

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



2-1

DONACION

“LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA
REGIONAL COSTEÑA EN LIMA
METROPOLITANA”

TESIS

PRESENTADA POR

BERTHA MARGARITA SIALER TIRADO

PARA OPTAR EL TITULO DE PROFESORA

DE EDUCACION MUSICAL

LIMA - PERU
1972

Conservatorio Nacional de Música
BIBLIOTECA
Libro No.
Clas. No.
Fecha.

D E D I C A T O R I A

A mis queridos padres LOYDA TIRADO DE SIALER y
PEDRO SIALER OJEDA, quienes con su estímulo me a
lentaron para continuar mis estudios.

A mis amados hijos: Liliana, Ernesto, Gerardo y
Mariela, quienes fueron el motivo principal que guía-
ron a culminar mi profesión docente.

Señor Director del Conservatorio Nacional de Música,

Señores Miembros del Jurado :



Pongo a merced de vuestro criterio la presente Tesis que he intitulado "LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA, EN LIMA METROPOLITANA", para optar el título de Profesora de Educación Musical. Esta Tesis representa mi preocupación por el estudio de nuestro Folklore y la considero un modesto aporte a la Educación Musical.

Considero sin embargo, que la Música Universal o Seria es importantísima, pero se debería compensar con la enseñanza de la Música Folklórica, ya que es de gran significación pedagógica y artística, la enseñanza y la investigación en esta sugestiva y rica área del Folklore Musical Peruano.

Abordo la problemática de la Enseñanza de la Música Regional Costeña, en tres amplios Capítulos:

En el Primero, establezco los diversos conceptos conocidos hasta la fecha sobre Folklore en función de la Cultura Oficial y Popular. Y asimismo destaco el rol de esta disciplina en la formación de la conciencia nacional.

En el Segundo Capítulo, desarrollo el aspecto de la Didáctica del Folklore, es decir, que me preocupo de señalar la mejor manera de realizar la enseñanza de la Música Regional Costeña en Lima Metropolitana, situando histórica y sociológicamente a nuestra Capital, para poder colegir los temas específicos para cada grado de la Enseñanza en la Educación

III

Básica Regular. Asimismo, asigno importancia de primer orden a las motivaciones y a las prácticas que deben realizar los alumnos con instrumentos sono-ros apropiados.

En el Tercer Capítulo, me refiero a la Enseñanza de la Música Regional Costeña en los diversos Ciclos de la Educación en Lima Metropolitana, incidiendo en las motivaciones, en las ejecuciones con instrumentos musicales folklóricos, propiciando, además la necesidad de organizar en la Escuela y el Colegio (propiamente en el nivel Básico Regular) Orfeones y Coros para desarrollar la cultura artística en las nuevas generaciones del país.

Finalmente, formulo mis Conclusiones, en las que preciso en resumen de los detalles más importantes y comprobados de los Capítulos en torno a ésta Enseñanza especializada de la Música Regional Costeña en Lima Metropolitana, como un modesto aporte a la Cultura y al Arte.

Consigo^w, asimismo, las fuentes Nacionales y Extranjeras, que me han servido de consulta y auxilio, en la concepción y elabo^oración.

BERTHA SIALER TIRADO.

TV

C A P I T U L O IEL FOLKLORE Y LA CULTURA, -

El Folklore como expresión del "alma colectiva" o como expresión "del saber popular", podemos afirmar, que se presenta en todas las épocas de la historia. Es connatural a la vida social del hombre, como mito, magia, leyenda, cuento, superstición, hechicería, costumbre, baile, canto, música, comidas, etc. Es decir, el conjunto de bienes espirituales y materiales que el hombre produce en un momento dado de la historia y lo trasmite de generación en generación. Por lo mismo en el trayecto de la Historia Peruana, por ejemplo, es dado advertir la presencia de hechos folklóricos tanto en la época del Incanato, como en la Colonia y la República. Hechos folklóricos que se confundían originalmente con la Antropología y la Etnografía, en la medida que estas ciencias estudiaban las culturas primitivas o sus expresiones raciales, pero que a partir del 22 de Agosto de 1846, se enmarcan dentro de una ciencia independiente o autónoma, gracias a la invalorable aportación de William John Thoms, arqueólogo inglés, reconocido con toda justicia, como el creador del término Folklore y de la ciencia folklórica a través de su célebre carta dirigida a la revista "Ateneum", quien bajo el pseudónimo de Ambrose Merton, usa por primera vez la expresión Folklore, para designar la ciencia que se denominaba hasta entonces Antigüedades Populares y Literatura Popular, la que es mas bien un saber tradicional que una Literatura

y que podría describirse como el saber tradicional del pueblo (Folklore).

Alfredo Proviña, señala que "El Folklore, como disciplina se ha constituido, adquiriendo jerarquía científica, en una época relativamente reciente, a diferencia de su objeto, porque su contenido y materia ha llamado la atención del hombre en todos los tiempos. No hay memoria en la historia humana de que el individuo no pusiera su actividad espiritual y colectiva al servicio del canto y la danza, del mito y las supersticiones, de las leyendas y de las costumbres populares" (1).

Paulo de Carvalho-Neto, anota "que el hecho folklórico es un hecho cultural, de cualquier pueblo, caracterizado principalmente por ser anónimo, y no institucionalizado y, eventualmente, por ser antiguo, funcional y pre-lógico. Por condición cultural, se entiende su cualidad humana material, espiritual o social; por condición anónima, que no reconoce una paternidad determinada aunque se supone que es producto de una persona en particular; por condición no institucionalizada, en cuanto se trasmite espontáneamente, que es la única manera por lo demás cómo un hecho folklórico se tradicionaliza; por condición antigua, atendiendo a la cronología del hecho folklórico, según sea, inexistente, remoto, reciente o actual; por su condición funcional, significando su militancia cotidiana, es decir, el rol que juega en una sociedad (en la Educación, en la Política, en el Arte, en la Medicina,

(1) Alfredo Poviña, "Teoría del Folklore", Ed. Assandri, Argentina, 1954, pág. 13.

etc.). Y finalmente, por su condición pre-lógica, esto es su característica de Folk, de vulgo, de pueblo (2).

"Para que una manifestación folklórica sea tal -- consigna a su vez Lázara Flury --, debe tener vigencia dentro de la comunidad considerada "Folk", o sea, dentro de la comunidad menos ilustrada o sin ilustración. Las manifestaciones originadas en los medios cultos o ilustrados o en los pueblos primitivos (anteriores a la civilización) no son folklóricos mientras se mantengan dentro de sus respectivos marcos. Pueden convertirse en folklóricos si ingresan al repertorio del "Folk".

Por tanto -- agrega el mismo Lazara Flury --, el hecho folklórico puede gestarse en tres medios elementales: Dentro del "Folk" (la comunidad menos ilustrada) y que casi siempre es rural, campesina. En la comunidad culta (generalmente de las ciudades) donde es abandonado y desciende de la ciudad sin cultura ("Folk") donde se folkloriza y se adapta. En los pueblos primitivos (indígenas) desde donde asciende al "Folk" para formar parte de su patrimonio. Hay que dejar claramente establecido que mientras la manifestación culta no desciende al estrato medio; y mientras la manifestación primitiva no ascienda, no son folklóricas. La primera seguirá siendo manifestación culta y la segunda etnográfica. Unicamente el estrato medio

(2) Paulo de Carvalho-Neto, "Concepto de Folklore", Ed. Pormaca, Mexico, 1965, pág. 93.

("Folk") puede dar origen y vigencia al hecho folklórico sin intervención de los restantes (3).

Son manifestaciones típicamente folklóricas por ejemplo el "malambo" (folklore espiritual) y el "mate" (folklore ergológico); son manifestaciones de ascenso la "bahuala" y el "yaraví"; y manifestaciones de descenso el "minue" y el "cielito".

Con el respeto que nos merecen las afirmaciones de los tratadistas mencionados, debemos destacar el criterio del maestro mexicano, Dr. Lucio Mendieta y Núñez, para quien "el folklore no se refiere únicamente a las supervivencias arcaicas o antiguas del saber del pueblo ni ha de entenderse a este último circunscrito a la clase social más baja, sino a todo el conjunto de habitantes de un país o de miembros de una comunidad. En su concepto "el Folklore es la cultura empírica de las sociedades humanas". Y al decir "cultura empírica" quiere designar lo que proviene de la experiencia inmediata, cotidiana, repetida y que se crea mas bien por intuición que como resultado de una reflexión crítica o de una suposición que más tarde es rigurosamente comprobado (4).

No obstante esta importante aportación del renombrado maestro mexi-

- (3) Lázara Flury "Folklore, Contribución a su estudio integral", Ed. Colmegna, Santa Fe, Rep. Argentina, 1963, pág. 11.
- (4) Lucio Mendieta y Núñez, "Valor Sociológico del Folklore" Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Atonoma de Mexico, 1961, pág. 21.



cano Dr. Lucio Mendieta y Núñez, estimamos que la idea predominante es aquella que considera al Folklore como "parte de la Ciencia del Hombre que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas" (J. Imbelloni).

CONCEPTO Y TECNICA DEL FOLKLORE. -

Inmediatamente después que el arqueólogo inglés William John Toms, bautizara la ciencia folklórica, han surgido un buen número de definiciones y de escuelas, en cuanto a métodos para investigar el material folklórico y establecer sus límites. Pero el concepto original se mantuvo invariable en su idea general. Se ampliaron los alcances de la ciencia. Ya no solamente se incluyen dentro del Folklore, los bienes espirituales, sino también los materiales, de los conglomerados sociales menos ilustrados. Se limitan y precisan los campos de la nueva ciencia y se crean los más variados métodos de investigación. Se ubican en su justo término los conceptos "folklóricos" y "popular" y se descubren las leyes de la dinámica popular, tanto en lo que concierne a las manifestaciones espirituales como materiales.

Y es que el propio origen del vocablo "folklore" ha influido poderosamente en su significado, pues, hasta la actualidad se advierten dos tendencias bien definidas en cuanto al contenido del "Folklore". Una restrictiva que trata de considerar dentro de él, únicamente lo tradicional arcaico y otra que, apegándose a su etimología: "Folk", pueblo y "lore", conocimiento,

le atribuye todo lo que se refiere al saber popular. Incluso con las nuevas aportaciones de la Sociología, el concepto "popular", abarca a la totalidad de los sectores sociales de una comunidad y no necesariamente a los que sólo integran las llamadas "clases bajas". Y no faltan tratadistas como Lázara Flury, que adjudica al Folklore un carácter dialéctico. En todo producto del Folklore -- dice -- se encuentra latente el germen que trabaja para su destrucción (edad, tiempo, cambios sociales, cambios físicos, etc.) indivisibles de las leyes biológicas que gobiernan la vida. El debilitamiento de las formas originales da forma a una nueva expresión, porque aquella por adaptación recibe otras influencias, se remodela para poder subsistir. En algunos casos, los bienes folklóricos vigentes mueren por decantación, por falta de corrientes renovadoras o de ubicación en el nuevo plano social de la comunidad. El proceso es el mismo. Formas vigentes, elementos destructores, muerte o incumplimiento del ciclo vital representarían las triadas hegelianas: tesis, antítesis y síntesis, respectivamente. El proceso puede adoptar muchas otras formas. No olvidemos -- por ejemplo -- que la historia de la humanidad es la historia de la conquista. Se produce entonces una lucha entre los bienes nativos (tesis) con los bienes de invasión (antítesis). Las expresiones extrañas pueden absorber a las nativas o viceversa, o simplemente pueden influenciarse (interculturación). En este último caso ambas ceden en su forma y contenido (ley de adaptación) y subsisten bajo una nueva forma. Toda resultante sería la síntesis del proceso. Y es innegable que en América Latina y en particular en el Perú, se cumplan estas

fases de la dialéctica de Hegel, utilizada por los estudiosos contemporáneos para interpretar todos los fenómenos económicos, sociales y culturales (5).

Alfredo Poviña, en su importante "Teoría del Folklore", registra un catálogo de definiciones que juzgamos ilustrativo transcribir, para poder apreciar cómo han sido aprovechados por los investigadores los diferentes elementos que integran la noción de Folklore. Se puede apreciar que cada una presenta una nota fundamental y que por lo mismo se destaca de manera especial.

Diccionario de la Lengua Española (décimoquinta edición, 1925). - Folklore es la ciencia que estudia las manifestaciones colectivas entre el pueblo, en la esfera de las artes, costumbres, creencias, etc.

Diccionario de la Lengua Española (décimosexta edición, 1939). - Conjunto de las tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares. Ciencia que estudia estas materias.

León Pineau. - Ciencia que estudia el conjunto de las tradiciones de un pueblo.

J. Lemoine. - Todo lo que es conocido en el pueblo por la tradición y aun, la herencia de los siglos pasados.

E. S. Hartland. - La ciencia de la tradición.

(5) Lázara Flury, ob. cit. pág. 21.

P. Saintyves. - El Folklore es la ciencia de la cultura tradicional en los medios populares de los países civilizados. Es la ciencia de la tradición en los pueblos civilizados y principalmente en los medios populares.

J. Imbelloni. - El Folklore es aquella parte de la Ciencia del Hombre que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas.

Raffaele Corso. - Es la disciplina organizada para el estudio de la tradición, en el pasado y en el presente.

F. Boas. - El Folklore es aquel aspecto de la Etnología que estudia la literatura tradicional -- mitos y cuentos -- de los pueblos de cualquier cultura.

Arthur Ramos. - El Folklore es una división de la Antropología Cultural que estudia aquellos aspectos de la cultura de cualquier pueblo, con respecto a la literatura tradicional: mitos, cuentos, fábulas, adivinanzas, proverbios, sabiduría tradicional y anónima.

Bruno Jacovella. - Folklore es la ciencia de la cultura tradicional del pueblo entero dentro de la sociedad civilizada, concibiendo a ésta dividida abstractamente en dos sectores: la sociedad instruída o culta y el pueblo propiamente dicho.

George L. Gomme. - El Folklore como ciencia histórica estudia la comparación e identificación de supervivencias, antiguas creencias, costum

bres y tradiciones no escritas del pueblo, tal como aparecen en la imaginación popular, en las costumbres y creencias, en la magia y en los ritos.

Alfredo C. Haddon. - El Folklore es el estudio de las supervivencias inmediatas.

Ruth Benedict. - Es el estudio de las supersticiones populares, incluyendo los proverbios, cantos y expresiones populares y toda investigación relacionada con los cuentos populares.

A. R. Wright. - Es la ciencia que estudia la expresión, en las creencias populares, instituciones, prácticas, literatura oral, artes y pasatiempos de la vida mental y espiritual del folklo pueblo en general.

Ismael Moya. - Folklore es el remanente ^{en} actual de manifestaciones culturales superadas o sustituidas en el tiempo y que se halla en función transferible, de mayor o menor intensidad, dentro de todos los núcleos sociales.

Jesús C. Romero. - Es la ciencia etnográfica que estudia las manifestaciones culturales vernaculares para clasificarlas, mediante leyes generales.

Augusto Raúl Cortazar. - Folklore es la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, con valor funcional en la vida del pueblo, que las practica en forma empírica y tradicional.



Fernando Anaya Monroy. - Es la ciencia que se ocupa de la tradición popular recolectándola y estudiando el ritmo de su supervivencia.

Amadeu Amaral. - El Folklore estudia los productos de la mentalidad popular.

Efrain Morote Best. - El Folklore es la ciencia antropológico-Cultural que recoge, clasifica, compara, interpreta y generaliza, vale decir, trata científicamente tales materiales (se refiere a los hechos humanos llamados folklore), con el objeto de establecer las leyes que rigen su origen, su desenvolvimiento, su difusión y desaparición, al par que procura determinar la función que cumplen en la vida de la colectividad.

T. de Aranzadi. - Folklore es el estudio mismo de lo que piensa, siente y hace el pueblo, y como tal ha de ser sistemático, metódico, comparativo y científico.

V. Navarro del Aguila. - El Folklore como ciencia es una rama de la Antropología Cultural que tiene por objeto el estudio sistemático de la cultura tradicional del pueblo en las sociedades civilizadas, esto es, todos los aspectos de la vida material, espiritual y social de un folk dado.

Jorge C. Muelle. - Es el estudio de formas culturales en minoría local, de las supervivencias de condiciones primitivas en tiempos posteriores. El Folklore como ciencia es el estudio de las tradiciones.

María Cadilla de Martínez. - La ciencia del Folklore, busca, clasifica y estudia el saber popular.

A. B. Krappe. - Es el estudio de las tradiciones no escritas del pueblo, tal como aparecen en la imaginación popular, en las costumbres y creencias, en las magias y en los ritos.

E. B. Wheatey. - Folklore es la ciencia no escrita del pueblo.

Alfredo Nutt. - Es la Antropología que estudia los fenómenos psicológicos del hombre inculto.

Andrew Lang. - El Folklore estudia las leyendas, costumbres y creencias del Folk, o que están menos avanzados en el camino del progreso.

Luis Hoyos de Sainz y Nieves de Hoyos Sancho. - Folklore es el estudio de la vida total del pueblo, de la cultura popular, de la vida y el alma popular. Es la recolección de los productos directos de la mentalidad del pueblo.

Lucio Mendieta y Núñez. - El Folklore es la cultura empírica de las sociedades humanas.

Andre Varagnac. - Folklore es el conjunto de creencias colectivas sin doctrina y de prácticas sin teoría.

Paul Sébillot. - El Folklore es una historia no escrita de los tiempos primitivos.

Fermina A. Anzalaz. - Es la ciencia que estudia el conjunto de elementos literarios anónimos -- de origen auténticamente popular -- difundidos en forma oral por el pueblo.

Melville J. Herskovits. - El Folklore es el conjunto de "las artes literarias de una cultura" (6).

Posiblemente que existen muchas otras definiciones, pero juzgamos mas que suficientes las consignadas, para tener una clara idea de lo que el Folklore significa como Ciencia. Es decir como ciencia en función de investigación. Ya que sólo podemos conocer al Folklore a través de la investigación científica, que proporcionará los datos necesarios para interpretar los hechos y establecer leyes que expliquen y justifiquen tales hechos.

La parte descriptiva del Folklore se perfecciona cada vez más por la precisión científica con que se hace el análisis metodológico de todos los factores, por la verificación de la morfología y de la dinámica de los fenómenos y por el empleo del aparato mecánico de registro, de modo que la interpretación de los datos pueda realizarse con exactitud y seguridad. Esta interpretación no será sin embargo, sociológica ni psicológica, ni artística ni histórica, sino folklórica, subrayando los rasgos que indican el modo de ser de la comunidad en la que se ubica el hecho estudiado, las tendencias, reacciones, idiosincrasias e impe-

(6) Alfredo Poviña, Ob. cit. págs. 41 a 47.

rativos de acción de una comunidad, en suma, por sus esencias folk.
(7).

Raúl Cortazar, exige, del folclorista: amor por lo popular; sensible inquietud espiritual para captar los mensajes de esa alma colectiva; amplísima cultura para interpretarla y comprenderla; método riguroso y seguro; técnica perfeccionada; desinterés y consagración que llegan en muchos casos al esfuerzo anónimo y al sacrificio ignorado.

Por su parte Paulo de Carvalho-Neto, enfatiza, en el sentido de que "El Folklore es una ciencia porque su investigación sólo puede ser realizada sujetándose a las fases que caracterizan a la ciencia de un modo general, esto es, a través de la Observación, la Recolección, la Crítica, la Clasificación y la Interpretación. Cualquier estudio que invierta esta secuencia de procedimientos -- propiamente el método de la investigación folklórica -- dejará de ser ciencia, porque caería dentro del campo subjetivo. Científicamente hablando, no se puede jamás interpretar sin antes observar, recoger, criticar y clasificar datos. Interpretaciones a priori no son interpretaciones, sino hipótesis de trabajo. Solo es interpretación la idea que puede ser comprobada con hechos ... En otros términos ser científico presupone conocer un cuerpo entero de procedimientos. Y no es científico quien, aunque sabiendo observar, no sabe recolectar; ni tampoco aquel que recolecta pero que no clasifica ni critica. Estas cuatro fases primeras son obligatorias para el folclorista descriptor, esto es, que se dedica al Folklo

(7) Renato Almeida "Folklore" Ciencia de Interpretación", Lima, 1960-1961, pág. 72.

re descriptivo o, en otras palabras, el etnógrafo del folklore. La cuarta fase de la investigación caracteriza al intérprete, al teórico llamado folklorólogo, esto es, al etnólogo del folklore.

En conclusión, podemos aplicar al Folklore aquello que Costa Pinto dice de la Sociología, que: "es posible el estudio científico de los fenómenos sociales porque existe en la vida social, a pesar de la naturaleza sui generis de los fenómenos que en ella se suceden, cierto orden de hechos observables que ninguna otra ciencia estudia desde el mismo punto de vista, y entre ellos cierto número de relaciones constantes y objetivas en torno de las cuales se pueden realizar investigaciones y construir hipótesis, que se confirman o no en la confrontación de los hechos, obteniéndose de ese modo base suficiente para generalizaciones y principios, llegándose por medio de ellos hasta a las posibles previsiones que caracterizan cualquier esfuerzo científico" (8).

El maestro Carlos Sánchez Málaga -- notable musicólogo peruano -- en una gran coincidencia con las formulaciones metodológicas y científicas del tratadista brasileiro Paulo de Carvalho-Neto, dice: "La Técnica especial del Folklore, señala el sistema y los medios como sacar del ambiente y del vulgo lo que se dice, hace, canta o baila de una manera natural o inconsciente que por tradición incorporó a su bagaje de conocimientos. Sabe también esta ciencia que hay que rechazar lo que actualmente se trabaja con una intención de crear folklore; lo apó-

(8) Paulo de Carvalho-Neto, Ob. cit. págs. 101-102.

crifo, lo compuesto, lo estilizado; rechaza, sobre todo en música, todo aquello en que interviene la personalidad del compositor y más aun la del aficionado. De ahí que estos dos tipos de músicos sean los peores enemigos del Folklore Musical.

Por eso es que en el Folklore Musical no interesa, ni se puede tomar como documento fiel las captaciones que no van acompañadas del equipo mecánico. Por ello "El cine y el disco (la grabación) son los elementos de trabajos fundamentales. Por el cine se puede ver la instrumentaria, el movimiento del baile o el sentido coreográfico; con el disco se tiene grabada la música al natural, sin mixtificaciones ni arreglos que desvirtúen su mérito.

Estos negativos -- prosigue el maestro Sánchez Málaga --, diremos en términos fotográficos, pasan al laboratorio que es el archivo, para fijarlos y catalogarlos. Luego viene la interpretación de los músicos técnicos que trasladan los motivos escuetos a la notación musical.

Del cotejo y estudio, se determina con precisión lo ajustado a la realidad misma del disco. Por lo demás la publicación de temas folklóricos, anota el referido maestro Sánchez Málaga, solo es admisible para su difusión o empleo, como canciones escolares, pero de ningún modo como documento folklórico. Del archivo catalogado y seleccionado, los compositores podrán tomar las características, los giros especiales o el espíritu mismo para filtrarlo a través de su personalidad y vertirlo con su lenguaje o manera propia de expresión. Así pues con

esta breve ruta o guía -- recomienda -- debe seguir la técnica del Folklore Musical, desde el sitio de exploración hacia el laboratorio y de ahí a su distribución, con el empeño de difundir la riqueza o aprovecharla en su plano elevado de la composición ... sacando de la experiencia el provecho necesario para fundamentar en sistema y método esta nueva especulación científica en el Perú" (9).

Además de este método de investigación del Folklore Musical, que tan magníficamente resume el maestro Sánchez Málaga, debemos reconocer la aplicación de otros métodos en la investigación científica del Folklore. Muy especialmente en lo que se refiere al Folklore Literario. Sobre el particular Augusto Raúl Cortazar, señala las siguientes posibilidades metodológicas:

- a) Método para la documentación, análisis e interpretación de material folklórico en obras literarias;
- b) Métodos de Análisis literario aplicados a expresiones folklóricas; y
- c) El método histórico-geográfico de la escuela finlandesa y su posible aplicación a la literatura.

Con referencia al primer método, el celebrado autor argentino, condensa en nueve los pasos que hay que cumplir en un proceso científico de investigación literaria: 1) Deslinde de Conceptos; 2) Conocimiento exhaustivo; 3) Compilación bibliográfica; 4) Ordenación del material;

(9) Carlos Sánchez Málaga "Folklore Musical", Pub. de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, 1946, pág. 40.

5) Fichado Técnico; 6) Clasificación de Datos; 7) Estudio, Análisis e Interpretación; 8) Contribución; y 9) Exposición de los resultados.

En cuanto al método de "Análisis literario aplicado a expresiones folklóricas" expresa: "Como propuesta de trabajo y casi podría decir como aspiración, insisto en la sugerencia de aprovechar el riquísimo y sutil instrumental metodológico que la Literatura aplica en el análisis de obras literarias adaptándolo para el examen de textos de folklore literario técnicamente documentados".

Tratándose del "método histórico-geográfico", lo presenta como el más rigurosamente estructurado, con más brillante tradición académica, sólidamente expuesto como teoría y probado en la práctica a través de centenares de monografías ejemplares. Ocupa el primer lugar en la ciencia folklórica contemporánea. Podríamos afirmar -- dice -- que este método se orienta a determinar arquetipos, en función del cuadro integral de la cultura.

CULTURA OFICIAL Y CULTURA POPULAR. -

Es inobjectable que el campo del Folklore abarca la Cultura Popular, la tradición popular, las técnicas populares, el lenguaje, el arte popular así como también las creaciones de la imaginación popular, en cuanto tengan nexos tradicionales o expresan simplemente, en forma pura y espontánea, la emoción colectiva. La ciencia popular, los cuentos y sobre todo, la poesía popular, ya sea profana o religiosa, constituyen

las formas en que la fuerza creadora del pueblo vierte sus sentimientos sus anhelos, sus alegrías y sus angustias.

La tradición popular con sus múltiples expresiones representa el nexo entre el pasado y el presente y augura como exponente de la vitalidad del pueblo posibilidades futuras para la nación. Nos enseña cómo formas de la antigua cultura se adaptan a la de la nueva; pero también enseña que el espíritu creador no es privilegio ni de clases sociales determinadas, ni únicamente de las etapas de la alta cultura. El espíritu creador es propio del hombre, manifestándose allí donde está el hombre, independiente de la raza, del tiempo y del espacio geográfico (10).

Las supervivencias de formas pertenecientes a una antigua cultura que, a consecuencia de acontecimientos históricos, ha ido perdiendo progresivamente su primitivo nexo orgánico entre sus diferentes elementos y con ello el profundo sentido cultural que tenían ... forman parte muy importante del folklore de un pueblo. Desde luego, el pueblo recibe también en el curso del tiempo las influencias de la Cultura superior, adoptando formas de ésta e incorporándolas a sus propias formas.

Una de las tareas principales del folklore científico consiste precisamente en determinar el origen de los diferentes elementos de que se compone un fenómeno determinado. De este modo el Folklore se presenta casi siempre en forma de un complejo compuesto de supervivencia de la antigua Cultura y elementos de la Cultura Oficial.

(10) Federico Schwab ¿Qué es el Folklore?, Pub. de la Dirección de Ed. Artística del Ministerio de Educación Pública, 1946.

Y además de las manifestaciones del Folklore que representan o contienen supervivencias de la antigua Cultura, hay otras libres, en mayor o menor grado, de los moldes tradicionales y que expresan simplemente el sentir popular. Este es el caso muchas veces de la poesía y de las canciones populares. Emocionan estas creaciones por su sencillez, su profundo sentimiento y su pureza, exentas de toda influencia del intelectualismo de la civilización moderna. Reflejan el alma popular en toda su pureza e ingenuidad. Desde luego, también este género pertenece al campo del Folklore.

Debemos, consecuentemente, dejar establecido el concepto de lo popular folklórico, en el sentido de que no se trata de una diferencia clasista, sino de tipo y grado de saber, el saber vulgar, es decir, las expresiones del "hombre-folk". Entendiéndose por tal a todo individuo que tiene participación activa en un tipo determinado de cultura del grupo, forma parte integrante de ella, y sirve como órgano de expresión de la misma, que se denomina la cultura folk. Se trata del sujeto humano que encarna esa forma típica de la cultura que nutre y suministra material al Folklore, y que sirve como elemento informante ideal en la recolección de materiales (folklóricos).

El hombre folk, no es como dice Efrain Morote Best -- afirma Alfredo Poviña --, de una determinada raza, ni de un determinado sexo, ni de una edad determinada; es solo un sujeto que integra, de manera orgánica, la composición de una sociedad folk, y participa de los patrones de conducta vigentes en ella (11).

(11) Alfredo Poviña, Ob. cit. pág. 36.

El hombre folk es la expresión viviente de la cultura folk, y tiene una función realmente excepcional, mucho mayor que la del hombre erudito en la cultura científica, porque el saber vulgar tiene como único vehículo de enseñanza y transmisión, el ejemplo, la oralidad y el quehacer tradicional, a diferencia de todo otro tipo de saber que se adquiere por la enseñanza ordenada y racional, el adiestramiento reflexivo y la práctica científica, la escuela, la cátedra y el libro.

No queremos dejar de consignar en un estudio de esta naturaleza, la concepción dialéctica -- predominantemente clasista -- de Lázara Flury cuando dice que, el Folklore "Corresponde a la historia del hombre civilizado, cuando la masa humana se divide en dos sectores: uno de avanzada, culto; y otro, rezagado de escasa cultura. Esta separación lleva implícito algo más. Hay una razón evidente del atraso de un sector: la posesión de los medios de cultura y fuentes de progreso por parte de otro sector ... El vulgo está constituido en su mayoría por la gente desposeída, la "gente de abajo", y que el sector culto es el que gobierna y que impone su manera de vivir. Por eso surge desde abajo la muda protesta del sector empobrecido, que lleva a las coplas, cantares, dichos y refranes los anhelos de reivindicación. Muchos estudiosos se preguntan que ocurriría el día que por imperio del progreso social, desapareciera la desigualdad y el semi-analfabetismo, donde los grupos humanos tuvieran un denominador común, una cultura general y estuvieran exentos de las discriminaciones de "inferior" y "superior".

No obstante formular esta rotunda afirmación de tipo clasista (dentro de una sociedad dividida en clases) Lázara Flury, hace a renglón seguido la siguiente reflexión: "Consideramos que aun dentro de una cultura social avanzada siempre existirá una cultura folk. Claro que el folklore sufrirá transformaciones en el futuro, en la medida en que cambien las condiciones de vida de los pueblos. Y ya sabemos que el Folklore no es una disciplina estática y que evoluciona conjuntamente con el hombre" (12).

LA MUSICA COMO EXPRESION FOLKLORICA REGIONAL. -

Uno de los países de América en los que más acción determinante ha ejercido la geografía -- el escenario --, en la conformación de sus grupos humanos, ha sido, indudablemente el Perú. Desde sus orígenes remotos el medio físico ha creado un tipo especial de hombre, diversificado según la zona de su residencia. El mochica, el nazca, el quechua, el kolla, son tipos perfectamente diferenciables -- a pesar de ser todos de raza india --, que llegaron a un cierto estado de cultura y que tenían sus características propias.

Esta diversificación de tipos humanos condicionados telúricamente por el medio, se muestra asimismo, en la organización tahuantisuyana de los Incas y en la actual organización republicana del Perú.

(12) Lázara Flury, Ob. cit. pág. 35.

Cabe anotar, sin embargo, que mientras en la organización incaica, la diferenciación humana es un producto casi exclusivo del medio físico -- telúrico --, en la organización republicana ya aparecen otros factores, que tiene su antecedente histórico en la Colonia. La inmigración española y con ella su raza, su lengua, su religión, sus costumbres, su sistema de trabajo, etc., produjeron una nueva diversificación demográfica, basada en el "cruzamiento" y en el "trabajo". La "mita" y la "encomienda" -- sistemas crueles de trabajo -- diezmaron considerablemente la población masculina indígena, que los españoles se encargaron de reemplazar con la inmigración negra.

El indio y el negro esclavos y el español, señor, constituyen en este período histórico del Perú (1532 a 1821) los tipos humanos más característicos de la demografía nacional.

Con el advenimiento de la República -- desde 1821 hasta nuestros días -- aparecen otros condimentos raciales, chinos y japoneses y en menor escala europeos (españoles e italianos) que están produciendo un nuevo tipo de hombre "cósmico". Hasta aquí hemos analizado la influencia racial en la conformación del habitante peruano durante el período de la República. Veamos ahora la influencia telúrica o del medio físico, en este nuevo tipo de hombre peruano, "cholo", "neo-indio", "indioamericano" o "latinoamericano".

El Perú tal como es hoy se ve cruzado de sur a norte y a través de todo su territorio por la magnífica cordillera de los Andes. Esta divide al país en tres regiones perfectamente marcadas, cuyas características

están determinadas por su altitud sobre el nivel del mar, de la que depende el clima y, por consiguiente la flora, la fauna y el hombre. Esta división natural del Perú (Costa, Sierra y Montaña) ha determinado un tipo de hombre para cada región: el costeño, el serrano y el montañés. También por razones de orden topográfico e histórico y hasta ideológico se encuentran diferencias entre el hombre peruano del Norte, del Centro y del Sur. El hombre de la Costa es locuaz, expansivo, alegre, chistoso; el de la Sierra, silencioso, desconfiado, reconcentrado, sarcástico; y el de la Montaña, es lírico, romántico, grandilocuente. El hombre del Sur es polémico y belicoso; el del Centro, escéptico y crítico; y el del Norte, contemplativo y filosófico (13).

Es interesante observar además, que tanto el hombre peruano de la Costa, Sierra o Montaña, como el del Norte, Centro o Sur, se diferencian además en sus costumbres, en su vestido, en su tono y pronunciación del idioma, en sus inclinaciones, etc.

El Ande, el Mar, el Río, el Lago, la Puna, la Jungla, y el Valle; así como el "indio", el "cholo", el "zambo", el "mulato", el "blanco" -- y el "Nisei" en los más recientes tiempos --, constituyen, los principales elementos telúricos y humanos que conforman la sensibilidad artística del Perú contemporáneo. La novela, la poesía, el cuento, la música, la pintura -- y hasta la política -- todo tiende a expresar esta clase de personajes y de escenarios.

(13) Luis Alberto Sánchez, "Vida y Pasión de la Cultura en América", Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1936, págs. 17 a 25.

Detengámonos exclusivamente en lo que concierne al baile y a la música, cuyas modalidades artísticas son diferentes en cada una de las regiones peruanas. Así mientras las indiadas putumayinas de la montaña bailan el "citaracuy" -- baile popular originario del Amazonas, muy parecido al swing --; los pobladores de la sierra, bailan el "Wayno"; y los hombres de la Costa, la "marinera", el "vals" y todos los bailes importados. El "yaraví", y los "tristes" serranos, traducen el dolor, la queja amorosa y el descontento indígenas; el "tondero", la "resbalosa" y el "festejo", la influencia negra en la música y baile popular de la Costa; la música folklórica de la Selva, es predominantemente telúrica, onomatopéyica, misteriosa.

Entre los músicos más conocidos, cuyas piezas registra el Folklore nacional, citaremos para el Norte a Carlos Valderrama, famoso autor de "La Pampa y la Puna"; para el Centro a Alomías Robles, el celebrado autor de "Vírgenes del Sol" y Valle Riestra, tan celebrado como aquel por su bella composición "Ollanta"; y para el Sur, Ballón Farfán compositor arequipeño autor de "Melgar" y Teodoro Valcárcel, que refleja el lirismo andino de la meseta altiplánica de Puno. En la ciudad imperial, Cuzco, existen asimismo, magníficos intérpretes de música folklórica.

Entre Lima y Callao, se registran inspirados compositores que nos han legado un valioso repertorio musical folklórico. Nos referimos a Felipe Pinglo, Augusto Polo Campos, Manuel Raygada, Rosa Mercedes Ayarza, Chabuca Granda y tantos otros, cuyas vidas y entrega al arte

musical, ha desbordado nuestras fronteras, en razón a la jerarquía estética de sus creaciones.

Para cerrar este importante acápite, debemos transcribir unas importantes apreciaciones del ya citado tratadista Láзара Flury, quien estima que "Canto y Música son inseparables. Existe música donde existe canto. Y el canto comenzó cuando el hombre dominó la palabra. Se remonta pues a los albores de la humanidad. Los elementos musicales son iguales en todas partes. El hombre a través de los siglos dominó la palabra, combinó sonidos, imitando los cambiantes sonoros de la naturaleza: el río, el viento, la noche. Los modos, los sistemas, surgieron como consecuencia del avance general del hombre en todos los órdenes. La monodía fue sin duda, el primer escalón melódico, siendo después la Binodía, la Tritonía, la Pentatonía .. Fue indispensable la palabra.

La técnica musical moderna de la cual también el Folklore ha aprovechado los elementos, es la consecuencia de peripecia de siglos que partieron de la rudimentaria monodía musical.

Siendo universales los elementos, los habitantes de diversas regiones no han hecho más que combinarlos de una manera particular en cada caso, conforme a su contenido étnico, clima, medio físico y paisaje. Así nacieron los sistemas musicales que caracterizan a cada pueblo, país o región" (14).

(14) Láзара Flury, Ob. cit. pág. 27.

Como podemos apreciar, estas reflexiones, se ajustan a la diversidad regional del hombre peruano y a sus correspondientes expresiones artísticas y espirituales. En el presente caso a las diversas expresiones musicales y folklóricas.

ROL EDUCATIVO DEL FOLKLORE EN LA FORMACION DE LA CONCIENCIA NACIONAL. -

En el actual proceso de cambio estructural que vive el país, uno de los aspectos de mayor importancia es el que tiene que ver con el cambio del sistema educativo. Es indudable que hasta la fecha la Educación Peruana, en todos sus niveles ha obedecido a moldes y esquemas extranjeros, ya sean estos españoles, franceses o norteamericanos y, asimismo, belgas y alemanes en menor medida, en los más recientes tiempos; por ello no ha respondido a las necesidades del país. Exenta de finalidades y objetivos precisos, ha marchado a la deriva, deformando la mentalidad de nuestros niños y jóvenes, a los que hay que salvar ahora, dentro de los marcos de una educación al servicio del Perú y de los peruanos. Y esto implica por tanto, el requerimiento de una verdadera Filosofía Educativa, que oriente y precise, dentro de una línea auténticamente peruanista, la formación y el desarrollo de las futuras generaciones. No queda otra alternativa. Ya que la transformación educativa es prioritaria a cualquier otro tipo de transformación económica, social o cultural. Y parece ser que así lo han entendido quienes tienen en estos momentos la responsabilidad de echar las bases de una nueva Educación Peruana.

Por eso queremos sugerir desde esta modesta Tesis, la institución de un curso de Folklore en el Curriculum de la enseñanza Inicial, Básica y Superior, que como expresión del "alma peruana", contribuya a la afirmación del sentimiento nacionalista, inculcando fe en el destino y futura grandeza del Perú.

En todas las sociedades -- como la nuestra -- integradas por sectores de población de cultura primitiva y otros de cultura moderna, el Folklore es un conocimiento necesario para orientar la Educación Pública. Y es particularmente en la infancia cuando se graban en la mente las creencias colectivas con fuerza incontrastable. Por eso también entonces es cuando deben combatirse, esas creencias si el previo estudio de las mismas ha demostrado que son nocivas para el individuo o para la sociedad.

En países como los de América Latina, en donde hay fuertes núcleos de población indígena (y de negra) de cultura ancestral o que ofrecen notables supervivencias de ellas en diferentes aspectos de su vida, no es posible desarrollar una política educativa eficiente, sin basarla en el estudio del Folklore de las razas aborígenes y negras. Por que sólo ese estudio indicará con precisión, las resistencias que se oponen a la civilización y las posibilidades aprovechables para introducirla de modo racional y efectivo.

Conociendo las supersticiones nocivas, las costumbres indeseables, las ideas corrientes de la filosofía vulgar que de algún modo estorban o desvían las actividades y la conducta de los individuos y la actitud de

los grupos, se puede y se deben organizar los programas de Educación para destruir tales supersticiones e ideas.

El conocimiento del Folklore de una colectividad determinada, ayuda también a exaltar las cualidades que se advierten, a aprovechar las manifestaciones artísticas, las ideas y las costumbres que en algún modo contribuyen a mejorar las condiciones de vida, a estrechar los lazos de solidaridad comunal y nacional (15).

Corroborando con nuestro análisis en la Revista del Maestro Peruano, hallamos un interesante trabajo del conocido decimista afro-peruano Nicomedes Santa Cruz, quien dice: "En nuestro país rara vez se habla de Folklore peruano, se discrimina, por etnocentrismo, regionalismo, racismo e ignorancia. Así tenemos folklore costeño, norteño, sureño, negroide y afro-peruano (?); folklore serrano, andino, vernáculo (?), quechua, huanca, altiplánico, etc.; folklore selvático, amazónico, etc. Ello sin ^{ar(?)} contra que entre lo costeño hay una sub-especie considerada popular, en lo que bajo el rótulo de criollismo, se amalgama lo musical y coreográfico con toda suerte de actitudes reñidas con la ética y estética, regidas por la intolerancia, intemperancia e inconsecuencia, y cuyos abanderados de ayer fueron los señoritos calaveras y los zambos serviles. Filón hoy altamente comercializado por la televisión, radio, discos y restaurantes de lujo, donde -- salvo honrosas excepciones -- las supervivencias folklóricas sufren la más indigna agonía

(15) Lucio Mendieta y Núñez, Ob. cit. pág. 22.

y el folklore vital la más injusta suerte.

Nota. - Al exponer en este Capítulo I, los conceptos del FOLKLORE y su contenido, me han llevado a precisar los motivos por las cuales no he titulado esta Tesis con el nombre de "LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA FOLKLORICA COSTEÑA EN LA EDUCACION BASICA REGULAR".

sinó mas bien:

"LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA EN LIMA METROPOLITANA".

Debido a que muchas piezas musicales de la Costa carecen de una de las características fundamentales del Folklore que es el anonimato. Razón por la cual no es posible aventurarse a globalizar el desarrollo del trabajo en función de lo que nos hubiere sugerido el primer título.

En los Capítulos sucesivos se observará que nos hemos ceñido a desarrollar la Enseñanza del Folklore Costeño en Lima Metropolitana.



CAPITULO II

COMO ENSEÑAR LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA EN LIMA METROPOLITANA

Al desarrollar el tema de "La Música como expresión folklórica regional" en el Capítulo anterior, hemos dejado establecido que en razón a las influencias telúricas e históricas, en el Perú, existe un tipo de hombre de la Costa, de la Sierra y de la Selva; y asimismo, del Norte del Centro y del Sur, con sus correspondientes manifestaciones culturales, artísticas y musicales. Empero, lo que restaría puntualizar es la presencia en Lima Metropolitana de los más recientes tiempos republicanos, de un tipo de hombre cosmopolita, que si no es producto de la conjugación o mestizaje de todas las razas de la tierra, cuando menos por ser una especie de puerta abierta a todas las corrientes de migración foránea -- por vía marina y aérea principalmente --, el limeño, nuestro habitante capitalino, es un personaje nacional pero con características diferentes a los habitantes de las otras regiones del país. Y este hecho de carácter predominantemente sociológico hay que tomar en cuenta para cualquier enfoque que se pretenda hacer en el campo de la Educación y en cualquier otro.

Lima Metropolitana, como el gran Buenos Aires, Río Janeiro o Santiago de Chile, para mencionar algunas capitales importantes de América Latina, de concentraciones demográficas millonarias, que generalmente representan el mayor desarrollo técnico e industrial de sus países,

confrontan, asimismo, una serie de problemas específicos en cuanto al tránsito, a las subsistencias, al trabajo, a la delincuencia, a la prostitución y sobre todo, a lo que se ha dado en llamar "las poblaciones marginales" -- "pueblos jóvenes", "villas de emergencia" o "favelas" para Perú, Argentina, Brasil, respectivamente --. Empero, al lado de este conjunto de aspectos que singularizan a las grandes ciudades modernas, destaca igualmente, el elevado índice de cultura que reflejan sus habitantes adquirida a través de una serie de factores y elementos que el hombre a través de los tiempos ha puesto al servicio de su formación científica, filosófica y estética. Y es pues innegable que en estos emporios del progreso y del saber se está dando forma a un nuevo tipo de hombre peruano -- en el caso nuestro --, que si no es totalmente diferente a sus connacionales de las otras áreas geográficas, cuando menos responde sociológica e históricamente, a otro estudio de desarrollo y de cultura.

El mismo niño de Lima Metropolitana -- a quien debemos dirigir nuestras miradas desde el punto de vista pedagógico -- acusa una idiosincracia que no se convalida o armoniza con el niño andino o selvático por ejemplo. Su vivacidad, su prestancia, su agilidad mental, son entre otras, las cualidades psicológicas y anímicas que adornan su personalidad y le ayudan poderosamente en el proceso de su aprendizaje.

No sucede lo mismo, con el niño de la Sierra o de la Selva, generalmente, triste, disminuído por su medio familiar, por la marginación de su raza o aplastado por la propia inmensidad de la naturaleza que lo cir-

cunda. El maestro consecuentemente, debe considerar, esta realidad existencial del educando para dosificar los conocimientos que va a suministrarle. Más aun si se trata de un niño despierto, alegre y moderno como es el niño de nuestra Capital.

Precisado este aspecto en torno a la realidad del educando de Lima Metropolitana, abordemos ahora lo concerniente a la enseñanza de la música para determinar luego lo que a la Música Regional Costeña se refiere.

La doctora Hilda Reátegui de Lawinski en "Sentido y Valor Pedagógico de la Música" apunta lo siguiente: "La enseñanza de la música y principalmente del canto, está ubicada por la Pedagogía del Arte como vivencia central de toda labor educativa. Su cultivo es imperativo e imprescindible. Todo buen pedagogo sabe los beneficios que el ambiente escolar obtiene con las prácticas musicales. El canto y el juego constituyen los elementos vitales del niño antes y después de la vida escolar y en la adolescencia, época esencialmente emotiva, propensa a sumergirse en sentimientos de tristeza, soledad, ensueño y rebeldía, pueden constituir un medio de educación y de disciplina, ya sea estimulando la imaginación y fantasía, cautivando los sentimientos nobles, unificando los de fraternidad y cooperación, afinando la sensibilidad, provocando profundas asociaciones y en fin tonificando lo más puro y noble que hay en el espíritu" (17).

(17) Hilda R. de Lawinski "Sentido y Valor Pedagógico de la Música". Ed. San Marcos, 1953, Lima, pag. 102.

Y más adelante agrega esta distinguida tratadista y profesora de música: "Experiencias y estudios que han realizado famosos psicólogos, afirman que la Música influye notablemente en el espíritu del individuo. La música de ritmos veloces acelera el pulso, la respiración y la tensión arterial. Mientras que la música triste deprime, adormece, despierta la idea de fuga, provoca el abatimiento y la melancolía. De allí que la música y el canto tienen poderosa influencia en la tarea educativa. Físicamente ayuda al desarrollo de la voz, la claridad de dicción y la modulación de las palabras (Ortofonía). Desarrolla en forma agradable e insensible los órganos de la respiración.

En el orden psicológico, la música influye de manera efectiva sobre el educando, dándole emoción, purificándolo por decirlo así y llevándolo en dirección de la armonía, aumentando su cultura, penetrando suavemente en su vida mental con una elocuencia que no logran las palabras, desarrollando la memoria, la inteligencia, la percepción, la atención y otros fenómenos de la vida mental; afina la sensibilidad y predispone a la alegría, a la generosidad y a la ternura que llevan a amar todo lo que le rodea, partiendo del hogar, a su patria y a la humanidad (18).

Puntualiza, asimismo, la profesora Lawinski, que la enseñanza de la música debe ser intuitiva, interesante, vital, entrelazándola con toda enseñanza global. Esto es que debe seguir paralelamente al desarrollo bio-psíquico del educando y que debe proyectarse no sólo a los dife

(18) Hilda R. de Lawinski, Ob. cit. pág. 109.

rentes grados o niveles de enseñanza (Inicial, Básico y Superior) sino también a los sectores no escolarizados de la ciudad y del campo (19).

Por su parte la joven musicóloga señora Else Leidinger en un curso de Verano que dictara en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de San Marcos, en 1934, considera que "La Música es el arte de combinar los sonidos y obedece a leyes físicas (sonido, tensión, distensión, equilibrio, lógica, forma, etc.) y a un contenido espiritual (Impulso, expresión, etc.). Dado este rico bagaje interior, resulta un arte privilegiado para construir y desarrollar el espíritu, lo cual nos hace posible la posesión del Universo. Por su naturaleza inmaterial expresa nuestros sentimientos: sus formas no las toma de la realidad tal como sucede en las artes plásticas (artes de espacio), sino que en ella interviene directamente la imaginación (artes de tiempo). Al músico le corresponde este valiosísimo don de semejarse en algo a un Ser Superior. Esta semejanza representará a su vez lo que es para un niño, la madre, el padre, la familia, el maestro. Tratemos de darle este ideal -- subraya -- con nuestra sólida formación interior, con la afinación constante de nuestra sensibilidad, con nuestra manera de trabajar, serena, optimista y con la alegría interior que produce la gran satisfacción de poder "dar". Dejemos tomar parte activísima al espíritu del niño. Nosotros no seamos sino un ligero guía a ese yo tan personal de cada ser humano. Qué arte más indicado que la música para permitir al alma infantil soñar y crear !

(19) Ibid. pág. 109.

Refiriéndose a la obra didáctica del musicólogo alemán Carl Orff, estima que es un aporte musical a la educación global (20).

La música de Orff en general -- dice -- tiene un ritmo vital muy marcado y su estilo es sencillo, declamatorio a veces y muy razonado. Justamente, entre la palabra, la música, la danza y la escena esta Orff. A base de más de 20 años de experiencia y práctica de la constante participación activa ... del querer despertar el ritmo y musicalidad innatos de los niños es que forma su importantísima obra didáctica, labor que se va imponiendo en el mundo musical, hasta llegar a dictarse aun en emisiones radiales en Europa.

Hagamos música -- agrega, glosando al maestro Orff -- y música elemental, creando a la vez, trabajando la fantasía. No solamente caben las interpretaciones de lo que ya está escrito, y no deseamos comenzar por el final, sino busquemos un goce simple con la música sencillísima de los cantos de los niños, de las rimas infantiles, del folklore típico de cada cultura (21).

No todos los géneros de música folklórica, por cierto, se mueven con idéntico ritmo, ni en el mismo cauce. Dependen de la función que de-

(20) Carl Orff, nacido en 1895 en Munich, Alemania, por muchos años se dedica a Director de Orquesta de diferentes centros de Opera. Entre 1925-1935, dirige en su ciudad natal una Escuela de Música y Danzas. Desde 1950 dicta una cátedra de composición, siendo sobre todas las cosas un artista. Sus obras más importantes las constituyen una colección de cantos de estudiantes escritos en Provençal y en Latín. antiguo, son cantos de taberna, de amor y a la diosa fortuna.

(21) Else Leidinger "Introducción a la Rítmica y a la Apreciación Musical", Imp. de la UNMSM, 1964, págs. 5 y 6.

sempeñan. La música adscrita al culto y a los cantos domésticos o de trabajo, se acercan al antiguo ideal romántico de la inmovilidad; pero ambos son parte mínima de la música folklórica. En cambio la música que en las diversas comunidades está al servicio de especies líricas y coreográficas, se renueva constantemente de acuerdo con el ritmo de las ciudades. Es ésta la corriente principal del ambiente folklórico, y casi la única que ha merecido atención de los tratadistas (22). Y lo mismo podríamos afirmar tratándose del folklore musical en el campo educativo.

TEMAS ESPECIFICOS PARA CADA GRADO DE ENSEÑANZA EN LA EDUCACION BASICA REGULAR. -

Debemos anotar que en la Ley Orgánica de Educación Pública N° 9359 expedida en la época del primer Gobierno de Manuel Prado (1941) en el Capítulo IX (De la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural), Art. 54, Inc. 15, al referirse a las atribuciones de esta Dirección se dice: "Impulsar los estudios folklóricos y bibliográficos y velar por la conservación del folklore nacional". Posteriormente el Decreto Supremo del 5 de Setiembre de 1945, creó en la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, la Sección Folklore y Artes Populares, y sus fines por la Resolución Suprema N° 3479 de 30 de Octubre de 1945. Estos fines son los siguientes:

- (22) Carlos Vega "Panorama de la Música Popular Argentina", Ed. Losada S.A., Buenos Aires, 1944, pág. 76.



- a) Dirigir y coordinar la investigación del Folklore y Artes Populares del país.
- b) Recoger el material de estudio mediante la cooperación de los elementos capaces, en especial de los maestros y alumnos de toda la República;
- c) Formar el archivo correspondiente que incluirá secciones fotográficas y de films documentales;
- d) Estimular la formación del Museo Folklórico, dependiente del Museo Nacional de Historia y del Archivo Musical Folklórico, dependiente de la Escuela Nacional de Música Alcedo;
- e) Elaborar el material conveniente con fines educativos
- f) Contribuir al desarrollo de las artes populares;
- g) Organizar una biblioteca folklórica;
- h) Propiciar la publicación de una Revista de Folklore Peruano; y
- i) Auspiciar certámenes, exposiciones y demás medios para intensificar y divulgar el Folklore y ls Artes Populares.

Esta misma Resolución Suprema N° 3479, dispone que prestarán su concurso los Institutos Pedagógicos, Escuelas Normales, Colegios y Escuelas Fiscales de la República. En este sentido se han efectuado numerosos e interesantes trabajos. Y aún mucho antes que se expidiera esta disposición, realizaron trabajos muy significativos los profesores Miguel Angel Ugarte con los alumnos del Colegio Nacional Independencia Americana de Arequipa; el Dr. Emilio Barrantes, en el Co

legio Nacional Santa Isabel de Huancayo (1940); José María Arguedas, en el Colegio Nacional de ~~San~~ Mateo de Pumacahua, en Sicuani (1940). Posteriormente a la Resolución, el profesor Luis Tarazona, en el Colegio Nacional de Pomabamba (1947) y otros (23).

La Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación, particularmente, la sección de Folklore y Artes Populares, entre el 4 y 14 de Febrero de 1946 organizó un ciclo de charlas sobre Folklore destinado a los maestros. Los temas abordados fueron los siguientes: "El Folklore como Ciencia" por Federico Schwab; "Panorama del Folklore" por Arturo Jimenez Borja; "Juegos Infantiles" por Emilia Romero del Valle; "Muestra de Folklore Arequipeño" por Miguel Angel Ugarte; "Folklore Musical" por Carlos Sánchez Málaga; "La Riqueza del Folklore Quechua" y "El Folklore y la Escuela" por José María Arguedas (24).

En 1947 ésta misma dependencia del Ministerio de Educación Pública, editó "Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos" (Colección Escolar Peruana) cuya selección y notas corren a cargo de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, ambos maestros y folcloristas de prestigio. El libro es una admirable muestra de esfuerzo colectivo de maestros y alumnos de las Escuelas y Colegios de la República.

- (23) César Angeles Caballero, "La Bibliografía del Folklore Peruano" Lima, 1952, pág. 7.
- (24) César Angeles Caballero "Los Estudios Folklóricos Peruanos", Cuzco 1954, pág. 6.

Interesa saber que el Folklore es cultivado en la mayoría de las Escuelas Normales del Perú, particularmente por las que se encuentran situadas en la región de la Sierra. Con mucha frecuencia los alumnos para graduarse presentan tesis relacionados con el Folklore en sus múltiples aspectos. Así está sucediendo con la Escuela Nacional de Música con respecto al Folklore Musical.

En la novísima "Ley Orgánica de Educación Pública" expedida por el actual Gobierno Revolucionario con el N° 19326 (Decreto Ley) el 21 de Marzo del presente año, no se menciona para nada al Folklore y la necesidad de su enseñanza en el país. Ya ello se debe que para enmendar esta lamentable omisión se esté preparando a la fecha un Anteproyecto de Ley sobre el Fomento del Folklore Nacional. El distinguido musicólogo huanuqueño de fama internacional doctor Marcial Gayoso, abogó hace poco (5 de abril) en una conferencia sustentada en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) por la pronta dación de la referida ley, igualmente recordó que en el Trigésimo Congreso de Americanistas realizado en Lima en 1970 (mes de Agosto) se acordó una moción para promover la dación de leyes de fomento del Folklore en los diversos países que integran América.

La "Ley Orgánica de Educación Pública", en vigencia, se refiere de un modo general al Folklore aunque sin nombrarlo. Así por ejemplo consideramos que en el art. 10° la Educación se adecuará a los requerimientos locales, zonales, regionales y nacionales y evitará toda forma de imposición cultural. El esfuerzo prioritario del Estado se orien

tará hacia los sectores sociales y las áreas geográficas desfavorecidos del país, y de acuerdo a su misión y con sus medios propios, a la cancelación de aquellos factores de alineación y de dependencia que impidan la plena expresión del hombre peruano en una cultura integrada, así como su contribución original, en un plano de igualdad, al acervo de la cultura universal.

El art. 22 es un tanto más explícito en cuanto a la cultura artística.

Textualmente dice: "En todos los niveles del sistema de la Educación Peruana se promoverá el desenvolvimiento de la expresión artística de los educandos a través de una pedagogía adecuada. El Estado pondrá la educación artística al alcance de todos los sectores de la población y respaldará las actividades artísticas profesionales en sus diversos campos".

Tratándose de la Educación Básica Regular que "es la modalidad destinada a asegurar el desarrollo integral del educando y a capacitarlo para el trabajo, promoviendo su participación activa en el proceso social" (art. 91), la ley le asigna los siguientes objetivos:

Art. 92° Son objetivos de la Educación Básica Regular:

- a) estimular el adecuado desarrollo bio-psíquico del educando y proporcionarle las bases del conocimiento científico, técnico y humanístico;
- b) promover en el educando el auto-dominio así como el cultivo de sus aptitudes, y la adquisición de las habilidades y destrezas para su desarrollo personal;

- c) cultivar la conciencia crítica del educando a fin de que comprenda la realidad peruana y esté en condiciones de participar en forma responsable y creadora en la transformación estructural y en el perfeccionamiento de la sociedad, así como de contribuir a la soberanía, la seguridad y la defensa de la Nación;
- d) Estimular en el educando el sentido de la vida familiar y el espíritu de solidaridad y cooperación social, así como la capacidad para la libre realización de los valores vitales, éticos, religiosos, estéticos y otros; y
- e) capacitar al educando para el desempeño de un trabajo que sea útil para él y para la comunidad.

No cabe ninguna duda que cuando los autores de la Ley (en el Inc. d de este Art. 92) hablan de estimular en el educando su capacidad para realizar valores estéticos, están comprendiendo al Folklore. Y lo mismo se podría colegir del contexto del Art. 120° "En los centros de Educación Básica se fomentará la participación de los estudiantes en la organización de clubes, círculos de estudio, agrupaciones culturales y otras formas de asociación orientadas al cultivo espontáneo de sus aficiones y aptitudes científicas, artísticas, sociales y deportivas". Subrayamos la expresión artísticas, porque consideramos que allí debe englobarse lo pertinente al Folklore.

De otro lado -- y confrontando en cierta manera con la realidad docente ya que soy profesora secundaria de música por espacio de varios

años -- los Programas Básicos de Música consideran en una mínima expresión la Música Peruana y particularmente la Folklórica.

Señalemos a manera de ejemplo -- y a propósito de los objetivos de esta Tesis --, los temas de Música Peruana y Folklórica que señala el Programa Analítico para el Ciclo Secundario ("Colegio Santa Leonor" del Callao):

Entre la cuarta y séptima semana del Segundo Trimestre, para el Primer Año de Secundaria, se dispone lo siguiente:

- 4 semana. - 26 al 30 de Julio: Historia de la Música en el Perú. - Asignación.
- 5 semana. - al 6 de Agosto: Desarrollo de la Música en el Perú. - Audición Musical.
- 6 semana. - 9 al 13 de Agosto: Instrumentos Musicales en el Perú, nativos y mestizos.
- 7 semana. - 16 al 20 de Agosto: Audición Musical sobre las diferentes manifestaciones en el Perú: Sierra, Costa y Montaña.

Entre la cuarta y sexta semana del segundo trimestre para los alumnos del segundo Año de Instrucción Secundaria:

- 4 semana. - 26 al 30 de Julio: Repaso de la evolución de la música peruana y el Himno Nacional. - Audición Musical.
- 5 semana. - 2 al 6 de Agosto: Sigue la evolución de la música peruana. - Asignación.

6 semana. - 9 al 13 de Agosto: Audición de Música Peruana. -
Folklórica.

Entre la quinta y octava semana del Segundo Trimestre para los alumnos del Tercer Año de Secundaria :

5 semana. - 2 al 6 de Agosto: El Folklore Peruano. - La Música Incaica. Característica e Importancia de los instrumentos musicales incaicos. - Trabajo práctico.)

6 semana. - 9 al 13 de Agosto: Apreciación Musical de composiciones folklóricas peruanas.

7 semana. - 16 al 20 de Agosto: La música mestiza. - Causas de su formación. - Formas Musicales.

8 semana. - 23 al 27 de Agosto: Instrumentos musicales mestizos peruanos. - Trabajo práctico.

Para el Cuarto Año de Instrucción Secundaria, se considera entre la primera semana en Setiembre a la primera de Octubre las siguientes materias:

9 semana (setiembre). - Ambiente Folklórico. - La influencia geográfica. - La Música Incaica. - Características. Instrumentos y formas musicales incaicas. - Práctica Coral.

10 semana (setiembre). - La música mestiza, concepto. - Causas de su formación. - Instrumentos y formas musicales incaicas. ^(?) - Práctica coral.

11 semana (setiembre). - Apreciación musical de música mestiza.

12 semana (setiembre). - Reajuste trimestral. - Práctica Coral.

1 semana (octubre). - El Folklorista y el músico folklórico. - Concepto de cada uno de ellos. - Folkloristas de la Música Peruana. - Apreciación Musical.

Para los alumnos del Quinto Año de Instrucción Secundaria, se ha establecido un curso de Historia de la Música.

La doctora Lawinski al esbozar el programa de "Historia de la Música" que ella desarrolló en el Colegio "Rosa de Santa María", señala las siguientes materias :

La Música Americana. - Música en los Estados Unidos.

La Música en México. - La Música en Cuba. - La Música Sudamericana dando preferencia a la música folklórica de Bolivia, Venezuela, Colombia, Uruguay, Chile, Brasil, Argentina. - Influencia hispana.

Carácter de la música hispana. - Sus elementos étnicos y psicológicos.

La Música Peruana. - Síntesis de su historia a través de todas las épocas. - Labor realizado en pro de nuestra cultura musical. - Sus representantes. - Alcedo, Luis Dunker Lavalle, Vicente Stea, Francisco Gonzalez Gamarra, Lope Mindreau, Alfonso de Silva, Andrés Sas, Teodoro Valcárcel, Alomías Robles, Manuel de Berneil, Béjar Pacheco, Rosa de Morales, Policarpio Caballero, Lanao, Sánchez Málaga, Carlos Valderrama, Jorge Vélez, Rosa Alarco, etc.

Principales obras de los músicos peruanos.

Audiciones de lo que crea conveniente el maestro.

Ilustraciones de los instrumentos típicos americanos (25).

(25) Hilda R. de Lawiński, ob. cit. pág. 123-124.

Por su parte y a manera de testimonio, el doctor Moisés Aguilar, actual Director de una Gran Unidad Escolar en Vitarte, quien regentara un curso de Folklore en la Escuela Nacional de Guías entre 1954 a 1961, estima que la enseñanza del Folklore debe comenzarse en el Nivel Inicial con "Cantos Elementales" acompañados con "tinyas" afin de ir educando el oído de los niños. Asimismo debe emplearse discos folklóricos seleccionados de 36 y 42 revoluciones, dando preferencia a aquellos que interpreten "huaynos", ya sean que interpreten "chuscadas" o "cashuas" que son sus variaciones en el Centro y Cuzco, respectivamente.

Luego en Nivel Básico, Danzas y Conjuntos Corales, para adquirir sentimientos rítmicos en forma espontánea, pero procurando que el niño que sepa sea imitado por los demás. De igual manera se debe enseñar el baile de la "marinera" y el "huayno" así como tratar de que los alumnos escuchen conciertos de música folklórica. Otro aspecto interesante que destaca el profesor Moisés Aguilar, es el que se refiere a la necesidad de suministrar a los alumnos de años superiores de este Nivel, de conocimientos teóricos elementales de Folklore, promoviendo trabajos de investigación folklórica con asuntos tomados de la realidad de sus pueblos, organizando su colección de recortes periodísticos, así como su álbum de dibujos con instrumentos y músicos folklóricos. El profesor debe asimismo, procurar la asistencia de los alumnos a los Coliseos donde se realizan grandes festivales folklóricos y solicitarles que confeccionen monografías sobre dichos festivales. También que verifiquen estudios sobre las "pachamancas", "matrimonios", "bautizos",

fiestas del trabajo, o religiosa que se realizan de tan distinta y original manera en cada uno de nuestros pueblos del Perú interior andino o selvático.

En el Nivel Superior, debe instituirse una Cátedra de Folklore como la que se dicta actualmente en la Universidad de Cuzco o como la que dictó entre 1963 y 1964 en la Sección Normal de la Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, el doctor César Angeles Caballero.

Desde mi modesto punto de vista, considero, que un país predominantemente regionalista como el nuestro, hay que poner en contacto al educando con el mensaje de nuestro Folklore a través de películas o diapositivos fijas en colores a fin de despertar la curiosidad y el afecto musical y humano por y para las cosas auténticamente nuestras. Para ello en la enseñanza de la Música hay que dar prioridad a lo típico, a lo vernáculo, a lo folklórico. Hay que enseñar en los niños las músicas y creaciones folklóricas -- canciones, serranitas, pastorales, huaynos, marineras, tonderos, yaravíes, etc. --, antes de que se sientan admiradores de las músicas foráneas, como sucede lamentablemente a la fecha. El Folklore Musical como medio activo de la Educación, debe ser empleado por el maestro para que el Niño se sienta más atraído por la Escuela, haciéndola más alegre, más feliz y más peruanas. Y estimó además que los programas de Música en el Nivel Básico Regular deben considerar por lo menos un 50 por ciento de Música Folklórica si es que en realidad se desea que la Educación contribuya desde todos

sus niveles a formar una sociedad diferente a la actual. Para el efecto habría que constituirse una Comisión de Profesores de Música Folklórica para que elaboraran los Programas Analíticos de Enseñanza para cada Región y en particular para Lima Metropolitana.

MOTIVACIONES PARA LA ENSEÑANZA. -

El eminente pedagogo francés Celestino Freinet, al exponer las bases filosóficas de su sistema educativo de la "Escuela Popular Moderna", basada en los "complejos de interés", señala: que "La eficiencia intelectual, moral, social de la educación, no está condicionada exclusivamente, como se nos ha querido hacer creer durante demasiado tiempo, por la personalidad del educador o el valor mágico de un método. Está en función del material empleado, de la perfección de este material y de la organización técnica del trabajo" (26). Y es que el maestro en la sociedad contemporánea es sólo un conductor o un suscitador del conocimiento en el proceso educativo. Ni impone ni transmite conocimientos. Sólo ayuda al educando a que se acerque él mismo a la verdad y se realice a plenitud de la vida. Por lo mismo los materiales o instrumentos de que se valga, como auxiliares didácticos, para el cumplimiento de su rol docente son de extraordinaria importancia. Pueden ser éstos una simple fecha recordatoria registrada o no en el Calendario Escolar, la presencia de algún instrumento musical típico

(26) Celestine Freinet "La Escuela Popular Moderna" Pub. del Ministerio de Educación Pública, Lima, 1971, pág. 152.

de que es portador el profesor o la profesora, la estampa o retrato de algún conjunto musical folklórico, un aparato receptor, de Radio o Televisión que trasmite algún programa de música vernacular, la visita a la Escuela o Colegio de algún Conjunto Folklórico, o la ejecución coral de alguna canción popular tan grata a los oídos infantiles, las motivaciones que tomará como punto de partida el maestro de Música Folklórica para desarrollar su enseñanza.

La doctora Lawiñski, llega a considerar que "las diversas materias de la enseñanza pueden ser vitalizadas por la música. En el curso de Castellano y Literatura, por ejemplo -- dice --, algunas partes de la Gramática, de los romances y cantos de trovadores, deberían hacerse intuitivamente en su aspecto musical, cuidando que los alumnos hablen o canten con limpieza, sonoridad y claridad de dicción. Algunos temas de la Literatura Peruana, se prestan para dramatizarlos, como el Ollanta, así como obras de teatro de Felipe Pardo y Aliaga, Segura o las mismas Tradiciones de Ricardo Palma.

En el curso de Geografía del Perú, se puede dramatizar haciendo referencias a la descripción a nuestro territorio nacional, marcando las diferencias de clima, costumbres, etc. de nuestras tres regiones. La música costeña, la serrana y la de la montaña difieren entre sí y tienen sus cantos y bailes típicos. Se puede dramatizar la división política del Perú, presentando cuadros de cada región o departamento con música característica. Actualmente tenemos la Escuela Nacional de Arte Folklórico que enseña a sus alumnos bailes peruanos, como la

marinera, tondero, la pandilla, huayno, etc.

En las actuaciones históricas, encuentra la música su aplicación conveniente. La conmemoración de los grandes acontecimientos, ofrece una ocasión para la composición de los cantos histórico-políticos, que responden a la conciencia política del pueblo y aspiran a despertar el sentimiento nacional. Las fechas memorables como el combate de An gamos, la batalla del 2 de Mayo, la del 7 de Junio en Arica, etc. son las oportunidades para entonar himnos a nuestros héroes que se sacrificaron por la patria.

En las Ciencias Naturales, como por ejemplo en el curso de Botánica, la Música podría intervenir en diferentes bailes rítmicos, imitando a las mariposas que se posan de flor en flor buscando siempre las corolas más vistosas, haciendo rondas o marchas con ritmos que permitan movimientos que imiten a la siembra, a la cosecha, a las segadoras, etc.

En la Zoología, tratándose de los animales originarios del Perú como los auquénidos peruanos, la llama, la vicuña, la alpaca, el huanaco. El primero que está perfectamente domesticado y que tiene sus movimientos característicos. Con melodías adecuadas se puede imitar una marcha imitando su majestuoso andar a través de los Andes y recordar la sencilla música de las "esquilas" (campanas) de las llamas guías, a las que cada animal distingue a gran distancia.

En la Gimnasia, la música tiene su papel educativo muy importante.

La Gimnasia rítmica tiene influencia considerable en el desarrollo corporal. Y los movimientos se harán más graciosos y acompasados con aires musicales adecuados, procurando que el ritmo sea bien marcado y que las melodías o piezas sean cuidadosamente seleccionadas.

En las Fiestas Escolares, el efecto de la música es de gran valor, ya que sean realizadas si se amenizan con números musicales. Algunas fechas conmemorativas como el Día de la Madre, del Idioma, del Maestro, del Indio, del Arbol, de Túpac Amaru, etc. que están llenos de significado, deben celebrarse incluyendo en sus programas música alusiva como canciones de cuna o melodías suaves y llenas de ternura, o himnos y canciones al Maestro o a nuestros héroes, etc. (27).

Rosa Elvira Figueroa, destacada profesora de bailes folklóricos en el Perú, hablando ante una concentración de cerca de mil profesores de Educación Física, señaló que "la danza por su mayor plasticidad y por ser más simples sus realizaciones son los bailes que deben presentarse en las demostraciones escolares de Folklore. E indicó como ejemplo de estas danzas nacionales: la "Wifala" (Danza que representa la alegría cuando las chacras están en flor); la "Waraka Tussuy" (La Danza de la Honda) y la "Chaqui Tacclla" (La Danza de la Siembra). También recomendó las danzas de "La Llamerada" y el "Pugllay" del sur andino del Perú. Indicó que para la introducción de estos números se podría programar las danzas de "Los Negritos" y el "Atipanacuy" de Huánuco y Ayacucho, respectivamente.

(27) Hilda R. de Lawiński, ob. cit. págs. 112 a 114.

En realidad, consideramos, que la motivación para la Enseñanza del Folklore Musical tiene mucho que ver con la imaginación del Maestro, su nivel cultural y su profunda emoción peruanista. Un profesor alienado -- es decir comprometido con realidades extranacionales --, difícilmente podrá sentir una responsabilidad de educar para el Perú y para los peruanos. Menos un profesor de limitada cultura y de escasa imaginación. Por lo demás quien posea estas cualidades fundamentales la enseñanza del Folklore Musical, en un profesor de la especialidad, será uno de los mejores instrumentos de hallar la alegría y la felicidad para sus alumnos y para la comunidad.

PRACTICAS MUSICALES CON INSTRUMENTOS APROPIADOS

La educación contemporánea tiende a ser predominantemente pragmática, experimental, activa. Por ello en la enseñanza de la Música Folklórica, el maestro tiene la feliz oportunidad no sólo de motivar su clase con una "antara", una "tinya" o un "pincuyo" o también con un "charango" o una guitarra, describiendo sus características y sus usos, sino además tratando de que los alumnos aprendan la ejecución de algunos de estos instrumentos.

Generalmente, no faltan de entre los alumnos, alguno que es experto en la ejecución, en cuyo caso habría que procurar que los otros alumnos imiten. A falta de este alumno-experto, se podría invitar a músicos expertos en la ejecución de Música Folklórica con instrumentos típicos para que los alumnos puedan apreciar la bondad de su sinfonía así como su manipulación o uso.

A falta de la intervención de estos elementos -- "alumno-experto" o "músico-profesional", el maestro, debe proceder a la ejecución de las prácticas musicales, siendo imitado por sus alumnos. En las zonas de la Sierra es muy frecuente este procedimiento en la enseñanza de la Música Folklórica, ya que cada maestro es un artista.

Familiarizado de este modo el educando con la ejecución de los instrumentos sonoros del Folklore Nacional, se sentirá mucho más vinculado a las viejas y originales tradiciones de su raza.

C A P I T U L O I I I

COMO ENSEÑAR LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA EN LOS DIVER- SOS CICLOS DE LA EDUCACION EN LIMA METROPOLITANA. -

En el Capítulo II de esta Tesis, al transcribir y glosar los artículos de la "Ley Orgánica de Educación Pública" (Decreto Ley N° 19326) referentes a la Educación Básica Regular y al "Folklore" (Educación Artística) hemos destacado el propósito del Estado de "promover el desenvolvimiento de la expresión artística de los educandos" a la vez que "estimular la capacidad de libre realización de sus valores estéticos". Interesa ahora señalar el procedimiento más adecuado que debe poner en práctica el Educador, para despertar en los niños y los adolescentes, una vocación musical orientada al cultivo y a la divulgación del Folklore Peruano. Unica manera por lo demás de afirmar el sentimiento nacionalista y humanista en las futuras generaciones a través de las delicadas y sublimes expresiones del arte musical.

Al efecto, debemos subrayar, que "la nueva Pedagogía ha comprendido que aprender no es retener nombres o explicaciones, ni siquiera el comprender demostraciones o repetir algo de lo mucho recibido u oído. Aprender es saber. El aprendizaje modifica la conducta, y así, la vieja máxima de Séneca "Non scholae sed vitae" adquiere nuevamente su profundo significado: No aprendemos sino para la vida. La Escuela debe preparar para la vida, pero ésta no se enseña sino que se aprende o mejor aún, se gana. En caso de enseñar o transmitir no hay aprendiza-

je, pero cuando el alumno investiga, adquiere y conquista haciendo, entonces sí hay aprendizaje. Es el camino que siguió la ciencia en su formación. Solamente que el niño la conquista auxiliado y dirigido".

Aún más "De acuerdo con el concepto pedagógico actual, el niño sólo aprende lo que le interesa y cuando toma parte activa en la investigación del conocimiento, pero como carece de la experiencia y de la madurez necesarias, y porque resultaría infructuoso y difícil que el educando realizara ciertas investigaciones complicadas, es por lo que necesita que el maestro lo estimule, guíe y encauce, al propio tiempo que lo auxilie en el proceso de aprender. De aquí que en la enseñanza actual encontremos unidos el enseñar y el aprender, la heurística y la didáctica, y por eso muchas veces se ha tomado a la una por la otra. De ahí la confusión de los términos metodología y didáctica. Pero si el maestro actual lo que hace es enseñar al niño (o al adolescente) no los asuntos o materias, sino el modo de aprender, es decir, como aprender, y ello lo hace dirigiéndolo, encausándolo, estimulándolo, bien podemos afirmar que el maestro estudia los métodos para dirigir esa tarea y, entonces, la metodología puede llamarse Didáctica o Dirección del Aprendizaje (28).

Valga esta digresión para comprender que es indispensable en la Enseñanza del Folklore Musical en Lima Metropolitana en cualquier nivel

(28) Diego González "Didáctica o Dirección del Aprendizaje", Prensa Médica Argentina, 1963, págs. 20 y 21.



y en cualquier Ciclo de una Didáctica Especial, esto es, el empleo de métodos, formas, procedimientos, cursos y materiales específicamente vinculados a la Música y al Canto.

Para realizar la Educación Musical del niño -- recomienda la autorizada pedagoga Clotilde Guillén de Rezzano -- la Escuela emplea distintos métodos: 1º) A los efectos de la educación del "ejecutante", la escuela primaria utiliza el canto, el solfeo y teoría musical, y algunos instrumentos de técnica sencillísima como ser triángulos, tamboriles, campanillas, címbalos, etc., que acompañados por el piano constituyen orquestas sumamente armónicas.

2º) Para formar al "oyente", la escuela primaria utiliza a) la habilidad del profesor de música como ejecutante para ofrecer audiciones comentadas de trozos musicales selectos; b) discos grabados por ejecutantes eximios y discos de música popular tradicional con valor histórico y sentimental (Música Folklórica); c) audiciones por radio organizadas especialmente con fines culturales y supervisadas por las autoridades escolares; y d) conciertos de música coral e instrumental realizados en la misma escuela o salas de espectáculos públicos, pero organizados especialmente para el público infantil que debe oírlos, teniendo en cuenta además que lo que forma al "ejecutante" forma al "oyente".

3º) Para satisfacer la necesidad de crear, la escuela estimula al niño a producir frases musicales, en forma vocal o instrumental, tal como procede cuando la hace dibujar o escribir una composición, esto es,

haciéndole adquirir previamente el contenido de "ideas musicales" y ayudándolo a exteriorizarlas, sin perder su originalidad, que constituya el patrimonio individual inviolable. En el proceso de creación la misión del maestro es más difícil que en los anteriores, pues, le corresponde ayudar a formar el contenido de las ideas musicales, lo que implica una preparación y orientación musical de calidad, y a dirigir el aprendizaje de la técnica elemental para componer, lo que requiere además de ciertos conocimientos especiales, habilidad, tacto, buen gusto y la capacidad de respetar y apreciar simpáticamente la personalidad infantil.

Si bien todos los medios señalados deben ser utilizados en forma que se equilibren sus efectos, es indudable que la práctica del canto ocupa el mayor tiempo dedicado a la música. Ello se explica sobre todo por el gusto natural del niño por esa forma de exteriorización musical.

Al niño le gusta cantar y encuentra placer en repetir frases melódicas cortas, de ritmo marcado, y para las cuales con frecuencia inventa las palabras, casi siempre relacionadas con sus juegos o intereses dominantes.

A la escuela le corresponde aprovechar esta disposición natural para educar la voz, el oído, para depurar el gusto, y enseñar los elementos de lectura musical que corresponden al grado de desarrollo del niño.

No es acertado el criterio dedicar el mayor tiempo al aspecto teórico en la enseñanza de la música, agravándose este desacierto por el hecho de que en el tiempo sobrante el canto se limita a dos o tres canciones destinadas a fiestas escolares, repetidas con exceso para conseguir una perfección superior a los medios naturales del niño y que se consigue por imitación, con el consiguiente enfriamiento del placer que siente por el canto.

Es cierto que ya son muchos los que desaprueban esta forma de encarar la enseñanza musical y que aconsejan o tratan de equilibrar los distintos tipos de ejercitación, para llegar a resultados en que todas las necesidades musicales infantiles sean satisfechas, dándole al canto amplio lugar y dirigiendo su aprendizaje en forma que aumenta cada día el placer que el niño siente por la música (29).

TEMAS ESPECIFICOS PARA CADA GRADO DE LA ENSEÑANZA EN ESTE NIVEL. -

La musicóloga peruana Hilda R. de Lawiński al referirse a la "Metodología de la Música en la Educación", observa que "La música tiene diferentes ramas a saber: Teoría, Solfeo, Canto, Armonía, Contrapunto, Fuga, Forma Musical e Instrumentación. Y que sólo podemos aplicar a los colegios los tres primeros, algo de Instrumentación, Invención y Composición y brevísimas nociones de Historia de la Música.

El niño -- agrega -- tiene como elementos vitales el canto y el juego, antes de iniciar su vida escolar. La madre mece su sueño con un dulce canto de cuna y a medida que va creciendo, el canto es su más fiel acompañante. El canto y el juego son en su mayor parte, formas de su libre fantasía. Entona sus propias melodías adaptándoles una letra de su propia imaginación, siente el canto y lo ama; de allí la enorme importancia sobre el desarrollo de su sentimiento estético y particularmente de su sentido musical, del medio que habita en sus primeros años, la atmósfera que respira y la aptitud musical de los que le rodean ordinariamente. Si ha tenido la fortuna de nacer en una casa de cultores de la buena música, el niño irá haciendo su educación musical inconscientemente. En cambio si crece en un medio familiar de mal gusto artístico donde generalmente se cantan piezas desafinadas o vulgares, pervertirán el oído musical del niño. El órgano auditivo de este niño ha sido deformado y pasará a conformar el grupo de los niños con voces desentonadas (30).

Juan Jacobo Rousseau, ha escrito en su clásico "Emilio" que "La Educación del hombre comienza cuando nace". Lo mismo que "El niño nace bueno y la sociedad lo corrompe". Y refiere que, siendo niño, una de sus tías le dormía cantándole canciones populares. "Estoy persuadido -- añade -- que a ella le debo el gusto o más bien la pasión por la música, que no se desarrolló en mí hasta años después" (31).

(30) Hilda R. de Lawiński "Sentido y Valor Pedagógico de la Música"
Ed. San Marcos, 1953, págs. 75-76.

(31) Juan Jacobo Rousseau, "El Emilio".

Cuando el niño, va a la Escuela, el Maestro, procurará de conservar la unidad entre la vida, el canto y el juego.

No es posible dar una regla absoluta sobre la edad en que ha de comen-
zarse la instrucción musical, hay que tener en cuenta la disposición del
niño, su salud y sus aptitudes que demuestre para los estudios.

El mejor sistema de enseñanza musical, es aquel que emplea la prác-
tica antes que la teoría. Enseñar la música a un niño a base de princi-
pios teóricos, por sencillos que éstos sean, es tan disparatado como si
se tratase de enseñarle a hablar, con la gramática en la mano Es
más fácil emprender la enseñanza como si se tratara de una diversión,
como un juego, que difiere por cierto de los acostumbrados por los ni-
ños, dejando lo demás a la naturaleza, a la vida, a la sociedad.

El niño posee un gran instinto de imitación y por medio de ese espíritu
imitativo consigue aprender. Justamente el sociólogo francés Gabriel
Tarde, define la "imitación" como "la reproducción de un hecho análo-
go" y destaca su importancia en el proceso educativo del niño (32).

El niño, pues, a través de la imitación ejercita los sonidos del lenguaje
hablado, sin que nadie le haya explicado la diferencia que existe entre
las vocales y las consonantes, las labiales y las guturales, hasta que
habla con corrección y elegancia.

El método de la música es exclusivamente práctico al principio, reser-
vando las nociones teóricas para cuando el alumno ha entrado en la edad
de la razón. Lavignac, refiere que "A un niño con aptitudes para la mú

(32) Gabriel Tarde "Las Leyes de la Imitación".



sica se le permitía asistir a las clases de solfeo elemental, donde tan sólo veía y escuchaba. Se daban las lecciones sin preocuparse del nuevo alumno. Al cabo de diez o doce días de asistencia, el alumno por instinto de imitación, marcaba el compás y cantaba como sus condiscípulos. Al poco tiempo comenzó a distinguir y a tener convicción de que sabía. Es decir que sin el menor trabajo, sin que el alumno lo advirtiera había recorrido una fatigosa etapa" (33).

Eduardo M. Torner, afirma que "Las canciones y romances, entonados con afinación y buen gusto, sin gritar y consentido rítmico, avivan en el niño la emoción musical y poética y la preparan en forma eficaz para ulteriores apreciaciones artísticas de más elevado rango. Las canciones de la Escuela deben practicarse siempre a media voz, pues, de este modo el sentimiento es más íntimo y se establece una responsabilidad artística en cada uno de los cantores: el que grita, tendencia natural en el niño, perturba la expresión delicada del conjunto, así como el que desafina. Hemos dicho también y conviene repetirlo aquí, que el maestro no ha de sentirse obligado a retener en el coro a todo trance a los niños evidentemente incapacitados para una regular entonación musical, pues el canto en la Escuela no ha de ser considerado por el niño como lección obligada, cuya utilidad práctica no acertará a comprender, sino sólo como recreo, tanto más apetecible cuanto más artísticamente se practique. No hay nada tan desagradable como escuchar un coro desafinado y, este desagrado haría que aquellos niños de buen sentido

(34) Eduardo M. Torner "El Folklore de la Escuela", Ed. Lozada Buenos Aires, 1946, pág. 8 y 9.

musical se desentendieran de la expresión delicada y artística y ejecutaran por consiguiente, las canciones sin emoción alguna de índole espiritual.

"El aprendizaje de las canciones -- prosigue el maestro Torner -- debe hacerse verso a verso, no pasando al siguiente mientras no esté perfectamente ejecutado el anterior, tanto en sus giros melódicos como en su ritmo y procurando el maestro una articulación clara de la letra.

Con el romance puede conseguir el maestro verdaderas representaciones lírico-dramáticas poniéndole en acción; pero si ésta es Empresa que puede poner algunas dificultades para la Escuela, hay otra forma más simple de cantar el romance de modo que ofrezca la perspectiva de su argumento: cada personaje estará representado por un niño, el cual cantará sólo los versos que le corresponden, y la parte narrativa la interpretará el coro. Se evita así la monotonía que en algunos casos puede causar la constante repetición de la melodía a través de una extensa narración literaria y se hace más interesante y divertido para los niños el empleo de los romances en el canto escolar" (34).

TEMAS ESPECIFICOS PARA CADA GRADO EN LA ENSEÑANZA DE ESTE NIVEL. -

De conformidad a las autorizadas opiniones de Diego González, Clotilde Guillén de Rezzano, Hilda R. de Lawiński y Eduardo M. Torner, la

(34) Eduardo M. Torner "El Folklore de la Escuela", Ed. Lozada Buenos Aires, 1946, pág. 8 y 9.

enseñanza del Folklore Regional, requiere de una Didáctica Especial y a su vez de Maestros especializados que, sujetándose a un Currículum perfectamente dosificado en concordancia con las circunstancias geográficas y temporal de los educandos, permita conducirlos alegremente por los predios virtuosos de la Música y el Canto. Esto es que no sólo sientan atracción por escuchar e interpretar "canciones folklóricas" locales y nacionales, sino que además se sientan igualmente emocionados por la conservación de su melodía y su divulgación como uno de los medios más eficaces de afincar el patriotismo y de promover los valores de creación artística de la personalidad del niño y del adolescente.

Tampoco consideramos que sea posible prefijar desde ahora un orden sucesivo de canciones, ya sean, estas, yaravíes, marineras, valeses o tonderos. Y que deban además ejecutarse y enseñarse en tales y cuales fechas. La educación nueva, es predominantemente activa y social. Esto es que siendo una ciencia que prepara para la vida, debe desarrollar la personalidad del educando en función de los intereses de la Comunidad. El Calendario Escolar debe considerarse, por tanto, como un marco abierto dentro del cual el maestro de música folklórica debe conducirse con la mayor libertad posible, dándole vuelo a su imaginación, a su cultura artística y a la inquietud latente de sus alumnos. Otro aspecto que debe considerar el maestro es el que tiene que ver con el área geográfica a la que pertenece el alumno y en la que vive o estudia. Así por ejemplo, un alumno arequipeño no siente predisposición por aprender las melodías limeñas y en general de otras zonas por ser

predominantemente regionalista. En cambio sí aprecia en grado superlativo las canciones oriundas de su tierra. Por lo mismo no hay aquí que no entone con emoción y cariño el triste "Melgar" de Benigno Ballón Farfán:

Blanca Ciudad
Eterno cielo azul,
puro sol,
montañas de mi lar
donde nací
y en donde me crié
para amar.
Aquí dejo mis sueños
aquí dejo mi amor,
aquí dejo mis sueños
aquí dejo mi amor.
Aquí dejo mis lágrimas
de eterno desconsuelo
porque mi estrella triste
fue cruel.
Silvia, adios,
ya perdida la esperanza
de tu amor, mi fe
a partir por mi patria sometida
voy mi bien
voy a dios, voy a dios,
Adios, adios.

Con el mismo criterio regionalista, aunque no tan acentuado como el que caracteriza al arequipeño, podemos apreciar, predisposiciones musicales en cada departamento de la Costa. Así por ejemplo en el Departamento de Lambayeque, donde se registra cierta influencia negroide como en Piura y en Lima, las canciones reflejan toda la picardía y la sensualidad de que son característicos los hombres de color. Tal el caso de los festejos y los tonderos. Empero también por una innegable influencia indígena en unos casos y española en otros, se en tonan tristes, marineras y valsos. En los más recientes tiempos, en nuestra Capital, Lima Metropolitana, el conjunto folklórico "Perú Negro" está dando una nota de jerarquía a la canción y bailes negroides.

Veamos en que consiste cada una de estas canciones, que a su vez son música y baile. Y es que la Canción, la Música y el Baile, podríamos decir que nacen juntas o cuando menos se complementan maravillosamente en la expresión artística.

El Festejo. - Entre los bailes y canciones de la Costa demos mencionar al Festejo, que aún conserva la tradición y el folklore. Y por cierto que no sólo lo bailan y cantan los negros, sino también los "cholos" de la costa. Sin embargo, se le considera como un ritmo negroide representativo del elemento de la raza negra en nuestra Costa. Su coreografía original se desconoce, pero por algunas versiones se sabe que era un baile abierto para parejas mixtas. Lo tocaban y bailaban los negros en sus fiestas durante la noche y cuando festejaban a sus amos en su onomástico. De ahí la denominación de "Festejo". Los ver

Los fueron siempre de carácter festivo e improvisados, los que por lo general daban a conocer los sentimientos, acontecimientos más importantes de las cosas y de las casas de los amos.

El "Festejo", musicalmente se escribe en 6/8 compás compuesto que se marca en dos tiempos y estribillo, este último repetido varias veces, pero en la actualidad esto no constituye una regla fija, porque los compositores agregan muchas veces el número de cuartetos hasta duplicarlos, siendo únicamente característico la repetición del estribillo. Los instrumentos rítmicos utilizados en esta danza debieron ser originalmente los tambores de cuero, pero a nosotros han llegado tan sólo el cajón de madera y la quijada de burro, más tarde se le agregó la guitarra, que tras breve introducción, va sincopando el canto del solista. La tradición oral nos confirma que como una explosión de alegría popular, después de cualquier otro baile, seguía para hacer más estallante la fiesta que se celebraba al repiqueo del cajón, preludio obligado para comenzar el dislocado ritmo del Festejo.

"El Alcatraz", es entre los festejos el baile más celebrado. Se trata de un desafío entre parejas y se realiza sobre todo como remate de fiestas.

Su nombre se deriva del ave marina denominada Alcatraz o Pelicano, el cual es de plumaje marrón con manchas blancas, gran pico y una bolsa membranosa en el pescuezo; es de gran tamaño, por lo que sus desplazamientos son lentos y laterales, similares al baile.

En este baile, la mujer hace gala de su pericia del cintureo para no dejarse quemar una pluma o papel que lleva prendido en las posaderas, mientras el hombre lleva una vela encendida en las manos. Si el negro lograba prenderle el cartucho se llevaba a la negra, en caso contrario tenía que pagar una rueda de "pisco" a la concurrencia. En algunos casos más bien la negra lograba apagar la vela con el movimiento del cartucho.

Este baile no tiene coreografía y los movimientos se realizan según el ritmo y según la letra del canto.

" EL ALCATRAZ "

Al son de la tambora
de clarines y compás
al son de la tambora
de clarines y compás.

Encenderás tu vela
a que no me quemas el alcatraz
encenderás tu vela
a que no me quemas el alcatraz (Bis, 6 veces)

Salgan todos los negritos
salgan todos a la pampa
salgan todos los negritos
salgan todos a la pampa.



"EL ALCATRAZ" festejo, baile negroide que se baila con un papel en la cintura que debe quemar la pareja, por lo cual el movimiento de cintura hacia abajo es constante y variado.

En Andalucía (Sevilla) se baila esto mismo pero con un canto típico de la región

Unos salen con sus picos
y otros salen con su lampa
unos salen con sus picos
y otros salen con su lampa.

A que no me quemas el alcatraz (Bis, 6 veces)

Ni por delante el alcatraz
ni por detrás, el alcatraz

A que no me quemas el alcatraz (Bis, 2 veces)

El Tondero. - Como una posterior derivación del canto negro, con sus aplicaciones y modalidades locales surge el "Tondero". Y es Juan Mejía Baca, uno de los primeros folkloristas de la costa norte peruana en estudiarla. Tiene como la "zaña" -- otra modalidad del baile --, tres tiempos. "Glosa" romántica y dulce, que es siempre voz alerta y preparación para la fuga, con su sello inconfundible de alegría picaresca y desbordante. El "Tondero" surge y se arraiga(en) entre las costumbres costeñas del Norte y su aparición y prestigio popular coincide con la decadencia de la zaña. Quizá si por eso se le parece tanto. Hay similitud en su estructura tripartita. Y además los zambos lambayecanos llaman "buen tondero" al exagerado movimiento de caderas al tiempo que se repite la palabra "Lundero" en la "fuga".

A lundero le dá

A lundero le dá

la zamba le dá al lundero



TONDERO

Se baila en el Norte de la Costa
peruana que tiene mucho de mestizo

y el zambo al lundero le dá
y zambo con zamba da zamba
y al lundero le dá la zamba
y el zambo al lundero le dá (35).

Todo el desenvolvimiento de la vida de los negros en general, como en sus faenas de cortar la leña, elaborar el pisco o el vino, preparar el sango, se ha volcado en su música, canciones y bailes, en los que revela la pena, la alegría, la burla, la sátira y también la protesta.

Los "tristes", vienen a ser los "yaravíes" del norte peruano. Son generalmente canciones amorosas, melancólicas y desesperantes. Hay en estas canciones un trasfondo innegable de la tristeza andina y se acompañan muy comúnmente con guitarras.

Don José Santos Silva Tirado, hombre de letras y funcionario de la Biblioteca de Chongoyape dice que "La Chongoyopana" es un triste "que ya no pertenece a su autor, Arturo Suchtt y Saco, sino al pueblo y que somos nosotros los llamados a velar por su pureza porque mientras haya una mujer hermosa y un hombre capaz de amar, se ha de cantarla siempre" (36).

"LA CHONGOYOPANA"

Hace algún tiempo que te enamoro
chongoyopana:

(35) L. Rosario Bendezú Rosado "Folklore Negroide Peruano", Lima 1968, edición mimeografiada, pág. 15.

(36) Testimonio epistolar de don José Santos Silva Tirado.

pero mi llanto ni mis suspiros
tu pecho ablandan.

Como las piedras del Raca Rumi
es dura tu alma
para este pobre que te ha venido
siguiendo, ingrata.

Se que tus ojos, abrasadores
miran con ansias
al venturoso que te desdeña
y a quien tu lo amas.

Pero No importa! yo también tengo
quien me idolatra
quien por mí pena, por mí suspira
y aún vierte lágrimas.

Tiene ojos verdes, cabellos rubios
y tez de nácar,
y sus sonrisas son las canciones
de la esperanza.

Con que así mira! no me desdeñes,
niña simpática
porque aburrido tal vez me ahorque
de tu ventana.

Y entonces el vulgo diría al verte
cuando pasaras:
Allí va la niña de faz de cielo
cuyo amor mata!

Otro "triste" lambayecano muy divulgado es "zaña" cuyos últimos versos hemos transcrito en la página 67. También en el departamento de La Libertad, en cuyos valles de Santa Catalina y Moche, se ubican un buen número de haciendas, el folklore musical se ha expresado de las más diversas maneras. Los bardos criollos han incrementado el acervo folklórico con tristes, valeses y marineras. Nada menos que "La Pampa y la Puna", canción de fama universal, es del compositor Carlos Valderrama, que asimismo, como "La Chongoyopana" de Arturo Schtt y Saco, o "La Huacachina" de Panchito Pérez, han pasado a la pertenencia de la tradición y del pueblo.

Veamos las emotivas expresiones de "La Pampa y la Puna" donde palpita el alma indígena:

"LA PAMPA Y LA PUNA"

Desde mi pampa querida
salté a la cordillera
linda joven andina,
porque en tu voz divina
gime la primavera

Ah! ... Ah! Ah!

Y al volver que así me has vencido
con la atracción de la quena,
yo amoroso te he traído
mi canto querido
más amargo que tu pena
de virgen del Sol
linda ñusta del Perú
tienes la virtud
de encadenar a tus pies mi corazón
y en el ritmo cadencioso
del canto querido
prende de un llanto divino
la nueva emoción
Ah! Ah! Ah!

Otro triste trujillano muy arraigado en los sectores populares es "Ma labrigo" que refleja la vida del puerto del mismo nombre. Tiene en verdad un sabor de canción marina, porteña.

También en la blasonada ciudad norteña se cultiva la marinera, como en toda la costa peruana. Siendo la canción "El Trujillanito", la que más representa la imagen geográfica y religiosa, de la referida ciudad. Y ya nos hemos referido a la melancólica canción de Benigno Ballón Farfán, que a no dudarlo, registra en sus estrofas el arraigado regionalismo de los arequipeños.

El conocido folklorista negroide Nicomedes Santa Cruz, ha definido el "Triste" como "un género folklórico eminentemente lírico-musical, cuyo ámbito es la costa norte peruana. Su nombre Triste, indudablemente deviene del argumento aflictivo de su letrilla, cuya temática canta casi siempre una cuita amorosa: La mujer, el amor a ella; así ya reprocha su infel^{de}idad, llora su partida, clama por su retorno, recuerda los momentos gratos, o con inocultable despecho, ríe de su desprecio, maldice su ausencia y la amenaza de muerte ...". No es potestad masculina cantar tristes, han habido y hay mujeres que dominaron esta lírica expresión ... Así también no siempre el intérprete canta coplas que se ajustan a su personal problema, latente o superado, esto sólo ocurre en circunstancias muy especiales. La mayoría de las veces el Triste va a los circunstantes, seguro de que, quien más quien menos, tiene algo que reclamarle a la vida y al amor" (37).

La Marinera. - Es un baile peruano por excelencia, y lo es así porque en su ritmo y en su coreografía sintetiza el alma peruana, como en un crisol mestizo.

En el ronco redoble del cajón y en la quimba mórbida de las caderas de la hembra, aflora el ancestro negro, del lejano esclavo del cañaveral. Es la herencia de la primitiva zamacueca o mozamala de lozales y mulatos.

(37) Nicomedes Santa Cruz "El Triste y las Versadas", Diario "La Crónica", 12 de marzo de 1972; pág. 21.

En la elegancia del pie femenino, en los arabescos del pañuelo en la mano, el repiqueteo de las palmas, en la arrogancia del gesto y figura, encontramos al blanco dorado conquistador y enamorado. Es la herencia de la jota aragonesa y de los requiebros del fandango o la elegancia del minué.

Y en el !Ay! dolorido que de repente rasga el ritmo, encontramos la expresión indígena que suena a la vez con la tristeza de un lamento y el reclamo de una raza postergadas por centurias.

Todo este abigarrado conjunto sociológico se fue amalgamando con el tiempo. Por eso la marinera peruana y hasta su nombre llega a la peruana, porque la bautizaron así "Marinera", en homenaje a la gloria de Grau, cuando con el monitor Huáscar, electrizaba al mundo con sus increíbles y sorprendentes hazañas marineras.

Y fué el escritor criollo de pura cepa Don Abelardo Gamarra, "El Tumbante" quien dando término a las denominaciones de "Zamacueca", "Mozamala", etc., bautiza a nuestro baile con el nombre de Marinera por el Huáscar ... por tí marinera peruana.

La Marinera peruana ha adquirido ya fama internacional y se baila en todos los salones y en los principales escenarios nacionales y extranjeros (38).

(38) Publicación de la Asociación Peruana de Compositores s/f.
págs. 4 y 5.



Comparación entre el vestuario femenino
y baile de Andaluza (España) con el de la
marinera peruana.

En los dos hay la misma gallardía y a su
vez la expresión pícaro de la cara.

El malogrado poeta y cantor de Lima, don José Gálvez, apunta que la marinera tiene sentido nacionalista y su música una emoción social indudable. "Este baile -- dice -- ha atraído a casticistas, criollistas, africanistas, clásicos, modernistas; viejos y nuevos, porque no sólo es la más genuina, la más entusiasta, la más colorida, la de más rico ritmo y melodía, sino por su lírico y épico fondo y su aliento coral, de gran valor estético, con calor de sangre y espiritualidad" (39).

El Club Libertad de la ciudad de Trujillo en su afán peruanísimo de fomentar este baile del folklore nacional, cada año organiza concursos de Marinera, donde generalmente se exhibe "la gracia, el salero, el do-naire y el ingenio".

Una muestra de marinera costeña, de movimiento vivo y que siempre se ejecuta a dos voces, la tenemos en "La Parrita", que es una marinera de la Guardia Vieja:

LA PARRITA

En una parrita de uva yo la conocí
yo la conocí en una parrita de uva
allá la conocí
morena, mi morenita cuculí
bailando te conocí
morenita mía

(39) José Gálvez "La Marinera", Revista "Excelsior", 1944, págs. 27 a 30.



Movimiento circular de las muñecas, parecido al del baile flamenco (Sur de España Andalucía) pero con pañuelo.

morenita cuculí
bailando te conocí
morenita mía
palomita cuculí
bailando me enamoraba de tí
palomita mía
palomita cuculí
para tí canto así
.....
.....

En las fiestas de las "pisas de uva" se engalanan con los ritmos coloridos de esta marinera tan popular en Ica, como aquella "polka" de Pancho Pérez Anampa: "La Huacachina", que ha adquirido fama internacional.

LA HUACACHINA

Juntito a la Huacachina
una mañana te ví
Y me miraste de mala gana
me muero de amor por tí. (Bis)

A la Huacachina
que yo te quiero
a la Huacachina
que es nuestro cielo.

Y me miraste de mala gana
me muero de amor por tí. (Bis)

Cómo quieres que te quiera!
si tu amor no es el primero.

Cómo quieres que te ame!
si me andas engañando

Y me miraste de mala gana
me muero de amor por tí. (Bis)

El Vals .- 'El Vals' es un ritmo universal y tiene su raíz en aquellas magníficas piezas musicales que tuvieron su expresión más elevada en la inspiración de Johann Strauss en Viena. El Vals permitió que la gente se abrazara para bailarlo, cuando apenas si se tocaban las manos las parejas en la danza. Así vino el Vals de Europa a América y en Lima se desalfombraron los salones para entregarse a sus ritmos cadenciosos sobre parquet, mármol o simplemente enmaderado.

Posteriormente cada país americano fue dando sus propios valeses y cada uno fue haciéndose criollo y también folklórico. El pueblo que al comienzo observaba sus giros y ritmos desde los patios interiores de las grandes casonas de Lima, Trujillo o Arequipa, poco a poco, fue adueñándose de él. Quizá si por ello, como un símbolo de esta realidad musical, Felipe Pinglo Alva constituye el más importante y tierno aporte, con "El Plebeyo" que ha ganado ya la posteridad. Chabuca Granda, sin poseer la angustia o la queja amorosa de Pinglo, con su gracia y sabor

limeñísimo, en "La Flor de la Canela" ha puesto una nota de alta significación por el Vals peruano.

El Vals criollo peruano es la unidad, afirma Ricardo Miranda Trujillo. Son los compositores y los intérpretes quienes lo manejan de distinto modo sin que esto signifique, cada vez, la modificación de su estructura básica ... El compositor criollo alteró la forma amplia y lánguida del vals vienés y lo hizo cortito y sabroso,ailable para expresar sus alegrías, y le dió textura melancólica, larga y llorona cuando debió musicalizar sus penas. Claro que también le dió otros matices, pero los dominantes han establecido la diferencia básica entre jaraneros y melódicos que a la fecha está en plena discusión (40).

En el puerto del Callao, Manuel Raygada, ha dado asimismo, carta de ciudadanía a su Vals "Mi Perú" tan celebrado como su polka "Nostalgia Chalaca". Veamos sus bellas y sentidas estrofas:

MI PERU

Tengo el orgullo de ser peruano
y soy feliz
de haber nacido en esta hermosa
tierra del sol.

Donde el indómito Inca
prefiriendo morir

(40) Ricardo Miranda Trujillo "El Vals Criollo en la Encrucijada"
Diario "El Correo" 18 de Agosto de 1971, Suplemento Dominical.

legó a mi raza
la gran herencia de su valor.

Ricas montañas, hermosas sierras
risueñas playas es mi Perú
Fértiles tierras, cumbres nevadas
ríos quebradas es mi Perú.

Así es mi raza noble y humilde
por tradición
se ve rebelde cuando coactan
su libertad.

Entonces poniendo
alma, mente y corazón
rompe cadenas
aunque la muerte vea llegar.

Hay pues, en la Costa Peruana, de Sur a Norte, una gama riquísima de canciones, músicas y bailes, que el Maestro especializado debe tomar en consideración para la enseñanza. Y muy particularmente en Lima Metropolitana, que por haber sido la villa más importante en la época de la Colonia, cuyo rango mantiene en lo que llevamos de República, ha sido escenario propicio para el desarrollo de ritmos y melodías, que si bien es cierto al comienzo fueron importadas por españoles conquistadores o negros esclavos, al correr del tiempo han recogido los condimentos andinos, para dar finalmente una "música popular", legítima,

nuestra. Todas las canciones que hemos transcrito y algunas que sólo hemos enumerado, FESTEJOS, TONDEROS, POLKAS, TRISTES, MARINERAS y VALSES, pueden considerarse en un programa de Folklore Musical para la Enseñanza en los diferentes Ciclos de la Enseñanza de la Música Regional Costeña en Lima Metropolitana.

MOTIVACIONES PARA LA ENSEÑANZA. -

Las actividades de aprendizaje no deben considerarse como un fetiche, sino más bien como medios o vehículos utilizados para ayudar al alumno a dirigirse hacia las metas establecidas. Idealmente el maestro querrá elegir el vehículo más apropiado para que el alumno logre sus objetivos (el aprendizaje es un medio para conseguir un fin). La selección del medio más adecuado de lograr una finalidad, es un sistema muy común en la vida diaria de las personas. Por ello el maestro debe emplear una gran variedad de actividades de aprendizaje para lograr sus metas. Algunas implicarán más esfuerzo físico que otras, pero todas necesitarán que se piense cuidadosamente y no se emplearán para subsistir la actividad intelectual. El arte, la música, el teatro, como actividades de estudios sociales, estriba en su contribución extensiva del significado y del conocimiento. Los maestros deben tener propósitos u objetivos definidos que se conseguirán mediante el empleo de una actividad. El maestro puede emplear tales actividades para lograr uno o todos los propósitos siguientes:

- 1.- Estimular el interés del alumno
- 2.- Estimular diversos aspectos del pensamiento

3. - Dar dirección y significado al aprendizaje
4. - Estimular la iniciativa, la exploración y la investigación
5. - Ayudar a aplicar la información a situaciones concretas obtenidas a través de la investigación.
6. - Proporcionar situaciones en las que puedan utilizarse las habilidades de socialización.
7. - Aclarar los procedimientos complejos.
8. - Ayudar a desarrollar la comprensión de conceptos y generalizaciones.
9. - Relacionar entre sí los diversos aspectos del programa escolar.
10. - Proporcionar oportunidades de pensar, planear, compartir, hacer y valorar.
11. - Proporcionar una forma de expresión para la capacidad creadora.
12. - Proporcionar una oportunidad de reconocimiento al niño que tiene poca capacidad verbal y académica.

Estas consideraciones generales que puntualiza el profesor John Jaromilek, para un acertado efecto en la enseñanza, debemos tomar en cuenta nosotros tratándose de las actividades musicales. Pues a través del lenguaje universal de la música el niño puede ampliar su comunicación con otros pueblos, razas y culturas del pasado y del presente. Esto es que el niño de la Costa, por ejemplo, a través del cultivo o actividad de la Música, puede contribuir a la integridad espiritual del país, estrechando sus sentimientos de fraternidad y comprensión con los niños de la Sierra y de la Selva. Ya que las diferentes canciones y formas musicales se relacionan con períodos de nuestra historia y muchos cantos

tratan directamente de personajes, héroes o acontecimientos históricos o sociológicos, o también asuntos vinculados al trabajo o a las costumbres. La expresión musical es por eso, una experiencia emocional, que se abre paso a través de las inhibiciones diarias y penetra en la parte más profunda de cada persona. Es por ello que estas motivaciones musicales, se les considera como medios apropiados de enseñar, para formar buenos ciudadanos, con sentimientos patrióticos, de lealtad y de fidelidad. Es la razón por la que siempre hay una "banda de guerra" en los desfiles escolares y en los eventos deportivos. Con sólo mirar lo sucedido en la segunda guerra mundial, se puede entender la forma en que se utilizó la música para crear un sentimiento de solidaridad nacional. La música tiene un profundo efecto sobre las personas, tanto individualmente como en grupos o multitudes.

Los especialistas en educación musical, se han esforzado mucho en romper las trabas de "la clase de música" y han recomendado consistentemente una mayor integración de la música en la vida total de la clase. Las actividades musicales, por lo tanto, no sólo contribuyen a la enseñanza de estudios sociales, sino que apoyan el propio programa de estudios musicales.

Para cualquier unidad de estudios que elija el Maestro, encontrará canciones apropiadas, pues, una de las principales cualidades del canto es la afectiva. Proporciona al niño un "sentimiento" hacia el material que es difícil obtener en otra forma. A través del canto, el niño siente la soledad y la tristeza del campesino o del arriero, alrededor

de las fogõtas o la alegría de los "comuneros" en torno a la Minka o el Ayni. Aprende por tanto a cantar las canciones folklóricas, no sólo de su región o zona, sino la de su país y las de otros pueblos distantes. Cantar es una experiencia que amplía el aprecio del niño por las personas de todo el mundo. Los Festivales Internacionales de Música y Canto, que se vienen realizando en los últimos tiempos son una prueba de ello. Y es que el lenguaje universal de la música nos da la oportunidad de apreciar mejor los aspectos culturales y espirituales de cada pueblo, simpatizando con ellos.

La expresión rítmica y corporal -- por otra parte -- tiende a liberar a las personas de la corteza convencional y formal que se crea en el curso normal de la vida diaria y proporciona una salida para la auto-expresión. A través del ritmo, la expresión corporal y los bailes folklóricos, el niño adquiere gracia, equilibrios y aprende los rasgos amenos que caracterizan estas actividades sociales y artísticas. Los juegos y bailes folklóricos en sí son divertidos y constituyen actividades sociales legítimas para los niños. Proporcionan oportunidades además para trabajar en equipo y permiten al niño participar en la actividad al lado de otros niños y niñas. Mientras el baile de salón se lleva a cabo en parejas, los bailes y juegos folklóricos, generalmente necesitan de grupos o masas de niños. Por estas razones los bailes folklóricos son los más apropiados para la enseñanza en la Escuela.

Para este tipo de enseñanza, predominantemente social y artística, el maestro deberá emplear los diferentes bailes folklóricos y actividades

rítmicas que son característicos de nuestros pueblos y de casi todos los pueblos de la tierra. También podrá utilizar los juegos y bailes folklóricos que están relacionados con diversos períodos de nuestra historia nacional. A través de las actividades de este tipo al niño se le ayuda a fortalecer su aprecio por las personas de todo el mundo y de aquellas que integran las diversas regiones de su país (41).

La motivación no es consecuentemente, la aportación a clase de algunos elementos auxiliares de lo que da en llamar "el material didáctico" para ilustrar la clase y centrar la atención y el interés de los alumnos en torno a ella. Sino que es algo más profundo que nos lleva a desarrollar sentimientos de integración social y universal a través del Folklore Musical, que es lenguaje en que suele expresar sus sentimientos el hombre del pueblo, sea éste negro, indio o blanco, que son los matices o condimentos raciales del hombre peruano.

PRACTICAS MUSICALES CON INSTRUMENTOS APROPIADOS. -

La Educación Nueva, es eminentemente activa, práctica, experimental. Por ello la motivación para la enseñanza del Folklore Musical, tiene mucho que ver, como hemos dejado establecido en esta Tesis, "con la imaginación del Maestro, su nivel cultural y su profunda emoción peruana". Así mismo con las exigencias de la Comunidad.

El maestro Alfredo Macedo Arguedas, en un sugestivo estudio, estima

(41) John Jarilimek "Las Ciencias Sociales en la Educación Elemental" Ed. Pax, México, 1964, pág. 246 y siguientes.

que "En la Escuela primaria y en los Colegios de Secundaria, hay que intensificar los cultivos artísticos. No se requieren dotes excepcionales para ello en el educador. Sobra con que éste posea "buen gusto" y que tenga "pupila" (se entiende que quiere decir intuición) para descubrir las aptitudes infantiles, aunque no precisamente para forjar músicos, pintores, poetas, literatos, danzarines, actores, cantantes. El arte en la Educación (sobre todo en sus fases primaria y aún Secundaria) no debe ser un fin sino un medio de hacer la escuela más agradable, como dijo Comenio" (42).

Por su parte la doctora Hilda R. de Lawiński, señala que "el aspecto instrumental es de gran importancia en la enseñanza de la Música" (43).

Tratándose de la Música Regional Costeña, para su enseñanza, habría que requerir de instrumentos musicales ad-hoc. Es decir que habría que utilizar los mismos instrumentos folklóricos, como la guitarra y el cajón, por ejemplo. Así como en la Sierra, habría que auxiliarse de la quena, el pincuyo o la caja. Es verdad que a veces se emplean en las salas de música y en algunos centros de enseñanza el piano, el violín, el arpa y algunos otros instrumentos sonoros. Pero no es lo general.

(42) Alfredo Macedo Arguedas "Folklore y Pedagogía" Ed. Perú, Arequipa, 1957, pág. 67.

(43) Hilda R. de Lawiński, ob. cit. pág. 99.

El "festejo", el "tondero", la "marinera", el "triste" y hasta el "vals" criollo se ejecutan en los ambientes populares al compás de los bordones de la guitarra fundamentalmente. Como la "cueca" chilena o el "corrido mexicano". Asimismo, la caja y las "palmas" son otros elementos indispensables para otorgar mayor sabor y expresión a estas ejecuciones folklóricas. El "triste" sólo los requiere cuando lleva "fuga de tondero" y el "vals" por la cadencia y suavidad de sus compases no ha de menester de estos requerimientos.

Tampoco está demás advertir que estando orientada la Educación Peruana a la "afirmación de nuestro ser nacional dentro de una política de integración y desarrollo", el maestro especializado en la Enseñanza de Música Folklórica, aún cuando estuviera destacado en el área de Lima Metropolitana, debe aprovechar ciertas circunstancias que suelen presentarse en el proceso de la educación, para mostrar a los alumnos algunos instrumentos musicales folklóricos de otras zonas y enseñar su ejecución.

Mostrar a los alumnos en clase una "tinya", tamborines pequeños que usaban mochicas o chimús; o "cajas" que son tambores grandes y pesados que se empleaban desde etapas anteriores a los Incas, son suficientes motivos para explicar sus características "membranófonas" y la perduración indígena en su utilización. Ya que el tambor es uno de los instrumentos más populares de nuestros días. En ninguna fiesta deja de escucharse su tañido y cada región tiene el suyo.

Asimismo si se trata de una "quena" que son flautas longitudinales de un sólo tubo con agujeros y que es el más famoso de los instrumentos musicales de los peruanos. O de "antaras" que están constituídas por un sólo cuerpo de varias flautas. Las "flautas" de pan" mucho antes que reinaran los Incas, aparecen representadas en la cerámica Mochica y Nazca. Más aún en la cultura Nazca ha dejado numerosas de estas flautas, realizadas en barro cocido, algunas de ellas a pesar de los siglos transcurridos están en perfecto estado de conservación.

Un "pututo" -- trompeta de caracol --; un "clarin", instrumento para ser tocado en campo abierto y que se usa en Cajamarca; un "pincullo", flauta vertical de pico, o algunas otras variedades de estos instrumentos, son circunstancias extraordinarias para despertar la curiosidad de los alumnos y su interés por la música folklórica. Más aún si en clase existe algún alumno que puede officiar de ejecutante o si el propio maestro puede cumplir esta habilidad.

La presencia en la localidad de algún folclorista notable también es un motivo que el maestro debe aprovechar en función de la enseñanza musical. Así por ejemplo, a la fecha se encuentra en Lima, el notable musicólogo Policarpo Caballero Farfán, quien ha coleccionado en el trayecto de vida por todos los rincones del país y de América ocho mil piezas de melodías incaicas y pre-incaicas. Su presencia física ante nuestros alumnos y su palabra viva, seguramente, que llegará al corazón de todo peruano cuando le escuchamos decir: "Deseo que la música del Perú profundo, esencial, sea conocida por los estudiosos, por

los artistas, por los intelectuales. Descendemos de un pueblo eminentemente artista, cuya alma todavía es capaz de crear maravillas con su quena o con su pututo".

CONJUNTOS DE MUSICA FOLKLORICA. -

Estimamos que una de las maneras de materializar la enseñanza de Música Folklórica en el país es tendiendo a conformar conjuntos musicales o corales entre los alumnos. Es decir promover la organización de estudiantes, asociaciones y hasta orquestas escolares o coros escolares. Generalmente entre los alumnos que integran la clase, existen algunos que son ejecutantes de instrumentos musicales. Ellos constituyen la base para conformar estos conjuntos de arte musical y coral, folklóricos.

Para facilitar esta labor, en las escuelas y colegios, los alumnos que posean un instrumento y que lo toquen, lo llevarán al plantel durante las clases de música. Las melodías y los cantos de coro de los alumnos deberán ser acompañados. Una estrofa de un canto se entonará a una voz; otra a dos o más voces; otra a una voz con acompañamiento de instrumentos. Así alcanzará el canto en forma de una pequeña cantata. Todo esto es fácil y practicable y otorga a la lección de música una variación agradable.

De esta manera comenzando en la escuela el despertar de esta afición y práctica musicales, en los colegios secundarios y en los ciclos posteriores, se tendrán buenos artistas, amantes de la belleza musical.

El ejecutar en grupo proporciona sentido para el compás y para el ritmo, impulsa a los tímidos y estimula la vocación musical.

La formación de conjuntos corales u orfeones, constituyen verdaderas necesidades educativas en el país. Y no está demás señalar que dichas masas corales se han constituido en algunos colegios nacionales a partir de 1948, fecha en que se promovieron concursos anuales de Coros Escolares, convocados por el Ministerio de Educación.

Finalmente, consideramos que para llenar las necesidades musicales del país, especialmente en lo que concierne a la música auténticamente peruana popular, que es el Folklore Musical, hay que partir de la Escuela y el Colegio, o sea del Nivel Básico, de conformidad a la estructura de la Reforma Educacional, para desarrollar la Cultura y el Arte, en la "nueva sociedad" que todos estamos empeñados en forjar.



SUGERENCIAS

Para que "LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA EN LIMA METROPOLITANA", pueda ser factible en el sistema de la Educación peruana, me permito sugerir:

- 1° Que se organicen conferencias, seminarios o congresos a fin de indagar cuál es el verdadero origen de nuestra música folklórica, en lo que respecta a la región de la Costa.
- 2° Que se constituya una Comisión que revise los programas de Música, integrada por folkloristas y maestro de música, a fin de incluir en dichos programas, los temas fundamentales para la enseñanza del Folklore Musical.
- 3° Que la enseñanza de los diferentes temas folklóricos deben estar de acuerdo a la región a la que pertenecen los educandos, esto es de su tierra natal (Costa, Sierra, Selva o Lima Metropolitana).
- 4° Que se promuevan la creación de Clubes de Folklore entre los alumnos así como los hay de Periodismo, Oratoria, Literatura, etc.
- 5° Que se tienda a la organización de Laboratorios de Folklore, dedicados a la investigación de la Música Folklórica de la Costa para averiguar el verdadero origen de nuestras melodías y bailes.
- 6° Que se cree un fondo económico nacional, destinado a estimular con la asignación de premios y concursos las investigaciones folklóricas.

CONCLUSIONES

De la exposición que hemos hecho en torno a "LA ENSEÑANZA DE LA MUSICA REGIONAL COSTEÑA EN LIMA METROPOLITANA", podemos precisar las siguientes conclusiones :

- 1° El Folklore como expresión de la "cultura popular" de las sociedades humanas, no sólo está circunscrito a las clases sociales bajas, sino que abarca a todos los miembros de una comunidad.
- 2° Lo "popular folklórico" consecuentemente no registra una dife-rencia clasista, sino que comprende más bien un tipo y grado de saber, el "saber vulgar", o sea, la expresión del "hombre-folk".
- 3° Las características geográficas e históricas que tipifican a nues-tro país en regiones de la Costa, de la Sierra y de la Selva, son factores determinantes en la diversa expresión del Folklore pe-ruano.
- 4° La región de la Costa, por tanto, es asiento de una música mestiza donde se confunde lo indio, con lo español y lo negroide. Y la marinera, el Tondero, el Festejo, el Vals o el Triste, son prueba irrefutable de ello.
- 5° Consideramos que el rol educativo del Folklore -- y en especial del Folklore Musical --, juega un rol de primer orden en la for-mación de la conciencia nacional de un pueblo.
- 6° La enseñanza de la Música Regional en Lima Metropolitana, re-quiére la participación de maestros especializados, pedagogos

con espíritu selecto con verdadera vocación por la cultura artística.

- 7° La aplicación pedagógica de la Música Folklórica solo tendrá vigencia con la institución de la asignatura del Folklore en los diversos niveles de la Educación Peruana.
- 8° *En* Países de fuertes núcleos de población indígena (y negra) de cultura ancestral, que ofrecen notables supervivencias de ellas en los diferentes aspectos de su vida, no es posible desarrollar una educación eficiente sin basarla en el estudio del Folklore, que trasunta sus más recónditas y legítimas expresiones espirituales.
- 9° Estimamos que en un país predominantemente regionalista como el nuestro hay que poner en contacto al educando con el mensaje de nuestro Folklore a través de películas o diapositivas a fin de despertar la curiosidad y el afecto musical y humano por y para las cosas auténticamente nuestras.
- 10° Hay que enseñar a nuestros niños y adolescentes, la música y creaciones folklóricas nuestras, antes de que se sientan atraídos por músicas y canciones foráneas.
- 11° La motivación para la enseñanza del Folklore Musical, tiene mucho que ver con la sensibilidad del maestro, su nivel cultural y su emoción peruanista.
- 12° El maestro de Música debe ser necesariamente un ejecutante de algún instrumento folklórico: "antara", "pincuyo" o "pututo" para mencionar algunos de viento. O de "charango" o guitarra,

entre los más conocidos instrumentos de cuerdas.

- 13° Finalmente, queremos dejar establecido en esta Tesis, que los temas relativos al Folklore Musical, que se indican en los Programas de Educación Secundaria, lo están en forma desordenada sin ningún sentido de unidad para el conjunto de años de la Instrucción Secundaria. Asimismo, no se registran aclaraciones o recomendaciones precisas para su aplicación educativa.

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

- (1) Alfredo Poviña, "Teoría del Folklore", Ed. Assandri, Argentina, 1954, pág. 13.
- (2) Paulo de Carvalho-Neto, "Concepto de Folklore", Ed. Pormaca, México, 1965, pág. 93.
- (3) Lázara Flury "Folklore, Contribución a su estudio integral", Ed. Colmegna, Santa Fe, Rep. Argentina, 1963, pág. 11.
- (4) Lucio Mendieta y Núñez, "Valor Sociológico del Folklore", Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Autónoma de México, 1961, pág. 21.
- (5) Lázara Flury, ob. cit. pág. 21.
- (6) Alfredo Poviña, ob. cit. págs. 41 a 47.
- (7) Renato Almeida "Folklore, CIENCIA de Interpretación", Lima, 1960-1961, pág. 72.
- (8) Paulo de Carvalho-Neto, ob. cit. págs. 101-102.
- (9) Carlos Sánchez Málaga "Folklore Musical", Pub. de la Dirección Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública 1946, pág. 40.
- (10) Federico Schwab "¿Qué es el Folklore?", Pub. de la Dirección de Ed. Artística del Ministerio de Educación Pública, 1946.
- (11) Alfredo Poviña, ob. cit. pág. 36.
- (12) Lázara Flury, ob. cit. pág. 35.
- (13) Luis Alberto Sánchez, "Vida y Pasión de la Cultura en América", Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1936, págs. 17 a 25.

- (14) Lázara Flury, ob. cit. pág. 27.
- (15) Lucio Mendieta y Núñez, ob. cit. pág. 22.
- (16) Nicomedes Santa Cruz, "Folklore y Educación", artículo inserto en la Revista "EDUCACION", Año II, N° 7, 1971, págs. 16 a 20.
- (17) Hilda R. de Lawiñski "Sentido y Valor Pedagógico de la Música", Ed. San Marcos, 1935, pág. 102.
- (18) Hilda R. de Lawiñski, ob. cit. pág. 109.
- (19) Ibid. pág. 109.
- (20) Carl Orff, nacido en 1895 en Munich, Alemania, por muchos años se dedica a Director de Orquesta de diferentes centros de Opera. Entre 1925-1935, dirige en su ciudad natal una Escuela de Música y Danzas. Desde 1950, dicta una Cátedra de Composición, siendo sobre todas las cosas un artista. Sus obras más importantes las constituyen una colección de cantos de estudiantes escritos en Provençal y en Latín antiguo, son cantos de taberna, de amor y a la diosa fortuna.
- (21) Else Leidinger "Introducción a la Rítmica y a la Apreciación Musical", Imp. de la UNMSM. , 1964, págs. 5 y 6.
- (22) Carlos Vega "Panorama de la Música Popular Argentina", Ed. Lozada S.A., Buenos Aires, 1944, pág. 76.
- (23) César Angeles Caballero, "La Bibliografía del Folklore Peruano" Lima, 1952, pág. 7.
- (24) César Angeles Caballero, "Los Estudios Folklóricos Peruanos", Cuzco, 1954, pág. 6.
- (25) Hilda R. de Lawiñski, ob. cit. págs. 123-124.

- (26) Celestine Freinet, "La Escuela Popular Moderna", Pub. del Ministerio de Educación Pública, Lima, 1971, pág. 152.
- (27) Hilda R. de Lawiński, ob. cit. págs. 112 a 114.
- (28) Diego Gonzáles, "Didáctica o Dirección del Aprendizaje", Prensa Médica Argentina, 1963, págs. 20 y 21.
- (29)
- (30) Hilda R. de Lawiński, "Sentido y Valor Pedagógico de la Música", Ed. San Marcos, 1953, págs. 75 y 76.
- (31) Juan Jacobo Rousseau, "El Emilio".
- (32) Gabriel Tarde, "Las Leyes de la Imitación".
- (33) Cita tomada del libro de la Dra. Hilda R. de Lawiński, ob. cit., pág. 77.
- (34) Eduardo M. Tornes, "El Folklore de la Escuela", Ed. Lozada - Buenos Aires, 1946, págs. 8 y 9.
- (35) L. Rosario Bendezú Rosado, "Folklore Negroide Peruano", Lima, 1968, Edic. Mimeografiada, pág. 15.
- (36) Testimonio epistolar de Don José Santos Silva Tirado.
- (37) Nicomedes Santa Cruz, "El Triste y las Versadas", Diario "La Crónica", 12 de Marzo de 1972, pág. 21.
- (38) Publicación de la "Asociación Peruana de Compositores", s/f., págs. 4 y 5.
- (39) José Galvez, "La Marinera", Revista "Excelsior", 1944, págs. 27 a 30.

75

- (40) Ricardo Miranda Tarrillo, "El Vals Criollo en la Encrucijada", Diario "El Correo", 18 de Agosto de 1971, Suplemento Dominical.
- (41) John Jarilimek, "Las Ciencias Sociales en la Educación Elemental", Ed. Pax., México, 1964, pág. 246 y siguientes.
- (42) Alfredo Macedo Arguedas, "Folklore y Pedagogía", Ed. Perú, Arequipa, 1957, pág. 67.
- (43) Hilda R. de Laeñski, ob. cit. pág. 99.

-----oo0oo-----

NOTA : Las ilustraciones artísticas de esta Tesis han sido realizadas por mis alumnas Rita Kam y Nora Céspedes, alumnas del 5° Año de Instrucción Secundaria del Colegio Nacional "Edelmira de Pando" (Virtarte), a quienes expreso mi sincero agradecimiento.



E. 27. II. 73

DONACION