

DIDACTICA DE LA MUSICA EL METODO WARD

Por D. DEL RÍO SADORNIL

Si se pretendiera definir con pocas palabras este moderno método, confeccionado por la señora Justine WARD, podría decirse de él que, en contraposición a sus predecesores, está concebido sola y exclusivamente *para el niño*.

En efecto, los sistemas tradicionales para la enseñanza de la música utilizaban procedimientos totalmente inadecuados, desde el punto de vista psicológico. Y es que la corriente renovadora de los métodos de enseñanza llegó con retraso al campo de la música.

La concepción más racional de la enseñanza de la música ha aparecido en el campo de la Pedagogía merced a auténticos maestros, que la han llevado a la práctica con métodos verdaderamente eficaces. Así, se han logrado resultados espléndidos en distintas naciones de Europa. Bien aleccionadores son los ejemplos de Alemania y Austria.

En esta línea renovadora están los métodos de Jacques Dalcroze, en Ginebra, y los encomiables intentos de los maestros Juan Llongueras y Manuel Borguñó, en España.

Pero quien ciertamente ha logrado realizar una gran labor pedagógica en materia musical es la norteamericana Justine WARD, en su método de música para los niños.

PERSONALIDAD DE LA SEÑORA WARD.

La señora WARD tiene una sólida formación en el campo de la Pedagogía. No es extraño, pues, que con esta base, al dedicarse posteriormente al estudio de los problemas de la enseñanza musical, confeccionara un método que constituye una conquista en medio de la confusión en que se venía desenvolviendo la metodología

de la más sublime de las artes. En efecto, véase la importancia que concede a la Pedagogía al afirmar en repetidas ocasiones: «Para la formación de maestros de música necesito, más que músicos, sólidos pedagogos.»

Con esta preocupación pedagógica compuso una serie de textos de música que llegaron a conocimiento del reverendo doctor Thomas Edward Shields, catedrático de la Universidad Católica de Washington, autor de varias obras pedagógicas¹, el cual sugirió a la señora Ward que añadiera a su método una serie más, dedicada a la enseñanza del canto gregoriano en las escuelas católicas, hecho que no deja de ser curioso, si consideramos que el doctor Shields, católico, se dirigía a una protestante.

La señora Ward aceptó el encargo, pero, naturalmente, se formó una idea equivocada del canto propio de la Iglesia Romana. Así lo confirmó a su llegada a Washington, para dar su opinión, el director de la famosa escuela de Solèsmes, Dom André Mocquereau, restaurador de las melodías que llevan el nombre de San Gregorio Magno. La respuesta que el director benedictino dio a la señora Ward, después de oír varios cantos gregorianos enseñados por ella, fue: «Usted debería venir a nuestro monasterio», que a la sazón se encontraba en Appuldurcombe (isla de Wight, Inglaterra).

Aunque molesta con esta diplomática respuesta, Justine Ward —«mi orgullo de mujer—dijo—fue hondamente herido»—, se trasladó, no obstante, a la abadía de Quarr Abbedy, llevando consigo el manuscrito de su método. «Apenas oí cantar a los monjes—diría—, comprendí que no sabía gregoriano, y durante toda la misa estuve rasgando el método que yo había escrito.»

Después de varios meses como discípula de Dom Mocquereau, y una vez en posesión de los secretos del gregoriano, fundándose en los principios filosófico-pedagógicos del doctor Shields, elaboró su método de música, en que la árida doctrina que el maestro le presentaba quedaba transformada y acomodada a la mentalidad infantil.

Desde el punto de vista pedagógico, el gran descubrimiento de la profesora Ward son los *juegos rítmicos*, propios para la enseñanza de los movimientos del ritmo a aquellos alumnos con aptitudes para directores de coros y orquestas.

Por otra parte, en la exposición de las nociones musicales, lo mismo teóricas que prácticas, procede paso a paso, con *orden inge-*

¹ Entre otras, *Philosophy of education*.

nioso de materias que se aprenden sin necesidad de esfuerzo, por su desarrollo en un ambiente de conversación familiar.

Finalmente, la señora Ward se propone alcanzar con la formación musical la *elevación del espíritu*, objetivo que consigue enseñando a sus alumnos, como coronamiento del método, las melodías gregorianas.

No estará de más añadir que, para la mejor penetración de las ideas en las mentes infantiles, recurre a la *imagen*, sirviéndose de miniaturas maravillosas, debidas a la pluma delicada de las monjas benedictinas de Santa Cecilia, que ilustran las explicaciones teóricas.

Para la formación musical de los niños es éste un método completo; los alumnos, al seguirle disciplinadamente, pueden llegar a una asombrosa perfección en la ejecución.

METODO WARD

ASPECTO TÉCNICO

Está expuesto en tres volúmenes, que corresponden a tres cursos. En el primer curso se establecen los principios básicos que luego se irán desarrollando y perfeccionando; se aprenden las primeras nociones; hay una asimilación vital de los principios fundamentales, sometiéndose el pequeño mundo infantil a un entrenamiento juicioso, tanto de la vista como del oído, haciendo trabajar al cerebro, desarrollar la atención y la memoria y estimular la ingeniosa inventiva de la imaginación. Para los cursos siguientes se reserva el desarrollo y perfección de los pilares establecidos hasta aquí tan sólidamente.

El primer contacto del profesor con los alumnos se realiza cantando en recto tono: «Buenos días, queridos alumnos», o cualquier otra forma de saludo. Se les invita a responder en el mismo tono. De esta manera, y con algunas preguntas que les dirige también cantando; pronto distingue el maestro quiénes tienen buen oído, lo que le permite inmediatamente dividir ya la clase en tres grupos:

- A) Los que *imitan perfectamente un sonido* emitido.
- B) Los que perciben las *diferencias de entonación*, pero no saben reproducirlas en cada caso.
- C) Los que *no distinguen la entonación* y responden siempre en distinto tono del propuesto.

Con los del primer grupo forma lo que podríamos llamar la

«Schola»; pronto este grupo se irá engrosando con elementos nuevos redimidos de los otros dos grupos, que, por consiguiente, van disminuyendo, hasta formar un grupo homogéneo.

La serie de ejercicios que cumplen su objetivo en este método son los siguientes:

a) *Ejercicios vocales*, relativos al timbre de voz. El profesor se sirve de la sílaba «nu». Emitida ésta, por ejemplo, en tono de *la bemol*, los alumnos la repiten sin que cante el profesor con ellos, y así en otros varios tonos.

La voz que se ha de conseguir ha de ser armoniosa, dulce, resonante y ligera. Por tanto, ha de ser voz de «cabeza». No cumplen el objetivo las voces de garganta o nariz.

La sílaba «nu» emite los sonidos muy puros (la «u» es la vocal más pura; la menos, la «e», que suena distinta, según sea abierta, cerrada o intermedia). El profesor la emite con los labios puestos en círculo, de manera que se perciba una resonancia en la parte superior de la cabeza. Imitando esto, los alumnos logran un sonido muy puro.

b) *Ejercicios rítmicos*. El ritmo lo marcan los alumnos con los movimientos del cuerpo. Para esos ejercicios se colocan en filas, perfectamente alineados unos detrás de otros. El primer ejercicio corresponde al tipo de 2/4. Consta de dos posiciones:

1.^a Brazos extendidos horizontalmente hacia adelante; pie izquierdo también hacia adelante, sobre el que se apoya el peso del cuerpo.

2.^a Levantar los brazos apoyando el cuerpo sobre la punta de los pies. Lo realiza el profesor primeramente varias veces, diciendo: «Arriba, abajo; dos, uno.» La subida se hace con vida y animación, y el descenso a la posición primitiva con suavidad e inercia, evitando el ruido de los pies. Para finalizar el movimiento apoyarán completamente los pies en el suelo y cruzarán los brazos sobre el pecho.

Conocido bien el movimiento binario, se les entrena de una manera semejante para los movimientos ternarios.

Estos movimientos son aplicados muy pronto a numerosos esquemas rítmicos gráficos, a diferentes tipos de frases, e incluso a sencillas melodías, constituyendo una ayuda poderosísima para la vista, hasta que los alumnos puedan prescindir de ella y adivinar simplemente por el oído el número, la longitud y la agrupación de las notas.

c) *Ejercicios de intervalos*.—El maestro canta dos tonos (*la bemol* y *si bemol*) con la sílaba «nu», elevando el brazo al mismo tiem-

po, para sugerir la elevación del sonido. Los alumnos imitan el gesto y los sonidos. Una vez visto esto, el profesor les dice que los sonidos tienen un nombre, como los niños en una familia:

El primero, el 1, es *do*.

El segundo, el 2, es *re*.

Etcétera.

Y así los siete sonidos de la escala musical. Si ni siquiera conocen las cifras, el profesor levanta el dedo meñique de la mano derecha, que es el *do*, y luego el siguiente, el *re*. Cuando por dedos o por cifras conocen el *do* y el *re*, se forman distintas combinaciones:

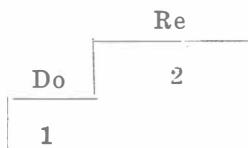
1 2 1

1 2 2 1

1 2 1 2 1, etc.

Y así se va completando toda la gama.

Mientras hacen este ejercicio, dibuja el profesor en la pizarra dos peldaños de una escalera, que va señalando a medida que cantan, para indicarles la altura, o también haciendo el dibujo en el aire:



Posteriormente se irán completando los peldaños a medida que se conozcan nuevos tonos. Se trata, pues, primeramente, de un ejercicio visual: peldaños, números, dedos. Después, ya no se utiliza ningún signo visual; se escuchan solamente los sonidos, y los alumnos los van repitiendo a continuación con el nombre correspondiente.

El ejercicio subsiguiente—y muy interesante dentro del aprendizaje de los intervalos—es el de *orientación*. Está basado en la memoria por asociación, y es el que permite a los alumnos descubrir una nota cualquiera de la gama mayor por asociación con la nota más próxima del acorde de la tónica.

En el diagrama que sigue, las notas independientes (fuertes),

que forman el acorde de la tónica, están en la columna central, y las dependientes o débiles, a los lados:

8		
6	7	
5		
	4	
	3	
2		
1		

Ya no necesitan que la voz del maestro les entone antes, para pasar de un sonido a otro más lejano, sino que lo hacen ellos, pensando en el sonido intermediario.

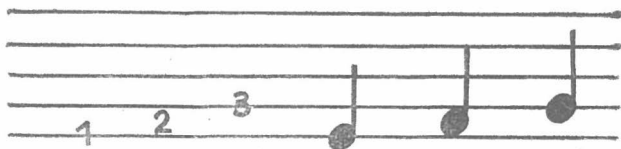
La descripción de estas notas fuertes y débiles se motiva a los niños por medio de ejemplos de la vida cotidiana, y así, las notas débiles son los hijos que dependen de los padres (las fuertes)...

Son muy ingeniosos los ejercicios mediante los cuales se hace descubrir a los niños los diferentes «saltos» de los sonidos; por ejemplo, un «salto» de cuarta. Como por memoria visual y auditiva conocen ya el diagrama 1234, lo cantarán varias veces seguidas, cada vez más de prisa, marcando bien la primera y última notas, con lo que están ya dando el salto.

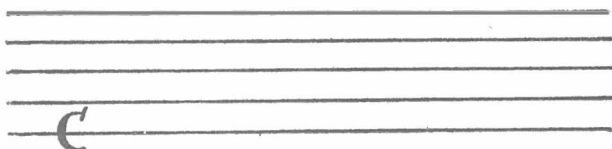
A partir del intervalo de tercera pueden practicarse ya ejercicios con *palabras y melodía*. Se les conduce a improvisar sencillas melodías a manera de conversaciones musicales que se van escribiendo en la pizarra y que luego cantan todos los alumnos. Con una misma palabra se hacen toda clase de combinaciones de ritmo y melodía. Se comienza con preguntas del profesor que exigen una respuesta también entonada; le siguen frases de acontecimientos interesantes del mundo de los niños para que les pongan música, etcétera, constituyendo esto la base de la *composición musical escrita*, que realizan ya basándose en algunas de sus ideas y con los conocimientos que tienen del ritmo, melodía, intervalos, etc.

d) Finalmente llega la *enseñanza de la pauta*; es decir, la manera de representar con signos gráficos los sonidos y sus valores.

La notación en el pentagrama está considerada como un ejercicio de la vista; las notas no son más que cifras disfrazadas en el pentagrama:



Otro punto de este apartado es la clave. Esta es el signo «C», que quiere decir: «He aquí el Do», y que se coloca en primera línea:



Se empieza el aprendizaje de las claves por la de Do.

Al dar estas brevisimas ideas sobre el método compuesto por la señora Ward no se ha pretendido exponer exhaustivamente la parte técnica del mismo (tarea que, por otra parte, sobrepasaría el objetivo de este pequeño trabajo), sino sentar tan sólo una base firme que nos permita su enjuiciamiento pedagógico.

METODO WARD

ASPECTO PEDAGÓGICO.

En música, al igual que en otras materias, el niño reclama una enseñanza adecuada a su mentalidad, a su modo de pensar y sentir. Y es que el niño siente la necesidad de verter al exterior sus emociones, necesita emitir sonidos para expresar su asentimiento o disconformidad con algo cuando todavía no sabe hablar, y cuando llega a dominar el lenguaje, también necesita la expansión de sus estados emocionales. ¿Por qué no aprovechar esa necesidad tan urgente del niño y proporcionarle, a la vez esta satisfacción, un conocimiento agradable y necesario como el del canto (expansión del espíritu), cuyo aprendizaje le despertará el sentido musical, pudiendo así gozar de este aspecto de la belleza?

Esto es lo que vislumbró la señora Ward al escribir un método

que les capacitara para poder expresar sus sentimientos por medio de la música y les dispusiera para entonar cualquier canto.

Si éste es el fin que persiguió la autora de este método, los medios para conseguirlo los hubo de meditar muy detenidamente, teniendo en cuenta el destino del mismo. Y así, en efecto, compuso un método con tal gradación, que los conocimientos van adquiriéndose como por sí mismos, pues cada ejercicio está basado y es continuación del anterior, siendo su consecuencia inmediata; es decir, se van desgranando las nociones con tal orden, que el niño las asimila sin apenas darse cuenta. Diríase que la señora Ward ha querido llevar a su método los principios pedagógicos de la «instrucción programada». Si a esto añadimos que todo está desarrollado en un ambiente familiar, más aún, de juego—circunstancia tan importante en la vida infantil—, habremos ya expuesto los dos pilares firmísimos sobre los que se apoya el método.

De todo esto se desprende la presencia constante del niño a lo largo de todo el método, lo que hace suponer en su autora un profundo conocimiento del alma del niño y de los principios pedagógicos que exige su peculiar psiquismo.

La *edad* requerida para el comienzo del aprendizaje de la música no se puede someter a una regla absoluta. «No pudiendo ser igual para todos, es preciso subordinarla a diversas consideraciones... En primer lugar, se ha de tener en cuenta el estado general físico y la salud del educando: sería insensato sobrecargar la cabecita de un niño enfermizo con un trabajo cerebral, enervante y excitante de por sí, que podría comprometer su desarrollo normal... Si el niño no es de carácter alegre, si no goza de buena salud y no se muestra lo que se llama «listo», despabilado, vale más aplazar el comienzo de los estudios. También se ha de tener muy en cuenta el carácter del niño, las aptitudes que demuestra en otra clase de estudios, tales como la lectura, la recitación de fábulas o en los juegos que reclaman cierto esfuerzo de inteligencia o de memoria... El filósofo Kant ha dicho que el fin de la educación no es otro que hacer alcanzar a cada individuo el grado de perfección de que sea susceptible. Conviene, pues, antes de inculcar a un niño los principios de un arte cualquiera, asegurarse de que se halla en condiciones de aprovecharlos», dice A. Lavignac ².

En el método WARD se considera la edad de seis años como la más adecuada para la iniciación del aprendizaje musical, porque

² A. LAVIGNAC: *La educación musical*. Trad. de F. Pedrell. Barcelona, 1904, págs. 24-25.

es el momento en que empiezan a desarrollarse las facultades del niño; antes, la enseñanza sería inútil.

En esta época, el niño es un ser activo (incapaz de estarse quieto un momento), empezando, por otra parte, a abrir las puertas de su alma al mundo exterior. Avido de conocimientos, necesita tener sus propias experiencias para satisfacer su curiosidad, si bien el trabajo continuado, la atención prolongada, no le son posibles. He aquí el motivo por el que el método le presenta los ejercicios con gran variedad y juego, escasa duración y de manera atrayente. Se trata de no dar al niño puros conceptos, de no presentar la materia técnica desprovista de esa vitalidad tan característica que requiere esta edad. Para ello, los niños accionan con las manos, escriben en la pizarra, etc. En una palabra, están activos.

Los ejercicios rítmicos llenan esta necesidad.

El ritmo, por otra parte, es algo vital para la música; es su misma alma. El ritmo musical ha existido siempre, incluso antes que la melodía. El hombre primitivo danzaba al son del puro ritmo; esto bastaba para provocar el movimiento. Observemos también la manera de cantar de un niño: cuán distinta es si él mismo marca el ritmo o simplemente atendiendo a alguien que lo marque ostensiblemente; se dirá que en este canto hay vida. Sin ritmo, el canto resulta muerto, inexpressivo. Y es que el ritmo actúa como algo que no se puede palpar, pero que se aprecia en sus efectos, como el alma del canto, según se dijo.

El ejercicio rítmico, al mismo tiempo que una válvula de escape de la vitalidad infantil, es el medio imprescindible para poder cantar correctamente.

Un aspecto pedagógico importante es la *fatiga del alumno*, circunstancia tenida muy en cuenta en este método. A pesar de la constante variedad de elementos y la manera sugestiva de presentar los temas, la duración total de los ejercicios no sobrepasa aquí el tiempo de veinte minutos, teniendo menos duración los ejercicios que requieren una mayor concentración, y más los que necesitan menor esfuerzo mental.

Se le exige al maestro, por este motivo, una detenida preparación de la clase; para facilitarla, se ponen a su consideración numerosos esquemas que contienen el éxito de la lección.

No se crea, sin embargo, que durante el transcurso de la clase es el maestro quien lleva el peso de la lección, del trabajo, de la actividad; no. Si el trabajo de preparación fue exclusivo de éste la actividad en la sesión de clase es del alumno, actuando el profe-

sor de ayudante, de asesor, de orientador. De ahí el papel importantísimo de la preparación para que, previsto todo, nada falle en la realización.

ETAPAS DEL APRENDIZAJE EN EL METODO WARD

Sí, según se decía en páginas anteriores, la enseñanza en este método transcurre en un ambiente familiar (el alumno se siente en todo momento como en su propio hogar) y el canto es como un lenguaje musical en el que se expresa el niño como si estuviera hablando con su madre, dedúzese que los pequeños aprenden a cantar de la misma manera que aprenden su vocabulario.

Por la similitud de ambos aprendizajes, podemos decir que en el del canto el niño pasa también por estas tres etapas:

- Etapa de imitación.
- Etapa de reflexión.
- Etapa de desarrollo.

A) *Etapa de imitación.*

El niño, a los seis años, imita cuanto ve en los mayores; es un ser *imitador*. No tiene aún formada su personalidad. Es el período de las conversaciones familiares.

Al hablar, el niño primeramente se acostumbra a oír a la madre o al maestro e imitarles en su pronunciación. Lo mismo sucede en las conversaciones musicales, en las que al principio se habituara a oír la perfecta entonación del profesor.

Del mismo modo que las palabras, al expresar los pensamientos, se modulan para ayudar al interlocutor a la mejor comprensión de las ideas, así también la música, al comunicar algo, para hacer comprensible su significado de alegría, tristeza o de simple diálogo entre dos personas, necesita de la «entonación», distinta según los casos. Esta entonación la adquiere el niño en sus comienzos, en sus balbucesos, imitando al profesor.

Los ejercicios de entonación y algunos más, como son los movimientos rítmicos de que se habló, los realiza el niño sin necesidad de gran esfuerzo, y son los preferentemente utilizados en el comienzo del estudio musical; es decir, en el período de imitación.

Pero esta etapa inicial es muy corta; se procura pasar rápida-

mente a un período reflexivo en que, sin abandonar los ejercicios de imitación, se procede a analizar los elementos componentes de la canción. Esta alternancia de ejercicios evita el paso brusco del período imitativo al reflexivo.

B) *Etapa de reflexión.*

¿Cómo es este período en el lenguaje?

Hasta este momento, el niño ha aprendido a hablar de oído; dice las cosas de la misma manera que antes las ha oído expresar a los mayores. Sin embargo, habrá que hacerle comprender que la frase está compuesta de diversas palabras, que es precisamente lo contrario de lo que cree el niño, para quien las palabras (nos estamos aún refiriendo a la etapa imitativa) forman una sola pieza.

Por el análisis del lenguaje enseñamos al niño que las frases se componen de elementos fónicos, vocales y consonantes. Tenemos que conducirlo a la posesión de cada una de estas partes por separado, puesto que un todo no se posee si no es por el dominio de sus partes.

Y esto es lo que, en música, trata de conseguir la señora Ward. Procede a analizar una canción integrada por diversos elementos, que son el fundamento de la misma, y a los que hay que dominar por separado.

La posesión personal de los elementos es la tarea más delicada a realizar, y es la que el método WARD realiza ya en el primer curso.

Asentándose aquí los pilares del edificio musical, el trabajo se desarrolla sin prisas. Paso a paso se dan al niño los conocimientos de las partes integrantes de la canción: elemento tonal, rítmico, etc., que luego combinará según su propia imaginación y albedrío.

Debe poseer los siguientes factores componentes de los sonidos:

1.º *El timbre.*—Una serie de ejercicios vocales ponen al niño en disposición de conseguir que la voz sea bella, ligera, sin trémolo, etc. Al principio, los alumnos logran esta sonoridad imitando el timbre de voz del profesor (período de imitación), para ir poco a poco prescindiendo del modelo.

2.º *La altura o justeza.*—Para la posesión de las diferentes alturas de los sonidos se practican los ejercicios de intervalos.

En este período de reflexión, en que el niño todavía tiene una

capacidad limitada de razonamiento, aprende mejor por los gestos que por ideas abstractas; por eso, el procedimiento para encontrar los sonidos consiste en describir con movimientos de la mano las diferentes alturas o el recurso de los gráficos de escaleras, etc. Conviene alternar estos procedimientos con los del primer período, que consistían en dar el sonido correspondiente, tras haberlo oído antes al armonio o al profesor; es decir, por imitación.

3.º *El ritmo.*—De su importancia ya se habló. La posesión del ritmo estriba en la práctica de los ejercicios rítmicos para que sea aquél percibido a través de todo el cuerpo, y de que haya penetración con el mismo.

Escritura de la notación musical.—Ya se vio cómo en un principio se empleaban los dedos y los números.

Se necesita una notación que no sea compleja, de manera que los niños puedan escribirla y entenderla inmediatamente y no empleen demasiado tiempo en su aprendizaje, evitando así que se tenga mayor consideración a su escritura perfecta que a su verdadero fin: evocación instantánea del sonido por medio del signo.

Como el niño, a los seis años, conoce ya los números, éstos serán la expresión más sencilla del sonido. Cada sonido será representado por una cifra distinta.

Si el niño no conociera todavía bien los números, se recurrirá al procedimiento de los dedos, como evocadores del sonido, lo cual se adapta aún más a la mentalidad simple infantil.

Analizados estos elementos y poseídos por el niño, ya podrá hacer diversas combinaciones, previo razonamiento. Estará ya a punto para el período de desarrollo propiamente dicho.

C) *Etapas de desarrollo.*

Hasta este momento se le ha dado al párvulo una serie de conocimientos para que los interiorice, para que reflexione sobre ellos y los haga suyos. Se le han proporcionado los elementos básicos de la música y del canto.

Sobreviene ahora un período o etapa de desenvolvimiento, de desarrollo de lo aprendido; una exteriorización de los conocimientos, una puesta en práctica de lo que ya sabe. El alumno razonará sobre los elementos primarios para, con ellos, hacer cuantas construcciones se le ocurran. Comienza el verdadero trabajo del alumno. La actuación personal será, en lo sucesivo, el procedimiento a seguir.

A partir de ahora, se abandonan ya los métodos empleados en el primero y segundo períodos; ya no ayuda el maestro al alumno poniéndose como modelo, sino sólo como guía para que éste pueda razonar y descubrir por sí mismo el error o solucionar la dificultad. En una palabra, se ha llegado al momento de la *memoria por asociación*, cuya práctica constituye el primer ejercicio predominante de esta etapa.

Por medio del ejercicio de la *orientación*, el niño prescinde casi totalmente de la intervención del adulto. Ya todos los ejercicios podrán irlos realizando los propios alumnos basándose en el contexto y pasando progresivamente de lo conocido a lo desconocido relativamente.

Puede abordarse ya en este período la realización práctica de las *melodías*; se cantarán uniendo las palabras a los elementos tonal y rítmico, que ya conocen. Igualmente tienen cabida las pequeñas composiciones, las melodías sin palabras, etc.

Se ha alcanzado, pues, la cúspide del aprendizaje que se propuso este método desde un principio. Tiénese ya al niño de pocos años capaz de crear su música, de comprenderla; lo ha hecho posible el proceso de asimilación tan metódicamente pensado. Y es que el aprendizaje no consiste en aprender fórmulas, conceptos abstractos, signos memorísticos...; la memoria es sólo una ayuda en aprendizaje no la causante de éste. La verdadera asimilación se logra cuando el alumno toma parte activa en el estudio, realizando por sí mismo la disposición de los elementos, razonando, manejando los instrumentos básicos mentalmente, poniendo en juego todas las facultades: inteligencia, imaginación, capacidad creadora, etc., con todo lo cual realiza una cosa suya, no una copia de algo razonado por un adulto.

La persona mayor es lo que más estorba al niño si pretende sustituir sus razonamientos por los de éste, no dejándole libertad de desenvolvimiento. Por ello, la actuación del profesor se efectúa en los comienzos, dejando luego que el niño practique sus experiencias y palpe sus resultados; no le importe al maestro ir quedando al margen a medida que el niño vaya creciendo.

D. DEL RÍO SADORNIL

BIBLIOGRAFIA

WARD, Justine: *Musique*, libros I, II y III, Bélgica, 1953.

SCHIELDS, Thomas Edward: *Philosophy of Education*.

LAVIGNAG, Albert: *La educación musical*. Trad. Felipe Pedrell. Barcelona, 1904.

NOTA: La confección de este trabajo ha sido posible merced a la ayuda desinteresada de la señorita María Dolores Soler Vargas. Por elemental deber de gratitud, le expreso gustosamente mi agradecimiento desde estas líneas.