

Pedagogía musical activa. Corrientes contemporáneas

M^a Isabel Villena Ramírez

Antonio Vicente Guillén

M^a Pilar de Vicente Villena

Universidad de Murcia

RESUMEN: La Música es un arte patrimonio de la Humanidad. La educación musical pretende ayudar a la formación integral de la persona. La metodología para lograr tales objetivos ha variado a lo largo de la historia. En este trabajo se recogen fundamentalmente las corrientes didácticas contemporáneas dentro del campo de la Pedagogía activa. Nombres como *Jaques-Dalcroce, E. Willems, Martenot, Orff, Kodály*, entre otros, aparecen en este artículo exponiendo los principios inspiradores de su pedagogía.

ABSTRACT: Music is a part of our cultural heritage. Thus musical education should be considered as an essential element in our overall educational development. For the purpose of teaching music different methodological approaches have been used throughout time. In this paper, those approaches within the perspective of learning by doing are examined. The proposals suggested by *Jaques-Dalcroce, E. Willems, Martenot, Orff, and Kodály*, among others, are presented and their pedagogical principles are discussed.

PALABRAS-CLAVE: Ritmo, Música natural, Pedagogía activa, Instrumento, Expresión corporal, Expresión vocal, Melodía, Armonía.

KEY WORDS: Rhythm, Natural music, Learning by doing, Instrument, Music and movement, Vocal expression, Melody, Harmony.

La *Pedagogía Musical Activa* es un movimiento educativo musical actual cuyos orígenes hay que situarlos en las últimas décadas del XIX. Se trata de músicos-profesores de gran valía que se han acercado al campo de la psicología y de la pedagogía dejando en ellos una huella profunda que se verá reflejada en los principios metodológicos en

que basan sus propias metodologías.

Confieren a la música no sólo un valor estético sino valores formativos de la persona. La Escuela Nueva y los precursores de la misma han influido en la mayor parte de estas figuras de la Pedagogía Musical Activa. Por este motivo se hace un breve estudio de las aportaciones al campo musical de lo que podríamos llamar precursores (Comenio, Rousseau, Pestalozzi, Froebel, Pape-Carpantier, Kergomard, Montesino, Montessori, entre otros) para centrarse en las aportaciones didácticas de Willems, Jaques-Dalcroce, Orff, Martenot, Kodály, Wuytack.

COMENIO (1592-1671)

Principal representante del Realismo Pedagógico, en su obra más representativa, *Didáctica Magna*, recomendaba que el alumno comience por reconocer los sonidos, para después recordarlos y, por último, reflexionar y juzgar sobre ellos. "Para aprender con facilidad deben utilizarse cuantos más sentidos se pueda. Deben ir juntos siempre el oído con la vista y la lengua con la mano". (Comenio, 1988:80) Parece recordar en estas recomendaciones los principios seguidos en los métodos Orff y Kodály, donde intervienen prácticamente todos los sentidos. La formación del hombre debe empezarse con la edad primera. Únicamente es sólido y estable lo que la primera edad asimila (Comenio, 26). De ahí las recomendaciones de estos músicos y pedagogos en el inicio de la formación estético-musical de la persona. En la *Didáctica Magna* dedica la última parte de su obra al estudio de las cuatro instituciones educativas correspondiendo la duración de la escolaridad en cada uno de ellas seis años. En el primero, la Escuela Materna, aborda las materias en las que pueden iniciarse a los niños de cero a seis años. Entre los veinte grupos de contenidos disciplinares incluye en el 17 la Música, si bien le da un carácter religioso (Comenio, 1988:163). Esto mismo acontece en la segunda institución la Escuela Común, de seis a doce años, donde también figura la música entre las disciplinas curriculares. Por un lado, se refiere al aprendizaje de memoria de las salmodias, himnos sagrados y cánticos espirituales. Por otro, insiste en el aprendizaje de melodías muy conocidas "y aquellos que tuviesen mayor aptitud comenzarán los rudimentos de la música figurada" (Comenio, 1988:168). En la tercera institución, la Escuela Latina, donde se imparten las humanidades, el trivium y quadrivium, y otras materias, figura la música distinguiéndola en dos grupos a los estudiosos, los teóricos y los prácticos. El cuarto establecimiento docente lo llama Academia. A ella están reservados "el más elevado conocimiento y desarrollo de todas las ciencias y todas las superiores enseñanzas". Solamente debe estar reservada para aquellos que "son más aptos y más dignos". Entre los estudios o carreras profesionales figura la medicina, leyes y también la Música.

Todo debe ser aprendido por todos. "Artificio universal para enseñar todo a

todos.” Se aprende mediante el ejercicio. La escritura se aprende escribiendo y la música ejecutando los sonidos”(Serrallach,1953:206-210)

ROUSSEAU, J. J. (1712-1778)

No sólo escribió obras pedagógicas como el Emilio (1762), o políticas como el Contrato Social (1762), sino que dedicó parte de su vida a la enseñanza de la música, inventó nuevas formas de notación musical, y fue compositor. Proclama la bondad natural del hombre. “Tout est bien sortant des mains de l’Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l’homme”, así empieza su obra maestra El Emilio. Las primeras facultades que se forman y perfeccionan en nosotros son los sentidos. Estos son los primeros que se necesitan cultivar. Ejercitar los sentidos significa enseñar a juzgar bien por su intermedio, porque no sabemos ver, ni oír, ni tocar sino como nos enseñaron. Es preciso que se forme un oído fino, sensible al ritmo y a la armonía; que se ejercite la voz no solamente para pronunciar y articular bien, sino para que sea igual, justa, suave y musical en la primera edad: desarrollo de los órganos del joven alumno cuidando, al mismo tiempo, su gusto estético”. Rousseau se indignaba en su tiempo contra los profesores para quienes la música no era “la ciencia de los sonidos”, sino “la ciencia de las blancas, las negras y las corcheas. Critica “Nada tan fuera de lugar como lo que llaman los franceses solfeo natural”.(Rousseau, 1971:220). A lo largo del Libro II del Emilio expone toda una metodología de la enseñanza musical para el niño. “En el canto que su voz sea justa, igual, flexible, sonora; su oído sensible a la medida y a la armonía, pero nada más. Se comprende que no me doy tan poco prisa en que aprenda a leer lo escrito, menos me la daré a enseñarle a leer música. Ejercitad a vuestro pequeño músico a que primero haga frases regulares y muy cadenciosas, a que luego las ligue entre sí con una modulación muy sencilla. Sobre todo, nunca un canto extravagante, patético, ni expresivo; siempre melodía cantable y sencilla.”

PESTALOZZI, E. (1746-1827)

Discípulo de Rousseau, da un lugar preponderante a los ejercicios de canto. Considera a “la música como uno de los auxiliares más eficaces de la educación moral” Y más adelante continúa diciendo que “es el influjo más marcado y beneficioso de la música sobre los sentimientos, lo que he observado como más eficaz para preparar el espíritu y ponerlo a tono de las mejores impresiones”. La considera como una catarsis. “Si se cultiva con un espíritu adecuado hierde en su raíz los sentimientos malos o estrechos, toda propensión poco generosa y mezquina y toda emoción indigna de la humanidad”. (Pestalozzi, 1980,)

Didácticamente recomienda primero conocer los sonidos (percepción), después su representación (lenguaje o escritura), y por último, las leyes que rigen su formación (pensamiento).

“Que la enseñanza del canto debe, según los principios generales, principiar por lo más sencillo, profundizarlo en seguida y sólo pasar gradualmente de un conocimiento perfectamente adquirido al principio de un nuevo ejercicio” (Pestalozzi, 1980:63)

FROEBEL, F. (1782-1852)

Fue el creador del kindergarten alemán, sigue el mismo pensamiento que Rousseau y Pestalozzi. Deben educarse, en primer lugar los sentidos. “Desde la escuela maternal el niño discernirá, en medio de la naturaleza, el canto de las aves, el zumbido de los insectos, los diversos ruidos y la canción del viento; y de igual manera reconocerá los sonidos sin ayuda de ningún verbalismo”. Froebel compuso numerosos cantos que utilizaba en la enseñanza de los niños junto con el material denominado froebeliano, en el que figuraba la esfera, el cubo, el cilindro, que a su vez se descomponían en más figuras geométricas, partiendo de lo sencillo a lo más complejo dándole un carácter no sólo didáctico sino simbólico. Acompaña todos los juegos con cantos apropiados. Critica porque “Descuidan también aquel cultivo, sencillo y natural de lo rítmico, de lo regular y armónico, cultivo para el que pueden aprovecharse todas las manifestaciones de la vida humana y sirve a su vez de medio y auxiliar poderoso en la enseñanza del lenguaje y de la música”. “Pronto se acostumbraría el niño a una vida también rítmica, ordenada, medida”.(Froebel, 1913:71)

MONTESINO, Pablo (1781-1849)

Es una de las grandes personalidades en el campo de la educación en la primera mitad del XIX. Quizá para ser más exacto habría que situarlo desde 1834 hasta su muerte en 1849.

Su exilio en Inglaterra le permitió ponerse en contacto con todo lo novedoso que en materia de educación había en esa nación. “Las he visto y examinado en país extraño con particular cuidado e interés, y cuando allá las frecuentaba y conversaba con los maestros y con los alumnos..pensaba en España, en mi patria..en la prosperidad, en fin, de este desgraciado país y a los medios de adelantamiento, que yo consideraba y considero dependiente sobre todo de los progresos de la educación pública” (Montesino, 1850: V) A su regreso su vida iría permanentemente dirigida a la liberación del hombre por medio de la escuela. Su contacto con sociedades culturales le permitió crear institu-

ciones que todavía perduran en los tiempos actuales. La creación de la primera Escuela Normal en 1839 significaba el punto de partida para lograr un profesorado de primaria con plenas garantías para la alta función a ellos asignada. Los alumnos egresados de sus aulas serían los fundadores de la totalidad de Escuelas Normales creadas en las capitales de provincia.

Pero su labor no sólo se dirigió a ese nivel de enseñanza sino que también penetró en el recóndito mundo del párvulo. Publicó una obra cuyo título fue “Manual para los Maestros de Escuelas de Párvulos”. Esta obra surgió por acuerdo de la “Sociedad encargada de propagar y mejorar la educación del Pueblo”.

Querriamos destacar que en la obra anteriormente citada aparece con frecuencia la *educación musical* como un complemento muy importante en el desarrollo del párvulo. En el capítulo dedicado a las cualidades del maestro de párvulos insiste en que éstos deben poseer “una instrucción grande y extraordinaria”. A continuación expone las materias curriculares que comprendería dicha titulación y entre ellas habla “Tendrá que tener algunas nociones de la música; y por lo menos es indispensable que tengan oído músico y mediana voz. El cántico es un ejercicio repetido a todas horas en las escuelas de párvulos, y es uno de los *principales medios de educación en ellas*. La influencia moral de la música produce el doble efecto de apartar el ánimo o retrotraerle de los placeres sensuales, y de disponer el corazón a los sentimientos tiernos y a las emociones generosas, contribuyendo así a dulcificar las costumbres y extender la civilización” (Montesino, 1850:41). Sigue insistiendo y proclamando que la música tiene mucho que ver en la educación moral y en la felicidad del pueblo. “La enseñanza elemental de este arte, como medio de mejorar el gusto, elevar el carácter moral del pueblo y promover, de este modo la felicidad individual y general, objeto final de la educación” (Montesino, 1850:41). Recuerda que en Alemania, Suiza y otros países europeos han incorporado desde principios de siglo esta disciplina al currículum de primaria y de párvulos.

A lo largo de la obra recomienda a los educadores qué tipo de ejercicios realizarán los niños como marchas cantando, canciones y movimientos rítmicos (:69); en el desarrollo diario de actividades figura el *canto* ya sea al inicio de la clase o mediada la jornada matinal o vespertina y casi siempre va unida música con movimiento rítmico del propio cuerpo del niño. (: 72).

Montesino le da tanta importancia que en su libro ha dedicado al final del mismo un Apéndice cuyo título es “Canciones para las Escuelas de Párvulos”. La temática es diversa: canciones dedicadas a la naturaleza, a la amistad, contra la crueldad, de tipo religioso, amor paternal, las estaciones del año, la casa y la escuela..La última parte completa la exposición musical ofreciendo las partituras de José Bonilla, maestro de la Escuela Normal de Párvulos y de Mariano Ledesma, de la sección de escuelas que inciden directamente en servirse de la música como recurso didáctico; a través de las can-

ciones enseñan a los niños el abecedario, la lectura, la historia sagrada..y “reglas de urbanidad y buena crianza”. (Montesino, 1850:209 y siguientes).

KERGOMARD, Pauline (1838-1925)

Pauline Kergomard ha ocupado un puesto de máxima responsabilidad en el campo de la educación infantil; ha sido durante un largo período de su vida profesional Inspectora general de las Escuelas Maternales de Francia. Publicó una obra *La Educación Maternal en la Escuela*, en dos tomos, que vienen a ser como una recopilación de sus ideas expresadas por escrito en la revista francesa *L'Ami de l'enfance*, diario oficial de salas infantiles (1835-1971) y que ella lo recuerda en el prólogo de ambos tomos. En el primero de ellos dedica el capítulo XII a la enseñanza del canto. Lo inicia afirmando que “El canto es un elemento de vida para la escuela” (Kergomard, 1906:229). Recaba la obligatoriedad de la enseñanza del canto no sólo en la primaria sino en las escuelas maternales. “Si queremos que el niño cante, insisto en ello, es preciso hacerle cantar; pero antes de hacerle cantar, es necesario hacerle oír música; es, pues, por las directoras de las escuelas maternales por donde hay que comenzar la educación musical” (Kergomard, 1906:232). Insiste que es en las Escuelas Normales en donde debe iniciarse la formación musical de las futuras maestras. Se lamenta que en Alemania, Suiza e Inglaterra salen los maestros tocando algún instrumento y son capaces de interpretar “himnos religiosos, patrióticos y de aires populares”.

Entre las muchas justificaciones del canto en los niños que ofrece la autora nos ha parecido bueno destacar:

El niño debe cantar sobre todo”porque el canto es una de las expresiones más naturales, y ciertamente más encantadoras, de los mejores sentimientos íntimos; porque la música presta a los sentimientos de ternura, de bondad, de agradecimiento, de patriotismo, acentos más elevados, más entusiastas. Debe cantar, porque la música da valor a los débiles y exalta el de los fuertes; porque es una lengua ideal, que hace más bello lo que es bello, y mejor lo que es bueno” (Kergomard,236).

Expone la metodología participativa, activa y comprensiva.

Concluye el capítulo afirmando: “Para que las madres francesas canten junto a la cuna de sus hijos, hagamos música, buena música en la escuela. Ciertamente, la música es un *arte bella*, pero es también, y ante todo, un arte de primera necesidad” (Kergomard, 238).

Las ideas difundidas por Kergomard, por Pape-Carpentier, y por anteriores pensadores como Pestalozzi, Froebel, ..favorecieron y calaron hondo en especialistas músicos preocupados por la formación musical del niño, que darán su fruto en las últimas décadas del XIX y se extenderán hasta los momentos actuales como pedagogía musical activa.

Mme. PAPE-CARPANTIER (1815-1878)

Especialista en educación infantil, inspectora general de París y Directora de la Escuela Normal de educadoras infantiles. Se sirvió de la música y de canciones infantiles como un elemento muy importante de educación. Enseñanza a través de la música y el ritmo; intervenía como un elemento a añadir la creatividad infantil. “Generalmente no se educa en los niños el sentido del oído. Este debe ser capaz de reconocer los sonidos tan variados que continuamente se captan. Pape-Carpantier traza el programa de enseñanza musical en las clases preparatorias (seis años) indicando que sus elementos deben ser la natural diferencia de los sonidos en la voz humana: su progresión ascendente o descendente, la natural relación de los intervalos y por último los nombres de los signos representativos.(Serrallach,1953:208)

Entre la producción bibliográfica de Pape-Carpantier destacan dos obras recogidas en la investigación sobre la misma de Colette Cosnier, y son “Premières leçons à donner aux petits enfants, suivies de *chansons* et de jeux pour les récréations de l'enfance”, Hachette, 1849, y “Jeux gymnastiques avec *chants*, pour les enfants des salles d'asile”, Hachette,1868. En ambas obras no sólo figuran las canciones y ejercicios melódicos sino que van acompañadas de orientaciones metodológicas. (Cosnier,1993:281)

Inventó una caja llamada “polífono” o “audicultor” donde se depositaban distintos objetos que mediante la frotación entre ellos permitía al niño discriminar los sonidos de los objetos que los habían originado. Se trataba de ejercicios de educación auditiva.

Existen otros educadores que, variando los procedimientos, tenían la misma finalidad: la educación del oído antes que la escritura de los sonidos; entendiéndose que esta educación comprendía el aspecto rítmico y el de la entonación.

MONTESORI, María (1870-1952)

Nace en Chiaravalle (Roma) estudiará Medicina siendo la primera mujer italiana en cursar tal carrera. Desde el primer momento fue destinada como ayudante en la clínica de enfermedades mentales de la propia Universidad, encargándose de los discapacitados mentales infantiles. Le llevó en sus investigaciones a conocer los trabajos de Itard, Seguin, Bourneville, instituciones francesas e inglesas que pondría en práctica con sus alumnos italianos. Publicó numerosas obras entre las que destacan la Antropología pedagógica y El método de la Pedagogía Científica. Fundó las Case dei bambini donde pondría en práctica todos sus descubrimientos de tipo psicopedagógico a través del estudio en las diferentes patologías por ella tratadas.

Con respecto a la Música iba en cierto modo a trabajar en la línea de Pape-

Carpantier cuya obra conocía teórica e institucionalmente.

Montessori creó material nuevo y también se sirvió de material existente adaptándolo para lograr sus objetivos. Se sirvió de una serie doble de timbres que daban tonos y semitonos de una octava. Con un pequeño martillo protegido de fieltro hacía sonar un timbre que emitía una nota. La actividad consistía en reconocer ese mismo sonido en la otra serie desordenada colocando esa tecla con su igual. A través de estos ejercicios pretendía que reconocieran las sensaciones auditivas equivalentes. Percepción de identidades y percepción de diferencias o contrastes.

Otro ejercicio que realizaba consistía en el reconocimiento de los tonos. Se servía de material variado como tubos metálicos, tablitas duras, cítaras, botes en cuyo interior había colocado distintas sustancias como piedrecitas, perdigones, arena, serrín.

Ejercicios rítmicos y de marchas acompañados del sonido de un piano, o bien por canciones infantiles que ejecutaban los mismos niños. Hay determinadas influencias de Dalcroce.

A través de todos estos ejercicios pretendía Montessori desarrollar tanto la educación auditiva como el sentido estético del niño. (De Paew, 1935:90)

Martenot ha tomado de Montessori el valor de la educación sensorial y las tres fases que recomienda seguir la educadora italiana. Se trata de las tres formas de ejercicios que corresponden al proceso psicológico: Presentación, Reconocimiento y Facultad de encontrar el sonido. (Martenot, 1970:90). La primera fase de *imitación*; el segundo de *diferenciación e identificación* por medio de la audición; y el tercero, de *entonación*. Martenot denomina a todo esto como "*ejercicios asociados*".

JAQUES-DALCROCE, E. Método Rítmico.

Juan LLongueras, en su obra "El Ritmo en la educación y formación general de la infancia" expone la génesis del método Dalcroze, así como su desarrollo y aplicación en la Escuela.

Emile Jaques-Dalcroze es de origen suizo, aun cuando nació en Viena, el 6 de julio de 1.865. Estudió en Ginebra en la Universidad, abandonando sus estudios en ella para ingresar en el Conservatorio de Ginebra. Entusiasmado por el arte dramático, estudió en París con Got, Talbot, Saint-Germain, Lavignac. Más tarde lo hace en Viena con Bruckner, Graedner y Fuchs. En 1.892 ingresa como profesor de Armonía en el Conservatorio de Ginebra. Se dedicó a la composición, dio conciertos, escribió libros y críticas musicales para las principales revistas internacionales. Pero donde realmente ha destacado Dalcroze ha sido en la enseñanza de la Música y en la difusión y propagación de su *Método de educación musical y de rítmica*, que inició en el año 1.904 en Ginebra, y que hoy es conocido y practicado en todas partes. "Y me pongo a soñar en una educa-

ción musical en la que el cuerpo tendrá un rol intermediario entre los sonidos y nuestro pensamiento, y se convertirá en instrumento directo de nuestros sentimientos- las sensaciones auditivas fortificándose por todas aquellas provocadas por las materias múltiples susceptibles de vibrar y resonar en nosotros mismos. En la escuela el niño aprenderá no solamente a cantar y a escuchar de forma correcta, sino también a moverse y pensar correcta y rítmicamente” (Jaques-Dalcroze, 1965:12).

Con las prácticas de este método inicia al niño a la vida, a la razón, al arte y a la cultura por un continuado desarrollo de su instinto rítmico y subordinando a su sentido auditivo, cada vez más fino y agudo, su evolución completa. Para llegar a ello, el maestro utiliza, por una parte, el ritmo, creando un sin fin de ingeniosos y admirables ejercicios, y, por otra parte, el solfeo, en lógico estudio de las escalas, las tonalidades, el fraseo y los matices, y también la improvisación al piano, indispensable para el conocimiento completo y la práctica de su método de educación.

En su primer capítulo hace un estudio filosófico, psicológico, fisiológico, musical y cósmico del ritmo.

Aristóteles, Kant, S.Isidoro, Beethoven, Dante..hablan de ritmo, melodía, armonía.”El ritmo- dice Dalcroze-es un elemento de la mayor importancia en la educación musical. El ritmo es el elemento vital de la música.”(Llongueras, 1942: 63)

“Del gesto rítmico nace la melodía. Por el ritmo se educan el cuerpo y los sentidos. Las facultades de movimiento del niño le conducen prontamente a amar el ritmo y luego la sonoridad y, por último, la misma música”.(Serrallach, 1953:197)

En primer lugar debe educarse el cuerpo, continúa exponiendo Serrallach, para afirmar la voluntad, agudizar la sensibilidad y desarrollar las facultades de percepción. La educación debe dirigirse en primer lugar al oído, después al sentido estético. Dalcroze cultiva todo esto por la acción y la alegría. El aprendizaje de la notación vendrá más tarde y el primer año se consagra exclusivamente a estudios de ritmo.

Llongueras, discípulo y continuador de la obra de Dalcroze sintoniza con su maestro en el alto valor educativo de la música para los niños y de su necesidad de incorporarla de forma sistematizada en los curricula y no dejarla como algo incidental y complementario. En el capítulo segundo de la obra de Llongueras cuando habla de la educación musical demuestra esa necesidad mutua que la música ejerce en la escuela, y ésta a su vez necesita de aquélla “para poder sostener y elevar a ser posible, su categoría dentro de todas aquellas actividades humanas afectas a la vida del espíritu. Las exigencias y necesidades de la música, y las exigencias y necesidades de la escuela, no son cosas antitéticas e irreconciliables; antes al contrario, abrigamos la firme convicción de que son cosas fáciles de hermanar y de armonizar” (Llongueras, 1942:34)

El método Jaques-Dalcroze tuvo un éxito extraordinario en Suiza, Alemania, y también en España. En concreto, Llongueras, discípulo directo de Dalcroze, creó en

Barcelona una Escuela Musical basada en este método, y que continúa en la actualidad impartiendo la metodología del educador suizo.

Iramar Eustachio Rodrigues, profesor del Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra, se ha convertido en uno de los representantes más genuinos de su pedagogía impartiendo cursos en el extranjero. En la Universidad de Murcia lo ha hecho en diferentes ocasiones organizado por las áreas de Música y de Didáctica de la Expresión Musical.

WILLEMS, Edgard (1890-1978)

Lo que Willems entiende por educación musical va mucho más allá de la enseñanza del solfeo y del aprendizaje de un instrumento. Edgar Willems adopta la concepción de la cultura musical integral que, más que como el agregado de ciertas habilidades más o menos cultivadas, se va configurando desde la infancia como parte integrante de una personalidad armoniosa. Bajo una guía adecuada, rondas infantiles, canciones populares, improvisaciones, el dominio de los instrumentos más simples, la explotación de posibilidades expresivas y la liberación de su sentido del ritmo permitirán al niño vivir la música de una manera más profunda, conocer la alegría de la creación y concentrar en ella sin inhibiciones las funciones del cuerpo y del pensamiento. (Willems, 1969:)

Pero su obra no se limita a señalar las ventajas de una familiaridad temprana con la música sino que examina, para orientación de padres y maestros, las *bases psicológicas de la educación musical*. Entre otras cosas se ocupa de los fundamentos y alcance de la *educación sensorial, del desarrollo de la afectividad auditiva, del cómo y del porqué de la audición interior, del problema de las disposiciones musicales de los alumnos, de la relación entre las leyes de la evolución y una enseñanza normal de bases psicológicas*.

Edgar Willems ha publicado numerosas obras a lo largo de su vida, siendo traducidas a los principales idiomas europeos (portugués, español, italiano, alemán, inglés...). Podemos destacar “Las bases psicológicas de la educación musical”, “El ritmo musical”, “Educación musical” en cuatro volúmenes, “Introducción a la musicoterapia”, y “La preparación musical de los más pequeños”. Argentina, con sus editoriales Eudeba y Ricordi, han permitido el acceso a dicha bibliografía.

Su obra “Bases psicológicas de la educación musical” es todo un tratado no sólo de psicología musical de acuerdo con la psicología del desarrollo del niño sino una obra fundamental de pedagogía desde el punto de vista axiológico. Va exponiendo la metodología más adecuada según las edades del niño y adolescente para la adquisición del lenguaje musical, pero, al mismo tiempo, le preocupa la formación musical como un valor espiritual que además de informar, de instruir le va configurando como persona.

Se trata de una obra recomendable no sólo para los profesionales de la música sino

para cualquier educador sensibilizado, especialista o no de esta bella arte. Le interesa a Willems tanto el conocimiento musical como la función creativa y espiritual que origina la educación musical.

El capítulo XVII lo dedica a la creación musical, y el XIX desarrolla el valor terapéutico que lleva implícita la música cuyos efectos fisiológicos, afectivos y mentales son hoy reconocidos. Cita a Boecio en referencia a la musicoterapia: “La salud es tan musical, que la enfermedad no es otra cosa que una disonancia, y esta disonancia puede ser resuelta por medio de la música”. (Willems, 1969:191).

En la obra de Willems “Solfege. Cours Elementaire. Livre du Maitre”, (“Solfeo. Curso Elemental. Libro del Maestro”) Jacques Chapuis escribe un prefacio donde sitúa la obra de Willems dentro de las corrientes pedagógico-musicales contemporáneas.

Dice que esta obra es fruto de cincuenta años de experiencia práctica, del estudio y de la reflexión sobre las artes y la música, colocándola en el centro de un universo pedagógico y psicológico muy vasto. Ha sido escrito por un hombre que creía profundamente en la evolución espiritual de la vida y del arte.

Rechaza aquellos “movimientos” que se sirven de una panoplia de trucos, recetas, fórmulas y formulitas de todo tipo, que la superficialidad de nuestra época ha comercializado, panoplia que reporta un cierto éxito, durante algunos meses, en personas en general poco artistas, sabiendo apenas cantar, a veces analfabetos musicales. En definitiva, está en contra del uso de medios extramusicales como base de la enseñanza musical. Tampoco admite el solfeo esclerotizado, donde el ritmo vivo y plástico está ausente y es reemplazado por la métrica estricta. El desea cultivar la improvisación y la invención, que no está reñida con la lectura y escritura musical. Conoce perfectamente la importancia vital del ritmo libre y el valor expresivo del canto melódico libre. Pero el sabe también que la vida está ordenada y no teme las órdenes sutiles, a veces un poco ocultas, que vienen inclusive de la expresión de las fuerzas de la vida.

Podría decirse que el método de Willems es una recopilación y aplicación de aportaciones de músicos-didactas como Jaques-Dalcroze con sus teorías del ritmo, de Orff-Schulwerk con sus prácticas activas sobre instrumentos elementales y la improvisación, y sus aportaciones personales con una fundamentación psicopedagógica que propiciará una declaración de principios que rigen su metodología musical. Chevais, Choisy y Mathil también ejercieron una influencia en él como lo reconoce en sus obras “El valor humano de la educación musical”, y en “Solfege. Cours Elementaire”.

Hay” que destacar el concepto de educación musical y no el de instrucción o de enseñanza musical, por entender que la educación musical es, en su naturaleza, esencialmente humana, y sirve para despertar y desarrollar las *facultades humanas*.”

En su preocupación por unir los elementos fundamentales de la música con los de la naturaleza humana, reconsidera, a la luz de la nueva mentalidad científica, el concep-

to de educación musical defendido por Platón, Damón y los pitagóricos, según el cual la música-como formadora del alma-contribuye a una mejor armonía del hombre con sí mismo, con la naturaleza y el cosmos.(Willems, 1981:última página)

El profesor Jacques Chapuis, discípulo de Willems, imparte cursos a profesores especialistas de Música en diferentes países, entre ellos España, habiendo sido profesor extraordinario en la Facultad de Educación de Murcia, área de Música, en numerosos cursos basados en la pedagogía musical de Willems.

METODO MARTENOT

Se trata de una de las aportaciones metodológicas más interesantes de la pedagogía musical contemporánea. Ha tenido una gran incidencia en Francia, patria de Maurice Martenot, y de ahí se ha ido difundiendo a otros países europeos y americanos. Una síntesis sobre dicha metodología nos la ofrece Mariano Pérez, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la presentación de la obra escrita por Martenot y traducida al castellano con el título de *Principios Fundamentales de Formación Musical y su aplicación. Método Martenot. Libro del profesor.* y que voy a reproducir textualmente.(Martenot, 1993:13) "Maurice Martenot es uno de los grandes compositores franceses del siglo XX. Inventor de las Ondas que llevan su nombre (1.928), es también uno de los primeros cultivadores de otros instrumentos electrónicos, como el *théremín*, luego utilizado por otros famosos especialistas, como *Milhaud, Jolivet, Honegger, Schmitt, etc.*

Su larga e intensa experiencia en este campo le indujo a crear, buscando vías nuevas y eficaces para la enseñanza de la música,el *Método Martenot*, tarea en la que contó con la colaboración de su hermana *Ginette*. Este método se publicó en París en 1.952 y, junto con los de *Kodaly, Willems y Dalcroze*, alcanzó pronto lugares cimeros en el ámbito de la docencia musical. Asentado en un sólido conocimiento de la *psicología de los alumnos* y con el objetivo de hacer de la música una actividad incorporada naturalmente al ser mismo de los muchachos, alumbró una pedagogía musical que se impuso con rapidez espectacular en Francia y que fue adoptada en todos los países cultos de la Tierra. Para él su método es aplicable a los diferentes niveles de enseñanza. Desde las escuelas maternas o jardines de niños, pasando por la primaria, adolescentes y adultos, hasta llegar inclusive a los Conservatorios. En esta edición ha añadido nuevas ideas que van surgiendo como consecuencia de su aplicación tanto por él como la proporcionada por los profesores seguidores de su metodología. (Martenot, 1970:5)

Estos *Principios Fundamentales de educación musical y su aplicación*, forman parte de dicho método. Libro publicado en 1.967, sigue manteniendo una vigencia plena, ha sido traducido a numerosos idiomas y ahora se presenta en esta colección para res-

ponder al interés mostrado por los pedagogos españoles, que, hasta aquí, han tenido que utilizar la versión original francesa u otras traducciones foráneas.

Principios fundamentales de educación musical y su aplicación es un libro básico en la actual pedagogía musical.

Su autor, *Maurice Martenot*, se propuso adaptar la enseñanza de la música a las exigencias del tiempo presente. Frente a los viejos sistemas que hacían de esta disciplina un quehacer pesado y sobrepuesto, con gran frecuencia ajeno y lejano al modo de sentir del estudiante, el autor se movió en la convicción de que había que salir al encuentro del progreso, de la irresistible evolución, plétórica de vida y autenticidad, que exigía y exige la juventud.

En la primera parte del libro se expone el espíritu que alienta esta manera de enseñanza, *los principios esenciales* sin los que la aplicación de las técnicas queda desprovista de sentido y llega a ser infecunda. Y se recorre, paso a paso, el itinerario musical del hombre, desde el *despertar de la audición en el recién nacido hasta el circuito de automatismos que conducen a la ejecución instrumental, pasando por los fundamentos del ritmo, el canto libre, el canto consciente, la lectura de ritmos y notas, la memorización, la expresión vocal, la improvisación, etc.*

La segunda parte, que *Martenot* llama “*Ejercicios Asociados*”, se aplica a la práctica de los principios antes descritos mediante la utilización de ejercicios y ejemplificación adecuadas.

Principios fundamentales de educación musical y su aplicación constituye un todo lógico, un conjunto unitario que abarca todas las etapas del desarrollo musical y no sólo la de iniciación. Es, por tanto, una obra útil para maestros y profesores de música-desde la educación infantil, primaria y secundaria, hasta el profesorado y alumnado de solfeo e iniciación a los instrumentos-, sin olvidar a educadores y especialistas en todas las materias, que hallarán en sus páginas unos principios educativos útiles para lograr el desarrollo armónico de las personas que tienen confiadas”.

En el capítulo preliminar el autor expone su idea de actualizar, de adaptar su aportación frente a una metodología tradicional obsoleta en los tiempos actuales. En 1.952 ya cambió el nombre de *solfeo* por *Formación musical*, como expresión más real de lo que se pretendía, y que curiosamente, la administración francesa, lo adoptaría en sus documentos curriculares de formación de los diferentes niveles educativos. Ratifica que su método tiene aplicación a *todas* las etapas del desarrollo musical, y no sólo a la iniciación. Presenta dos grandes bloques. En el primero expone el espíritu que anima su enseñanza y los principios esenciales sustentadores de su metodología; siguiendo con un estudio evolutivo de las distintas etapas a recorrer. La segunda parte la dedica a la metodología propiamente dicha.

Insiste en el rigor que debe llevarse en su aplicación y en el estudio reflexivo del

mismo, garantía del éxito, y también recomienda o pide que se aplique ortodoxamente. “El sincretismo de los *métodos activos* no es deseable, e invitamos a los profesores interesados en el nuestro a enseñarlo tal y como ha sido concebido” (Marténot,1993:17).

Marténot dice que su método ha sido fruto de un trabajo en equipo desde hace 50 años. Equipo familiar ya que lo integraban Madeleine y Ginette Marténot, y señor y señora Maurice Marténot.

Entre los principios base, podemos destacar:

- El despertar de las facultades musicales del niño. Estímulo de la memoria musical desde la primera infancia. Canciones infantiles. El canto inconsciente.
- El ritmo vivo.
- El canto libre a través de la imitación o canto semiinconsciente.
- El canto consciente o canto obligado.
- La lectura de la música.
- La teoría aplicada en relación con la educación sensorial.
- Audición, preaudición y formación del pensamiento musical.
- Memorización, imitación espontánea y transporte.
- Análisis de los diferentes circuitos de automatismos, desde la expresión vocal instintiva a la interpretación instrumental.
- La improvisación.
- El respeto a la vida en la interpretación vocal e instrumental.
- Hacia una nueva enseñanza instrumental.

Estos serían los principios más destacados en los que basa su metodología que aparecen en la segunda parte de su obra como una aplicación de la misma.

Método ORFF-SCHULWERK

El alemán *Carl Orff* funda en el año 1.924 una escuela de música, danza y gimnasia en la ciudad bávara de Munich en colaboración de *Dorothe Günter*. “Este año marca el comienzo de una nueva visión acerca de la educación musical en el mundo, y en aquella escuela se va a gestar una de las ideas más racionales y definitivas que, basándose en la sencillez de lo elemental, había que romper inmediatamente las costumbres, cada vez más desfasadas, que imperaban en el campo de la educación musical en la escuela.

Carl Orff comienza allí, en la *Güntherschule*, a experimentar prácticamente lo que su mente había ido construyendo poco a poco y lo que más tarde se denominaría el *Orff-Schulwerk*: el niño, la forma de ser y de comportarse del niño, los elementos desnudos, la actividad continua y el desprecio por la teorización excesiva de una necesidad vital en el desarrollo de los niños, la triunidad, siempre elemental, compuesta de palabra, música y movimiento, vista a través de un prisma real y consciente, estas fueron las bases que

rigieron la obra pedagógica orffiana.

En 1.930 aparece la primera edición del *Schulwerk*, *Ejercicios rítmico-melódicos*. Día a día van apareciendo “ejercicios para instrumentos de percusión y pandero”, “ejercicios para timbales”, “ejercicios para flautas dulces”, y así hasta completar una serie de cuadernos para la práctica de la música elemental.

Un equipo bien escogido de especialistas (*Gunild Keetman, Hermann Regner, Bárbara Haselbach, Wilhelm Keller y otros muchos*) dan forma y concreción a la obra más amplia de educación musical.

El mundo entero se apercebe de su importancia, y pronto van apareciendo versiones en inglés, holandés, griego, francés, portugués, japonés, castellano, etc.

Orff-Schulwerk es un intento, hoy definitivo, por dotar a la Escuela Primaria de ideas y material suficientemente racionales para la educación musical de los niños” (Orff, C-Keetman, G, 1969:8-9). Estas palabras son tomadas del prefacio de la obra “Orff-Schulwerk. Música para niños” de *Carl Orff y Gunild Keetman*, en su versión española que han llevado a cabo Montserrat Sanuy y Luciano Glez. Sarmiento.

En esa introducción se ha intentado sintetizar tanto el método como las bases científicas que constituyen su fundamento. Se trata de un método que se inició en España, impulsado por el propio MEC a raíz de la reforma educativa que generó la Ley General de Educación, implantación de las Nuevas Orientaciones Pedagógicas de 1.970, en cuya programación del área de Expresión Artística, sugiere al profesorado de EGB, entre otros métodos, el método Orff-Schulwerk.

Se insiste en que se trata de un método de educación musical, distinguiéndolo claramente de la enseñanza musical que iría dirigido más hacia el aprendizaje instrumental casi profesional o profesional, quedando fuera de su influencia un porcentaje elevadísimo de ciudadano con derecho a recibir una educación estética, y entre esas artes se encuentra la música.

El compositor alemán se ha servido en parte de la cantera de la música y literatura infantil, pero él ha ido más lejos, y en sus investigaciones se ha acercado a la música y literatura de la antigüedad. Pero también los propios niños tienen medios de expresión personal sin necesidad de acudir a la imitación de ejemplos sugeridos por otras músicas. El ritmo y la melodía son fuerzas elementales, como gérmenes de los que brota toda música. Sigue la psicobiología donde nos habla de la ley biogenética de Haeckel. La ontogénesis es el recorrido de la filogénesis. El Hombre para desarrollarse debe cubrir las etapas por las que ha pasado la humanidad. La etapa infantil correspondería al hombre primitivo. Las manifestaciones musicales de ese período están basados en el ritmo y sencillas melodías. Por eso, entre las bases de su método figura en primer lugar el ritmo.

El *ritmo* es el más básico de los elementos musicales. Se servirá del recitado rít-

mico accionado. “Para el niño (como para el hombre primitivo) el habla y el canto, la música y el movimiento forman un todo indivisible; esta conexión íntima es la que nos conduce con naturalidad y sin salto alguno de las palabras habladas al ritmo, de las formas rítmicas a la melodía. Las fórmulas rítmicas vividas de este modo se reproducen batiendo palmas, golpeando el suelo con el pie o dando palmadas sobre los muslos; luego se utilizan sencillos instrumentos de percusión que permiten añadir acompañamientos progresivamente más complejos” (Graetzer y Yepes, 1964:6).

De la misma forma que profundiza Orff en el tema del ritmo, lo hará con la Melodía, con la Creatividad, el Juego, los Textos, el Instrumental. Para Orff la Melodía se iniciará imperceptiblemente con la repetición rítmica de palabras. las primeras melodías están estructuradas con solo dos sonidos. El intervalo más sencillo, la tercera menor descendente (de invariable presencia en las canciones infantiles de todo el mundo). Poco a poco, gradualmente aparecen, sin esfuerzo alguno, el tercer, cuarto y quinto sonido, que permitirán el manejo del repertorio de canciones pentatónicas, las preferidas por Orff, porque las considera perfectamente asumibles por los niños.

Para terminar esta breve exposición de la metodología Orff, se añade lo que podríamos designar como instrumental Orff.

- Instrumentos de percusión de sonido de altura indeterminada: Maracas, Cajas Chinas, Cocos (o Temple Blocks), Claves (o Toc-Toc), Castañuelas, Platillos (Chin-chin), Triángulos, pandereta, Cascabeles, Tambores, Bombo, Tumbadora (instrumento centroamericano), Campanillas, Matraca.
- Instrumentos de percusión de sonido de altura indeterminada: Timbaletas (tambores sin parche inferior), Bongoes, Pandero, Tam-Tam.
- Instrumentos armónicos y melódicos: Juego de copas, Sistros, Metalófonos, Xilófonos, Carillones.

En definitiva, se puede afirmar que el método Orff, total o parcialmente, se está aplicando en la mayor parte de las escuelas obteniéndose muy buenos resultados. La influencia de Orff en la didáctica utilizada en las titulaciones de maestro es grande y ha calado profundamente. Por otro lado, han aparecido en el mercado abundante bibliografía traducida y adaptada a las diferentes edades de los niños, así como instrumental Orff, de buena calidad pero, tal vez, de gran coste para las economías de nuestros colegios.

Las profesoras Verena Maschat y Mari Honda-Tominaga del Orff Institut de Salzburgo han sido durante muchos años las grandes divulgadoras del método Orff en España y otros países. A estos nombres habría que añadir los de Montserrat y Concepción Sanuy Simón, Luciano Gonzalez Sarmiento, Manuel Angulo, Pilar Escudero, Peris, y otros muchos más compatriotas nuestros que están trabajando y han publicado obras de la pedagogía musical activa orffiana.

Zoltán KODÁLY

Ha sido uno de los grandes músicos húngaros y también un gran pedagogo aportando numerosas ideas didácticas que generalmente son denominadas como Método Kodály.

El canto ocupará un lugar muy importante, así como el ritmo. “Dado que el ritmo es capaz de disciplinar el sistema nervioso, y que al cantar se ejercitan los pulmones y la laringe, el canto y el entrenamiento físico están relacionados íntimamente. Ambos son una necesidad cotidiana de no menor importancia que el propio sustento, escribía Kodaly en 1.929. Se daba cuenta de la importancia de la práctica del canto para el desarrollo intelectual y emocional en la educación y en la formación del carácter, sin mencionar su importancia social.”Tenemos que acercar las masas a la música”. Los objetivos e ideales de *Kodály* no pudieron ser oficialmente llevados a la práctica hasta después de la segunda guerra mundial. El gobierno de la República Popular de Hungría, desde el principio, ha considerado la enseñanza del canto en las escuelas como una de las ramas más importantes de la educación general. No sólo ha hecho obligatoria la clase de canto en todas las escuelas primarias, sino que también ha contribuido financiera y moralmente al establecimiento de un nuevo tipo de escuela: la escuela primaria especial de música y canto.

La educación musical ha tomado el buen camino en Hungría: formar no solamente músicos sino también al público. Si quisiéramos expresar la esencia de esta educación con una sola palabra, ésta no podría ser otra que: *canto*. Nuestra época mecanizada sigue un camino que va convirtiendo al hombre en máquina. Sólo el espíritu del canto podrá salvarnos de este fin”(Frigyes, Sándor, 1981:5). La Sociedad Internacional de Educación Musical celebró su Congreso de 1.964 en Budapest. Fue la gran oportunidad de Hungría de comunicar su pedagogía musical aplicada en ese país y los espectaculares resultados a los que había llegado. Interesó la metodología llevada a cabo y ésta era las instrucciones personales sugeridas por *Zoltán Kodály*, y que en el exterior empezó a denominarse como Método Kodály. Lo cierto es que debe ser incluido también como coautor de la transformación musical de Hungría a *Béla Bartók*. Ambos se dedicaron a la etnomusicología haciendo grandes descubrimientos del folklore húngaro. En 1.917 Kodály publica “La escala pentatónica en la música folklórica húngara” donde se identifica y describe una de las características fundamentales de la música folklórica húngara. Y siguió publicando obras en 1.934, 37, 40, 51. Educar musicalmente al pueblo fue, en términos históricos, la tarea más grande y significativa y al formularse Kodály tal propósito, planeó la campaña con sus discípulos sacrificando lo mejor de su tiempo y energía.

La música folklórica, música de millones, fue la base de su proyecto, colocándola en el centro de la educación musical escolar y preescolar y garantizándola un papel importante en los primeros años de la enseñanza instrumental, así como en la de solfeo.

La música folklórica se convirtió entonces en la base de la educación musical general y también en la profesional.

El método Kodály hace hincapié en:

- Desarrollo del sentido rítmico.
- Desarrollo de la capacidad auditiva.
- Audición musical.
- Instrumentos de percusión.
- Práctica del solfeo, con gestos de la mano (fonomimia)
- Canciones de origen folklórico.

La profesora Pilar Escudero ha impartido cursos y ha publicado obras referidas a la metodología musical de Kodály. Se especializó en Esztergom (Hungría) en dicha línea metodológica.

Agnes KRAUER, profesora de la “Duna-Kanyar” Müresti Nyari Egitem de Hungría, imparte cursos del Método Kodály y Dirección coral a nivel internacional. Ha sido invitada por la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia como especialista de esta línea metodológica musical.

WUYTACK, Jos

Jos Wuytac nació en Gante (Bélgica) en 1935. Su formación musical la recibió en distintos centros superiores de Música. Sin embargo su verdadera vocación y línea de trabajo surgiría como consecuencia de los estudios seguidos con el profesor ORFF, de quien se convertiría en un discípulo y amigo personal. Carl Orff lo reconocería como verdadera autoridad mundial en la difusión de los principios de la pedagogía activa del maestro alemán. Wuytack ha sido hasta 1998, año en que se jubiló, profesor titular del Instituto Lemmens de la Universidad de Lovaina.

La Pedagogía Activa de Wuytack está basada como se ha dicho en los principios del método Orff, lo que no le ha impedido enriquecer dicha metodología con aportaciones personales, con investigaciones etnomusicológicas de los distintos países y continentes que frecuentemente visita tanto para impartir sus enseñanzas como para acercarse a músicas folklóricas autóctonas e inclusive tribales que son fuente de inspiración para sus aplicaciones didácticas. Diversas repúblicas africanas, naciones americanas, de norte (Cánada, USA, Méjico) a sur (Brasil, Colombia, Argentina...), Asia (India, China..) son, entre otros, los países por él visitados tanto para la impartición de cursos como para sus investigaciones etnomusicológicas.

Desde 1973 que vino por primera vez a España como docente, ha seguido ininterrumpidamente visitando periódicamente nuestro país, siendo el mejor representante de la metodología ORFF, y ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Granada, Valencia,

Murcia... se ven enriquecidos por su aportación didáctica en la formación musical del profesorado de los distintos niveles, realizando sus cursos de forma viva, activa y participativa. Son miles los profesores de Primaria así como profesorado universitario los que han participado en sus intervenciones influyendo en los actuales programas y libros dedicados a la formación musical de educación infantil, primaria y secundaria.

Ha publicado numerosas obras de entre las que se pueden destacar las referentes a los musicogramas (Wuytack, 1995) y a las audiciones musicales activas (Wuytack, 1996), así como obras vocales e instrumentales. Sus cursos son vivos, activos y participativos. Sus aportaciones han sido tan importantes para la pedagogía musical orffiana que es conocida en ambientes pedagógicos como método ORFF-Wuytack.

Su pedagogía, como la de Orff, está basada en el principio de actividad y permite a cada uno hacer música con todos sus elementos (ritmo, melodía, armonía y timbre). Se trata de una música simple y original, directa, con unidad por medio del lenguaje y del movimiento. La voz como medio de expresión y el propio cuerpo con gestos, golpes rítmicos y movimiento. A esto se añadirá el instrumental Orff que permitirá crear y recrear individual y colectivamente toda la belleza que se deriva de la música.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCANTARA GARCIA, Pedro de. "La Educación Estética y la Enseñanza Artística en las Escuelas". Librería de Juan y Antonio Bastinos. Editores. Barcelona. 1.888.
- "Teoría y Práctica de la Educación y Enseñanza". Madrid. 1.879. Tomo II y VI.1.886, cap.VIII. English y Gras.
- COMENIO, Juan Amós. "Didáctica Magna". Edit. Porrúa. México. 1988.
- COSNIER, Colette. "MARIE PAPE-CARPANTIER. De l'école maternelle à l'école des filles". Editions L'Harmattan. París. 1993.
- DE PAEW, M. "El Método Montessori". Espasa-Calpe. Madrid, 1935.
- ESCUDERO, Pilar. "ABC de la Música". Real Musical. Madrid. 1978.
- ESCUDERO, Pilar. "Canto, Ortofonía y dicción". Real Musical. Madrid. 1988
- ESCUDERO, Pilar. "Educación Musical, Rítmica y Psicomotriz". Real Musical. Madrid. 1988.
- FRIGYES SANDOR.(Coordinador)."Educación Musical en Hungría". Real Musical. Madrid.1.981.
- FROEBEL, F. "La Educación del hombre", Daniel Jorro, Editor. Madrid. 1913.
- GRAETZER, G. y YEPES, A. "Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk". Edit. Barry. Buenos Aires. 1.964.

- ITARD, Jean. "Victor de l'Aveyron". (Memoria e Informe sobre Victor de l'Aveyron). Alianza Editorial. Madrid. 1982.
- JAQUES- DALCROCE, E. "Le Rythme, la Musique et l'Education". Nouvelle Édition. Foetisch Frères, Editeurs, Lausanne. MCMLXV.
- KERGOMARD, Pauline. "La Educación Maternal en la Escuela". Daniel Jorro. Editor. Tomos I y II. Madrid. 1906.
- LANE, Harlan. "El niño salvaje de Aveyron". Alianza Editorial. Madrid. 1984.
- LLONGUERAS, Juan. El ritmo en la educación y formación general de la infancia. Edit. Labor. Barcelona. 1942
- MARTENOT, Maurice. "Principes fondamentaux d'Education musicale et leur application". 3^a édition. Edit. Magnard. París 1970.
- MARTENOT, Maurice. "Principios fundamentales de formación musical y su aplicación" Método Martenot. Libro del profesor. Ediciones Rialp. Madrid. 1993.
- MONTESINO, Pablo. "Manual para los Maestros de Escuelas de Párvulos". Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos. Madrid. 1850.
- ORFF, Carl y KEETMAN, Gunild." Orff-Schulwerk. Música para niños". Unión Musical Española. Edit. Madrid. 1969.
- ORFF, Carl y KEETMAN, Gunild."Orff-Schulwerk. Música para niños". Tomo I. (Para niños de 4 a 8 años). Unión Musical Española. Edit. Madrid. 1969.
- PESTALOZZI, J. E. "Cómo Gertrudis enseña a sus hijos". Edit. Porrúa. México. 1980.
- PESTALOZZI, J. E. "Cartas sobre la Educación de los Niños". Edit. Porrúa. México. 1980.
- ROUSSEAU, J, J, "Emilio o La Educación". Edit. Bruguera. Barcelona. 1971.
- SERRALLACH, Lorenzo. "Historia de la Enseñanza Musical". Ricordi, Editores. Buenos Aires. 1953.
- SANUY SIMON, Montserrat y Concepción. "Música y Movimiento. Expresión Dinámica". Guía. Edelvives. Zaragoza. 1971.
- SANUY SIMON, M. GONZALEZ SARMIENTO, L. Orff-Schulwerk. "Música para niños". Unión Musical. Madrid. 1969.
- SZÖNYI, Erzebet. "La educación musical en Hungría a través del método Kodály". Editorial Corvina. Barcelona. 1976.
- TUR MAYANS, Pío. "La educación musical en su dimensión histórica. Filosofía y Metodología". Universitat de Barcelona. 1983.
- WILLEMS, Edgar."El valor humano de la educación musical". Paidós Studio. Barcelona. 1981.
- WILLEMS, Edgar."Solfege. Cours Elementaire. Livre du Maitre". Préface de Jacques Chapuis. Editions Pro Musica. Fribourg. Suisse. 3^a Edic. 1988.
- WILLEMS, Edgar."Las Bases psicológicas de la Educación Musical". Eudeba. Editorial

- Universitaria. Buenos Aires. 1969.
- WILLEMS, Edgar. "La preparación musical de los más pequeños". Editorial Eudeba. Buenos Aires. 1968.
- WUYTACK, Jos. "Musicalia. 1 y 2". "Musicogrammes". Utigeverij de Garce. Brugge. 1995.
- WUYTACK, Jos, y BOAL PALHEIROS, Graça. "Audición Musical Activa". Ed. Associação Wuytack de Pedagogía Musical. Porto. 1996.
- WUYTACK, Jos, y BOAL PALHEIROS, Graça. "Audição Musical Activa. Livro do professor". Edição Associação Wuytack de Pedagogía Musical. Porto. 1995.
- ZAMACOIS, Joaquín. "Temas de Pedagogía Musical". Ediciones Quiroga. Madrid. 1973.