esto implica necesariamente una actualización constante del profesorado y un conocimiento de las tendencias musicales del momento, para que el docente se acostumbre a realizar una crítica constructiva que le permita comprender los fenómenos musicales del mundo moderno e intentar sacar el mayor rendimiento de los mismos para sus clases de educación musical. * "La música es una experiencia que la escuela debe proporcionar". Desgraciadamente la triste realidad no favorece la consecución de este objetivo. El tiempo que se dedica a desarrollar el currículo de educación musical en la Educación Primaria es totalmente ridículo teniendo en cuenta las metas que se pretenden alcanzar con la LOGSE. Sabemos que el aprendizaje de la música en toda su esencia es una de las materias más amplias que implica gran número de horas de práctica que no podemos dedicarle dentro del recinto escolar. Para solucionar este grave problema debemos transmitir a nuestros alumnos el entusiasmo por la música, tratando con todos los medios pedagógicos a nuestro alcance, que continúen la experiencia musical más allá del horario escolar. La creación de pequeños coros escolares, la grabación de temas populares de tradición oral, la creación de bancos de sonidos para su posterior utilización en la creación de bandas sonoras...harán que nuestros alumnos vivan la música como una experiencia gozosa y no como una asignatura estéril.

"El canto diario es muy importante. El placer que se deriva del esfuerzo de conseguir una buena música colectiva proporciona personas disciplinadas y nobles de carácter; su valor, en este aspecto, es incalculable". Todos conocemos el poder de unión e integración que tiene el canto, sobre todo el canto colectivo. La disciplina necesaria, la formación musical que conlleva y la responsabilidad que tiene cada cantor permite que la música sea un vehículo de educación cívica y social. La preparación técnica necesaria y la elección del repertorio son, seguramente, los puntos que ofrecen mayor dificultad al maestro de educación musical. Por esto es imprescindible que un profesor de educación musical conozca al menos los rudimentos de fisiología, patología y técnica vocal, ya que sin ellos no podrá enseñar correctamente el canto. No podemos convertirnos en instructores y directores de coro sin conocer la técnicas y la problemática que conlleva. ¡Esto sería lo mismo que pretender que un profesor de flauta enseñase órgano o violín!

Resolver problemas de entonación, enseñar la correcta respiración y reconocer los problemas que conlleva la tesitura vocal de nuestros alumnos son conocimientos absolutamente necesarios si no queremos correr el riesgo de estropear de forma irreparable las voces de los alumnos. También la elección del repertorio deberá ser realizada con los criterios ya mencionados teniendo en cuenta, también, los siguientes factores:

- a. La extensión es uno de los criterios más importantes. En la elección de un fragmento musical debemos fijarnos en el sonido más grave y agudo del mismo, teniendo en cuenta la edad y las posibilidades de nuestros alumnos. Muchas veces se encuentran cancioneros para niños que contienen obras que no se adaptan a su tesitura. En estos casos a veces puede ser suficiente transportarlas a otras tonalidades, pero otras veces se deben descartar. La elección de canciones populares debe ser realizada con mucha atención., sobre todo la del folklore español, rico de adornos, tresillos, amplios intervalos...El mismo Z.Kodály que defendió la utilización de canciones populares para aprender la música sostiene que cuando no encontremos en el folklore popular soluciones para un determinado problema debemos acudir al folklore de otras culturas o a la música culta. Además la LOGSE propugna la coeducación, la atención a la diversidad y el fomento de valores como la tolerancia y el respeto a las otras culturas, cosa imposible si no conocemos la música de los otros pueblos. Sin duda alguna la música es uno de los medios más eficaces para la realización de esta tarea. Existen óptimas publicaciones de música étnica mundial donde podemos encontrar los más variados géneros y estilos.
- b. Debemos aprender canciones que tengan elementos musicales ya trabajados. Antes de proponer una canción debemos realizar un estudio riguroso de: las figuras musicales, los intervalos, el modo, la forma, la dinámica... Los elementos novedosos deberán ser explicados primero al alumno para darle la posibilidad de concienciarse y poder comprender el material propuesto. * " En la vida de un niño la experiencia musical decisiva aparece entre los seis y los dieciseis años. Durante esta época de crecimiento es cuando es más receptivo y cuando muestra mayor talento" Todos los pedagogos están de acuerdo con esta afirmación, aunque debemos tener en cuenta que este desarrollo se verá potenciado si se ofrecen actividades lúdicas y material sonoro a los alumnos de Educación Infantil. En Hungría, en las escuelas infantiles especializadas con el método Kodály, los niños terminan con un patrimonio vocal de unas cuatrocientas canciones, retahílas, y juegos musicales aprendidos. Es evidente que esto permitirá al maestro de Educación Primaria iniciar su labor docente con un inmenso material sonoro ya preparado. Nuestra realidad es muy diferente. Los niños cuando acceden a la Educación Primaria no suelen tener ningún tipo de formación musical. Actualmente, en la mayoría de los casos, al maestro de la especialidad de Educación Infantil se le da una formación mínima de educación musical, totalmente insignificante en relación a la importante labor que debería desarrollar. Con respecto a los maestros de educación Primaria ya hemos reflejado anteriormente que la formación nos parecía bastante escasa, pero es a todas luces insuficiente cuando se encuentran habilitados por algunos cursos de especialización que realiza el MEC en convenio con la Universidad si estos no comienzan a realizarse de una forma totalmente rigurosa.

Metodo Kodaly: Voz y Folclore.

Ya anteriormente había publicado, que a juicio de Z. Kodaly la voz es el primer y más versátil instrumento musical, y que sin embargo casi siempre era relegado a un segundo plano, dándole mayor relevancia a pequeños instrumentos musicales de (por lo general de ejecución sencilla para iniciación musical). Esto se debe a que la mayoría de los docentes de educación musical no conocen la fisiología vocal y ante problemas de desafinación prefiere dedicarse a otra actividad que le resulte más conocida.

Sin embargo, Kodaly invita a retomar el valor protagónico de la voz en la formación musical y no pasar a los instrumentos sin antes dominar la técnica vocal. Practicar diariamente el canto y prestarle mucha atención a la afinación es uno de los principios de su método. Del mismo modo se ha de pasar inmediatamente al canto coral.

Otro de los principios metodológicos de Kodaly, como hemos expuesto, es el folclore musical. La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical en todos los niveles de la educación; exaltar la identidad regional y nacional es un principio siempre presente en la enseñanza musical.

KATALIN SZEKELY Y EL METODO KODALY

1. Pedagogía musical para los inicios – Música y movimiento

El niño nace con unas habilidades que abarcan aquellas que consideramos fundamentales para la percepción musical. La educación musical se basa en estas habilidades y desarrollándolas proporciona una nueva forma de expresión: el lenguaje artístico de la música.

Más allá del desarrollo del oído, la coordinación motriz, la voz, se enriquecen la fantasía, la creatividad, la sensibilidad del niño. La educación musical le proporciona una forma lúdica de aprender a expresarse y comunicar con los demás.

El niño de 4 años es perceptivo y aprende a través de la imitación. En la clase de música el protagonista principal es el/la profesor(a). Es el quien canturrea con ellos, cuenta cuentos con títeres y canciones, juega con ellos los juegos en corro, les canta canciones mientras bailan, tocan instrumentos de pequeña percusión o dibujan.

A partir de los 5 años el niño vuelve más activo. Sabe dominar su cuerpo y voz, es capaz de aprender de oído canciones. Sus actividades musicales abarcan tanto el canto como el movimiento y la interpretación instrumental. Posee la sensibilidad auditiva y la capacidad analítica para discriminar los diferentes factores de la textura musical: la dinámica, la velocidad, el timbre, la altura y la duración.

A los 6 años la percepción musical llega a una complejidad que permite el inicio de la escritura y lectura musical aunque sea de forma no convencional iniciando el proceso de concienciación del hecho musical mediante la abstracción que consiste en un acercamiento analítico – comprensivo.

En general, la forma idónea de aprendizaje para el niño es el juego. El acercamiento lúdico se mantiene también en la lecto-escritura musical: se utilizan fichas, puzzles, laberintos, cartas etc. musicales. Se fomenta la improvisación libre basada en la imitación.

2. Formación auditiva – Pedagogía del lenguaje musical

El oído es el canal por donde se canalizan los conocimientos musicales, por lo tanto, la formación auditiva debe ser permanente durante los estudios musicales.

El objetivo del estudio auditivo debe ser la música viva, el lenguaje de los diferentes estilos musicales. La música empleada para los primeros cursos de Lenguaje Musical se forma de las canciones populares y tradicionales. El folklore proporciona el aprendizaje del lenguaje musical materno pero también fortalece el conocimiento de la cultura de su propio pueblo y la formación de identidad nacional. Por otro lado, las canciones del folklore tienen unas dimensiones formales y tonales abarcables y comprensibles para el niño. Las canciones populares bien seleccionadas representan los mismos valores artísticos que las grandes obras de la literatura musical universal pero en pequeña escala.

En el segundo ciclo el material objeto de la lectura musical se forma de pequeñas piezas vocales e instrumentales de la literatura musical ampliando paulatinamente la paleta de los diferentes estilos y formas.

Se guarda la actitud lúdica frente al lenguaje musical. El lenguaje no es algo inamovible sino un material muy sutil: una descolocación de acento o articulación en la frase musical puede producir un cambio de significado. Componer es un juego creativo donde se utilizan elementos musicales (motivos, células) para agrupar y desarrollarlos de diferentes maneras, al igual como lo hace el compositor al emplear diferentes técnicas de composición como: la variación, la imitación, la inversión etc.

En resumen, la escritura y lectura musical debe ser comprensiva. Esto supone una actitud analítica – reflexiva basada en la audición interior y la memoria musical.

3. Educación musical creativa - Coordinación de las asignaturas instrumental y teóricas

Los objetivos enumerados arriba para la enseñanza del Lenguaje Musical se apuntan hacia la meta de mejorar la interpretación en el instrumento: el intérprete tiene que ser capaz de comprender y transmitir el mensaje del compositor a través de la interpretación instrumental comprensiva. Desde el momento que el niño inicia la lectura y escritura musical, analiza y reflexiona sobre la estructura del lenguaje musical.

Las pequeñas obras de los Métodos de iniciación al instrumento deben tener unas dimensiones aptas para el niño y una estructura clara y con sentido: se utilizan los mismos tipos de frase que el niño aprende e improvisa en la clase de Lenguaje Musical; la estructura motivica de las frases, su comprensión implica la correcta respiración, acentuación y articulación. La capacidad de improvisación se debe transmitir al instrumento, manejando las técnicas de composición el niño improvisa variaciones, imitaciones, inversiones, preguntas y respuestas.

Al igual que en el primer curso de Lenguaje Musical el niño inicia en el canto polifónico, en la clase instrumental sigue desarrollando su sensibilidad polifónica tocando ejercicios a dos voces junto a su profesor. Esto desarrolla su atención y capacidad de escucha además de mantener mejor el pulso y afinar correctamente, ya que el niño aprende imitando a su profesor.

La fononimia puede ser otro recurso prestado de Lenguaje Musical para liberar al niño de las dificultades iniciales de la lectura y dejarle concentrarse únicamente a la entonación en su instrumento. Lo mismo ocurre también cuando el niño toca canciones que aprendió cantar de memoria en la clase de Lenguaje. Estos momentos de placer y diversión garantizan un aprendizaje vivenciado y proporcionan una fuerte motivación.

Mi encuentro con el Método Kodály

1. Mi educación musical

Nací en Budapest (Hungría). Para mi profesión de músico es una suerte de haber recibido mi educación musical en este país, una educación que goza de fama mundial gracias a la Academia de Música “Franz Liszt” (hoy denominada Universidad de Música) y la pedagogía Kodály. Mis compañeros en la Academia eran músicos de la talla de Zoltan Kocsis, András Schiff, Dezső Ránki, Ivan Fiscfer, los miembros del actual “Cuartetto Takács” entre otros. Éramos alumnos de profesores como Farkas – profesor de composición de Ligeti y Kurtág – , el propio Kurtág, Rados, otros profesores eran discípulos directos de Kodály como Erzsébet Szönyi, Melinda Kistétényi o el director de coro Zoltán Vásárhelyi.

Hace poco leí un libro biográfico de András Schiff donde habla de las circunstancias que le influyeron en su elección de la música como profesión. Cuenta que la primera profesora de piano que él tenía (igual que yo y muchos más) era una de estas señoras ya mayores que a causa de la guerra o la revolución de 56, han quedado viudas sin hijos y volcaban toda su amor y energía en sus alumnos. Cuando dirigía la escuela municipal de música de un pequeño pueblo de Andalucía, me veía volver en una de estas mujeres (aunque con un hijo propio) y declaré que no hay método, sea el más eficaz, que valga si el profesor no transmite e implanta en el alumno el amor hacia la música.

Si, se trata de la motivación. También describe Schiff qué es lo que hace tan especial la Academia “Liszt”. Eso es el ambiente profundamente musical que motiva al alumno a sacar el máximo rendimiento de sí mismo (no es el profesor que te saca el rendimiento, sino tú mismo a lo que el profesor sólo asiste proporcionando recursos). Nosotros admirábamos a nuestros profesores que nos invitaron a su casa para charlar entre sus libros, cuadros, partituras inspirando este aire de cultura presente también en su vida privada y enseñando que la música forma parte de una cultura general y representa los valores eternos de la humanidad.

Nosotros deseábamos demostrarles lo mucho que estamos capaces de aprender por amor hacia la música pero también por amor y admiración hacia el profesor. Nunca habíamos planteado cuestionar la autoridad de un profesor: la enseñanza era muy personal pero al mismo tiempo se mantuvo aquella distancia que hay entre alumno y profesor.

Hace poco pregunté a Claudio Martínez Mehner – quién, bien sabido, estudiaba durante cinco años en Budapest –, qué es lo que distingue la enseñanza de la Academia “Liszt” de otras. Respondió que allí la música no se trata como algo inamovible, fósilado, sino como un lenguaje vivo. Que su profesor no se reparó en transformar las obras que trabajaban, aunque ésta fuera de Mozart, para demostrar la naturaleza viva del material. (Imagínate el nivel de conocimiento estilístico del profesor que es capaz improvisar en cualquier estilo para enseñarte cómo se modifica el significado al realizar un cambio en el sintaxis musical.)

Voy a contar un anécdota para iluminar este ambiente tan especial de nuestra educación musical. Una vez impartiendo un curso en Sevilla a profesores de composición comenté sobre mis profesores de música que tenía en Hungría. Que la profesora de solfeo, después de terminar la clase nos dijo: “Habéis visto que hemos hecho una serie de ejercicios muy variados. Estaba pensando mandaros trabajos para casa pero no sé que si todos tenéis la capacidad de preparar tantos ejercicios... Pues yo no mando nada. Cada uno haga cuanto pueda.” Todos nos esforzábamos al máximo para demostrar a la profesora nuestra capacidad, que somos los mejores y que podemos preparar más ejercicios que el compañero. Uno de los asistentes del curso me dijo: “Esto aquí no ocurriera. Si la profesora nos dice que no manda nada, nosotros no hacemos nada.”

Esto era que nos deslumbró que aquí el problema no es meramente profesional que si el método, que si el ratio profesor – alumno... El problema es ético-moral. Yo siempre me consideraba una educadora que utiliza la música para educar a la vida, a una vida digna que se basa en un comportamiento íntegro que respeta los valores éticos y morales.

2. Mis estudios musicales y la pedagogía Kodály

Nací en Hungría y desde pequeña se me educó con la música. En el parvulario la música formaba parte de las actividades diarias de forma de juegos en corro, canciones infantiles, rimas ritmizadas (trabalenguas, adivinanzas, retahilas etc.), dramatizaciones. La excelente formación vocal de las maestras facilitó que el niño pequeño, que aprende por imitación, adquiriera la formación vocal correcta.

La escuela primaria de ocho cursos, realicé en una clase especializada en música. Frente a las demás clases que tenían dos clases semanales de 45 minutos, nosotros tuvimos música todos los días. Para matricular en esta clase tuvimos que hacer una pequeña prueba que consistió en cantar algunas canciones y repetir con palmas ritmos sencillos. Pronto me enteré que la música estamos aprendiendo bajo la tutela de Zoltán Kodály. El maestro visitaba con frecuencia a los colegios y escuelas de música para inspeccionar la enseñanza musical programada por él. Mi primer libro de música era un cuaderno pequeñito, los *333 ejercicios de lectura* que iba seguido por las demás obras didácticas de Kodály.

Aparte de sus libros didácticos, teníamos el libro de texto basado en un repertorio variado de canciones populares. En los primeros cursos utilizamos la pequeña percusión, más tarde, la flauta dulce. Manejamos fichas y círculos recortados para iniciar la escritura musical. Pronto empezamos a cantar a dos voces. A partir del quinto curso cantamos dos veces por semana en el coro. El canto coral formaba parte de las materias impartidas en primaria y secundaria. Muchos de los alumnos de primaria se apuntaron en la Escuela de Música para aprender algún instrumento. La Escuela de Música funcionó en el edificio del colegio por la tarde. Allí sólo íbamos a estudiar el instrumento, ya que el lenguaje musical aprendimos en la clase de música del colegio por la mañana. Mis compañeros de clase, casi todos teníamos abono de conciertos didácticos por los domingos por la mañana. De mi clase especializada en música, sólo dos de nosotros eligió la carrera musical – yo y otro compañero – pero aproximadamente el 90% de mis compañeros de clase es licenciado y tiene un trabajo cualificado. Unas compañeras siguen cantando en algún coro de aficionados.

A partir de los 10 años manifesté mi inclinación hacia la composición escribiendo pequeñas obras para piano imitando los estilos (desde barroco hasta romántico) de las obras del repertorio pianístico que tocaba en las clases de piano. Desde entonces en las audiciones del colegio yo tocaba siempre alguna obra mía.

Accedí al Conservatorio Profesional mediante superar la prueba de acceso de composición. A partir de allí y durante los siguientes años de estudio en la Academia “Liszt” los estudiantes de música tuvimos entrada libre a todos los conciertos y a la Ópera de Budapest, una de las mejores del mundo (que puede presumir de haber tenido directores como Mahler u Otto Klemperer). Desde luego todos los días estábamos allí, reuniéndonos con una cerveza después del concierto para charlar con los compañeros sobre estas vivencias, sobre artistas invitados a Budapest como Yehudi Menuhin, Sviatoslav Richter, Mauricio Pollini, Claudio Abbado ... es imposible enumerar a todos que dejaron una huella inolvidable en nuestra educación, eso es, de ellos recibimos gran parte de nuestra educación para lo que nos preparaban o guiaban nuestros profesores.

Desde aquellos años al principio del siglo XX en los que se despertó en Kodály la preocupación por la educación musical de su pueblo e inició la composición de una serie de obras didácticas y la programación de los libros de texto de música para la enseñanza musical general, hasta que yo terminé mis estudios y luego trabajando como profesora de solfeo en la misma Academia, toda la vida musical en Hungría estaba “empapada” de las ideas de Kodály, su filosofía. La unidad y coherencia de su pedagogía por un lado y la flexibilidad por el otro que permite que el profesor recree el método adaptándolo a su personalidad, el folklore húngaro en que se basa para mantener viva la identidad nacional a través de la cultura propia pero también fundamentando la comprensión de los valores que representa la cultura universal, la hacen estable y siempre presente acompañando generaciones. Para nosotros, músicos húngaros es como el aire: la respiramos sin darnos cuenta (algunos criticando sin saber lo que dicen) hasta que un día tú sales al extranjero y te das cuenta...

Otra anécdota: el último verano visité a mi familia en Budapest y, de excursión y de buen humor, brotamos a cantar. Mi sobrina de quince años me pidió que le acompañe con la segunda voz. A mi casi me saltaron las lágrimas. Cantaba las mismas canciones que yo en el colegio hace treinta años. La obra de Kodály es sólida.

Los contenidos de los libros de música que yo conocí en los años 60 en el colegio perduran porque representan parte de nuestra cultura que une las generaciones. ¿Quieres una prueba de ello mejor que cantar a dos voces en el campo con tu sobrina en los años 90?

3. Mi trabajo docente

Al terminar la Academia Superior, empecé a trabajar en el Conservatorio Superior “Franz Liszt” en su departamento en la ciudad de Debrecen. Para convertirme en funcionaria, no tenía que hacer oposiciones: nosotros nos examinamos una sola vez al terminar la carrera. El título mismo contiene la calificación de la diplomatura. A esto se le añade un currículum y el director del centro te hace una entrevista. Es él quien decide que si te quiere en su equipo o no. Durante 12 años trabajaba en esta institución impartiendo Solfeo, Armonía, Transporte y repentización, Música de siglo XX. Las primeras dos asignaturas daba de manera global enlazando las dos horas. El solfeo en este nivel significaba el trabajo auditivo sobre los contenidos de Armonía.

Al mismo tiempo entré en un coro de aficionados y no he dejado cantar en algún coro hasta venir a España. Los coros de aficionados tienen un alto nivel musical gracias otra vez a Kodály que alentó el movimiento coral en Hungría (véase artículo en 12 notas nº 21).

Dije antes que el método Kodály era para nosotros algo evidente, inseparable de nuestro propio método. Para nosotros era natural que los alumnos que acceden a grado superior tengan una buena preparación: buen oído, memoria musical, sensibilidad tonal y armónica desarrolladas, comprensión de la estructura del lenguaje musical, conocimiento de la literatura musical etc. (No digo que no nos habíamos quejado sobre el nivel insuficiente de los alumnos, eso parece, lo hacen todos los profesores). Sin embargo, yo pronto me encontré en una situación que me permitió experimentar el “desierto educativo musical”. Me invitaron a impartir clase de solfeo y armonía para los estudiantes extranjeros en la Academia “Liszt” de Budapest y, poco después en el Instituto Internacional de Pedagogía Musical “Zoltán Kodály” de Kecskemét. En estas ocasiones experimenté alucinada la falta de una formación auditiva mínima, del conocimiento de nociones musicales elementales respecto al lenguaje de la música, la falta de experiencias o vivencias musicales de parte de los alumnos extranjeros que se matricularon en estas instituciones.

Llegué a España en 1990. En Andalucía se conoció poco o nada sobre la LOGSE. Así, me encontré con un sistema de educación musical que me pareció totalmente absurdo, sin sentido hasta caer en ridículo. (Mi primera experiencia "inolvidable" ha sido escuchando a un alumno de música examinándose que balbuceaba algo de manera muy rara haciendo con el brazo unos movimientos de aspa de molino. Me entró la risa, ya que en mi vida no he visto tal cosa. Luego me enteré que esto era el examen de ritmo y lectura. Más adelante tenía más gana de llorar experimentando el daño que este "método" hizo en el sentido rítmico innato de los alumnos y la ferocidad con que se defendió este "sinsentido".)

Mi mejor etapa laboral se comenzó siendo la directora de la Escuela Municipal de Música de Herrera. En la programación facilitada por el conservatorio que tutelaba a esta aula de música antes de que se había convertido en EMM, destacó la parte teórica. Sin embargo, pronto daba cuenta que trabajando los contenidos exigidos a mi manera, es decir, partir de la percepción y mediante la interpretación llegar a la comprensión, produce buenos resultados en los exámenes de lenguaje musical. El centro pronto empezaba gozar de buena fama.

Durante los 12 años de mi dirección he visto a crecer muchos niños que entraron en la escuela de música con 5 – 6 años y hasta los 12 – 13 no la abandonaron. Como en el pueblo todo el mundo tiene tiempo, los alumnos entraron casi todos los días: dos veces por el Lenguaje Musical, dos veces para cantar en el coro, por la clase instrumental y para preparar las audiciones con el conjunto instrumental. La única responsable por su educación musical he sido yo. Coordinaba las diferentes materias para que todo encauce para divertirse haciendo música mejorando cada vez más la calidad interpretativa. Cada vez hubo más alumnos que eligieron la carrera de músico y superaban con éxito las dificultades de sus estudios.

En los últimos años trabajé en diferentes Conservatorios Superiores de Andalucía. A menudo tenía que enfrentarme con la falta de interés y el desnivel de los alumnos. Normalmente compaginé mi trabajo docente en los conservatorios públicos con la enseñanza privada impartiendo "Música y movimiento" para los niños más pequeños en alguna escuela de música. Los inicios me parecen fundamentales para habituar al niño a las actividades musicales mediante una enseñanza placentera y vivenciada.

Actualmente trabajo en el Conservatorio Profesional de Música "Francisco Guerrero" de Sevilla.

La Rítmica de Jaques-Dalcroze

Un método de educación musical y un método musical de educación

El método activo de educación musical la rítmica (1903) está en el génesis de los métodos activos de enseñanza de la música. El trabajo teórico y práctico de su creador, el compositor y pedagogo suizo **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950), influyó decisivamente en la pedagogía musical y en la renovación de la danza i la coreografía, estableciendo las bases del uso educativo y reeducador de la música y el movimiento.

El **método Jaques-Dalcroze** tiene su fundamento en tres pilares: la **música**, el **movimiento** y la **coordinación**. relaciona los movimientos naturales del cuerpo, los ritmos artísticos de la música y las capacidades de imaginación y reflexión.

Este método desarrolla las aptitudes auditivas y motoras, la memoria y la concentración; educa la sensibilidad, espontaneidad y la capacidad de representación rápida; estimula la creatividad y favorece la integración armónica de las facultades sensoriales, afectivas y mentales del individuo. Podría definirse como una gimnasia integral del reflejo y del consciente.

La educación rítmica és una pedagogía esencialmente activa que completa la educación general. es un método de educación musical y un método musical de educación.

El desarrollo de la sensibilidad musical se fundamenta en la experiencia del individuo en relación con el espacio que le rodea. la **rítmica** trabaja la técnica musical y la expresión corporal; pero por encima de todo, la relación música-individuo. El estudio de la rítmica tiene continuidad natural en el estudio del **lenguaje musical**, el trabajo de un **instrumento** y la **improvisación musical**, así como en las **técnicas de expresión corporal**, en la **danza** y en la **coreografía**.

La rítmica consiste en poner en relación los movimientos naturales del cuerpo, los ritmos de la música, y la capacidad de imaginación y de reflexión. Los ejercicios propuestos son por tanto, caminos que permiten descubrir y comprender la música a través de la experiencia del organismo entero; la educación de la sensibilidad y del poder de representación rápida, que se dirige simultáneamente a las facultades auditivas y motrices.

La rítmica no es un fin como tal, sino un medio de desenvolvimiento educativo que asocia el juego y la regla, la libertad y el rigor, la improvisación y el pensamiento creativo que se dirige a personas de todas las edades: a estudiantes y profesionales de la música y el movimiento, que ofrece una nueva mirada sobre los ejercicios de sus competencias personales; a los niños y adultos amateurs que les procura los medios de acceder de una manera viviente a la conciencia de ellos mismos y al placer del descubrimiento artístico.



A través del movimiento, la relajación, el escuchar, la expresión corporal y vocal, el alumno descubre las leyes que rigen la relación entre la energía, el espacio y el tiempo. El estudio de los constituyentes de la música (ritmo, melodía, armonía) es abordado a través del estudio de ritmos corporales.



La obtención de resultados depende, en la medida de lo posible, de la escucha atenta de la música y, por lo general, no se apoya en la imitación o en la repetición mecánica de los ejercicios.



“Todos los ejercicios del método de rítmica tienen por objetivo reforzar la facultad de concentrarse, de habituar el cuerpo a obedecer las ordenes superiores, a crear numerosas habilidades motoras y reflejos nuevos que ayuden a obtener con el mínimo esfuerzo el máximo efecto, a tranquilizar, reforzar la voluntad y a insinuar el orden y la claridad en el organismo.”¹

“El principio sobre el cual se basa todo el método de la rítmica es que no se debe enseñar reglas antes de experimentar los hechos que engendraron las mismas reglas; aprender a usar todas nuestras facultades antes de pedirle que las emplee.”²

“El estudio de la música está íntimamente ligado a la práctica de la rítmica, pero no al estudio de la música en su aspecto técnico, tal como lo es el estudio del instrumento, de la voz, la armonía y el contrapunto. Aquí se trata de tomar un contacto directo con la música, se trata de no hacer música solamente, sino comprenderla, sentirla, vivirla.”²

¿Cuales son las cualidades consideradas indispensables en el futuro músico? Jacques-Dalcroze las resumió como sigue: "La agudeza auditiva, la sensibilidad nerviosa, el sentido rítmico -es decir, el sentido justo de las relaciones existentes entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio - y, por último, la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas". Luego añade: "Solo si estas diversas cualidades se encuentran reunidas, todas, aunque sea en estado embrionario, en el organismo del futuro músico, los estudios musicales podrán hacer de él un verdadero artista, pues ellas prueban que la música *está en él*, es parte de su organismo y se desarrollará por el ejercicio mismo de esas facultades; pero si esas facultades no existen, ¿Cómo se quiere que los estudios instrumentales las desarrollen...?"³

- 1.- Jacques-Dalcroze, Emile: La Rythme, la musique et l'éducation. Fostich edit. 1965
- 2.- Ortiz de Stopello, Maria L : Música, desarrollo y educación. Monte Avila edit. 1994
- 3.- Bachmann, Marie-Laure: La rítmica Jacques-Dalcroze. Pirámide, 1998

¿Qué es la rítmica DALCROZE?

Es la base del método Jaques-Dalcroze, un método que utiliza el movimiento corporal como medio de sensibilización y experimentación de los elementos del lenguaje musical. Constituye una preparación para todas las artes basadas en el movimiento. La rítmica no es un fin, es un medio. La finalidad directa y práctica de la rítmica fue expresada por su creador Emile Jaques-Dalcroze con estos tres conceptos:

- Desarrollar y perfeccionar el sistema nervioso y el aparato muscular de tal manera que se pueda crear una mentalidad rítmica, gracias a la colaboración íntima del cuerpo y del espíritu bajo la influencia constante de la música.
- Establecer relaciones armoniosas entre los movimientos corporales, dinámicamente matizados y las composiciones y descomposiciones diversas del "tiempo" para crear el sentido rítmico-musical.
- Poner en relación los dinamismos corporales matizados en el tiempo con las dimensiones y resistencias del "espacio" para crear el sentido del ritmo músico-plástico.

Biografía de Jacques-Dalcroze

Compositor y pedagogo musical.

Hijo de padres suizos.

En 1873, a los 8 años, retornó con ellos a Ginebra.

Concurrió al colegio y más tarde al Liceo.

Estudió letras en la Universidad y comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio, revelando gran interés por la música. dándose a conocer por primera vez como compositor en 1882, con su pequeña ópera cómica "La Soubrette" (La confidente).

Dos años más tarde se trasladó a París a continuar sus estudios. Trabajó como profesor acompañante de cantantes.

En 1887 estudió en Viena órgano y completó sus estudios de composición con Bruckner y Fuchs.(1)

En 1889 volvió a París y trabajó bajo la dirección de Gabriel Faurè, Lavignac, Mathis Lussy y más tarde de Leo Delibes.

Aceptó la dirección de la orquesta del teatro de Argel. Durante su estadía se familiarizó con la rítmica de la música árabe.

En 1892 fue nombrado profesor de armonía y más tarde de solfeo superior en el Conservatorio de Ginebra.(2) Se dedicó especialmente al estudio del ritmo tanto en sus manifestaciones plásticas como sonoras. (3)

Se ha manifestado como un compositor fecundo pero más aún como un pedagogo excepcional. Imaginó una serie de ejercicios rítmicos especiales, de una admirable originalidad para completar los estudios y ejercicios de solfeo y de desarrollo del sistema auditivo.

Fue surgiendo así un sistema de enseñanza rítmica que en un principio se llamó Gimnasia Rítmica.(4)

Los matices y el fraseo le fueron inspirados por las obras de Mathis Lussy, su maestro y amigo.

Su propuesta de aplicarlo en el conservatorio fue rechazada



En 1905 hizo una demostración en el Congreso Pedagógico de Soleure.

En 1911 se trasladó a la ciudad jardín de Hellerau (Dresde) donde fundó una escuela de rítmica que consagró exclusivamente a la realización de sus ideas y que atrajo a numerosos intelectuales y artistas de toda Europa, a escritores, directores de teatro, actores, compositores, bailarines, músicos.

Muy pronto tuvo ramificaciones y muchos seguidores.(4)

El psicólogo francés Edward Claparède de la Universidad de Ginebra que comprendía y seguía todo el alcance y la importancia que tenían estas experiencias, ayudó a Jaques-Dalcroze a fijar la terminología justa e indispensable que permitiera establecer las relaciones entre las experiencias pedagógicas del maestro con los hechos científicos plenamente comprobados y aceptados de la nueva psicopedagogía.

Un Consejo de 25 médicos que estudió el sistema lo apoyaron

Pero la muerte de su mecenas Wolf Dohrn y la guerra de 1914-1918 motivaron su cierre.

En 1818 en Londres se creó la "London school of Dalcroze eurhythmics" que difundió el método por toda Europa.

Volvió a Ginebra y en 1919, fundó el Instituto "Jaques-Dalcroze" y en París la "Ecole de rythmique J-D" y otras similares se fueron formando en las principales ciudades de Europa y EE.UU.

Preconizó sus teorías en numerosos artículos, conferencias, libros.

En 1926 como coronación a su obra se celebró en Ginebra el Iº Congreso Internacional del Ritmo acudiendo a él las más destacadas personalidades de Europa en materia de pedagogía musical.

El volumen que se publicó es el mejor exponente de la rítmica dalcroziana.

En agosto del mismo año se fundó la Unión Internacional de Profesores del Método.

En el año 1935, con motivo de cumplirse su 70 aniversario, le fue conferido el título de ciudadano de honor de Ginebra y le fue ofrecido un álbum conteniendo 10.500 firmas de alumnos de rítmica recogido en las instituciones de las cinco partes del mundo donde su método es oficialmente enseñado y practicado.(5)

Juana Gargiulo

