

# Problemas actuales de la educación musical\*

CESAR AYMAT OLASOLO

*Asesor musical  
de la Comisaría de Extensión Cultural  
Ministerio de Educación Nacional*

## II. Metodología de la educación musical

Desde principios del presente siglo la metodología de la educación musical ha experimentado un desarrollo extraordinario. Frente a los métodos conceptuales e intelectualistas que se practicaban en el siglo XIX, la pedagogía musical actual, basándose siempre en los métodos y datos proporcionados por la psicología del niño y del adolescente, propone principios eminentemente prácticos y programas cuidadosamente escalonados según las condiciones psicofísicas del niño.

A continuación voy a describir con la mayor brevedad posible los métodos de educación musical más extendidos hoy en Europa y América.

### I. LA «SCHULWERK» DE CARL ORFF

Dos cosas son importantes en el método de Carl Orff: la *participación activa* y la *audición activa*. Por participación activa se entiende, en este caso, la utilización constante de los elementos que integran el fenómeno musical (tanto en el canto como en la ejecución y la improvisación), y por audición activa, la adquisición gradual de la capacidad de apreciar y comprender la música artística (lo que los alemanes llaman *Kunstmusik*).

La enseñanza de este método está basada esencialmente en la música folklórica, en la moda-

lidad de canción infantil. Para el niño es ésta la manera más natural de abordar la música. Previamente las piezas apropiadas están cuidadas y racionalmente escogidas, pues no todo lo que el pueblo toca y canta posee valor educativo.

El método Orff se preocupa también de asegurar que la actitud del niño respecto a la música esté en perfecta armonía con su desarrollo psicológico natural, así como procura darle los medios de practicar y aficionarse a la mejor música, comprendidas las obras contemporáneas, bien como ejecutante, bien como simple oyente.

En la Günther Schule, de Munich, donde Carl Orff fué director de música durante muchos años (hasta 1936), pudo familiarizarse éste con todos los problemas de la educación musical. Durante las lecciones se tocaban obras de los compositores románticos, pasando los alumnos a mostrar, mediante la danza, lo que les inspiraba esta música. Orff observó que este género de música no se armonizaba bien con el movimiento, llegando a la conclusión de que los alumnos debían componer por sí mismos la música y buscar al mismo tiempo su adecuada expresión en el movimiento y la danza. Un problema surgía: ¿Cómo conseguir de una persona no profesional que compusiera su propia música? ¿Qué instrumentos podrían convenir a tal fin? Los instrumentos que escogió Orff finalmente fueron instrumentos melódicos, tales como campanas, xilófonos, metalófonos, flautas y violines, e instrumentos de percusión, tambores de madera, triángulos, platillos, carracas y timbales. El niño, sintiéndose dueño y maestro de su instrumento, pierde el sentimiento de inferioridad e impotencia que se origina ante las dificultades de un instrumento como el piano o ante la complejidad de una educación musical mediante métodos tradicionales.

El punto de partida del método Orff es la utilización de canciones infantiles compuestas sobre la escala pentatónica con acompañamiento muy elemental. La improvisación comienza más o

\* La primera parte de esta serie de trabajos sobre la educación musical, escrita por nuestro colaborador don César Aymat Olasolo, fué publicada en el número 143 (marzo 1962) de la REVISTA DE EDUCACIÓN (páginas 105-109). A la segunda parte, «Metodología de la educación musical», seguirán otras dos en los próximos números sobre III, «Panorama mundial contemporáneo de la enseñanza de la música», y IV, «Bibliografía actual sobre la educación musical».

menos pronto, según el desarrollo del niño. Desde el principio se procura que éste se exprese por sí mismo espontáneamente. Los resultados obtenidos adquieren un valor especial, muy por encima de lo que se consigue con una formación técnica intensiva.

A través de los cinco tomos de que se compone la *Schulwerk* (título con que publicó Orff su método de educación musical) se va escalonando la formación teórico-práctica de los alumnos, formación indisolublemente ligada en todo momento al desarrollo de la facultad creadora mediante ejemplos musicales tomados del folklore alemán y de otros países.

La *Schulwerk* de Orff fué publicada por primera vez en el año 1930. La acogida que tuvo entonces la obra por parte de los profesores de música fué muy fría. Tanto los principios como los instrumentos creados por Orff fueron muy criticados y olvidados en seguida. Pero después de la última guerra una nueva edición revisada ha tenido una aceptación calurosa; la crítica ha sido unánime en reconocer que los principios de Orff plantean el problema de la educación musical, desde el punto de vista psicológico, más adecuadamente que otros métodos. De ahí su gran éxito en Alemania y Austria, donde ha sido adoptado por gran número de centros de enseñanza musical profesional y de formación general (escuelas primarias y secundarias) (1).

## II. METODO DE MAURICE MARTENOT

Los principios fundamentales en que se inspira el método de educación musical de Martenot pueden ser sintetizados de la siguiente manera:

- a) El proceso del desarrollo artístico queda trazado a grandes rasgos por la evolución de las artes a través de la evolución de la humanidad.
- b) La educación artística debe tener en cuenta en todo momento la facultad creadora del niño.
- c) La enseñanza de nociones teóricas tiende constantemente a apartar el arte de su verdadera misión.
- d) Cualquier resultado, por brillante que sea aparentemente, fracasará si se descuida el aficionar al niño a la música de manera auténtica.
- e) Una sana pedagogía debe tener en cuenta en todo momento las diferencias fisiológicas y psicológicas entre niños y adultos.

Martenot considera que es antipedagógico exigir a los niños una expresión musical dentro del

marco estrecho de nuestras convenciones. En los sujetos poco desarrollados imponer demasiado pronto la reproducción musical exacta —melódica y rítmica—, en perjuicio de lo expresivo, es destruir el germen de toda posible expresión espontánea. El niño que, siguiendo un impulso afectivo, canta su alegría mediante gritos o sonidos más o menos desafinados está mucho más cerca del arte que el que descifra una lección de solfeo correctamente, pero sin vida.

Según Martenot, es preciso estimular y canalizar los impulsos espontáneos de los niños. Para conseguirlo y, en consecuencia, llevar a cabo una educación musical eficaz, el método Martenot hace hincapié en los siguientes puntos:

### TEMPO NATURAL

Una de las mayores lagunas de la educación musical elemental, tal como se ha concebido hasta ahora, reside en el descuido del tempo natural.

Los ritmos de carácter orgánico, pulsaciones del corazón, respiración, etc., representan en su conjunto un tempo medio (relativamente lento en los viejos, más rápido en los niños). Los adultos, debido a su adaptación a la vida, pueden sin dificultad separarse del tempo natural; sin embargo, el niño posee un tempo perfectamente definido (alrededor de 100 pulsaciones por minuto). Todo lo que signifique excesiva comparación de este tempo es perjudicial para la educación de su sentido rítmico.

### ESFUERZO NATURAL

La tarea del educador consiste en hallar, partiendo del niño sin cultivar, un camino continuo y directo que permita conducir a este último a la manera de pensar del adulto.

Lo mismo en el trabajo que en el juego, el niño es capaz de desarrollar una gran intensidad en el esfuerzo a condición de que éste se base en impulsos espontáneos. Ahora bien: esta intensidad no puede prolongarse por mucho tiempo, de ahí la necesidad de hacer seguir a la tensión realizada una relajación tan completa como sea posible. En cuanto al descanso —contrapartida del esfuerzo practicado—, puede ser perfectamente conseguido mediante la aplicación metódica de la gimnasia de relajación. Dar al organismo la posibilidad de obtener voluntariamente, por una serie de ejercicios, un descanso muscular total o parcial permite a cada grupo de músculos una acción independiente, lo que representa una magnífica preparación para cualquier realización artística, especialmente instrumental. Es también un poderoso factor de desarrollo de las facultades de concentración y auto-dominio.

(1) La *Schulwerk* ha sido publicada en varios idiomas: alemán, inglés, francés, holandés y español. Asimismo, existe catálogo completo de los instrumentos Orff, publicado por la casa Sonor (Johns Link K. G. Aue. Westfalia).

### EL RITMO

Es lo primero que, por medios sencillos y naturales, debe ser desarrollado en el niño. Solamente después de que la expresión haya calado hondo en él a través del ritmo se podrá unir a éste el sonido.

### LA AUDICION

El desarrollo de la audición musical representa un refinamiento progresivo de la percepción del movimiento sonoro, desde la impresión global e imprecisa hasta la percepción sutil de las menores inflexiones, lo que se obtiene fácilmente si no se pierde de vista el proceso mental descubierto por la doctora Montessori, llamado «los tres tiempos Montessori»: presentación, reconocimiento, reproducción.

En la enseñanza musical pocas veces se ha tenido en cuenta este proceso lógico; en particular, el segundo tiempo ha sido totalmente descuidado, haciendo, por tanto, muy difícil la reproducción. El reconocimiento de sonidos, ritmos y temas melódicos es indispensable; implica el paso previo por la memoria.

### EL SONIDO MUSICAL COMO MOVIMIENTO

Entre las pocas nociones inculcadas al alumno figura ésta: el sonido musical es movimiento; precisamente por sus modificaciones en el tiempo es por lo que se convierte en música. Resulta lógico, por tanto, asociar al sonido la actividad motriz. No sólo la duración de los sonidos invita a los niños a su expresión plástica; también las variaciones de intensidad se asocian por sí mismas a una impresión de cambio de volumen. En fin, los sonidos de una línea melódica no son considerados como sonidos independientes, sino como movimiento sonoro.

Partiendo de este principio, los impulsos sonoros se unen rápidamente a los impulsos plásticos, de tal manera que si en este momento del desarrollo se quisiera saber cómo representan los niños el sonido gráficamente veríamos con sorpresa que descubren por sí mismos una notación muy parecida a la notación neumatemática. «Así —dice Martenot— pasamos a través de las distintas épocas de la historia de la música.»

### LA MEMORIA

El desarrollo musical de los niños, cualquiera que sea su edad, debe ser obtenido mediante fórmulas rítmicas, sonido único, temas y, más tarde, frases embrionarias realizadas con el máximo de intensidad expresiva. Solamente después la inteligencia musical permitirá la asimilación de líneas melódicas completas. Por asimilación

entiende Martenot algo más profundo que la memoria superficial que permite solamente la reproducción «mecánica» inmediata.

### LA NOTACION

Las mayores dificultades rítmicas o de entonación serán vencidas si se trabaja aisladamente el sentido rítmico, el sentimiento tonal y los problemas vocales. Por el contrario, el desarrollo se paraliza si el alumno se halla sumergido en un mar de nombres, de signos de notación y reglas teóricas. En consecuencia, la reproducción libre, sin tener en cuenta los nombres de las notas ni los signos de notación, deberá preceder a la lectura. Así, pues, toda fórmula rítmica o melódica no se presentará escrita mientras el alumno no esté en condiciones de retenerla oralmente, reconocerla y reproducirla perfectamente. De ahí el importante principio establecido por Martenot: «La lectura, y más especialmente aún la lectura de la música, debe tener como base previa una enseñanza puramente sensorial.»

### LA IMPROVISACION

La enseñanza colectiva no es un obstáculo para la labor creadora del alumno, tan importante ésta en la educación artística. Ahora bien: la eclosión de un impulso no puede darse mientras el terreno no haya sido previamente cultivado. Solamente después de haber nutrido la memoria del alumno con fórmulas expresivas (rítmicas, plásticas y melódicas), que serán, gracias a su brevedad, totalmente asimiladas, éste comenzará a recrear estas mismas fórmulas, transformándolas después inconscientemente; por último, realizará otras completamente originales.

### III. METODO RITMICO DE JACQUES-DALCROZE

Trátase de un método de gimnasia rítmica cuya finalidad primordial, trascendiendo de la simple formación musical, es la de desarrollar simultáneamente todas las facultades humanas o, al menos, el mayor número de ellas.

La primera lección de rítmica fué dada por Jacques-Dalcroze en junio de 1903 en Ginebra, de cuyo Conservatorio era profesor de solfeo. Como tal observó que sus alumnos comprendían mal el ritmo, lo reproducían artificialmente y sin ninguna precisión, y ello poseyéndolo naturalmente en su cuerpo, en la alternancia de los pasos al andar, en el balanceo de los brazos, en la respiración, etc. Sirviéndose de estos elementos trató de desarrollar en sus alumnos una sensibilidad realmente vívida.

Nacida de la instrucción del solfeo, inventada, por otra parte, por un compositor, la rítmica de Dalcroze considera la música como elemento básico. Su estudio se halla, pues, íntimamente ligado a la práctica de la rítmica, no como estudio técnico, sino como medio de escuchar la música. En consecuencia, el método de Jacques-Dalcroze da especial importancia al desarrollo del oído mediante la práctica del solfeo, cultivando a la vez la facultad de audición bajo todas sus formas: entonación, intensidad, ritmo y timbre.

Conviene señalar las principales actividades que pone en juego este método. He aquí un breve esquema: la *atención* (no debe dejarse pasar nada de lo que se oye, registrándolo inmediatamente en la memoria); la *inteligencia* (hay que comprender y analizar lo que se acaba de oír); la *sensibilidad* (es preciso sentir la música y dejarse penetrar por su ritmo); el *movimiento* (mediante gestos más o menos adaptados a la música, el niño practica simultáneamente la atención y la comprensión, y pone en juego su sensibilidad musical).

Jacques-Dalcroze ha puntualizado que su método debe aplicarse fundamentalmente en la infancia, pues es en esta edad cuando la enseñanza rítmica—como complemento de las demás disciplinas del espíritu—contribuye más eficazmente al desarrollo espiritual y corporal del hombre. Este método posee una ventaja sobre los demás: tiene presente, aparte de una formación musical especializada, al hombre como conjunto de facultades y tendencias distintas; su finalidad, pues, es el desarrollo y equilibrio de dichas facultades.

#### IV. METODO DE JUSTINE WARD

La finalidad primordial del método Ward es dar una formación musical a todos los niños en edad escolar sin excepción. Esta educación es colectiva, participando en ella toda la clase. He aquí una de las mayores ventajas del método, pues la atención de todos los alumnos está pendiente del mismo objeto, con lo que el tiempo dedicado a cada clase se aprovecha al máximo.

El estudio de la música se presenta a los niños como un juego graduado progresivamente. El proceso de desarrollo se inicia poniendo en la máxima actividad la facultad imitativa del niño. Paulatinamente se conduce a éste de lo puramente imitativo al libre ejercicio de sus facultades mediante la adquisición personal de los elementos que constituyen una frase musical.

En el canto más sencillo, los sonidos difieren por su timbre, altura, duración, ritmo y dinámica. Cada uno de estos elementos debe ser comprendido separadamente antes de hacer ninguna tentativa de combinarlos. Los ejercicios del método Ward están concebidos sobre esta base.

#### EL TIMBRE

Mediante una serie de ejercicios vocales, trátase de conseguir la impostación de la voz del niño. En el curso de las vocalizaciones, la atención de los alumnos debe concentrarse en el siguiente punto: la calidad o timbre del sonido y no su elevación o duración (más tarde, estos elementos serán combinados).

Al principio, la imitación constituye el factor principal. El profesor pondrá el máximo cuidado en emitir los sonidos puros y bien timbrados a fin de que sirvan de modelo a los alumnos.

#### LA ALTURA

Los ejercicios de intervalos procurarán a los niños el sentido de la diferencia de altura de los sonidos. Como estos ejercicios requieren una intensa concentración por parte del niño, el método Ward aconseja que en la lección de cada día sólo sean practicados durante algunos minutos.

El dictado se considera como una parte esencial del estudio de la altura. Los ejercicios de intervalos presuponen un símbolo mediante el cual el niño distingue los sonidos. En el dictado escucha un sonido y trata de hallarle su nombre o símbolo correspondiente. Al cantar el profesor una corta frase musical debe acompañarla primero de gestos, elevando y bajando el brazo gradualmente según la elevación del sonido. Los niños hacen los mismos gestos que el profesor; los que saben las notas que componen la frase dictada levantan la mano y pasan a escribirla. Poco a poco el profesor aumenta la longitud de la frase, así como la dificultad de los intervalos.

El método que nos ocupa da una importancia especial al desarrollo del sentido de observación y a la memoria. En el curso del primer período de iniciación los niños deben acostumbrarse a observar atentamente y retener una corta frase musical que cantarán de memoria. Esta facultad de retención es muy importante para los futuros instrumentistas.

#### EL RITMO

Trátase de la más simple canción popular o de la más compleja sinfonía, el ritmo es el alma de toda música. Es preciso, por tanto, que sea preparado, organizado, inculcado en el espíritu y los músculos de los niños con idéntico cuidado que el sentido melódico.

Se cree, en general, que el sentido del ritmo es instintivo en los niños. La experiencia conseguida por el método Ward demuestra todo lo contrario. Puede existir en estado latente, pero si se desea que aflore al exterior es preciso que el profesor lo despierte mediante ejercicios progresivos.

Para formar el sentido rítmico en los niños, el método Ward (al igual que otros métodos modernos, como el de Jacques Dalcroze) propone el camino más sencillo, es decir, mediante el gesto y los movimientos musculares de todo el cuerpo. Durante el proceso de iniciación, la mitad del tiempo dedicado a la clase se consagra a los movimientos rítmicos.

#### NOTACION

Es muy interesante la forma en que Ward resuelve la dificultad que tiene el niño respecto a la notación de los sonidos.

Un sonido tiene que ser inmediatamente asociado a un símbolo escrito; la asociación se efectuará casi automáticamente. Ahora bien, el símbolo, si es que pretende ser eficaz en el espíritu del niño, debe ser muy sencillo.

El método Ward representa la escala musical (sonidos centrales) por medio de siete cifras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. La escala de la octava superior está simbolizada por las mismas cifras con un punto encima:  $\dot{1}$ ,  $\dot{2}$ ,  $\dot{3}$ ,  $\dot{4}$ ,  $\dot{5}$ ,  $\dot{6}$ , etc. Las notas correspondientes a los sonidos de la octava inferior, con cifras acompañadas de puntos inferiores:  $\underset{\cdot}{5}$ ,  $\underset{\cdot}{6}$ ,  $\underset{\cdot}{7}$ , etc. Las notas se reconocen por su número y se cantan pronunciando su nombre, de la siguiente manera:

|     |    |    |    |    |    |    |    |     |    |    |    |           |
|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|-----------|
| 5   | 6  | 7  | 1  | 1  | 2  | 3  | 4  | 5   | 6  | 7  | 8  | $\dot{1}$ |
| .   | .  | .  |    |    |    |    |    |     |    |    |    |           |
| sol | la | si | do | do | re | mi | fa | sol | la | si | do | do        |

Estos números y estos nombres representan la altura relativa. Para indicar la altura absoluta se emplean las letras del alfabeto.

Cuando cada uno de los elementos descritos han sido estudiados se pasa a su combinación.

La obra de Ward comprende cierto número de cantos destinados a satisfacer las disposiciones de los adultos. Cuando estos cantos se destinan a los niños, deben ser estudiados sin acompañamiento.

El método Ward se propone inculcar en los niños una serie de nociones que faciliten la comprensión de la música moderna. Sin embargo, ello no impide que se preocupe también de establecer unas bases sólidas de canto gregoriano. Es evidente que un niño cuyas primeras impresiones musicales se limitan al sistema rítmico y tonal de la música de los últimos siglos, poseyendo, en consecuencia, un gusto estético limitado a la música profana, encontraría más tarde gran dificultad en interesarse por el estudio de las melodías que la Iglesia propone como tipo más elevado de oración cantada. Por tanto, el método Ward procura, a lo largo de los dos primeros cursos, incluirse en la ejemplificación de cada lección frases musicales y melodías de carácter gregoriano.

No obstante, esta preocupación—en principio plenamente justificada—se lleva a extremos desmesurados; el último de los cuatro grados en que Justine Ward divide su método está íntegramente dedicado al estudio del canto gregoriano. Hay que tener en cuenta que el programa de este cuarto grado va dirigido normalmente a niños de ocho o nueve años.

*(Continuará en el próximo número.)*