



CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA



PROYECCIONES EDUCATIVAS

DE LA

MUSICA PROGRAMATICA

p o r

FRANCISCO FUEGAR VIDAL



DONACION
- 8 OCT 1964

Tesis presentada para optar el título de Profesor
de Música y Canto Escolar.

.....
.....

L I M A - P E R U

1964



DONACION

- 8 OCT 1964

PROYECCIONES EDUCATIVAS DE LA MUSICA PROGRAMATICA
S U M A R I O
I.- VISION PANORAMICA DE LA MUSICA PROGRAMATICA

- 1.- La "música de programa" y la "música pura". Pag 3
- 2.- Evolución de la música de programa. Pag 6
- 3.- Aspectos que presenta la música programática. Pag 14
- 4.- El "poema sinfónico" y el "ballet". Pag 17

II.- LA MUSICA PROGRAMATICA EN LA EDUCACION ESCOLAR

- 5.- Ventajas del "programa" para la audición en la escuela. Pag 28
 - 6.- Lo "programático" como transición hacia la música absoluta. Pag 31
 - 7.- Actividades conexas con la audición de música de programa. Pag 35
 - 8.- La música programática en la educación. Pag 38
 - 9.- Proyecto de repertorio programático por años de estudios. 41
- III.- CONCLUSIONES - Pag 42

Bibliografía

- o -

- 3 -

DONACION

- 8 OCT 1964

I.- VISION PANORAMICA DE LA MUSICA PROGRAMATICA

1.- La "música programática" y la "música pura"- 2.- Evolución de la música de programa- 3.- Aspectos que presenta la música programática- 4.- El "poema sinfónico" y el "ballet".

1.- LA MUSICA DE PROGRAMA Y LA MUSICA PURA

Dos aspectos bastante diferenciados de la música culta son los que se refieren a la "música de programa, programática o descriptiva" y a aquella otra denominada "música pura, absoluta o abstracta". La primera se concibe como una manifestación musical relacionada, de una u otra forma, con un argumento literario, una historia o una idea poética; es decir, el acontecer sonoro se halla íntimamente vinculado a la naturaleza de la historia y al proceso del argumento sobre el cual se basa. En contraposición a estas características de la música programática, la "música absoluta" se circunscribe exclusivamente a la expresión de la belleza sonora, simple y llanamente, sin vinculaciones extramusicales.

Tanto la una como la otra emplean elementos que la técnica pone al alcance de los compositores, diferenciándose en su contenido y en su aspecto formal, pues la música de programa se desenvuelve

- 4 -

dentro de un campo argumental, y en veces ambiental, que la aparta de las estructuras tradicionales, aspecto en realidad importante que ha contribuido en la evolución de las formas musicales. La música pura, aunque puede apartarse de las formas ya consagradas por el uso, posee en cambio un enorme repertorio de manifestaciones dentro de las formas clásicas, como la sonata, la sinfonía y el concierto.

La creación musical a través de los siglos ha demostrado que la idea de usar de la música como un medio propicio para describir o "pintar con sonidos" algo ajeno a ella, es prácticamente un acto natural, "casi pueril" como dice Copland. La existencia de la música de programa, sin embargo, debe regirse por las normas inalterables de la música artística. "Un principio hay que tener presente: por muy programática o descriptiva que sea la música -observa Copland, en su libro **COMO ESCUCHAR LA MUSICA**- ésta siempre deberá existir solamente en términos musicales. No permitamos nunca al compositor que nos justifique su pieza con la historia en ella contenida. Que la protagonista encuentre un fin prematuro no es razón suficiente para dar un final lento a la pieza. Ese final len-

- 5 -

to deberá estar justificado también por el contenido musical. En una palabra, el interés de la historia no puede nunca ocupar el puesto del interés musical, ni puede nunca convertirse en una excusa de los procedimientos musicales. La música ha de ser capaz de mantenerse en pie por sí misma de suerte que no sea cercenado el goce de la persona que la oiga sin conocer el argumento". Esto en líneas generales es el ideal que debe perseguir toda buena música programática.

Desde otro punto de vista, la música de programa ha hecho posible el rápido desarrollo de los medios de expresión, ya sea ensanchando los ámbitos instrumentales, enriqueciendo la armonía, ampliando las combinaciones rítmicas, destacando el valor de los timbres y dotando a la melodía de un relieve especial, capaz de transmitir al oyente un contenido completo y terminante. "Esta melodía típica, dice Fritz Volbach en su obra **LA ORQUESTA MODERNA**, de poderoso trazo, es, por decirlo con la expresión del propio Berlioz, la idée fixe de la obra, gobierna la acción musical y de ella deriva todo el desarrollo. Es natural que una melodía de ésta índole no podía dejar de ejercer un influjo considerable en la configuración total de la

- 6 -

obra, llevando a la constitución de nuevos tipos formales. La tendencia a expresar ideas musicales sugeridas por acontecimientos concretos, a establecer relaciones y lazos de dependencia entre unas y otras, ha hecho de Berlioz el verdadero fundador de la música moderna de programa".

2.- EVOLUCION DE LA MUSICA DE PROGRAMA

Sin pretender trazar el proceso evolutivo de la música programática a través de la historia, tan sólo nos referiremos a algunos aspectos del camino recorrido, desde sus albores hasta el Poema Sinfónico, considerado como la máxima expresión del género.

El empleo de la música para describir algo ajeno a ella, es un procedimiento, al parecer bastante antiguo. Se dice que el flautista Sakadas de Argos, 600 años antes de nuestra era, compuso una obra de carácter "descriptivo", en la que narraba la lucha de Apolo con la serpiente Pitón. Esta obra llegó a ser una pieza obligada de concurso en los certámenes de "aulética" o arte flautístico de la época. De la Guardia, glosa en su COMPENDIO DE HISTORIA DE LA MUSICA, lo siguiente: "La composición, ingenua y curiosamente descrita, trata-

- 7 -

ba de pintar en la flauta el combate de Apolo. Comprendía cinco partes (hoy diríamos tiempos): "Introducción"; "provocación"; "yámbico" (combate, rechinar de los dientes del monstruo i); "plegaria" (celebración de la victoria apolínea); "ovación" (triunfo). "

Lejos estamos en realidad de concebir que esta descripción tuviera las características de la música programática tal y conforme la concebimos hoy en día, pero sí nos pone ante un hecho inobjetable de que el artista músico en diferentes épocas y espacios se sintió inclinado a asociar la música con ideas ajenas a ella.

De acuerdo con los medios empleados, a partir del siglo XVI, se reconoce en la música programática un periodo de tendencia eminentemente vocal y en su fase posterior un carácter fundamentalmente instrumental. Esto no quiere decir que lo uno excluya a lo otro, pues lo importante radica en la intención y el contenido, es decir en la descripción de hechos, situaciones u objetos.

La temática más frecuentemente empleada fue la descripción de batallas, las escenas campestres, la imitación de animales, el acontecer callejero, etc. Sin lugar a dudas, fue Clemente Jannequin uno de los primeros en abordar la música descriptiva en forma realmen-

- 8 -

te interesante. Con mucha razón sus contemporáneos le llamaron "el músico descriptivo". De la vida de este compositor, de la escuela francesa, casi nada se conoce. Solamente se sabe que nació hacia fines del siglo XV y que fue uno de los primeros que aplicó un "programa" a los madrigales. Su obra, apartada de las corrientes en boga, revela gran originalidad para su época y no pocos fueron los que le imitaron. Sus temas preferidos son los de caza, de guerra o del quehacer urbano, como puede observarse de los títulos de algunas de sus canciones polifónicas, de interesante raigambre popular y de espíritu descriptivo, tales como: "El canto de los pájaros", "El ruiseñor", "La caza del ciervo", "La caza de la liebre", "La charla de las mujeres", "Gritos de París" y otras. Asimismo importante, desde un punto de vista realístico, es su obra "La batalla de Marignan", basada en un texto onomatopéyico que imita los ruidos del combate, las descargas, el sonar de los tambores, etc., el cual texto es descrito musicalmente por el compositor, valiéndose sólo de las voces humanas.

Como continuador de Jannequin se señala a Claudio Lejeune o Le Jeune (1528-1602), quien también abordó el género descriptivo

- 9 -

en sus obras y mostró una inclinación hacia lo pintoresco. Asimismo Deering (que murió hacia 1630), de la escuela inglesa, compuso "Gritos de Londres", siguiendo la corriente realista de Jannequin.

Algunos músicos italianos del siglo XVI también manifestaron vocación por la música de este género. En 1560, Alejandro Striggio publicó madrigales que siguen la tendencia descriptiva, como "La caza" y "Charla de mujeres en la fuente". "Zanni é Magnífico", obra de Juan Eccardi, aparecida en 1589, describe el tumulto de la famosa plaza veneciana de San Marcos. El espíritu humorístico tampoco estuvo ajeno en la música descriptiva de aquella época por obra de Giovanni Croce, quien compuso hacia 1595, una pieza intitulada "Medicina Musical", que constaba de tres partes: "El ojo de la caca"; "Canción de niños"; y "Concurso del ruiseñor y el cuco juzgado por un loro".

Hasta aquí hemos hecho referencia a algunos casos de música descriptiva de carácter vocal. La época propiamente instrumental de la música programática aparece con la SUITE. Así tenemos que, en 1694, Buxtehude compuso siete Suites para clave, cada una representando un planeta. Munday compuso "La lluvia y el buen tiem-

- 10 -

po". Pasquini, escribió "La voz de los animales", suite para dos violines, violetta y viola.

Juan Kuhnau (nacido en Sajonia en 1660), a quien se le considera como el precursor de Bach y Haendel, cobró fama por sus obras de carácter descriptivo, como las "Sonatas bíblicas", en las que describe objetivamente pasajes de las Escrituras. Así tenemos las intituladas: "La tumba de Jacob", "David y Goliath", "La locura de Saúl". Por estas obras, algunos consideran a Kuhnau como el verdadero fundador del poema sinfónico, pues concede especial importancia al elemento literario y adapta la forma musical al programa que sigue.

Couperin (nació en 1668), tampoco estuvo ajeno a esta actitud. Ha dejado Suites, cuyos títulos tienen referencias descriptivas. Asimismo el propio Juan Sebastián Bach escribió un ejemplo de descripción musical en lo que llamó "Capricho sobre el viaje de mi hermano".

Durante el período clásico europeo, las grandes formas llegaron a un apogeo extraordinario a través de la obra de geniales compositores. La sonata, la sinfonía, el concierto -expresiones paradigmáticas de la música pura- requieren de por sí de elementos en-

- 11 -

teramente musicales y formales para su mejor plasmación, lo que explica que el género descriptivo no tuvo mayor interés para los creadores clásicos. Sólo se hallan algunos casos aislados de referencias programáticas entre los que citamos "La batalla de Rosbach" de Juan Christian Bach; "El combate naval", para piano de Dussel; y las obras beethovenianas como "La victoria de Wellington sobre los franceses" y la famosa Sexta Sinfonía, cuyos movimientos contienen alusiones descriptivas. Así, el primer movimiento describe los apacibles sentimientos que despierta la contemplación del campo; el segundo, presenta "una escena junto al arroyo"; el tercero, relata las alegres diversiones de los campesinos, las que se ven interrumpidas, de pronto, por la tempestad; y el final, que es un canto de espíritu pastoral, expresa los sentimientos de alegría y agradecimiento después de la tempestad. Es importante observar que, desde un punto de vista formal, esta obra es realmente una "sinfonía" antes que una sinfonía descriptiva, que es su carácter secundario.

Fue en el siglo XIX, con la floración romántica, que la música de programa llega a un punto de innegable propiedad y jerarquía ar-

- 12 -

se han expresado
tística. Pese a las opiniones que en contra de este tipo de música, especialmente en los últimos tiempos, lo cierto es que grandes talentos musicales abjurdaron el género y han dejado, de ahí en adelante, obras que han alcanzado una envidiable difusión en el mundo musical.

Con Berlioz y Liszt se confirma el apogeo del poema sinfónico, investido con características propias. Los temas musicales y los desarrollos obedecen a un plan poético argumental o en general a ideas extramusicales. Los más variados elementos pueden motivar el poema sinfónico; así: una leyenda, una poesía, un hecho histórico, un concepto filosófico. La forma -que por excepción puede seguir los lineamientos tradicionales- se sujeta al plan extramusical, es decir, obedece a otras necesidades formales. Por ejemplo, Liszt desarrolla el poema sinfónico en un solo tiempo y consigna las explicaciones programáticas al comienzo de la partitura. Concebía que una idea poética para ser expresada con toda propiedad no debía sufrir las exigencias de las formas tradicionales. En otra parte de esta tesis, trataremos más ampliamente sobre el poema sinfónico y sus más significativos cultores.

- 13 -

A principios de este siglo, Joaquín Turina escribió en su **ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA** : "El poema sinfónico es de una importancia trascendental en la música moderna, donde ha tomado casi todo el sitio que correspondía a la sonata y a la sinfonía, ocupando por por los menos las tres cuartas partes en la totalidad de la música instrumental". La primacía del género se hace sentir pues, a lo largo del siglo **XIX** y parte del presente.

La producción contemporánea parece gravitar hacia un neo-purismo, por lo menos en el uso de las formas más significativas como la sonata y la sinfonía. Sin embargo, el género programático no ha sido abandonado; permanece en pie con nuevas características y comienza ya a ponerse al día, pues más de un compositor utiliza ya los recursos de las llamadas "música concreta" y "electrónica" para describir o "pintar con sonidos", argumentos o situaciones extramusicales. Finalmente, es necesario recordar que las expresiones descriptivas de la música contemporánea no han adoptado una posición literal ante el programa. Al parecer la descripción servil y al pie de la letra está en un proceso de abandono; pero difícil es predecir el rumbo que tomará en la música en adelante; es decir, si la ba-

- 14 -

lance favorecerá a lo absoluto o a lo programático; o determinará una situación ecléctica.

III .- ASPECTOS QUE PRESENTA LA MUSICA PROGRAMATICA

No toda la música programática sigue una misma orientación al plasmarse. Existen diversos planos en la "descripción", pues unas obras tratan de reflejar "literalmente" el texto argumental, y otras no. Dicho de otro modo, si se quiere imitar el sonido de las campanas o el estallido del trueno, bastará escribir las combinaciones requeridas de sonidos e indicar los instrumentos adecuados para que el oyente sienta claramente dichos efectos. Estaremos, en este caso, frente a un fenómeno de imitación literal, exclusivamente. Por el contrario, si el compositor desea sólo comunicar al oyente la "impresión" de tales efectos, la combinación sonora será de más libre elección. Consecuentemente, la imitación, por ^{ser menos} ~~ser~~ ~~menos~~ literal, ~~no~~ podrá ^{tener} una mayor calidad musicalmente hablando.

Al hablar sobre este último aspecto, de la música "menos literal" -escribe Copland: "No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento, lo que el compositor desea es comunicar

- 15 -

al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa. Pueden ser las nubes, o el mar, o una feria campesina, o un aeroplano; pero el caso es que, en lugar de una imitación literal, tenemos una transcripción músico-poética del fenómeno tal como se refleja en el espíritu del compositor. Eso constituye una forma más elevada de la música de programa. El balido de las ovejas, (se refiere a un poema sinfónico de Richard Strauss en el que se imita a estos ovinos), siempre sonará al balido de las ovejas, pero una nube representada musicalmente deja más en libertad a la imaginación".

Entre estos dos temperamentos, caben multitud de variaciones y matices, que llevan la música programática desde la expresión más concreta de hechos y situaciones, hasta las lindes de la música propiamente abstracta. Otro tanto pudiera decirse de esta última, ya que su contenido expresivo puede -en más de un caso- suscitar imágenes o situaciones en el oyente, hasta el punto que lo lleve desde la más honda apreciación purista hasta el extremo opuesto, esto es de representarse acaso una descripción de algo y aún el desarrollo de un argumento en forma completa.

- 16 -

Ya Stokowsky, al referirse, por ejemplo, a "L'Après-midi d'un Faune" de Debussy, dice: "es música que relata una historia y es una partitura tonal o traducción en sonido de un poema de Mallarmé, y sin embargo es completa y perfecta si la escuchamos como música pura. Podemos escuchar esta obra de arte muy diferentemente como música que expresa, a través del sonido, formas ideales e imaginativas de belleza afectiva y voluptuosa: Un cuadro de sueño de la Grecia primitiva de una existencia ideal y arcadiana".

Muchas veces se ha hablado sobre lo difícil que es explicar lo que dice la música; encerrar su significado dentro del límite de las palabras ha resultado tarea en verdad ociosa, por lo ineficaz; y, cuando esto ha quedado demostrado, el último recurso ha sido -y será siempre- el de remitirse a la propia música, única capaz de manifestarse por sí misma, en su propia magnitud sonora.

De lo dicho, puede observarse que la naturaleza de las reacciones frente al fenómeno musical, abarca pues un sinnúmero de resultados, que nos ponen en evidencia un casuismo de interpretaciones cuyos límites son realmente insospechados. No tratamos de ahondar este punto, sino de presentar el problema escuetamente como un factor

- 17 -

realmente importante, que todo educador debe tener presente dentro del desarrollo de su actividad profesional. Esto es tanto más importante cuando se piensa que en la escuela el educando acata normas de conducta que han de servirle en su vida futura, especialmente en sus apreciaciones de carácter artístico.

4 .- EL POEMA SINFONICO Y EL BALLET

El "poema sinfónico" constituye la expresión más relevante de la música programática, así como la sinfonía lo es de la música absoluta. Mientras esta se rige por sus propias leyes, en cuanto a la forma y a sus relaciones sonoras; aquélla, sigue los lineamientos de una idea extramusical, con todas las consecuencias que este recurso exige, pues la forma y las mismas relaciones sonoras se adaptan a las contingencias requeridas por el texto literario.

Desde un punto de vista formal, el poema sinfónico, inaugura un proceso de amplia libertad estructural en la creación, mérito innegable que todos le reconocen, y que ha llevado a esa saludable "soltura" en el abordamiento de las formas, especialmente en las últimas décadas.

- 18 -

Por otro lado la búsqueda permanente de nuevos medios sonoros, que es ya una característica del arte musical, se ha acentuado notablemente desde el siglo pasado hasta nuestros días, a tal punto que las más inusitadas combinaciones armónicas y tímbricas, melódicas y rítmicas, (que todavía siguen escandalizando a algunos teóricos), resultan perfectamente congruentes y necesarias en la actualidad para el compositor. Esto no se debe, claro está, exclusivamente a la música programática, pero si gran parte de estas "audacias" se ha hecho posibles gracias a la instauración del poema sinfónico.

Aunque en principio el poema sinfónico requiere, en cada caso, de una forma distinta para poder seguir el desarrollo de las ideas extramusicales, es decir, debe apartarse de las estructuras tradicionales; no siempre rechaza de plano todos los elementos "clásicos", sino que se aprovecha de ellos para una mejor realización, / tales como la diferenciación de temas, la exposición, la reexposición, etc., pues ya en otra parte hemos mencionado que la música de programa debe sustentarse por sí misma, esto es, debe "existir solamente en términos musicales".

No todos los autores coinciden sobre quién o quiénes fueron los iniciadores de la música de programa, pero sí la mayoría concuerda

- 19 -

en señalar a Berlioz y Liszt como los creadores de ^{su} expresión más importantes: el poema sinfónico.

Uno de los más discutidos músicos del período romántico fue el primero de los mencionados. Entre sus principales poemas sinfónicos se señalan: "Romeo y Julieta" (con coros); "Harold en Italia" y la famosa "Sinfonía Fantástica, que lleva por subtítulo el epígrafe: "Episodios de una vida de artista".

Esta dilatada obra -estrenada en París en 1830- consta de cinco partes, cuyos títulos ponen de manifiesto el programa en la que se basa: "Ensueños y pasiones", "Un baile", "Escena campestre", "Marcha al suplicio" y "Sueños de una noche sabática". En cada parte de la "Fantástica" se hace presente la imagen de la mujer amada, en la idée fixe musical. "La obra es esencialmente episódica -escribe E. M. Duffloeq en el DICCIONARIO LITERARIO- y está conducida con la ingenuidad propia de un rebelde de 27 años; pero hay en ella tal frescor y tal instintiva sabiduría en los contrastes y, sobre todo, en el color orquestal (del que ya entonces era el autor señor absoluto) que grandes artistas quisieron hallar más genio en una sola página de la Fantástica que en obras enteras veneradísimas. Probablemente

→ 20 -

esta composición no hubiera tenido mejor fortuna que sus compañeras si Franz Liszt no la hubiese transcrito para piano, llevándole consigo para unir la suerte de la obra a sus propios triunfos de pianista".

Desde otro ángulo apreciativo, glosamos a continuación las opiniones de Fritz Volbach, contenidas en su libro **LA ORQUESTA MODERNA**, y que se refieren a algunas ideas de Berlioz y al uso instrumental que hace. "Aquel propósito de Berlioz -dice- de ensanchar los dominios del arte musical "en sus medios expresivos y pictóricos" había de provocar, naturalmente, una mayor riqueza de colorido. "Hace falta un talento especial -escribía el músico francés en 1837 a Roberto Schumann- para crear obras cuyo contenido esté en recta proporción con los medios empleados. Desgraciadamente no pertenezco yo a esta categoría de talentos; he de menester de una gran riqueza de medios para conseguir un efecto artístico". El principio artístico que parece desprenderse de estas palabras constituiría por sí solo una grave infracción a una de las principales leyes estéticas que exige la más sencilla y estrecha correspondencia entre el contenido de la obra y los medios de expresión empleados. En realidad observa Berlioz esta

- 21 -

ley de la manera más escrupulosa, pese a todas las extravagancias que de vez en cuando se permite. Necesita de una gran riqueza de medios, es una exigencia de su espíritu que tiene carácter de verdadera necesidad, pero jamás los prodiga a un contenido al que no correspondan; éste es, al revés, de tal magnitud y de tanta significación que justifica siempre los medios empleados. En cada caso procede con un buen gusto y una sensibilidad artística de la más rara fineza. Apenas podría encontrarse en maestro alguno de la época precedente tanta diversidad en lo que afecta a la composición de la orquesta, y no sólo entre las obras sucesivas, sino que también entre la de los distintos movimientos de una misma obra. En el primer movimiento de la *Symphonie fantastique* figuran, por ejemplo, al lado de los instrumentos de cuerda, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, dos cornetines y dos timbales. En el segundo movimiento, el "Baile", el contenido musical le lleva a reducir el grupo de los instrumentos de viento, suprimiendo los fagotes y las trompetas, a cambio de los cuales hace intervenir dos arpas con espléndido efecto. En el siguiente, titulado, "En el campo", vuelve a prescindir de las arpas, aumentando

- 22 -

el grupo de los instrumentos de viento en cuatro fagotes y confiando el corno inglés al segundo oboe. Unicamente en el cuarto movimiento, que lleva el subtítulo "En el camino del patíbulo", despliega todo el aparato instrumental añadiendo aún a los citados instrumentos de viento los tres trombones y dos oficleides, y además dos pares de timbales, tambores pequeño y grande, y platillos. Como crescendo final aparecen en el último movimiento, el "Sabat de las brujas", el requinto chillón en mi bemol, en lugar del clarinete en si bemol, el piccolo en lugar de la segunda flauta y, además, dos campanas. La misma sabia economía puede observarse en el poema de Romeo y Julieta o en la Damnation de Faust. "

Liszt compuso trece poemas sinfónicos entre 1848 y 1881, cuyos títulos son: Prometeo - Orfeo - Hungría - Hamlet - Fiesta - Mazzepa - Batalla de los hunos - Tasso, lamento y triunfo - Los Ideales - Los preludios - Lo que se oye en la montaña - Elegía heroica - De la cuna a la tumba.

Al adoptar una posición de defensa de la música programática, Liszt no se irguió como innovador o revolucionario, sino como un continuador de la tradición clásica. Menciona el "Capricho sobre

- 23 -

el viaje de mi hermano" de J. S. Bach, la obra de los clavecinistas franceses (cuyos títulos son de carácter singular y fantástico), y reconoce en el Beethoven de "Egmont" y las sinfonías "Heroica" y "Pastoral", al compositor que "a abatido con mano poderosa el primer árbol de un bosque que fue él el primero en conocer". Finalmente, Liszt hace la defensa de Berlioz, con quien emparenta su obra.

En cuanto a las características de la expresión musical de Liszt y Berlioz, parece que el primero trata de acercarse más a la realización purista que el segundo. Es decir, que entre la música que se expresa por sí misma y la música que describe, la de Liszt puede ser ubicada al medio. A propósito escribió el músico húngaro: "La música es, entre todas las artes, la que expresa los sentimientos sin darles una aplicación directa, sin revestirlos de la alegoría de los hechos narrados por un poema. Hace brillar y revivir las pasiones en su esencia, sin ser obligada a dar de ellas representación alguna, real o imaginaria".

En sus poemas sinfónicos, Liszt ha tratado de dar vida sonora a una gran variedad de estados de ánimo, de anhelos y de visiones;

= 24 =

y, aunque la gran mayoría de estas obras están en la actualidad casi olvidadas con excepción de "Los preludios", en conjunto ocupan un lugar histórico en la producción instrumental del siglo XIX.

El ejemplo de Berlioz y Liszt, fue seguido por un numeroso grupo de músicos, entre los que se pueden citar a Camile Saint Saëns, César Franck, Paul Dukas, P. Tschaikovsky, Rimsky-Korsakof, B. Smetana, Richard Strauss y otros, quienes han compuesto obras programáticas sinfónicas de la más variada índole, y cada uno con las propias características de su personalidad. Aunque no todas estas obras ostentan la forma libre -pues muchas siguen los lineamientos clásicos-, se estableció ya como un principio en la composición el uso más libérrimo de las estructuras tradicionales.

Continuando con la tradición del poema Sinfónico R. Strauss, a fines del siglo pasado, escribió una serie de valiosas obras, muchas de las cuales han ganado la aprobación y consenso de los grandes públicos, debido a las innegables cualidades narrativas y pictóricas de la paleta musical del autor. Desde el punto de vista de la forma y las sonoridades, Strauss va más allá del poema sinfónico primitivo de un solo tiempo, y presenta audacias sono-

- 26 -

pues son otros los problemas de orden técnico que aborda esta corriente mas cerca de la expresión absoluta, aunque si cargada de hondas y profundas emociones de carácter subjetivo, en lo que se llama "expresionismo".

Entre otros contemporáneos, Arthur Honneger ha compuesto "Pacific 2-3-1" y "Rugby", obras de espíritu episódico. Especialmente la primera de las mencionadas cobró bastante notoriedad. La música imita los ruidos característicos de la locomotora, la sirena, el chog-chog, el lento arranque, la velocidad en aumento, la veloz carrera, el detenerse de la máquina. Otro título episódico nos da Mossolov en su composición "Fundición de acero".

En cuanto a la música para "ballet", se hallan numerosos ejemplos descriptivos, esto es que la música se inspira en elementos extramusicales. La forma de esta música puede adoptar los más variados aspectos -incluyendo las formas populares y cultas- a medida que sigue las peripecias del texto para su plasmación mímica o danzante.

El ballet puede ser un género independiente o formar parte del lírico, pues han existido épocas, especialmente en la ópera france-

- 27 -

sa, en las que no se concebía una obra dramática, sin inclusión de ballet.

En lo que va del presente siglo, el apogeo del ballet moderno, especialmente por obra de Diaghilef, Stravinsky y otros, señala un extenso campo de posibilidades en la música para la danza. Ya sea que se empleen elementos programáticos o no, la música tiende cada vez más a una expresión purista. Finalmente, es importante recordar que los espectáculos coreográficos suelen elegir con frecuencia música absoluta para sus realizaciones, tales como sinfonías, danzas, preludios, etc.

- o - o - o - o -

II.- LA MUSICA PROGRAMATICA EN LA EDUCACION ESCOLAR

5.- Ventajas del "programa" para la audición en la escuela- 6.- Lo "programático" como transición hacia la música absoluta- 7.- Actividades conexas con la audición de música programática- 8.- La música programática en la educación - 9.- Proyecto de repertorio programático por años de estudios.

5.- VENTAJAS DEL "PROGRAMA" PARA LA AUDICION EN LA ESCUELA

De manera general la música tiene un gran poder expresivo, cuyo impacto es directo y poderoso en el oyente atento e inteligente. Unas obras más que otras tendrán este efecto de expresar o sugerir "algo" y, consecuentemente, de emocionar. Este poder expresivo que no puede ser descrito con palabras, se desborda en variadas direcciones, pues, aviva la imaginación del oyente, sugiere en él sentimientos nobles, le incita a la actividad, le despierta ciertos estados de ánimo, sean de alegría, melancolía, etc., o simplemente le recuerda algo.

Cuando la música se asocia a la imagen o a la danza como ocurre en el cine y en el ballet, la comprensión de las situaciones

- 29 -

es mayor, hasta el punto que ni siquiera es necesario -según los casos- que los personajes hablen o dancen en ciertos pasajes o momentos. Así mismo, unida a un relato hablado, subraya lo que se cuenta y ayuda a imaginar de manera vívida lo que las palabras dicen, de un modo emocional extraordinario. Por último, la música es capaz de describir o seguir las incidencias de un argumento con mas o menos fidelidad o sujeción al texto, sin otro recurso que sus propios medios sonoros, es decir puede ser programática. De lo dicho se desprende cuán importante resulta en el campo de la educación la apreciación musical dirigida, a base de estas tipo de composiciones.

Despertar el interés por la audición es una cuestión previa a todo enfoque apreciativo; de ahí que, para los educandos no iniciados, el conocimiento de un programa extramusical mantendrá despierta su atención con una finalidad superior, lejos de toda situación frívola.

Esta cualidad natural de la música, de despertar variados estados de ánimo, será mayor cuanto más concentrada sea la atención que se le dispense. La práctica diaria ^{en el} aula nos ha demonstra-

- 30 -

do que el contacto directo de una obra musical con el oyente-alumno, sin mediar una "explicación" antelada, por más extraordinaria que sea la obra, obtiene resultados deficientes, cuando no, nulos.

El recurso de ^{la música tica} un programa/ podrá ser favorablemente didáctico en estos casos, y el profesor alerta a estos problemas, deberá aprovechar al máximo la gran ventaja que significa tener un auditorio atento y, sobre todo, interesado en el asunto.

Adoptando una posición contraria y purista, se podría afirmar que el placer estético de la música debe lograrse al margen de estas contingencias programáticas, porque puede "acostumbrar" indebidamente al educando a inventar y asociar necesariamente argumentos episódicos cada vez que se escuche una pieza, aunque esta no sea programática. A este planteamiento podríamos responder que nuestra posición de apoyo a lo programático se sustenta dentro de un criterio fundamentalmente didáctico. Es decir, que muchas obras del género deben ser aprovechadas con este criterio, insistiendo intencionalmente en su aspecto episódico, con miras a despertar las más profundas emociones musicales y, por otro lado, con el objeto de familiarizar al educando con las manifestaciones de la música cul-

ta, que hemos dicho, resulta no siempre de su inmediato agrado.

Esta insistencia de lo programática es transitoria, que puede ser aplicable en uno, dos o tres años de estudios, según se inicie en la primaria o secundaria. Luego, en los otros años, el proceso educativo debe perseguir el abordamiento apreciativo de obras de carácter absoluto; es decir, que todo el panorama de la educación musical escolar podría orientarse progresivamente desde la apreciación asociada a cosas, animales, argumentos, etc., a la percepción musical de obras puras o absolutas.

Si se logra que el alumno llegue a tener una amplitud de apreciación tanto para un tipo de música como para la otra, la labor del profesor habrá logrado una conquista envidiable.

6.- LO PROGRAMÁTICO COMO TRANSICIÓN HACIA LA MÚSICA ABSOLUTA

A lo largo de esta tesis hemos hecho un enfoque sobre los aspectos más señalados de la música de programa, principalmente de aquellos puntos que puedan tener una conexión más directa y útil para la audición escolar, en un plano realmente provechoso. Insistimos en estos, pues creemos firmemente que el valor de una

- 32 -

obra musical no se mide por su programa o por la realización mas o menos literal de la idea extramusical, sino principalmente y, a- caso exclusivamente, por sus propios valores sonoros, ya sea que estén realizadas dentro de las estructuras tradicionales o fuera de ellas.

Si tomamos por ejemplo, obras tan significativas como "El mar" de Debussy, o la "Consagración de la primavera" de Stravinsky, las cuales tienen indudablemente referencias programáticas, estaremos de acuerdo en que estas obras proporcionan un placer estético al margen de todo requerimiento o sujeción estricta a una idea extra-musical, ya fuera poética o coreográfica. Si sólo fuéramos a some- ter la percepción sonora de estas grandes obras dentro de los lími- tes de una atmósfera descriptiva exclusiva, habremos limitado in- justa y enormemente los alcances de nuestra imaginación, con el con- siguiente decaimiento del interés.

Una simple observación del panorama de la música programática nos revela un devenir interesante, a través de las diferentes épo- cas, en cuanto a las intenciones del autor y a los medios sonoros de plasmación propiamente dichos. Así, se observa un período en

- 33 -

que la imitación fue ingenua y los medios incipientes, especialmente cuando la música era únicamente vocal. Luego viene paulatinamente una sujeción imitativa mayor al texto extramusical, es decir, una sujeción más literal. Finalmente, se aborda con todos los medios instrumentales y aún formales una interpretación menos literal del argumento, una "impresión" de algo, una atmósfera no muy precisa, esto es, el compositor vuelca en los sonidos la emoción que la idea episódica ha suscitado en su imaginación, sin seguir servilmente el acontecer del argumento o la idea literaria.

Esta última posición acerca lo programático a la realización purista, pues es ^{cuerto} ~~un error~~ pensar que el arte musical tienda hacia su propia esfera exclusiva de plasmar la belleza sin otras exigencias que los sonidos mismos, conforme es su naturaleza.

Desde un punto de vista fundamentalmente educativo, el programa contribuye a despertar el interés del educando por seguir atentamente el acontecer sonoro. Es una ayuda práctica para iniciar al alumno en el ejercicio auditivo de la música, ya que en este aspecto se encuentra casi siempre desacostumbrado. Por razones obvias, el educando peruano que ingresa a la secundaria se halla un tanto desorien-

- 34 -

tado frente a la apreciación musical culta, porque no ha cumplido ninguna práctica de esta especie o porque le faltó el ambiente musical adecuado en el hogar y la escuela primaria. Por otro lado, la reiterada frecuencia de la música popular foránea en las actuaciones escolares públicas y aún dentro del aula, ha devenido en que el alumno instintivamente asocie la audición, de cualquier especie, con la danza de la índole mencionada. Hacerle entender que las manifestaciones musicales cultas son para ser exclusivamente oídas y atendidas inteligentemente, es tarea no siempre sencilla.

El conocimiento de los principales instrumentos y de sus timbres es una de las primeras labores previas a la misma apreciación auditiva escolar. La importancia de este estudio de carácter visual y musical, -por que es necesario que vean los mismos instrumentos o sus dibujos, y luego se habitúen a diferenciar, aunque fuera incipientemente, sus timbres- tiene una correlación estrecha con la apreciación de las obras musicales absolutas, pues el timbre o el dibujo de los instrumentos no vinculan las sonoridades con ninguna idea o argumento. Hasta aquí es posible y fácil el camino. El problema se presenta cuando hay que lograr una atención,

- 35 -

un interés patente, una actitud intelectual del educando al oír. Ocorre que fácilmente se distrae o vaga su mente en una atmósfera lejana al mismo fenómeno musical. Entonces, es cuando lo programático tiene un papel decisivo para impedir este desplazamiento de la atención, pues el programa capta su interés y casi, diríamos, lo obliga a escuchar atentamente. Una mesurada insistencia del profesor, en cuanto se refiere a lo programático habrá bastado para que el alumno se familiarice con la expresión musical culta y, esto es lo ideal, guste de estas importantes y elevadas manifestaciones sonoras. Luego la tarea consiguiente, de iniciarlo en la apreciación purista, no presentará mayores problemas que un profesor inteligente pueda superar.

7.- ACTIVIDADES CONEXAS CON LA AUDICION DE MUSICA PROGRAMATICA

Aparte de las consideraciones de carácter fundamentalmente musical que hemos expuesto sobre la apreciación de obras programáticas dentro de la escuela, observamos también que esta práctica tiene ^{asimismo} otras proyecciones que pueden ser aprovechadas por otras materias que se dictan en la educación secundaria, como es el caso

- 36 -

de los cursos de Castellano, Literatura y Artes Plásticas.

En efecto, dentro del desarrollo de estas materias, la eventual inclusión de música grabada, podrá servir de tema excelente para despertar la imaginación del alumno, y llevarlo a redactar en unos casos y, en otros, a dibujar y pintar, cuadros alusivos a las ideas programáticas de la obra musical. Esta labor requerirá naturalmente la explicación previa del argumento.

El incentivo novedoso de la audición aportará elementos sorprendentes que se han de traducir en una redacción original y llena de matices literarios, lo mismo que en ~~dibujos~~ ^{dibujos} dotados de una vitalidad propia, como resultado del estímulo musical que abre las puertas de la imaginación del escolar y la proyecta hacia campos muchas veces insospechados.

Sin duda, la redacción o el dibujo ganarán en fluidez de vocabulario y de formas, y, a la vez, revelarán más hondamente la personalidad del alumno, con las ventajas que esto significa dentro de la orientación vocacional y de la educación en general. Stockowsky, en su libro ya citado, dice que "no solamente tenemos sensaciones musicales diferentes, sino que nuestras respuestas e-

- 37 -

mocionales a estas sensaciones son diferentes en cada individuo. Estas diferencias son una cosa gloriosa, son la expresión de nuestra individualidad. Si tratáramos de generalizarnos, nos volveríamos autómatas mecánicos, pero si diéramos libre expresión a aquellas espontáneas extraversiones de nuestra naturaleza interna, seríamos verdaderamente nosotros mismos, creceríamos en todas direcciones, agrandaríamos nuestra personalidad y encontraríamos más ricos y más diversos deleites en nuestras experiencias de vida y de música."

De lo dicho, se desprende que la aplicación de la audición musical en las asignaturas mencionadas podría ser también ampliada aún a otras materias del programa escolar, especialmente en aquellos casos en que la naturaleza de los temas se preste para ello, y esto no sólo con referencia a las expresiones musicales de índole programática, sino en general para cualquier tipo de manifestación musical.

- 38 -

8. - LA MUSICA PROGRAMATICA EN LA EDUCACION ESCOLAR

A continuación exponemos algunas ideas que podrían guiar el criterio a seguir en la parte referente a la Apreciación Musical en la escuela. En efecto, podemos diferenciar hasta tres planos o etapas que conducen a la apreciación propiamente global del fenómeno musical. Estos tres planos tienen diferencias sustanciales para el aprendizaje desde un punto de vista didáctico, aunque todos conduzcan a un mismo fin, y se puedan mas o menos exponer conjuntamente según los casos.

El reconocimiento de los instrumentos, tanto ^{en} por sus características externas como por sus timbres, debe ocupar la atención del educador en la primera etapa. Asimismo deberá incluirse el estudio de las diferentes voces humanas y de los conjuntos vocales. Sin esta labor, cuya importancia es obvia, la apreciación no podrá llevarse adelante en forma exitosa.

En la segunda etapa, el educador se abocará a la tarea de despertar el interés y la consecuente atención del alumno por la música, ^{especialmente} con referencia a algunos de sus elementos,

- 39 -

como la melodía, el ritmo y el timbre, ya que por ^{su}propia naturaleza el educando no tiene una gran capacidad de concentración. Por otra parte, en esta etapa podrá ser de un valor excelente la inclusión de un repertorio programático para lograr tal finalidad.

En la tercera fase (y en las sucesivas que se puedan plantear), se podrá iniciar, aunque no sea sino adaptado a la mentalidad escolar, el conocimiento somero de las formas musicales, de los estilos, de las épocas, etc., aplicable solamente en los últimos años de la secundaria.

Sustentamos este planteamiento porque consideramos que conduce a la apreciación integral y por que así se cumple mejor el fin primordialmente educativo del arte no sólo dentro del aula, sino para el futuro comportamiento espiritual del educando. Se evitará de este modo lo que señala Aaron Copland, al hablar de aquéllos que considerándose verdaderos aficionados "van a los conciertos para perderse. Usan la música como un consuelo o una evasión. Entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana. Por supuesto que tampoco piensan en la música. Ésta les permite que la abandonen, y ellos ^{se}van a un lugar don-

- 40 -

de soñar, soñando a causa y a propósito de la música, pero sin escucharla nunca verdaderamente."

Pasando al campo específico de los pertinentes Programas de Estudios de primaria y secundaria, observamos que los primeros presentan un sensible vacío, pues no incluyen ninguna práctica con respecto a la apreciación musical. En este y otros sentidos se ha planteado la necesidad de reestructurar Planes y Programas en ambos niveles, en procura de una mayor coordinación de los conocimientos, así como evitar vacíos y repeticiones ociosas y, por último, aliviar la congestión de materias en los programas de la secundaria. Dentro de esta reestructuración, la aplicación de los lineamientos generales de la presente tesis podrían ser posibles, ya que en la primaria se incluiría la Apreciación Musical sobre la base de una discografía de carácter programático, aparte de las obras destinadas al reconocimiento tímbrico de los instrumentos. En el nivel secundario podría mantenerse todavía este planteamiento en el primer año, dejando los cuatro años restantes para el estudio de los otros aspectos de la apreciación musical.

Creemos que nuestro interés por una legítima ampliación de

- 41 -

la educación musical en todos los grados estudiantiles, entre los que no se deben soslayar las escuelas técnicas, colegios vespertinos, nocturnos, y también los centros superiores, responde a una verdadera corriente renovadora que se deja sentir en el país, especialmente en los últimos años, y que, no dudamos, ha de llevar a una incorporación orgánica de la Educación Musical (que es el nombre que debe llevar la asignatura), en el currículum de materias de todos los niveles mencionados.

- o - o - o - o -
a a a a

-42-

9.- PROYECTO DE REPERTORIO PROGRAMÁTICO POR AÑOS DE ESTUDIOS

Por razones obvias, la audición de música culta en los primeros años de la escuela, no debe estar condicionada al orden histórico de las épocas, ni a consideraciones de estilos en un sentido estricto. Lo tanto más importante es esto que, la misma realidad, ha demostrado que el oyente-alumno se halla más "cómodo" y en mejor disposición anímica, cuando escucha música contemporánea, que no, cuando escucha otras creaciones del pasado. La afinidad instintiva del joven con su medio ambiente social y cultural, es muy interesante, ya que conlleva también su identificación con las expresiones artísticas de su época.

Esta idea preliminar, aclara cualquier duda sobre épocas y estilos, que pudiera surgir sobre la confección del repertorio que consignamos más adelante. Asimismo consideramos oportuno repetir una vez más, que la audición de música grabada debe iniciarse desde la Primaria, de manera preferencial desde el tercer año, aunque no descartamos la posibilidad que pudiera ser iniciada desde antes. Al respecto, nuestra organización en el plano educacional, ofrece la ven-

- 43 -

taja de poder "experimentar" programas, métodos y en general iniciativas pedagógicas, en los llamados INSTITUTOS EXPERIMENTALES, verdaderos laboratorios de ensayo, creados en pro del perfeccionamiento y superación de la educación primaria, y en los cuales deberían iniciarse todas las reformas, para luego ser generalizadas en todos los centros del mismo nivel.

Finalmente, planteamos que la audición de obras programáticas en forma sistemáticas, debe llegar hasta el Primer año de Secundaria y cuando más hasta el segundo. El repertorio de esta índole que pueda incluirse en los años superiores, deberá tener ya objetivos diferentes a los que hemos mencionado en esta tesis.

REPERTORIO POR AÑOS DE ESTUDIOSTERCER AÑO DE PRIMARIA

- 1) MI MADRE LA OCA de M. Ravel.
- 2) EL VUELO DEL MOSCARDON de N. Rimsky-Korsakof.
- 3) EL APRENDIZ DE BRUJO de P. Dukas.

4) También podrán incluirse obras cortas, como el VALS de Chopin, denominado "vals del minuto" o "vals del perrito que persigue su propia cola"; y LA ABEJA (para violín) de Francois Schubert.

Estas obras, así como las que puedan ser tomadas del Repertorio Complementario que va mas adelante; perseguirán, dentro del ciclo primario, fijar la atención del alumno, teniendo como base las ideas programáticas y descriptivas que contienen; lo mismo que iniciarlo en el reconocimiento tímbrico de los instrumentos, sin perjuicio de que puedan emplearse otras obras para este último objetivo.

-45-

CUARTO AÑO DE PRIMARIA

- 1) CARNAVAL DE LOS ANIMALES de C. Saint Saëns.
- 2) SUITE CASCANUECES de P. Tchaicowsky (en especial las Danzas características de esta obra, servirán para el reconocimiento de los timbres instrumentales).
- 3) POLONESA (Militar) de Chopin (mas ^{por} que una descripción, la pieza debe ser observada por su espíritu heroico y vital).
- 4) PRELUDIO de Chopin (conocido con "La gota de lluvia").

QUINTO AÑO DE PRIMARIA

- 1) CHILDREN CORNER de C. Debussy (de preferencia las piezas denominadas: "La nieve baila", "El pastorcito" y "Golliwogg's cakewalk").
- 2) UNA NOCHE EN EL MONTE CALVO de M. Mussorgsky.
- 3) CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN de M. Mussorgsky.
- 4) PEDRO Y EL LOBO de S. Prokofief.

PRIMER AÑO DE SECUNDARIA

- 1) DANZA MACABRA de C. Saint Saëns.
- 2) PETROUCHKA de I. Stravinsky (fragmentos).

- 46 -

3) SCHEREZADE de Rimsky-Korsakof (fragmentos).

4) CARNAVAL de R. Schumann (fragmentos).

Desde este año de estudios, la atención del alumno deberá dirigirse hacia la observación de otros elementos de la música, principalmente de la melodía y el ritmo, pero todavía sobre los lineamientos de las ideas programáticas.

SEGUNDO AÑO DE SECUNDARIA

I) MOLDAU de B. Smetana.

2) ERLKONIG de F. Schubert.

3) LOS PRELUDIOS de F. Liszt.

4) OBERTURA 1812 de Tchaicowsky.

5) Algunas de las siguientes piezas de Debussy: "Claro de luna", "Jardines bajo la lluvia", "La niña de los cabellos de lino" o "La Catedral sumergida".

- 47 -

REP E R T O R I O C O M P L E M E N T A R I O

Que puede ser aplicado en algunos de los años consignados, según las circunstancias.

- 1) **SEXTA SINFONIA** de Beethoven.
- 2) **TILL EULENSPIEGEL** de R. Strauss.
- 3) **DANZAS POLOVTSIANAS** de Borodin.
- 4) **ROMEO Y JULIETA** de Tchaicowsky.
- 5) **LA SIESTA DE UN FAUNO** de Debussy.
- 6) Los Nocturnos **NUBES, FIESTA y SIRENAS** de Debussy.
- 7) **HISTORIA DEL SOLDADO** de Stravinsky.
- 8) **MARCHA FUNEBRE DE UNA MARIONETA** de Gounod.
- 9) **EL NIÑO DE LOS SORTILEGIOS** de Ravel.
- 10) **UN AMERICANO EN PARIS** de Gershwin.
- 11) **LA PROLE DO BEBE** de H. Villa-Lobos.
- 12) **MATIAS EL PINTOR** de Hindemit.
- 13) **LOS PAJAROS** de O. Respighi.
- 14) **LA DANZA DE LAS HORAS** de Ponchielli.
- 15) **LA GRUTA DE FINGAL** de Mendelssohn.
- 16) **PACIFIC 2-3-1** de Honneger.

.....

-48 -

CONCLUSIONES

- PRIMERA.** - La música programática (también llamada: de programa, descriptiva, narrativa, etc.), es una manifestación artística culta, que se caracteriza por estar relacionada directamente con un argumento literario, una idea poética, una historia, un objeto, etc., esto es, que sigue las influencias de una idea extramusical. Dicha manifestación sonora debe justificarse y sostenerse por sí misma, al margen de la naturaleza del argumento, es decir, debe tener calidad musical suficiente.
- SEGUNDA.** - La vinculación de la música con ideas extramusicales es un procedimiento bastante antiguo, y se presenta como una tendencia natural en la composición a través de la historia.
- TERCERA.** - En la composición de música programática se pueden reconocer diferentes criterios en el abordamiento de las ideas literarias, que van desde la interpretación "literal" del argumento, hasta la expresión simplemente emocional que el programa despierta en el compositor, significando este

- 49 -

último aspecto, un acercamiento de lo programático a las líneas de la música absoluta.

CUARTA. - En la música culta contemporánea se observa una orientación hacia una expresión neo-purista dominante, por el uso renovado de las formas tradicionales, como: la sonata, la sinfonía y el concierto. Sin embargo, las expresiones programáticas no han sido abandonadas, pues permanecen, con sus propias características, y comienzan inclusive "a ponerse al día", a través del empleo de ^{los} novísimos recursos sonoros de las denominadas músicas "concreta" y "electrónica".

QUINTA. - Desde un punto de vista formal, el "poema sinfónico" ha coadyuvado en la expansión e incremento de las formas tradicionales, lo mismo que cooperado a cimentar el valioso principio de la libertad formal en la composición musical.

SEXTA. - Las obras de carácter descriptivo de los compositores del siglo XIX y, en especial, de Richard Strauss -algunas de ellas consideradas como sinfonías completas, de cuerpo entero- han determinado en muchos aspectos, el desarrollo musical del presente siglo en un plano altamente significativo.

- 50 -

SEPTIMA. - La música programática puede ser aplicada positivamente en la educación escolar, aún desde la primaria, por las diversas ventajas didácticas que ofrece. Asimismo, esta aplicación tendrá un objetivo práctico que es superar la distracción mental del alumno durante la **Apreciación Musical**, es decir, que la audición de obras narrativas será de una ayuda eficaz, ya que el argumento extramusical despertará el interés del educando e impedirá cualquier desborde de su atención.

OCTAVA. - En el curso de Música y Canto de la Primaria no figura la práctica de apreciación de música grabada o real, exclusión que representa un vacío que debe ser superado en una futura reestructuración de programas.

NOVENA. - En la posible reestructuración de programas en los niveles de Primaria y Secundaria, deberá incluirse la **Apreciación Musical** en los primeros, sobre la base de una discografía programática, aparte de las obras destinadas al reconocimiento tímbrico de los instrumentos y de las voces humanas. En la Secundaria, podría mantenerse este tipo de discogra-

- 51 -

fía en el primer año, dejando los cuatro años restantes para el estudio de los otros aspectos de la **Apreciación Musical**.

DECIMA.- Dentro de la práctica de **Apreciación Musical** en la escuela, se pueden reconocer hasta tres grandes etapas o planos que conducen a la apreciación propiamente global. La primera, comprenderá el reconocimiento de instrumentos y voces humanas. La segunda, perseguirá despertar en el educando el interés y la atención por la música, lo mismo que la observación de algunos de sus elementos, como la melodía, el ritmo y el timbre, pudiéndose utilizar, para tal fin, obras de naturaleza programática. Por último, en la tercera fase (y en otras que se puedan plantear), se iniciará -aunque no sea sino adaptado a la mentalidad escolar- el conocimiento de las principales formas, estilos, épocas, etc.

DECIMA PRIMERA.- La eventual inclusión de música narrativa en los cursos de Castellano, Literatura y Artes Plásticas, podrá ser un elemento temático factible para el desarrollo

- 52 -

de algunos puntos de dichas materias, ya que el incentivo novedoso de la audición, aportará sin duda motivos variados para el alumno, que se podrán traducir en una redacción original, lo mismo que en dibujos dotados de una vitalidad imaginativa, muchas veces, sorprendente.

DECIMA SEGUNDA.- La "insistencia" de lo programático en la escuela debe ser tomada como transitoria, y como una de las vías para llegar a la apreciación de la música absoluta; sin olvidar que la meta ideal, es lograr una amplitud apreciativa del educando frente a las diferentes manifestaciones musicales cruidas, sin discriminaciones.

• - • - •

Lima, Agosto, de 1964.

- 53 -

B I B L I O G R A F I A

- COMO ESCUCHAR LA MUSICA - Aaron Copland
LA ORQUESTA MODERNA - Fritz Volbach
SINTESIS DEL SABER MUSICAL - Kurt Pahlen
HISTORIA DE LA MUSICA - Johannes Wolf
COMPENDIO DE HISTORIA DE LA MUSICA - Ernesto de la Guardia
ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA - Joaquín Turina
MUSICA PARA TODOS NOSOTROS - Leopoldo Stokowski
DICCIONARIO LITERARIO - E. M. Duffloq
AVENTURAS CON LA MUSICA SINFONICA - Edward Downes
PLANES Y PROGRAMAS DE EDUCACION INFANTIL, TRANSICION Y PRIMARIA
PLANES Y PROGRAMAS DE EDUCACION SECUNDARIA

DONACION
1981 OCT 8
.....

