

Problema  
de  
las  
Pruebas  
de  
Aptitud  
Musical



FILOSOFIA  
Y LETRAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

---

---

---

Es propiedad del Autor.  
Derechos asegurados conforme a la Ley.

---

Tesis que para obtener el Grado de Maestra en Psicología  
presenta SARA KLACHKY DE MEKLER.

Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras

---



# ✓ Problema de las Pruebas de Aptitud Musical

por

ISARA KLACHKY DE MEKLER



FILOSOFIA  
Y LETRAS

---

MEXICO, D. F.

1958

PSI 39

Nº. cont. 159 678



1958

K5

Una introducción a la valoración de pruebas musicales más importantes, su aplicación en México y algunos ensayos sobre la personalidad del Artista y del Músico.

# Problema de las Pruebas de Aptitud Musical

## Introducción.

- 1.- Las pruebas de aptitud musical en México.
- 2.- Estudio de las pruebas existentes de aptitud Musical.
- 3.- La prueba Drake.
  - a) Descripción de la prueba.
  - b) Técnica de su aplicación.
  - c) Lugares en los que se ha aplicado.
  - d) Análisis estadístico de mis resultados obtenidos con la aplicación de la prueba Drake.
- 4.- La personalidad del artista.
- 5.- Problemas en las escuelas profesionales de Música.
- 6.- Conclusiones.
- 7.- Bibliografía. Ps(1)

## Introducción

No siempre la elección de un tema que sirva para desarrollar la tesis profesional de un pasante, posee, en la convicción de éste, raíces profundas; unas veces lo adopta impulsado por la ley del menor esfuerzo, ya que el tema escogido le resulta de fácil desarrollo; otras veces lo acepta por consejo de sus maestros y no por convencimiento, o porque, en el transcurso de su carrera, ha tenido oportunidad de irlo estudiando al lado de otros y, entre éstos, aquél es el que más le agrada.

Ninguna de estas eventualidades concurre en mi caso, ya que el tema que me atrevo a desarrollar, no sólo ha apasionado mi vida profesional, sino que me es causa de profundas meditaciones.

Cuando concluí, en el seno de esta Universidad, mi carrera de Maestra en Música, ya me preocupaba hondamente poderme explicar por qué, entre mis condiscípulos, todos ellos estudiosos y con deseo de triunfar, unos fracasaban rotundamente, mientras que otros brillaban por sus buenos éxitos; esta duda nació en mí cuando que varios de los fracasados habían sido mis compañeros en la Escuela Nacional Preparatoria y todos habían concluido conmigo de manera airosa el bachillerato.

Aclarar satisfactoriamente esas dudas determinaron mi inclinación por estudiar lo que yo entonces creía peculiaridades del estudiante de música, las que pudieran ser evidenciadas por el camino de la misma música: así fué como enfoqué mis afares por el rumbo de la psicología aplicada a la música y dediqué mi tesis recepcional a la exposición de "La Música y sus Aplicaciones Extramusicales en Relación con la Psicología Normal y Anormal".

Pronto concluí que no había equivocado el camino, pero comprendí que mis conocimientos adquiridos eran insuficientes y resolví inscribirme en la Facultad de Filosofía y Letras para cursar la carrera de Psicología, la que me conduciría hacia la luz.

El resultado de mis estudios en cátedra y de mis afanes en lecturas de obras y revistas especializadas, me llevaron a preparar el tema de esta tesis, en la que deseo demostrar que los fracasos en la música, debíanse a extravío vocacional.

Para llevar al cabo esta tesis, realicé múltiples experimentos, de todos los cuales no trato aquí, porque muchos de ellos me fueron depurando mi criterio y porque si los expusiera, serían índice de mis fracasos, aunque éstos me han servido para encontrar el camino que me ha permitido llegar a la formulación de las conclusiones aquí expuestas.

Comprendo que me falta aún mucho campo que explorar, el cual me demandaría mayor lapso del que dispongo como pasante de mi carrera y por ello doy término por ahora a mis trabajos, sin que ese término, en modo alguno, lo considere como fin, aunque sí como finalidad, para cerrar una etapa de mis estudios:

Lo aquí expuesto, claramente testimonia la honda raigambre que tienen en mí los problemas que abordo y demuestra el por qué elegí el tema cuyos resultados tengo el honor de someter a la consideración del jurado calificador.

## Las Pruebas de Aptitud Musical en México

Hasta antes de la creación de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, las pruebas psicológicas de orientación vocacional, no habían sido aplicadas por México en sus escuelas de música. Corresponde al Conservatorio el haberlas introducido practicándolas tan sólo en el breve periodo de 1933 a 1935.

El Dr. Jesús C. Romero, catedrático de ese Establecimiento, hizo ver la necesidad, en junta de profesores, de explorar la aptitud musical de los alumnos de nuevo ingreso, lo que nunca se había efectuado en los 67 años de vida que llevaba el Conservatorio Nacional; para subsanar esa falla, el Dr. Romero propuso implantar la prueba de Seashore, la cual fué aceptada y puesta de inmediato en práctica. Desgraciadamente el resultado final de la aplicación de esa prueba, jamás se vertió en estadística alguna, y, por ello, no pudo alcanzarse a valorar sus resultados.

El ejemplo dado entonces por el Conservatorio, careció de eco en los centros de educación musical mexicanos, ya que pasó inadvertido tanto en el Conservatorio Libre como en la Escuela Libre de Música; y aún en los mismos centros gubernamentales, ya que la Sección de Música

del entonces Departamento de las Bellas Artes, cuyo campo de experimentación es el de las múltiples escuelas primarias de la capital de la República, lo pasó inadvertido. Sospecho que esta indiferencia tuvo su origen en la incompletud de la aplicación conservatoriana de la prueba de Seashore, cuya aplicación se redujo a seleccionar de momento a los solicitantes de nuevo ingreso, pero sin realizar los estudios estadísticos que cuantearan el valor psicológico de la misma.

Si el conocimiento siempre es resultante de la comparación o del contraste, y en México sólo ha sido experimentada, y mal experimentada, la prueba Seashore, podemos concluir que en México se desconocen las pruebas musicales de exploración vocacional.

Fué hasta nuestros días, cuando la moderna necesidad de la exploración vocacional en el estudiante de música, se impuso en los centros profesionales de enseñanza, correspondiéndole el honor de abanderar la inquietud, en forma de que tuviera rápidamente seguidores, a la Escuela Superior Nocturna de Música, dependiente del Instituto Nacional de las Bellas Artes.

Fué en 1956 cuando la Escuela mencionada, que dirige el Profesor Rodolfo Téllez Oropeza, después de pláticas con el Subdirector de la misma, Profesor Manuel López Tapia y con los profesores Consejeros Dr. Jesús C. Romero y Salvador Contreras, resolvió implantar esas pruebas en la admisión de los alumnos de nuevo ingreso, pero acordando no implantar prueba alguna extranjera, y, al efecto, se encomendó la elaboración de éstas al profesor Salvador Contreras; aunque sólo sirvieron para seleccionar la admisión de alumnos y así cumplieron su misión; ésta quedó trunca, ya que hasta hoy sus resultados no han sido vaciados en estadística para su valoración y ulterior aprovechamiento.

El buen éxito obtenido por la Escuela Superior Nocturna de Música, determinó a que siguieran su ejemplo, tanto el Conservatorio Nacional como la Escuela de Música de la Universidad; en ambos planteles privó también el criterio de realizar cada uno la elaboración de sus respectivas pruebas, correspondiendo ésta para el primero, al Profesor Teodoro Campos Arce y para la segunda, corrió a cargo del Profesor Pedro Michaca.

Es de lamentarse el que las pruebas de exploración vocacional, tanto en el Conservatorio como en la Escuela Superior Nocturna de Música,

solamente las hayan empleado para seleccionar a los alumnos de nuevo ingreso, sin aprovecharlas ulteriormente para verificar sus resultados con el adelanto logrado por cada uno de los que por ellas fueron seleccionados. Únicamente la Escuela de Música de la Universidad, ha continuado el camino, elaborando pruebas trimestrales progresivas, para seguir a su través la evolución intelectual de los alumnos, aunque no se han aprovechado para elaborar las estadísticas correspondientes.

De lo aquí expuesto, se deduce que el campo de la exploración vocacional en el terreno de la música, se encuentra en México en espera de su recta aplicación.

# 2

## Estudio de las Pruebas existentes de Aptitud Musical

**METAS:**—Para que tenga valor indiscutible cualesquier prueba de exploración vocacional, debe antes enumerar la gradación de sus resultados, porque decir que un individuo sometido a su estudio obtuvo el 70% o el 80% de aciertos o de desaciertos, ningún valor representa; ahora bien, ¿qué significa el 50% y qué el 100%? Esta vaguedad en punto a exploración musical, es tanto más censurable cuanto que desde 1904, la *Editorial Alcan*, de París, publicó el magnífico estudio de Lionel Dauriac intitulado *Essai sur l'esprit musical* en el que se establece claramente la diferencia entre oído no musical, oído musical y talento musical.<sup>(1)</sup>

¿Acaso todas las pruebas existentes apuntan los límites entre estas distinciones? La imperfección que apunto, crece en magnitud cuando que la propia Editorial Alcan publicó en 1907 *Le langage musical* del insigne

(1) Oído no musical — el que oye los sonidos y no los diferencia.  
Son individuos amúsicos o dismúsicos.

Oído musical. — El que capta bien los sonidos y los diferencia bien.

Talento musical. — El que capta y entiende la melodía.

3.—*Ritmo*.—La prueba para el ritmo está constituida por 30 pares de modelos rítmicos. El sujeto examinando debe indicar si los dos modelos de cada par son iguales o diferentes. La fuente productora de esta prueba, es un oscilador de frecuencia de percusión puesto a 500 ciclos.

La medida es constante de 92 cuartos o sea de 92 negras por minuto.

Los primeros 10 pares contienen modelos de 5 notas repetidas en compás de  $2/4$ , los siguientes 10 modelos, 6 notas en compás de  $3/4$ , y, los últimos 10 modelos, 7 notas en compás de  $4/4$ .

4.—*Duración*.—Esta prueba consiste en 50 pares de sonidos de diferente valor musical. El sujeto debe determinar si el segundo sonido es más largo o más corto que el primero. La fuente de producción para este estímulo, fué el mismo oscilador usado en las pruebas de altura. La duración de los sonidos fué supervisada automáticamente por mecanismo de cinta, la cual ha sido preparada con un horario predeterminado de intervalos. La frecuencia de los sonidos se mantuvo constante a 440 ciclos.

La diferencia de duración entre los pares de sonidos, es la siguiente:

Sonidos de Número Igual	Diferencia en Segundos
1—5	.30
6—10	.20
11—20	.15
21—30	.125
31—40	.10
41—45	.075
46—50	.05

5.—*Timbre*.—La finalidad perseguida con la prueba del timbre, es la de medir la habilidad para diferenciar dos fuentes sonoras. Consiste esta prueba en 50 pares de sonidos; en cada par, el sujeto juzgará si los sonidos son iguales o diferentes en timbre.

Los sonidos son producidos con un generador especial. Cada sonido está constituido por un componente fundamental cuya frecuencia es de 180 ciclos y sus 5 primeros armónicos. La estructura tonal varía por Alteraciones recíprocas en las intensidades del 3º y 4º armónicos. La si-

guiente tabla expone la cantidad en que varía la intensidad del 3º y 4º armónicos del sonido fundamental.

Series	Decibles	Decibles
	Aumento en el 4º Armónico	Disminución en el 3er. Armónico
1—10	10.0	9.6
11—20	8.5	4.0
21—30	7.0	2.4
31—40	5.5	1.2
41—50	4.0	0.7

6.—*Memoria melódica.*—Esta prueba consiste en hacer escuchar al examinando 30 pares de melodías de 3, 4 y 5 sonidos respectivamente. En cada par, la melodía tipo cambia una de sus notas y el sujeto debe determinar cual fué, expresándolo por el número del lugar de la nota cambiada. (5)

### N O R M A S

Las normas para esta prueba fueron deducidas en los resultados en tres diferentes grados de educación obtenidos después de estudiar la distribución de calificaciones en varios grupos. La calificación obtenida, proviene de la distribución promedio del total de las calificaciones logradas.

La diferenciación por sexos, fué investigada en diferentes grados, siendo aquélla muy pequeña e insignificante de un nivel a otro, por lo cual se formularon normas únicas para ambos sexos.

### V A L I D E Z

Según Seashore, su prueba ha sido preparada para obtener la valoración de lo que se pretenda medir; en tratándose del sentido de la altura, se buscó la manera de aislar en el laboratorio, todo factor que interfiriera la posibilidad de apreciar la altura en toda su pureza; por lo cual el examinador debe confiar en los resultados obtenidos.

(5) Seashore mismo no distingue el objetivo de sus pruebas, ya que del número 1 al 5, exploran el oído musical y el 6 explora la memoria melódica, faltando en la prueba la exploración de la inteligencia musical, base ésta de la posible vocación musical del explorado.

Referencias acerca de estos estudios, se encuentran en la bibliografía del manual.

### CONFIABILIDAD

La confiabilidad de la prueba de Seashore fué estimada por medio de coeficientes obtenidos en valoración interna (Kuder-Richardson, fórmula 21). Esta fórmula tiene la virtud de proporcionar coeficientes confiables, ya que se le puede acusar de conservadora y no de liberalidad. Sus coeficientes se hallan en la tabla N° 1 expuestos para cada grado y para los 6 objetivos por calificar.

T A B L A 1			
C O E F I C I E N T E D E C O N F I A B I L I D A D .			
	GRADOS	GRADOS	GRADOS.
	<u>4-5</u>	<u>6-8</u>	<u>9-16</u>
Altura	.82	.84	.84
Intensidad	.85	.82	.74
Ritmo	.67	.69	.4
Duración	.72	.63	.71
Tímbr e	.55	.63	.66
Memoria tonal	.81	.84	.83

## PRUEBA DE STEPHEN E. FARNUM

Al igual que Seashore, Farnum omite indicar el objetivo de su prueba, con lo cual incurre en indiscutible imcompletud; para subsanar la omisión, me he permitido indicar ese objetivo: "Exploración del talento musical en adolescentes poseedores de conocimientos rudimentarios en música".

El mismo Farnum reconocería la exactitud de mi opinión, ya que él juzga que su prueba no aprecia la habilidad innata, sino que mide el aprovechamiento obtenido en el estudio musical, que no es uniforme en los examinados, porque unos poseen mayores conocimientos que otros al ingresar en la escuela secundaria, para cuyos alumnos aquélla está pensada.

La prueba se basa en 40 pequeñas melodías de 4 compases, grabadas en disco gramofónico de 12 pulgadas y en 78 revoluciones por minuto.

A las personas por explorar, se les entregan escritas las 40 melodías que dictará el disco grabado por un piano.

En cada serie de esas melodías cambia un compás, debiendo el alumno señalar mediante una cruz, en cual de los cuatro compases nota el cambio.

Las melodías son sencillas en extremo, van de la redonda a la corchea y sólo por excepción contienen 5 notas por compás.

Antes de aparecer las melodías, el disco dicta las indicaciones necesarias para realizar la prueba, las cuales deben ser entendidas perfectamente por los examinados.

Como la medición del talento musical requiere mayor acuciosidad, el mismo Farnum reconoce la falta de consistencia de sus pruebas, al declarar que no obstante haber sido aplicada en 23 escuelas secundarias con más de 1,500 examinados declara: "this norms must be considerer tentative". (Estas normas deben ser consideradas como tentativas).

En mi concepto, una de las deficiencias de la prueba estriba en la imperfección con que se indica el cambio melódico, porque el examinado no debía poner simplemente una cruz en el compás alterado, sino puntualizar en qué tiempo cambia la melodía.

Esta prueba consigna en varias tablas, cifras de promedio para ayudar al examinador a calificar rápidamente los resultados, lo cual facilita su uso, sin mejorar su calidad.

## N O R M A S

La prueba está concedida para ser usada en escuelas secundarias.

Al lado de las normas generales, existen normas para alumnos que no hayan recibido enseñanza musical en la primaria.

*Diferencias en sexos.*—Aunque son muy pequeñas en cada grado, no lo son bastante para permitir la misma norma en los dos sexos, sin que por el muestreo logrado sea posible determinar las causas de estas diferencias, aunque parece ser que en las escuelas norteamericanas, las niñas aprovechan mejor que los niños las enseñanzas musicales en clase; sin embargo en las bandas y en las orquestas escolares, el número de niños es predominante.

La calificación que se obtiene por esta prueba, no mide la habilidad innata sino la aptitud del sujeto para aprovechar sus estudios musicales.

## V A L I D E Z

Durante varios años se han realizado estudios valorativos de esta prueba, y se han podido tomar las medidas necesarias para evidenciar su validez. Los datos de la tabla N° II comprueban la bondad de la prueba, en la predicción de la habilidad del examinado para aprender a tocar instrumentos musicales.

El criterio que rigió en las pruebas Farnum, lo obtuvo aplicando la escala Watkins Cornet, descrita al final del Manual.

## CONFIABILIDAD

A causa de que los examinados tienen oportunidad de resolver cada tema de las pruebas, la confiabilidad de su resultado es apropiada. cuyos coeficientes para cada grado de la escuela secundaria y para niñas y niños, se expone por separado. Estos datos los resume la tabla N° IV, indicando que el coeficiente de error es generalmente menor a 3 puntos del total.

T A B L A I I									
correlaciones entre la prueba Farnum y la escala Watkins									
estudio	N	grado	coeficiente de validez	Prueba Farnum			Watkins — Farnum		
				año	mes y año	año	mes y año	año	
A	66	7	.52	9_50	25.9	6.9	6_51	29.6	14.7
B	75	7	.42	9_51	21.8	7.7	6_52	30.0	11.5
C	75	7	.61	9_52	19.8	6.7	3_53	26.1	17.6
D	67	7	.46	5_52	28.1	6.7	5_52	29.5	14.0
E	59	6_9	.40	5_52	30.7	6.4	5_52	67.3	18.8



## T A B L A I V

## Confiabilidad de la prueba de Farnum

<u>grupo</u>	<u>N</u>	<u>coeficiente de</u> <u>confiabilidad</u>			
grado 7_niños	82	.89	16.8	7.0	2.3
grado 7_niñas	95	.88	18.3	8.7	2.8
grado 8_niños	83	.78	17.5	7.3	3.4
grado 8_niñas	70	.89	18.6	8.0	2.8
grado 9_niños	72	.91	20.1	8.3	2.4
grado 9_niñas	89	.91	23.0	8.4	2.5
grado 7_niños y niñas	185	.86	17.4	7.3	2.7
grado 7_niños y niñas	66	.85	26.0	6.6	2.6
grado 8-9_niños y niñas	59	.86	30.7	6.4	2.4

*PRUEBAS UTILIZADAS POR EL CONSERVATORIO NACIONAL Y POR LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U. N. A. M.*

Ambas están concebidas para explorar las aptitudes musicales en adolescentes analfabetas musicales, partiendo del hecho, indiscutible y doloroso, de que el 98.5% de las escuelas primarias del Distrito Federal, carecen de profesor de música.

Para precisar mi información, aclaro que la Sección de Música del Instituto Nacional de las Bellas Artes, solo atiende, dentro de su especialidad, al 1.5% de las escuelas primarias y al total de las secundarias.

Para ser más clara, apunto el hecho de que en el 1.5% de las escuelas primarias con profesor de música, están incluidas las particulares incorporadas, cuya mayoría tiene ese profesor.

Ese gran porcentaje de escuelas primarias sin profesor de música, es el que determina que las pruebas de exploración vocacional para alumnos de primer ingreso a las escuelas profesionales de música, sean concebidas para analfabetos musicales, puesto que el ingreso a ellas requiere certificado de Instrucción Primaria.

*Descripción de la prueba del Conservatorio.*

Consta de una cédula destinada a consignar datos generales relativos al examinado, referentes a su nacimiento, estudios realizados, aspiraciones artísticas, medio ambiente familiar y, si en su escuela primaria recibió clases de música.

Los temas de la prueba musical son seis series de 10 pares de sonidos cada una. La primera corresponde a sonidos iguales o desiguales en su altura; la segunda también a sonidos diferentes en altura pero debiendo señalarse cual es el más bajo o el más alto; la tercera sirve para diferenciar la intensidad entre dos sonidos; la cuarta para diferenciar la duración de uno y otro; la quinta para distinguir el timbre y la sexta para diferenciar grupos rítmicos.

*Prueba de la Escuela Universitaria de Música.*

La elaboración de ésta es más completa, consta igualmente de una cédula para inscribir datos generales, y de un cuestionario de investigación musico ambiental.

La prueba musical consta de 10 ensayos, con cinco pares de sonidos cada uno.

El primer ensayo sirve para investigar la altura de aquéllos; la segunda para la intensidad; la tercera para la duración; la cuarta para diferenciar ritmos simples; la quinta para grupos melódicos simples, la sexta para grupos armónicos de dos acordes; la séptima para grupos armónicos de tres acordes; la octava para la vocalización de 10 sonidos aislados, la novena para la imitación de cinco grupos rítmicos y la décima para la imitación tarareada de cinco grupos melódicos. Estos últimos tres ensayos, se efectúan individualmente.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA U. N. A. M.

Año lectivo de 1958

Nº .....

SOLICITUD DE PRIMER INGRESO

CUESTIONARIO PARA ALUMNOS

Nombre completo .....

Edad .....

Lugar y fecha de nacimiento .....

Domicilio ..... Tel. ....

Nacionalidad .....

Nombre de sus Padres o Tutor .....

Ocupación del Padre .....

Ocupación de la Madre .....

Número de personas que forman su núcleo familiar .....

Carrera que desea seguir en esta Escuela .....

Porque eligió esta Carrera .....

Subraye los estudios que haya realizado: Primaria, Secundaria, Preparatoria.

Además de sus estudios musicales, ¿qué otro tipo de estudios cursa? ....

¿Se cultiva o se cultivó la música en su casa o por alguno de sus antecesores? .....

Diga si ha hecho antes algunos estudios musicales, especificando el tipo de ellos y, de ser posible, el nombre del profesor o profesores con quienes haya estudiado. ....

Subraye el turno en que desea inscribirse: Matutino — Vespertino.

Observaciones: .....

México, D. F., ..... de 1958.

Firma del Alumno

### CUESTIONARIO N° 1

Nombre del alumno: .....

Carrera

Materia libre

Turno

Grupo

- 1.—Desde cuando tiene interés por la música y en ¿qué circunstancias apareció dicho interés?
- 2.—Qué aspiraciones tiene para el ejercicio profesional de la música ejecutante, concertista, compositor, director de orquesta, enseñanza, investigación musical, u otras actividades de índole musical.
- 3.—¿Cuánto tiempo puede dedicar diariamente al estudio de la música?
- 4.—¿Tiene instrumento en su casa?
- 5.—¿Está Ud. dispuesto a asistir con toda puntualidad a sus clases?
- 6.—Antes de pretender ingresar en la Escuela Nacional de Música, estudiaba Ud. diariamente; periódicamente, poco antes de los exámenes.
- 7.—¿Sería capaz de sacrificar cualquier diversión por el estudio de la música?
- 8.—¿Qué tipo de música le gusta oír más?
- 9.—¿A cuántos conciertos asistió usted el año pasado?
- 10.—Escriba Ud. los nombres de 3 compositores extranjeros y de 3 mexicanos de reconocido talento:

OBSERVACIONES:

Fecha: .....

Firma: .....



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
SECUNDARIA DIURNA N° 26  
PRUEBAS DE ADMISION PARA ALUMNOS  
DE NUEVO INGRESO

CONCENTRACION DE DATOS

Nombre del solicitante: .....  
Fecha de nacimiento: .....  
..... Años cumplidos:.....  
Escuela donde hizo sus estudios de Enseñanza Primaria: .....  
.....

CALIFICACIONES

- 1.—Pruebas de diferenciación de sonidos .....  
2.—Prueba de reproducción de sonidos .....  
3.—Prueba de ejecución de ritmos .....  
Calificación definitiva: .....

RESULTADO: .....

ANOTACIONES ESPECIALES: .....  
.....  
.....

OBSERVACIONES: .....  
.....  
.....

México, D. F., a ..... de ..... de 1958.

EL ORIENTADOR

.....

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
SECUNDARIA DIURNA N° 26  
PRUEBAS DE ADMISION PARA ALUMNOS  
DE NUEVO INGRESO

Nombre del solicitante: .....

Fecha de nacimiento: .....

Escuela primaria en que estudió durante el año de 1957: .....

¿Qué carrera has pensado estudiar? .....

¿Alguno de tus familiares se dedica a la música? .....

¿Alguien te ha aconsejado que estudies la música? .....

¿Es miembro de tu familia o amigo quien te aconsejó? .....

¿Te gustaría estudiar la música como Carrera profesional o simplemente para saber tocar o cantar un poco? .....

¿Si llegaras a estudiar la música, que instrumento te gustaría estudiar?.....

¿Te gusta más el canto que los instrumentos? .....

¿Te gustaría ser Director de Orquesta, Banda o Coro? .....

¿Has estudiado música antes? .....

¿Por cuánto tiempo la has estudiado? .....

¿Te dieron clases de música en la escuela primaria? .....

En caso afirmativo, escribe el nombre de alguno o algunos de los cantos que te enseñaron en la escuela primaria. ....

Dí qué programas de radio prefieres, los musicales, los de historietas o las novelas .....

¿Cuáles son tus estaciones de radio preferidas? .....

¿Qué canal prefieres ver en la televisión? .....

¿Cuáles programas son tus preferidos en la televisión? .....

.....

.....

¿Creés que es fácil o difícil el estudio de la música? .....

¿Tienes instrumento para estudiar en tu casa? .....

En caso de no tenerlo, ¿podrían tus familiares comprártelo? .....

¿Sabes que la música necesita estudiarse con mucho entusiasmo y constancia? .....

México, D. F., a ..... de ..... de 1958.

.....  
Firma del solicitante

## SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

SECUNDARIA DIURNA No. 26

### PRUEBAS DE ADMISION PARA ALUMNOS DE NUEVO INGRESO

I.- DIFERENCIACION DE SONIDOS POR SU ALTURA.- Solución: I o D.

1            2            3            4            5

--	--	--	--	--

6            7            8            9            10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

II.- DIFERENCIACION DE SONIDOS POR SU ALTURA.- Solución: A o B.

1            2            3            4            5

--	--	--	--	--

6            7            8            9            10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

III.- DIFERENCIACIONES DE SONIDOS POR SU INTENSIDAD.- Solución: F o P.

1            2            3            4            5

--	--	--	--	--

6            7            8            9            10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

Pruebas de admisión 1958

IV.- DIFERENCIACION DE SONIDOS POR SU DURACION.- Solución: C o L.

1                    2                    3                    4                    5

--	--	--	--	--

6                    7                    8                    9                    10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

V.- DIFERENCIACION DE SONIDOS POR SU TIMBRE.- Solución: I o D.

1                    2                    3                    4                    5

--	--	--	--	--

6                    7                    8                    9                    10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

VI.- DIFERENCIACIONES DE GRUPOS RITMICOS.- Solución: I o D.

1                    2                    3                    4                    5

--	--	--	--	--

6                    7                    8                    9                    10

--	--	--	--	--

Calificación: \_\_\_\_\_

Nombre del alumno: \_\_\_\_\_ Edad: \_\_\_\_\_

México, D. F., a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 1958.

\_\_\_\_\_  
Firma del alumno

# 3

## Prueba de Raleigh Drake para la Memoria Musical

Inicio este capítulo, transcribiendo el Manual de Instrucciones de esta prueba, principiando por la

### INTRODUCCION

Esta Prueba ha sido elaborada para medir la cualidad intangible conocida como talento musical. El autor ha tenido en cuenta y satisfecho los requerimientos técnicos del Psicólogo y las exigencias del músico profesional, en la medición objetiva de esa cualidad.

No es posible, por supuesto, medir en una sola prueba cada aspecto de un proceso tan complejo como lo es el del talento musical.

Por fortuna, se cuenta con evidencia experimental suficiente, basada en historias clínicas de casos que demuestran que de las muchas habilidades inherentes al talento musical, algunas son de mayor importancia que otras. El talento musical está compuesto por una jerarquía de habilidades, en la que las menos importantes encubren a las principales, que son las que se desea medir, por ser las fundamentales en la capacidad musical.

La prueba no mide la habilidad del ejecutante, ya sea como instrumentista o como cantante, sino su musicalidad, factor necesario en cualquier forma de expresión musical. Por su naturaleza, no puede determinar que forma de expresión debe elegir cada individuo, mide el talento musical.

## U S O

La finalidad de esta prueba es la de descubrir el talento. (6) No mide el conocimiento musical adquirido, o como intentan hacerlo las pruebas de aprovechamiento, sino que mide la capacidad musical, lo mismo que las pruebas de inteligencia miden la capacidad para el aprovechamiento escolar. El talento musical es capacidad ingénita que se manifiesta por sí misma en los primeros años de vida y puede ser medido lo mismo que la habilidad intelectual general.

Cuando se descubra un talento excepcional, debe darse a quien lo posee, la oportunidad de desarrollarlo, proporcionándole buena educación. Tiene mayor importancia descubrir el talento musical a temprana edad, que la aptitud para cualquiera otra profesión, a causa de los muchos años de estudio necesarios para adquirir y proporcionar la técnica instrumental y para profundizar la literatura musical. Se debe haber logrado cierta perfección en la música, a la edad en que, para otras profesiones, se inicia la preparación profesional.

Predecir oportunamente posibilidades de buen éxito en la música, ahorraría pérdida de tiempo, dinero y desiluciones a muchos que tienen el deseo, pero no el talento, para distinguirse en este arte.

La prueba de exploración vocacional, debe predecir de manera confiable, las probabilidades de buen éxito, concurrentes en el examinado. La orientación resultante debe adoptar la forma de estímulo a quienes tengan talento, y de consejo a los que no lo tengan, para que éstos puedan consagrar sus esfuerzos a otra actividad.

(6) El autor confunde inteligencia con talento, la inteligencia es innata, el talento es el resultado de la inteligencia cultivada por medio de la educación. Basado en este principio, el Dr. Jesús C. Romero divide la capacidad del individuo en tres jerarquías: Inteligencia, talento y genio.—La inteligencia y el genio son innatas pero ambas son cultivadas con la diferencia de que la inteligencia cultivada al máximo determina el gran talento, sin que éste jamás alcance al genio; éste, en cambio, se desarrolla y perfecciona por medio del estudio.

Por ser la prueba evidencia objetiva de habilidad, se alentará al estudiante para que no desmaye ante los resultados aparentemente lentos de su aprendizaje, y no albergue la suposición de que no está logrando progresos. La seguridad de obtener buen éxito con el trabajo, le dará esperanza y acrecentará su esfuerzo.

Es deseable que se utilicen los resultados de esta clase de pruebas para asegurar el justo otorgamiento de becas. La prueba obvia la dificultad en recordar la ejecución de distintos concursantes, mientras se escucha a subsecuentes candidatos (7).

Esta prueba es útil para determinar la interrelación entre las habilidades mentales, para estudiar las diferencias raciales y para esclarecer algunos de los problemas de estética. Los estudiantes investigadores encontrarán que satisface los criterios científicos de objetividad, validez, confiabilidad y facilidad de aplicación (8).

## EDAD Y PREPARACION

La prueba está concebida para emplearla con cualquier clase de personas, de cualquiera edad, con o sin preparación musical. Todo lo requerido es que los individuos sean capaces de entender las instrucciones pensadas para niños normales de ocho años de edad. Algunas partes de la prueba serán aparentemente sencillas para unos y difíciles para otros.

## MATERIAL NECESARIO

Un Manual de Instrucciones. Un ejemplar de la Prueba de Memoria Musical, forma "A" o forma "B". Una hoja de cómputo para cada examinado. Un piano y una persona capaz de interpretar con fidelidad la notación musical.

(7) La prueba de aptitud, en mi concepto, debe ser fundamental en el otorgamiento de becas, pero no estoy de acuerdo con el autor, en que aquéllas sean capaces de substituir los concursos.—Las pruebas exploran la capacidad pero no pueden evidenciar la habilidad ni la destreza en lo objetivo y en lo subjetivo, que en los concursos de música son evidenciados por cada uno de los concursantes.

(8) Tampoco estoy de acuerdo en lo afirmado por el autor en este párrafo: ni la capacidad intelectual en sus diferentes aspectos es medible por una sola prueba y menos aún la idiosincracia o los múltiples aspectos que implican los problemas de la estética.—Sería maravilloso encontrar una prueba que esclareciera, no todos estos problemas, sino los de un solo grupo de los apuntados.

## TIEMPO REQUERIDO

La prueba dura más o menos 25 minutos, incluyendo la lectura de las instrucciones y explicaciones necesarias. Si se usan las dos formas "A" y "B", el tiempo total será como de 45 minutos. Es aconsejable aplicar cada una de las dos formas en diferentes sesiones, para eliminar el factor fatiga.

## FORMAS

La forma "A" y la forma "B" son equivalentes; una u otra dará la medida justa del talento; más para un pronóstico más exacto, ambas formas deben ser empleadas y el promedio de las dos dará el resultado. Este procedimiento medirá más exactamente la habilidad del individuo.

## INSTRUCCIONES

Las instrucciones deben ser estudiadas cuidadosamente antes de la aplicación de la prueba. La persona que toque al piano estará familiarizada con la prueba musical para realizar los cambios que en aquélla ocurren y no inducir a duda o a errores a quienes son examinados. Tampoco enfatizará nota alguna y se apegará estrictamente al tiempo, omitiendo alteraciones en la dinámica.

Como ésta no es una prueba de velocidad, es más importante explicar a los examinados lo que de ellos se requiere, que seguir mecánicamente las instrucciones. Se puede agregar algún comentario o ilustración que se estime necesario, para hacer más claras las instrucciones, particularmente tratándose de niños.

Distribuya las hojas de cómputo y haga que los examinados escriban sus nombres, edades, etc., antes de darles las instrucciones.

Lea las siguientes instrucciones en voz alta, lentamente y con el énfasis adecuado:

Esta es una prueba de Memoria Musical.

No se necesita haber estudiado música para obtener buen resultado. Solamente es necesario entender las instrucciones y poner esmerada atención. Ahora, siga el conjunto de instrucciones numeradas en su hoja de cómputo, y a medida que las vayamos examinando, las explicaremos detenidamente una por una.

- 1.—Hay 12 pruebas de melodías enteramente distintas.
- 2.—Escuche atentamente en cada prueba, la primera melodía, y recuerdela.
- 3.—Escuche lo que se toca y en seguida compárelo con la primera melodía para determinar:
  - a).—Si es igual a la primera melodía. En tal caso escriba una (I).
  - b).—Si es la misma melodía tocada en tono diferente. En tal caso escriba una (T).
  - c).—Si el ritmo ha sido cambiado. En tal caso escriba una (R).
  - d).—Si algunas notas han sido cambiadas. En tal caso escriba una (N).

I = MELODIA IGUAL.

T = CAMBIO DE TONO.

R = CAMBIO DE RITMO.

N = CAMBIO DE UNA O MAS NOTAS.

Para demostrar lo que se quiere significar por IGUAL, cambio de TONO, cambio de RITMO y cambio de NOTA, tocará el pianista dos compases de "América", que es la breve melodía por recordar en el Ejercicio N<sup>o</sup> 1. En seguida la tocará de nuevo, para que escuche si ha quedado igual, o si el ritmo, el tono o alguna de las notas han sido cambiados. Escriba su respuesta por cada comparación, en los cuadretes que llevan el título de "Practique el Ejercicio N<sup>o</sup> 1".

El examinador tocará ahora los primeros dos compases de "América", hará una pausa de dos segundos y tocará los dos siguientes compases; hará otra pausa para que todos escriban la letra que juzguen apropiada, la R en el primer cuadrado. Preguntará si alguien anotó alguna otra letra que no sea la "R" y en tal caso tocará nuevamente los dos primeros compases y a continuación los dos con el cambio de ritmo para que escuchen la diferencia existente entre los dos.

Después tocará los dos compases con el cambio de tono, hará una pausa para que escriban sus respuestas, y en caso necesario repetirá los dos compases originales, hasta que todos hayan comprendido.

Tocará análogamente los compases mencionados con la melodía igual, y con los cambios de nota, cerciorándose de que todos entendieron ya que escribieron la letra apropiada.

Dira el examinador: Ahora se pondrá otra melodía de prueba. En esta vez no corregiremos las respuestas después de cada comparación, sino que esperaremos hasta que las cuatro melodías hayan sido tocadas. Escriban sus respuestas, durante la breve pausa existente entre las melodías, en los casilleros del rubro "Practique el Ejercicio N° 2".

(El examinador tocará las melodías completas, dejando una pausa de dos segundos entre cada una. Se cerciorará de que nadie escriba cosa alguna después de la primera y antes de que la segunda melodía haya sido tocada, puesto que nada hay que comparar todavía. Corregirá las respuestas y tocará el ejercicio otra vez, en caso de que alguien no hubiere entendido.

4.—Anoten sus respuestas en la forma de cómputo que se encuentra abajo. (Señale los casilleros en blanco, numerados del 1 al 12). Cada prueba está numerada y sus casilleros indican cuántas comparaciones será necesario hacer. Observen que las primeras dos pruebas, requieren comparaciones, la tercera y cuarta tres comparaciones, las 5a. y 6a., cuatro comparaciones, la 7a. y 8a. cinco, la 9a. y 10a. seis, y la 11a. y 12a. siete.

5.—Cada prueba será anunciada por su número. Cuando escuchen el número que se indica, sabrán que nueva melodía va a ser tocada; con esta melodía compararán ustedes las siguientes de cada prueba.

6.—Escriban su respuesta durante la pausa que existe entre cada melodía.

Se dará el tiempo suficiente para escribir la respuesta; por lo tanto, escribanla de inmediato.

7.—Nunca habrá más de un cambio en cada comparación.

8.—Anote en cada casillero el cambio que a su juicio exista en cada comparación.

9.—Escriba con claridad; use letras mayúsculas tipográficas.

10.—En cada prueba, escuche la primera melodía que es la *modelo*; espere a que se toque la siguiente y apunte, si en su concepto es la misma, o si se ha introducido cambio de ritmo, de tono o de notas.

Recuerde que debe escribir en los casilleros:

I = IGUAL

T = Cambio de TONO

R = Cambio de RITMO.

N = Cambio de NOTA

Si algo no ha entendido, pregúntelo ahora.

### COMPUTO

Se suministran al examinador pruebas tipo ya impresas, con las que cualquier persona puede calificar rápidamente la prueba.

El cómputo es el total de errores, sumando la columna respectiva de "errores".

### NORMAS

Las gráficas que muestran el promedio y los porcentiles para las edades de 7 a 23 años, fueron obtenidas en las escuelas públicas y en el Colegio Wesleyan, de Macon, Georgia.

Hay una diferencia de sexo, de más o menos tres puntos a favor de las mujeres. Las gráficas están elaboradas de manera que muestren esta diferencia, por medio de las dos columnas de cómputos que tienen a la derecha.

### VALIDEZ

Se ha estudiado tanto la Validez como la confiabilidad de esta prueba, cuya información se encuentra en el artículo de R. M. Drake (9).

### ECUACION DE EDADES

Frecuentemente se tiene un grupo de niños cuyas habilidades relativas se pretende conocer, independientemente de la edad. La "Tabla de Normas para la Ecuación de Edades", está elaborada para calcular el cómputo más probable que un individuo pueda obtener, en diferente edad. Con esta Tabla es posible eliminar el factor edad, convirtiendo

(9) DRAKE, R. M.: The Validity and Reliability of Tests of Musical Talent. (La Validez y Confiabilidad de las Pruebas del Talento Musical). Revista de Psicología aplicada ("Journal of Applied Psychology"). Vol. XVIII No. 4, August 1933, pp. 447-458.

todos los cálculos a una edad común, haciendo así posible la comparación directa entre los individuos. Esto puede hacerse mejor en la siguiente forma:

1.—Encuentre el cálculo de cada individuo en la columna que corresponde a su edad actual.

2.—Siga esta hilera hacia la derecha, hasta la columna correspondiente al miembro de mayor edad de su grupo.

Los cálculos así obtenidos representan los probables que obtendría cada uno si fuera de la misma edad que el mayor del grupo.

Un ejemplo de la forma "A" "B", nos dará una idea clara:

Individuo	A	B	C	D	E	F	G
Cálculo	20	20	20	25	30	30	35
Edad	7	9	10	14	16	18	20
Cálculo convertido	5	7	8	18	25	27	35

## COMO LEER LAS GRAFICAS PORCENTILARES

Supongamos que una niña de 12 años de edad cronológica obtiene un cálculo de errores de 32, en la forma "A" de la prueba. Encuentre el cálculo correspondiente a 32 en la columna titulada "MUJERES", al extremo izquierdo de la carta porcentilar.

Siga la línea horizontal de esta calificación de 32, a través de la carta, hasta encontrar la curva porcentilar para niñas de 12 años de edad. En este punto, encontramos la línea vertical que representa la porcentila 50 o promedio (mediana). El cálculo de 32 es, por lo tanto, la mediana de una niña de 12 años de edad cronológica.

Si una niña de 12 años de edad obtiene un cálculo de 26, deberá tener un grado porcentilar de 75, que significaría que su cálculo excede al 75 por ciento del grupo de su edad, o que ella está en el 25 por ciento superior del grupo de su edad.

Continuando horizontalmente al través de la carta, encontramos también que el cálculo de 26, de esta niña, le da grado porcentilar de 87, en comparación con la de 10 años, y grado porcentilar de 93, comparada con las de 8 años de edad.

Las cartas para la forma "B", y para la forma "A", más la forma "B", se leen de manera similar.

En estas cartas, encontramos los cómputos medianos (promedios) dados en la tabla siguiente:

EDAD DEL GRUPO	FORMA "A"		FORMA "B"		FORMAS A y B	
	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
7-9 (Prom. 8 años)	36	41	37	40	75	81
9-11 (Prom. 10 años)	36	39	35	38	72	78
11-13 (Prom. 12 años)	32	35	31	34	64	70
13-15 (Prom. 14 años)	29	32	27	30	59	65
15-17 (Prom. 16 años)	28	31	26	29	57	63
17-19 (Prom. 18 años)	26	29	23	26	51	57
19-21 (Prom. 20 años)	24	27	20	23	46	52
21-24 (Prom. 22 años)	22	25				



## LUGARES EN LOS QUE YO LA APLIQUE

Para comprobar la eficacia de una prueba, es indispensable verificar sus resultados en medios que, aunque homogéneos, difieran cualitativamente entre sí; la homogeneidad de ellos, en mi caso, radica en el hecho de ser todos centros educativos; la diferencia estriba en que unos son escuelas no musicales y otros si lo son, pero a unos y otros los divide otra diferencia más, la de la edad de los educandos.

Además de estas dos diferencias, busqué una tercera, la de su clase social. Cada una de estas particularidades las iré estudiando a medida que trate de los lugares en los que apliqué la prueba.

Mis investigaciones las efectué en cuatro planteles así agrupados: dos escuelas secundarias y dos escuelas profesionales de música.

Las escuelas secundarias son, como es sabido, continuación de la primaria, y a ellas acuden adolescentes cuya edad fluctúa entre los 12 y los 16 años, edad en la que en México el individuo es económicamente improductivo, porque la Ley Federal del Trabajo establece como edad umbral del trabajador, los 16 años.

A la luz de este concepto busqué dos escuelas secundarias que difirieran entre sí: una, cuyo alumnado perteneciera a la clase acomodada y la otra a la clase media, ya que los adolescentes de la primera estarían en aptitud, por la posibilidad de sus padres, de asistir a los conciertos, de poseer en su domicilio aparatos radiofónicos y discotecas de calidad, mientras que la mayoría de los otros, carecería de estos recursos y como individualmente nadie podría subvertir estos factores, por ser todos ellos económicamente improductivos, mis observaciones resultarían atinadas.

En las escuelas profesionales de música, busqué intencionalmente las mismas diferencias económico-sociales; en la Escuela Nacional de Música, el alumno en general está constituido por jóvenes hijos de familias de la clase media, cuyo tiempo lo dedican íntegramente al estudio y tienen tiempo y facilidades para ir a los conciertos y para escuchar buena música en sus domicilios.—El alumnado de la Escuela Superior Nocturna de Música lo integra gente trabajadora que después de laborar ocho horas consecutivas en talleres o en oficinas, dedican al estudio su tiempo de descanso, y como en México los conciertos son generalmente nocturnos y a las horas en que ellos reciben clases, ésta circunstancia los imposibilita para asistir a esos actos culturales.

El estudiante de la escuela nocturna, aunque pueda adquirir aparatos radiofónicos y buena discoteca —y la mayoría la tiene—, no le queda tiempo, sino brevísimo, para deleitarse escuchándola, según paso a demostrar analizando su tiempo diario.

Los higienistas dividen las 24 horas del día en tres tercios: 8 horas para trabajar, 8 para descansar y 8 para dormir. Nuestra Constitución Político-Social, en la Fracción Primera del Artículo 123, acepta que la jornada de trabajo sea de 8 horas.

Supongamos que un trabajador labora al partir de las 8 de la mañana; para estar a tiempo en su trabajo, dadas las enormes distancias de la ciudad de México, tiene que levantarse a las 6:30, con la media hora que dentro del trabajo le dan para tomar su refrigerio, sale de éste a las 16.30 horas, y como a las 18.30 principian sus clases, en las dos horas intermedias apenas le queda tiempo para ir a su casa y enseguida acudir a la escuela, de la que sale a las 21.30 ó 22.30 horas, según el año que curse; si llega a media noche a su casa, con la urgencia de levantarse temprano al día siguiente, aunque tenga tocadiscos no lo pondrá a funcionar y, de escucharlo, sólo lo hace el domingo o días festivos.

Escogí las escuelas secundarias "La Ciudad de México", incorporada a la Secretaría de Educación, y la N° 17, de la propia Secretaría.

Antepuse a la prueba de aptitud musical, un cuestionario con diez preguntas encaminadas a conocer el medio ambiente, familiar y social de cada examinado, y por ello pude comprobar que los niños de la secundaria "La Ciudad de México", de gente acomodada, en su gran mayoría asistía a conciertos, escuchaba buena música en su casa y recibía clases particulares de música, especialmente los alumnos de sexo femenino, mientras que estas tres circunstancias se registraban en reducida minoría entre los alumnos de la Secundaria N° 17.

En las escuelas secundarias, la música no se estudia con carácter profesional, excepto en la del Conservatorio, y por ello mi estudio comprendió estas categorías de estudiantes:

1.—Adolescentes de clase acomodada sin intención de estudiar profesionalmente la música.

2.—Adolescentes de clase media sin intención de estudiar profesionalmente la música.

3.—Adolescentes y jóvenes de la clase media, estudiantes de música profesional.

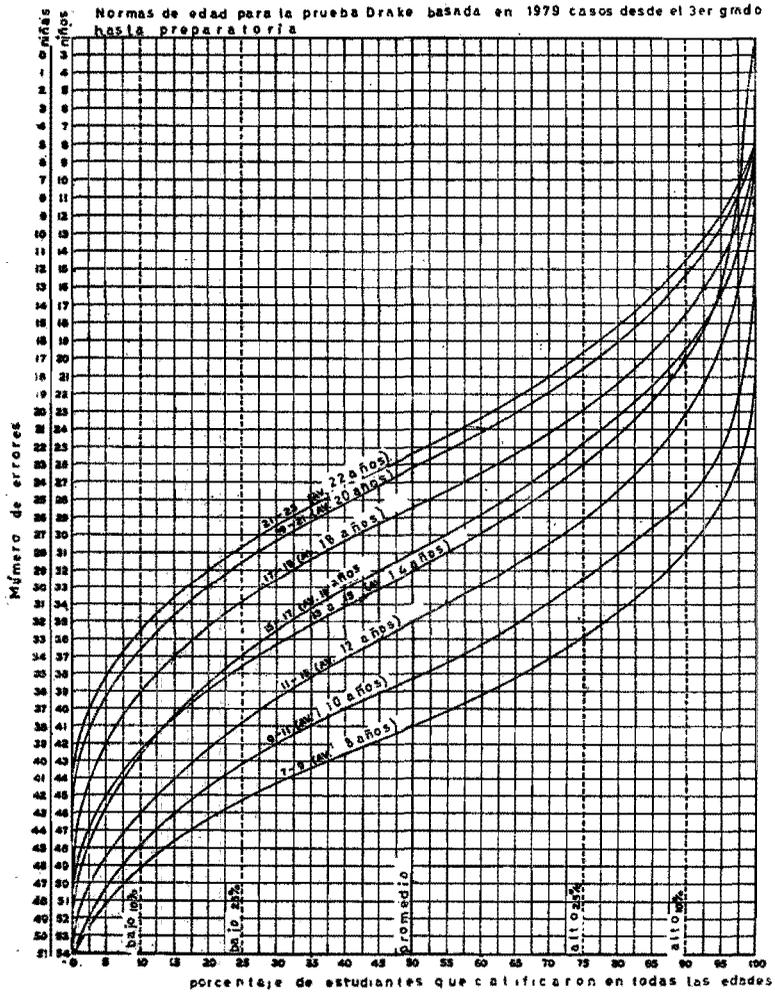
4.—Adultos de la clase media, empleados y obreros, estudiantes de música profesional.

Estas cuatro categorías me permitieron estudiar la aplicación de mi prueba en grupos sociales que se diferencian entre sí por tres motivos:

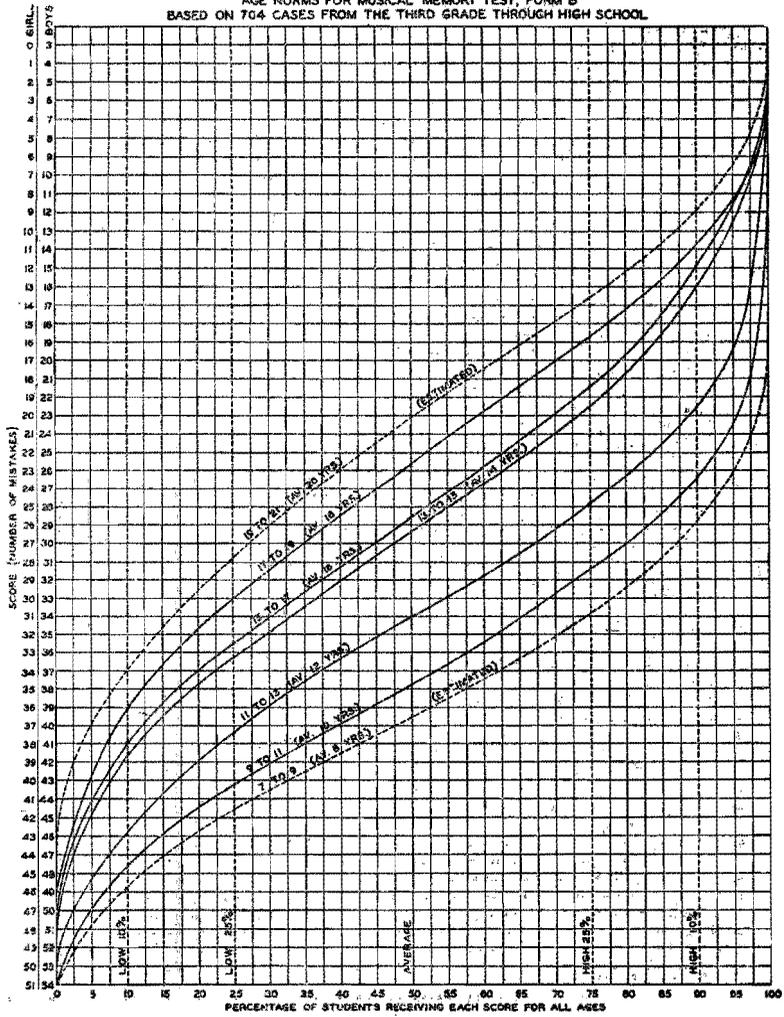
1.—La edad (adolescentes, jóvenes y adultos).

2.—La clase social (clase acomodada, clase media).

3.—Vocación (estudiantes de carrera musical y estudiantes de carrera no musical).



AGE NORMS FOR MUSICAL MEMORY TEST, FORM B  
 BASED ON 764 CASES FROM THE THIRD GRADE THROUGH HIGH SCHOOL



# PRUEBA DE MEMORIA MUSICAL .

PARA DETERMINAR EL TALENTO MUSICAL .

FORMA A

*by*

**RALEIGH M. DRAKE, PH.D.**

Published and copyrighted, 1934, by the

**Public School Publishing Company**

Bloomington, Illinois

LITHOGRAPHED IN U. S. A.

PRUEBA DE MEMORIA MUSICAL  
FORMA A

EJERCICIO DE PRACTICA No. 1

Pause long enough at ①②③, and  
④ for a discussion of answers.



EJERCICIO DE PRACTICA No. 2

Pause only about two seconds  
at each double bar.



LA PRUEBA COMIENZA AQUI



6. Musical staff 6.1: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Labels: K above the 4th measure, S above the 8th measure.

Musical staff 6.2: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Labels: N above the 1st measure, T above the 5th measure.

7. Musical staff 7.1: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Labels: N above the 4th measure, T above the 8th measure.

Musical staff 7.2: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Labels: K above the 1st measure, S above the 4th measure, K above the 8th measure.

8. Musical staff 8.1: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Labels: K above the 4th measure, S above the 8th measure.

Musical staff 8.2: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Labels: T above the 1st measure, N above the 4th measure, T above the 8th measure.

9. Musical staff 9.1: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Labels: N above the 4th measure, T above the 8th measure, K above the 12th measure.

Musical staff 9.2: Treble clef, 2/4 time signature. Notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Labels: S above the 1st measure, N above the 4th measure, T above the 8th measure.

10. Musical staff 10.1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a 'S' above the staff and a 'K' above the staff.

Musical staff 10.2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with an 'N' above the staff and a 'T' above the staff.

Musical staff 10.3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with an 'S' above the staff and a 'K' above the staff.

11. Musical staff 11.1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a 'T' above the staff and an 'N' above the staff.

Musical staff 11.2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a 'K' above the staff, an 'S' above the staff, and a 'T' above the staff.

Musical staff 11.3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with an 'N' above the staff and a 'T' above the staff.

12. Musical staff 12.1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a '3' below the staff, an 'S' above the staff, and a '3' below the staff.

Musical staff 12.2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a 'K' above the staff, a '3' below the staff, a 'T' above the staff, and a '3' below the staff.

Musical staff 12.3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with an 'N' above the staff, a '3' below the staff, an 'S' above the staff, and a '3' below the staff.

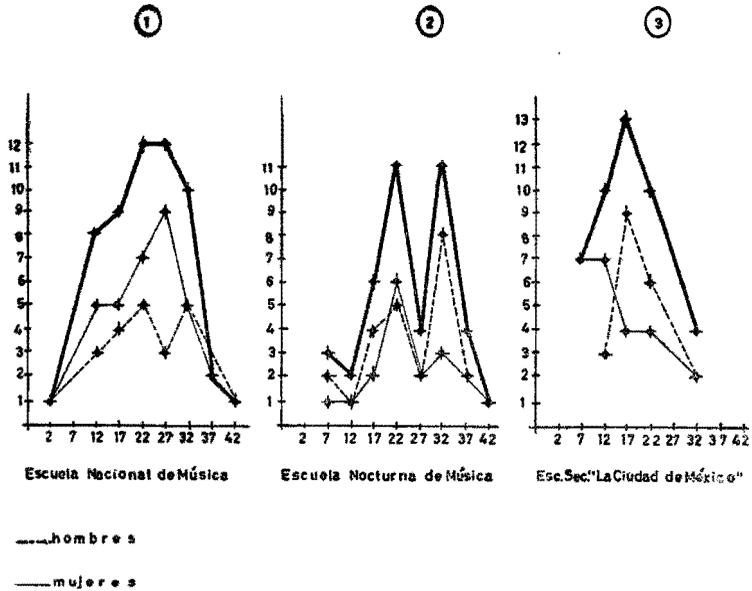
Musical staff 12.4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with a 'K' above the staff, a '3' below the staff, an 'S' above the staff, and a '3' below the staff.



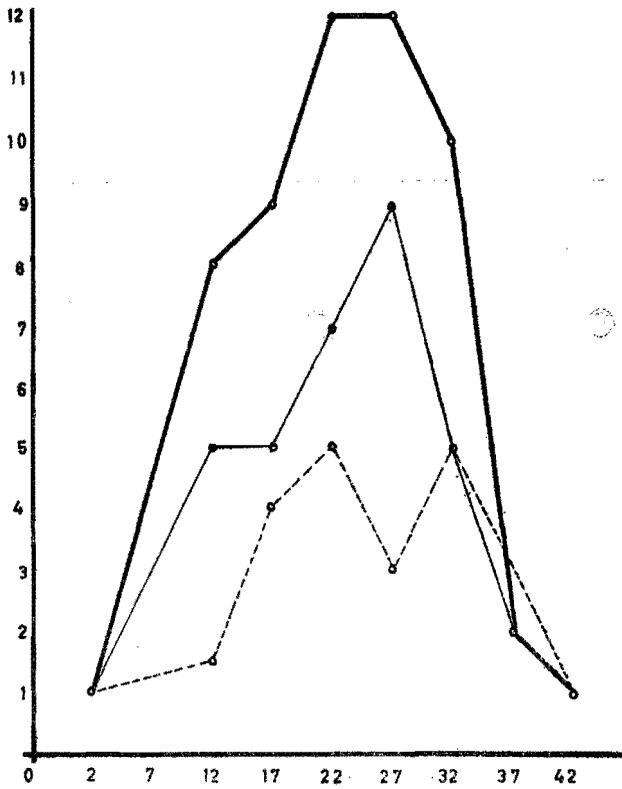


Analisis Estadístico  
de los Resultados  
obtenidos con la  
Aplicación de la  
Prueba Drake.

i = 5	m	Escuela Nacional de Música			Escuela Nocturna de Música			Esc.Sec.México			Esc.Sec.No 7
		H.	M.	T.	H.	M.	T.	H.	M.	T.	T.
0-4	2	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
5-9	7	0	0	0	2	1	3	0	7	7	0
10-14	12	3	5	8	1	1	2	3	7	10	1
15-19	17	4	5	9	4	2	6	9	4	13	0
20-24	22	5	7	12	5	6	11	6	4	10	1
25-29	27	3	9	12	2	2	4	0	0	0	7
30-34	32	5	5	10	6	3	11	2	2	4	4
35-39	37	0	2	2	2	2	4	0	0	0	5
40-44	42	1	0	1	0	1	1	0	0	0	5
		0	0	0	0	0	0	0	0	0	



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



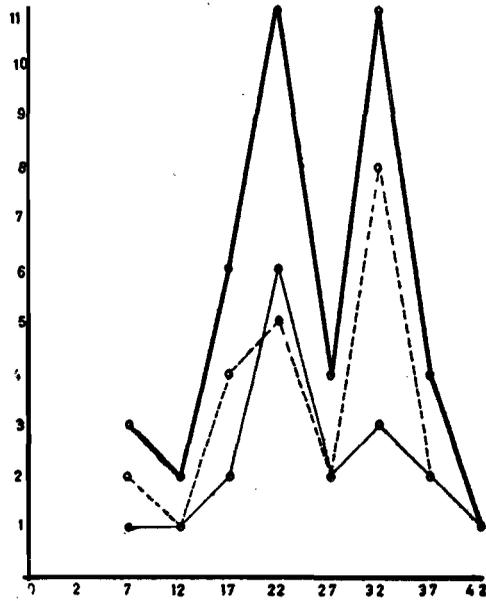
1. Distribución de frecuencia del número de errores en la prueba de Raleigh M. Drake.

----- hombres

——— mujeres

———— suma total

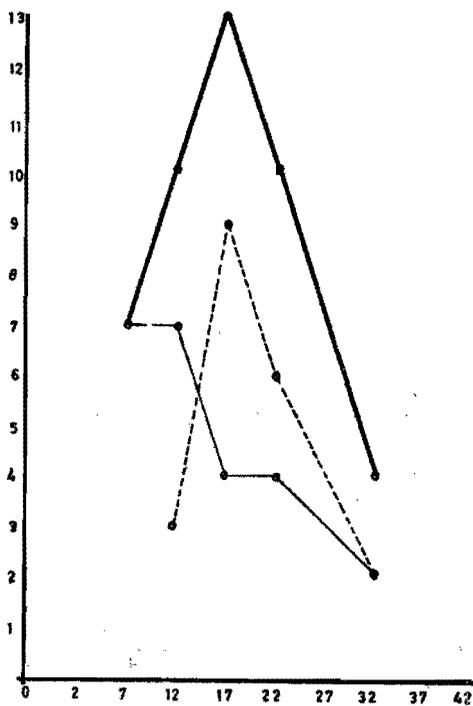
ESCUELA NOCTURNA DE MUSICA



2.- Distribución de frecuencia del número de errores en la prueba de Raleigh M. Drake

----- hombres  
 ————— mujeres  
 ————— suma total

ESCUELA SECUNDARIA "LA CIUDAD DE MEXICO"



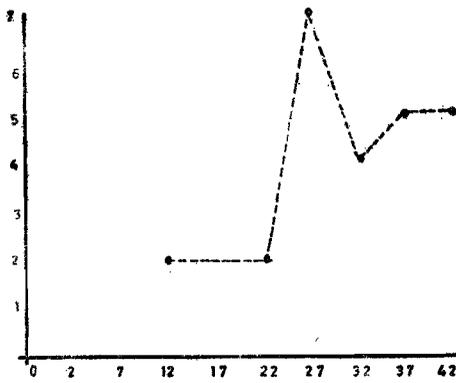
3 --- Distribución de frecuencia del número de errores en la prueba de Raleigh M. Drake

----- hombres

----- mujeres

----- suma total

ESCUELA SECUNDARIA No. 17



4. Distribución de frecuencia del número de errores en la prueba de Raleigh M. Drake

-----hombres

Cálculos para las medidas de posición. Cuartila I mediana y Cuartila III por escuelas y sexos

Escuelas	Sexo	M E D I D A S		
		Q <sub>1</sub>	Md	Q <sub>3</sub>
Escuela Nat. de Música	T			
	H	16.875	23	30.5
	M	18.25	24.640	29.305
Esc. Nocturna de Música	T			
	H	18.75	25	32.5
	M	20.416	24.165	33.75
Esc. Sec. "Ciudad de México"	T			
	H	16.110	18.885	22.5
	M	13.205	13.55	20
Esc. Sec. No. 17	H	27.670	33.10	39.25

Cálculos para las medidas de posición. Cuartila I mediana y Cuartita III por edades.

edades	sexo	M E D I A S		
		$Q_1$	Med	$Q_3$
12_13_14	H	18.75	20.4165	30.705
	M	11.25	15.555	20.725
15_16_17	H	15.625	28.75	36.875
	M	14.	26.665	29.5
18_19_20	H	22.000	26.875	31.25
	M	15.935	26.5	27.080
21_22_23	H	12.5	15	24
	M	14.375	21.875	25.725
24_25_26	H	19.165	22.330	32.5
	M	21.25	24	28.75
27_28_29	H	13.75	17.915	21.25

## RESUMEN ESTADISTICO

1.—Los resultados de la investigación, aparecen expresados por intervalos de frecuencia de cinco unidades. La investigación se cataloga por escuelas, por sexo de los examinados y por cifras totales.

2.—Se representaron por medio de poligonos de frecuencia las distribuciones de frecuencia por escuela, por sexo y en total.

3.—Se calcularon las medidas de posición cuartila 1, mediana y cuartila 3, por escuela, por sexo y en total.

4.—Se calcularon las medidas de posición cuartila 1, mediana y cuartila 3, por grupos de edades.

5.—Se calculó el coeficiente de correlación empleando la fórmula

$$r = \frac{\sum X' Y'}{\sqrt{\sum X'^2} \sqrt{\sum Y'^2}}$$

entre el número de errores (variable X) y el aprovechamiento anual en solfeo, estimado por los profesores de la asignatura en los casos de la Escuela Nacional de Música.

## CONCLUSIONES

1.—Como resultado de la clasificación numérica de las medidas expresadas en términos de número de errores, las distribuciones no obstante el número reducido de casos, tiende a seguir la forma que corresponde a la distribución de las diferencias individuales o sea la curva normal de distribución.

2.—El promedio "mediana", permite concluir que los mejores resultados de la prueba Drake, se obtuvieron en la escuela secundaria "La Ciudad de México" (Md. 19) y después en la Escuela Nacional de Música (Md. 23).

3.—La primera y tercera cuartilas confirman la hipótesis anterior, puesto que en el caso de la escuela secundaria "La Ciudad de México", existe mayor homogeneidad que la que se observa en la Escuela Nacional de Música.

4.—El coeficiente de correlación obtenido de -0.63, revela que la correlación es justificadamente negativa, y, además, que la prueba de Drake, tiene valor diagnóstico satisfactorio; por consecuencia con las reservas del caso, puede emplearse para la selección de alumnos en las escuelas profesionales de música.

EFICIENTE DE CORRELACION						
X	Y	X'	Y'	X' <sup>2</sup>	Y' <sup>2</sup>	X' Y'
34	5	11.255	-2.363	126.675	5.583	-26.595
36	5	13.255	-2.363	175.695	5.583	-31.321
28	7	5.255	-.363	27.615	0.131	-1.907
33	7	10.255	-.363	105.165	0.131	-3.722
21	6	-1.745	-1.363	3.045	1.857	2.378
31	5	8.255	-1.363	68.145	1.857	-11.251
21	7	-1.745	-.363	3.045	0.131	0.633
30	8	7.255	.637	52.635	0.405	4.621
25	5	2.255	-2.363	5.085	5.583	-5.328
25	8	2.255	.637	5.085	0.405	1.436
24	7	1.255	-.363	1.575	0.131	-0.455
17	8	-5.745	.637	33.005	0.405	-3.659
15	10	-7.745	2.637	59.985	6.953	-20.423
21	7	-1.745	-.363	3.045	0.131	0.633
16	9	-6.745	1.637	45.495	2.679	-11.041
16	10	-6.745	2.637	45.495	6.953	-17.786
13	8	-9.745	.637	94.965	0.405	-6.207
39	5	16.255	-2.363	264.225	5.583	-38.410
26	5	3.255	-2.363	10.595	5.583	-7.691
27	5	4.255	-2.363	18.105	5.583	-10.054
24	5	1.255	-2.363	1.575	5.583	-2.965
29	5	6.255	-2.363	39.125	5.583	-14.780
23	7	0.255	-.363	0.065	0.131	-0.092
26	9	3.255	1.637	10.595	2.679	5.328
14	9	-8.745	1.637	76.475	2.679	-14.315
14	8	-8.745	.637	76.475	0.405	-5.570
10	9	-12.745	1.637	162.435	2.679	-20.863
10	8	-12.745	.637	162.435	0.405	-8.118
8	7	-4.745	-.363	22.515	0.131	1.722
20	9	-2.745	1.637	7.535	2.679	-4.493
26	6	3.255	-1.363	10.595	1.857	-4.436
25	9	2.255	1.637	5.085	2.679	3.691
31	6	8.255	-1.363	68.145	1.857	-11.251
41	5	18.255	-2.363	333.245	5.583	-43.136
29	5	6.255	-2.363	39.125	-2.363	-14.780
27	8	4.255	.637	18.105	.637	2.710
34	8	11.255	.637	126.675	.637	7.169
32	8	9.255	.637	85.655	.637	5.895
30	7	7.255	-.363	52.635	.363	-2.633
32	7	9.255	-.363	85.655	-.363	-3.359
21	8	-1.745	.637	3.045	.637	-1.111
20	8	-2.745	.637	7.535	.637	-1.748
16	8	-6.745	.637	45.495	.637	-4.296
15	8	-7.745	.637	59.985	.637	-4.933
11	9	-11.745	1.637	137.945	1.637	-19.226
14	9	-8.745	1.637	76.475	1.637	-14.315
4	9	-18.745	1.637	351.375	1.637	-30.685
33	8	10.255	.637	105.165	.637	6.532
21	9	-1.745	1.637	3.045	1.637	-2.856

16	9	- 6.745	1.637	45.495	2.679	-11.041
16	10	- 6.745	2.637	45.495	6.953	-17.786
13	8	- 9.745	.637	94.965	0.405	- 6.207
39	5	16.255	- 2.363	264.225	5.583	-38.410
26	5	3.255	- 2.363	10.595	5.583	- 7.691
27	5	4.255	- 2.363	18.105	5.583	-10.054
24	5	1.255	- 2.363	1.575	5.583	- 2.965
29	5	6.255	- 2.363	39.125	5.583	-14.780
23	7	0.255	- .363	0.065	0.131	- 0.092
26	9	3.255	1.637	10.595	2.679	5.328
14	9	- 8.745	1.637	76.475	2.679	-14.315
14	8	- 8.745	.637	76.475	0.405	- 5.570
10	9	- 12.745	1.637	162.435	2.679	- 20.863
10	8	- 12.745	.637	162.435	0.405	- 8.118
18	7	- 4.745	- .363	22.515	0.131	1.722
20	9	- 2.745	1.637	7.535	2.679	- 4.493
26	6	3.255	- 1.363	10.595	1.857	- 4.436
25	9	2.255	1.637	5.085	2.679	3.691
31	6	8.255	- 1.363	68.145	1.857	- 11.251
41	5	18.255	- 2.363	333.245	5.583	- 43.136
29	5	6.255	- 2.363	39.125	- 2.363	- 14.780
27	8	4.255	.637	18.105	.637	2.710
34	8	11.255	.637	126.675	.637	7.169
32	8	9.255	.637	85.655	.637	5.895
30	7	7.255	- .363	52.635	.363	- 2.633
32	7	9.255	- .363	85.655	- .363	- 3.359
21	8	- 1.745	.637	3.045	.637	- 1.111
20	8	- 2.745	.637	7.535	.637	- 1.748
16	8	- 6.745	.637	45.495	.637	- 4.296
15	8	- 7.745	.637	59.985	.637	- 4.933
11	9	-11.745	1.637	137.945	1.637	- 19.226
14	9	- 8.745	1.637	76.475	1.637	- 14.315
4	9	-18.745	1.637	351.375	1.637	- 30.685
33	8	10.255	.637	105.165	.637	6.532
21	9	- 1.745	1.637	3.045	1.637	- 2.856
17	7	- 5.745	- .363	33.005	- .363	2.085
16	9	- 6.745	1.637	45.495	1.637	- 11.041
10	9	- 12.745	1.637	162.435	1.637	- 20.863
22	8	- 0.745	.637	0.555	.637	- 0.474
27	8	4.255	.637	18.105	.637	2.710
21	6	- 1.745	- 1.363	3.045	- 1.363	2.378

$$X' = X - MX$$

$$Y' = Y - MY$$

$$r = \frac{\sum X' Y'}{\sqrt{\sum X'^2} \sqrt{\sum Y'^2}}$$

$$r = -0.626$$

$$\sum X'^2 = 3585.535$$

$$\sum Y'^2 = 118.959$$

$$\sum X' Y' = -408.268$$

$$r = \frac{-408.268}{\sqrt{3585.535} \times \sqrt{118.959}} = -0.626$$

## CUESTIONARIO PARA INVESTIGACION PSICOLOGICO-MUSICAL

Nombre de la escuela .....

Nombre del alumno .....

Grupo ..... Edad ..... Fecha .....

1.—¿En tu casa se cultivó o se cultiva la música?

.....

2.—Di cómo y por quienes.

.....

.....

3.—¿Has estudiado música?

.....

4.—¿En la escuela primaria te dieron clases de música?

.....

5.—¿Qué programas de radio prefieres?

Musicales ..... Historietas ..... Novelas .....

6.—¿Qué tipo de música prefieres?

Clásica ..... Popular .....

7.—¿Qué prefieres, la música cantada o la música de orquesta?

.....

8.—¿Asistes a conciertos?

.....

9.—¿Te gusta cantar?

.....

10.—¿Te gustaría seguir la carrera musical

.....

## RESUMEN DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS CON EL CUESTIONARIO ADICIONAL A LA PRUEBA DRAKE

### CONCENTRACION DE DATOS

#### Pregunta 1:

¿En tu casa se cultivó o se cultiva la música?

	Si	No
Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	87%	13%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	57%	43%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17..	39%	60%

#### Pregunta 2:

¿Dí cómo y por quienes?

	Sujeto	Padres	Hermanos	Otros Familiares
Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	65%	37%	37%	25%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	26%	36%	21%	10%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17. ....	4%	13%	4%	

#### Pregunta 3:

¿Has estudiado música?

	Si	No
Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	79%	21%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	63%	36%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17. ....	21%	79%

**Pregunta 4:**

¿En la escuela primaria te dieron clases de música?

Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	Si 91%	No 9%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	84%	16%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17. ....	64%	36%

**Pregunta 5:**

¿Qué programas de radio prefieres?

	Musicales	Historietas	Novelas
Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	100%		4%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	100%		10%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17: .....	86%	13%	4%

**Pregunta 6:**

¿Qué tipo de música prefieres?

	Clásica	Popular	Ambas
Niñas de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	37%	44%	16%
Niños de la Escuela Secundaria "Ciudad de México" .....	26%	26%	47%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17. ....	17%	56%	21%

**Pregunta 7:**

¿Prefieres música cantada o de orquesta?

	Cantada	Orquesta	Ambas
Niñas de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	54%	33%	12%
Niños de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	40%	35%	15%
Niños de la Escuela Secundaria N° 17. ....	47%	30%	17%

*Pregunta 8:*

¿Asistes a conciertos?

	Si	No	A veces
Niñas de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	29%	12%	59%
Niños de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	16%	52%	32%
Niños de la Escuela Secundaria Nº 17: .....	13%	43%	44%

*Pregunta 9:*

¿Te gusta cantar?

	Si	No
Niñas de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	91%	9%
Niños de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	52%	48%
Niños de la Escuela Secundaria Nº 17: .....	82%	18%

*Pregunta 10:*

¿Te gustaría seguir la carrera musical?

	Si	No
Niñas de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	45%	54%
Niños de la Escuela Secundaria Ciudad de México .....	10%	90%
Niños de la Escuela Secundaria Nº 17: .....	21%	79%

## CONCLUSIONES DEL CUESTIONARIO ADICIONAL A LA PRUEBA DE DRAKE

Por los resultados obtenidos al través del cuestionario, nos damos cuenta de la influencia decisiva del medio ambiente familiar, en el desarrollo de las aptitudes musicales.

Se corrobora (pregunta N° 6) que los niños de la Secundaria N° 17 (clase social pobre) aprecian más la música popular que la clásica. Es curioso observar la diferencia entre niños y niñas de la escuela secundaria "La Ciudad de México" (clase acomodada) de la cual el 47% de los niños son capaces de apreciar los dos tipos de música: clásica y popular; en cambio las niñas se inclinan bastante por la música popular, a pesar de ser ellas las que en su gran mayoría estudian música. Valdría la pena investigar si ésto es debido a que estudian música porque las obligan en su casa por lo cual se nota ese rechazo a la música clásica.

Por medio de la pregunta número 8 nos damos cuenta, que en nuestro ambiente social acomodado, las familias se preocupan más por la educación musical de las niñas que de los niños.

En la pregunta N° 9 nos podemos dar cuenta que los niños de la clase acomodada tienen otros intereses que los distraen del musical, en cambio los niños de la clase social inferior, desean la posibilidad de la manifestación musical, ya que él 82% declara que les gusta cantar. La música popular tiende a satisfacer una necesidad del chico que no tiene muchos otros medios de canalizar sus anhelos musicales.

# 4

## La Personalidad del Artista

### *Concepto de Personalidad.*

Uno de los problemas más arduamente discutidos, es el de la personalidad, según lo prueban los múltiples criterios para juzgarla, que han determinado la enorme cantidad de sus definiciones existentes, las cuales difieren entre sí; cada autor tiene la suya aunque pertenezca a la misma escuela. Esta multiplicidad de opiniones se debe a que la personalidad es susceptible de ser estudiada a la luz de muy diferentes puntos de vista.

De entre las ideas actualmente en boga acerca de la personalidad, escogí una de base psicodinámica y de tendencia psicosocial, por ser la que está más acorde con mi parecer, y creerla más adecuada para los fines de este estudio. La personalidad puede ser considerada, en síntesis, como la resultante del conjunto de factores innatos (genotípicos), que al ponerse en contacto con el medio ambiente (factores paratípicos), determina interacción tan íntima, que origina el nuevo estado llamado fenotipo, que, por ser el que encierra todos los atributos del ser humano dentro de la unidad, es lo que se considera como la personalidad. El fenotipo es, en consecuencia, el resultado de la interacción de estos fac-

tores: los hereditarios y constitucionales y los adquiridos por la influencia del medio ambiente.

En la integración de la personalidad, podemos considerar que los factores hereditarios y constitucionales forman la estructura de ésta, y comprenden el conjunto de instintos, tendencias, inclinaciones, urgencias fisiológicas, etc., que darán origen a la parte básica sobre la cual las funciones intelectivas de tipo superior, determinarán la superestructura, que es la que conduce al sujeto al conocimiento de sí mismo y, por mecanismos complicados, lentos y sucesivos, lo llevarán a la individuación.

Durante este largo trayecto, la interacción de los factores ambientales, modificarán continuamente la estructuración básica dando origen más tarde a los dos aspectos de la personalidad: los que representan factores genotípicos no modificables (inteligencia y temperamento), y los modificables (carácter).

De acuerdo con Sigmund Freud (10), la personalidad está constituida por el aparato intrapsíquico con su triple sistema: el ello, el yo, y el super yo, cada uno de los cuales posee propiedades, funciones, componentes, principios de actuación, dinamismos y mecanismos que se interactúan tan íntimamente, que resulta muy difícil desenlazar sus efectos para determinar la influencia de cada uno en la conducta humana, producto de la interacción de los tres.

De acuerdo con los principios freudianos, aceptados por la generalidad de las escuelas, el ello está compuesto por lo psicológico heredado incluyendo los instintos; es el generador de la energía psíquica del cual toman el yo y el super yo, la fuerza necesaria para operar.

El yo adviene a la vida cuando las necesidades del organismo le ponen en comunicación con el mundo exterior.

La diferencia entre el ello y el yo, radica en que el primero sólo conoce la realidad en forma subjetiva al través de la mente, en cambio, el yo, distingue lo objetivo de lo subjetivo.

El yo es el rector de la personalidad, porque adapta la acción a las exigencias del medio ambiente, y decide qué instintos serán satisfechos y en qué forma.

(10) Theories of Personality. — Calvin S. Hall y Cardner Lindsey. — New York.

Para cumplir funciones tan importantes, el yo tiene que resolver las demandas conflictivas del ello, respecto del super yo y del mundo exterior.

El super yo, es el tercero y último aspecto sistematizado por desarrollarse; es el representativo ante el yo, de los valores morales y de los ideales de la sociedad en que vive.

El ello, el yo y el super yo, no deben ser vistos como entidades que manejan la personalidad, sino como simples nombres de procesos psicológicos diferentes, que explican los principios del sistema intrapsíquico, ya que la personalidad funciona como un todo autónomo, resultante de la conjugación de las tres entidades constitutivas de este sistema.

De manera general, es posible decir que el ello, es el integrante biológico de la personalidad, el yo el psicológico, y el super yo, el social.

La dinámica de la *personalidad*, según Freud, se constituirá de acuerdo con la forma en que la libido evolucione, y por las represiones de las fuerzas instintivas, es decir, la oposición de catexis y contra-catexis.

Freud opina que la personalidad alcanza su formación al finalizar el quinto año de la vida humana y que su desarrollo se obtiene por la elaboración de esta estructura básica; también asegura que la personalidad se desarrolla a impulsos provenientes de cuatro fuentes engendradoras de tensión:

- 1.—Procesos de crecimiento fisiológico.
- 2.—Frustraciones.
- 3.—Conflictos.
- 4.—Amenazas.

Al aumentar las tensiones que emanan de estas cuatro fuentes, el individuo se ve forzado a ver en sí mismo la manera de reducir los efectos de estas tensiones; esta adaptación a las tensiones, es lo que se entiende por desarrollo de la personalidad.

Como para mi criterio la conceptualización mecanicista de Freud, no es lo suficientemente explícita para elucidar la influencia que en la estructuración de la personalidad, ejercen los factores socio-culturales me he inclinado por el pensamiento neofreudiano, que toma en cuenta más ampliamente estos factores en el desarrollo de la personalidad.

La escuela neofreudiana, acepta el principio de Freud que afirma que el hombre se haya regido por los instintos y por las urgencias fisiológicas primarias, todo lo cual tiene que satisfacer, pero no acepta que todas las fuerzas instintivas sean necesariamente antisociales, ya que el individuo posee núcleos energéticos que pueden ser encauzados convenientemente para que el hombre deje de ser antisocial.

Tampoco admite que la parte fundamental de la personalidad, radique en el desarrollo y evolución de los instintos, sino que la estima resultante de la acción del sujeto al través de su psiquismo, en el medio ambiente.

Para la escuela freudiana, el hombre constituye una entidad autónoma, analizable en sí misma, ya que en él la fuerza de los factores ambientales sólo influye relativamente. En cambio, para las escuelas neofreudianas, el hombre no puede ser analizado en sí, porque de inmediato crea las relaciones interpersonales entre él y el medio ambiente, que modificarán su yo, y, según se estructuren estas relaciones, el hombre seguirá distintos caminos de adaptación que, de acuerdo con la índole de éstos, habrán de conducirlo hacia la normalidad o a la desadaptación, y determinará su postura antisocial o su situación neurótica.

Para Freud, la introyección de las figuras paternas y otras del medio ambiente, originan el super yo, por lo que la escuela freudiana afirma que Freud sí tomaba en cuenta la influencia del medio ambiente en la estructuración de la personalidad.

Mientras que para Freud la personalidad es fundamentalmente biológica, para la escuela neofreudiana, es producto de la sociedad en que vive el individuo y esa personalidad, sin dejar de ser biológica, está normada por la sociedad.

Fué Harry Stack Sullivan con sus ideas acerca de las relaciones interpersonales, quien estableció la teoría de la personalidad basada en los procesos sociales, asegurando que la personalidad no puede ser concebida fuera de las situaciones interpersonales, ya que la conducta interindividual de cada sujeto es la determinante de la personalidad, por lo que su definición es precisa: "La Personalidad es el modelo relativamente persistente de situaciones interpersonales recurrentes, que caracterizan la vida humana". (11)

(11) Sullivan Stack Harry. — The Interpersonal Theory of Psychiatry. — Norton. — New York.

Sullivan establece seis etapas en el desarrollo de la personalidad, desde su iniciación hasta alcanzar la madurez:

- 1.—Infancia.
- 2.—Niñez.
- 3.—Era juvenil.
- 4.—Preadolescencia.
- 5.—Temprana adolescencia
- 6.—Tardía adolescencia.

Aunque Sullivan no acepta la doctrina instintiva, sí admite la importancia de la herencia en determinadas inclinaciones, porque la herencia y las relaciones interpersonales contribuyen al desarrollo de la personalidad, es decir, las aptitudes, predisposiciones e inclinaciones, se suman a la cultura, al través del sistema interpersonal, para determinar las habilidades y los actos por medio de los cuales la persona alcanza la meta para reducir la tensión y satisfacer sus necesidades.

Sullivan no acepta que la personalidad se forme en edad temprana, ya que para él ésta puede cambiar en cualquier momento en que se presente nueva situación interpersonal, por ser el individuo extremadamente apto para cambiar de medio y adaptarse a éste, sin que en dichos cambios pierda las características de su personalidad.

Erich Fromm (12) desarrolla en su teoría, el concepto de que el hombre está constituido por material humano sensiblemente parecido al del animal, y caracterizado por instintos y urgencias fisiológicas, sobre las cuales se desarrolla un psiquismo de tipo superior, que al evolucionar dará origen al ser humano al través de largo proceso de individuación y, por lo tanto, constituirá su personalidad.

El problema básico de esta personalidad, estriba en resolver sus dos dilemas existenciales:

1.—El individuo es perecedero, tiene que morir, y por lo tanto, debe buscar la manera de trascender.

2.—Debe poder incorporarse a una humanidad que le es hostil, y cuyos objetivos y finalidades desconoce.

Los factores que impulsan al hombre a la superación, lo conducen por distintos caminos, no uno solo ni predeterminado; de acuerdo con

(12) Fromm Erich. — Ética y Psicoanálisis.



camino que siga se originarán los diferentes tipos de carácter, aspecto básico para este autor, puesto que su teoría está orientada particularmente hacia la aplicación del psicoanálisis.

*El problema de los factores constitucionales.*

Los problemas que entraña la herencia desde el punto de vista de los caracteres somáticos, han sido ya bastante estudiados desde la época de Mendel y acerca de los cuales se han formulado hipótesis muy diversas.

Muy diferente es el estado en que se encuentra el estudio de los problemas de la herencia psíquica, y, acerca de este punto, bosquejaré el estado de nuestros conocimientos

A fines del siglo XIX y por influjo de la escuela francesa, el estudio de los problemas inherentes a la herencia y a los factores constitucionales alcanzó gran auge; se pensaba que el temperamento era factor eminentemente constitucional transmisible por la herencia, y, por ello, muchos de los rasgos fundamentales de la personalidad eran heredables y, por ende, sólo en muy poco podían ser modificados.

La inteligencia, el temperamento, la fuerza energética o sea las tensiones psicológicas y los patrones fundamentales de la conducta, por juzgárseles constitucionales, resultaban casi imposibles de modificación. Era la época en que las psiconeurosis y buen número de psicosis se les suponía base constitucional y por ello se opinaba que el sujeto psicológicamente anormal nacía, no se hacía; a la luz de este criterio se encuentran descripciones de individuos con personalidad anormal de tipo histérico, psicasténico, esquizoide o paranoide, iniciada desde los primeros años de su vida.

Contra este criterio sobrevino fuerte reacción diametralmente opuesta, ocasionada por una corriente de trayectoria diferente: las investigaciones freudianas; base de los descubrimientos psicodinámicos, llegaron a demostrar que la estructura de la personalidad, era resultante principal de la interacción de los factores constitucionales con el medio ambiente.

Las escuelas llamadas neofreudianas, al lograr plenitud de los conceptos de Freud con el desarrollo de ciencias tan importantes como la higiene mental, anteriormente reducida a la nada, y a la preponderancia

de la influencia de los factores ambientales, minimizaron la importancia de los factores constitucionales.

En nuestros días, la tendencia a enfatizar los factores ambientales, culturales y sociales, reducen más aún la importancia del factor hereditario en la evolución del individuo.

Ultimamente se han llevado al cabo importantes estudios e investigaciones para volver a darle importancia a los factores constitucionales, y así tenemos, por ejemplo, el movimiento biotipológico de Viola y Bárbara (13) desde el punto de vista antropológico; de Pende a la luz del criterio endocrinológico y, más tarde de Kretschmer desde el punto de vista fundamentalmente psíquico; estos movimientos pretenden establecer relación fija y predeterminada entre los factores somático constitucionales y la personalidad.

A pesar de las investigaciones de Sheldon (14) (Randolph Field 1945), para ligar los factores somático constitucionales a la personalidad, las escuelas psicosociales continúan atenuando la importancia de esos factores.

Es lógico esperar que en el futuro logren encontrar estos estudios el equilibrio correspondiente entre los factores constitucionales y la influencia del medio ambiente, en beneficio del progreso en el estudio de la personalidad.

*Los problemas de genética.*—La comprensión genética de los rasgos de la personalidad ha seguido el camino de los descubrimientos biogénéticos. Se ha encontrado que la genética humana es regida por los mismos principios genéticos de los animales y las plantas. Se puede decir que el estudio científico de la herencia empezó al darse cuenta de que no eran las similitudes sino las diferencias inter-individuales las que eran posible analizar fructíferamente.

Los primeros conocimientos en genética humana fueron adquiridos observando dentro de su familia a individuos con diferencias tan pronunciadas que podrían clasificarse como anormales. Probablemente la primera unidad genética de carácter humano, claramente reconocida fué

(13).—Rossi R. Arturo. — Biotipología y Ortogénesis, Edit. Ideas Buenos Aires.

(14).—Sheldon The Varieties of Temperament. Tomo I Harper. New York.

la ceguera al color, rasgo psicológico en parte Huddart, <sup>(15)</sup>; el factor psicológico no fué olvidado en los trabajos iniciales de Lyon <sup>(16)</sup>, acerca de enfermedades somáticas como la hemofilia y la corea de Huntington. Darwin <sup>(17)</sup> en 1872; señaló que la tendencia a ruborizarse podía ser característica familiar; y Sedgwick <sup>(18)</sup> en 1863, menciona un número de peculiaridades mentales interpretables como hereditarias, por ejemplo, la aversión a olores y sabores específicos. No fué sino hasta 1900, según Gates <sup>(19)</sup>, cuando el trabajo de Mendel acerca de la herencia, publicado en 1865 y redescubierto en 1900, comprobó que el análisis genético de las diferencias somáticas de los seres humanos, era posible.

Las investigaciones acerca de la relación entre la constitución corporal y el carácter, no han aportado aún información alguna acerca de la genética de los rasgos de la personalidad; ésto puede ser debido a que los investigadores no han logrado recolectar datos suficientes para analizar las diferencias entre individuos emparentados.

El objetivo de las investigaciones genéticas respecto a los rasgos mentales y físicos, es poder predecir lo más preciso posible, los rasgos que presentará determinada persona o determinado grupo de personas cuando se conozca la tipología de sus parientes en relación con estos rasgos. Para tal propósito, se deben recoger datos que midan los caracteres de sus familiares.

A pesar de que se han logrado importantes descubrimientos en la genética de animales inferiores con relativo éxito, y se han podido aplicar al hombre, poca información se ha obtenido acerca de los orígenes del temperamento humano. La personalidad humana es mucho más compleja que la de los más elevados mamíferos, y resulta imposible generalizar las observaciones hechas respecto de la conducta animal para aplicarlas a la humana.

Existe gran variedad de métodos para estudiar la genética de la conducta humana. El primero es por observación directa de familias;

(15) Huddart, J.—1777. An account of persons who could not distinguish colors. *Philos. Trans.* 67.

(16) Lyon, I. W.—1863. Chronic hereditary chorea. *Amer. Med. Times*, 7,289,290.

(17) Darwin, C.—1872. *The expression of the emotions*. New York. Appleton.

(18) Sedgwick, W.—1863. On the influence of sex in hereditary disease. *Brit. Med. Chi. Rrv.*

(19) Gates, R. R.—1929. *Heredity in man*. New York, Macmillan.

anteriormente se creía necesario investigar gran número de parientes, pero se ha demostrado no ser indispensable ya que se puede obtener la información necesaria investigando una pareja de cada familia. Se pueden minimizar los errores de la observación confinando el estudio a los miembros de la familia que puedan ser observados más cuidadosamente; dos tipos de parejas particularmente valiosos para la investigación, las forman la del hermano-hermana y la del padre-hijo. En ciertos estudios son más importantes que estas últimas, la pareja hermano-hermana.

Mientras más específicamente sea definida una habilidad, más fácil resultará; consideraremos en primer lugar a la inteligencia; la forma en que se hereda ha sido estudiada mediante varios métodos entre los cuales figura predominantemente el de la correlación. Las investigaciones iniciales llevadas al cabo por Galton (20) y Pearson, se basaron en calificaciones cualitativas, pero al advenir las pruebas de inteligencia se ha podido hacer su cuantificación.

El estudio de la destreza técnica, signo de la habilidad personal, pero sin correlación con la inteligencia, puede proporcionar valiosa información en el estudio de la personalidad, ya que las habilidades de aptitud mecánica resultan fáciles de medir y son de gran utilidad en la investigación de la herencia. Es bien conocida la asociación de ciertas habilidades individuales con características corporales como las concnientes en la destreza para determinados deportes o en la acrobacia, las cuales pueden tipificar a ciertas familias, pero esto puede atribuirse más que nada al influjo del medio ambiente, según sucede con otras habilidades. La investigación genética en este campo será escasa mientras no se lleven al cabo estudios más exactos que determinen la forma en que se heredan estas habilidades.

Entre los atributos que más diversifican a los individuos normales y que son fáciles de medir, está la velocidad de reacción (Whipple, 1925), que varía en forma considerable, independientemente de otros factores como la inteligencia y la constitución somática. Hunt (21) se admira que hasta la fecha no se hayan efectuado estudios genéticos acerca de este rasgo tan significativo y fácil de medir.

(20) Galton Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Mcmillan — N. Y.

(21) Hunt, Mc. V. J. *Personality and the Behavior Disorders*. Ronald Press,

La herencia del predominio de la mano derecha o de la izquierda, es campo adecuado para la investigación genética por ser conocida la frecuencia de varios miembros zurdos en una familia. Para Hunt la dificultad estribaría en resolver cual sería el mejor criterio para medir esta peculiaridad. La herencia de este rasgo es compleja por existir diversos grados en la preponderancia de la mano izquierda; usando la técnica de la correlación, Wiener (1932), descubrió ser pura casualidad las similitudes familiares de estos rasgos.

Por lo anteriormente expuesto y fincado mi juicio en bases estrictamente científicas, me permito formular las siguientes conclusiones acerca de la herencia de los factores constitucionales de la personalidad:

1.—La genética zoológica estudia las características heredables, cualitativa y cuantitativamente en los individuos de ciertas especies.

2.—Siendo la genética humana análoga a la anterior, es afirmable que en su campo se han realizado progresos indiscutibles en el estudio de la herencia somática.

3.—Existen métodos en uso para medir cuantitativamente ciertas características de la personalidad en las cuales se sospecha que la herencia sea factor importante, como por ejemplo en el caso de la inteligencia.

4.—Aceptándose actualmente que el número de cromosomas en el ser humano es de 24 pares número de suyo elevado, y teniendo cada cromosoma millones de genes, el número de combinaciones posibles de éstos alcanza cifras elevadísimas.

Las ciencias biológicas y psicológicas no han realizado a la fecha estudios que permitan encausar la opinión por el sendero de la herencia de la personalidad por los tres factores que a continuación se exponen:

a).—El promedio de la vida humana que diariamente se agranda y que hoy día sobrepasa del medio siglo, lo cual determinaría que las observaciones para obtener conclusiones válidas requerirían más de una centuria, con la posible excepción de estudios realizados por el método de la correlación, utilizando pruebas de personalidad y estudiando con ellos distintos grados de semejanza genética desde gemelos idénticos hasta parientes.

b).—El estudio de los cromosomas y de los genes en animales su-

periores está muy lejos de alcanzar los progresos realizados, en este orden de ideas por los ontomólogos.

c).—Cuando los estudios genéticos de los mamíferos superiores alcance plenitud, las puertas de la genética se habrán abierto al estudio de la personalidad.

#### *Otros Factores:*

Se puede decir que la ciencia de la conducta humana está en varios aspectos en su infancia todavía.

Existen tantas teorías acerca de la personalidad humana como escuelas psicológicas y psicólogos. Dentro de cualquiera de estas escuelas existen gran variedad de opiniones por ejem: en la escuela psicoanalista existen variaciones que van desde aquellos que enfatizan exclusivamente la vida intrapsíquica como los de la tradición clásica (Freud, Abraham, Ferenczi, Hartman, Loewenstein, Kris, etc.) hasta aquellos que enfatizan las influencias externas o sea las relaciones interpersonales como Kardiner, Sullivan, Fromm, Horney, Robbins. (22)

Debido a estas grandes diferencias podemos encontrar escuelas que se encuentran en posiciones eclécticas como por ejemplo la escuela de Gardner Murphy con su teoría biosocial. También existen las escuelas psicológicas que enfatizan la percepción como en la teoría de la Gestalt Wertheimer, Koffka, Koehler, etc.) o que le dan más importancia al aprendizaje con referencias especiales al condicionamiento (Watson, Pavlov, Spence, etc.)

Respaldando a varias de estas escuelas podemos encontrar antiguos problemas filosóficos como las relaciones entre la mente y el cuerpo, la herencia y el medio ambiente, el individuo y el grupo, etc. También existen problemas como el de la relación existente entre: creatividad y talento, inteligencia y emoción, psicodinamia y estructura del carácter, voluntad y espontaneidad, etc.

Todas estas variantes de la personalidad deberán ser comprendidas dentro de situaciones sociales, clínicas o experimentales.

(22) Monroe Rut. — Schools of Psychoanalytic Thought 1955, International University Press N. Y.

Bien se sabe lo difícil que resulta llegar a conocer al ser humano, normal, mucho más difícil resulta conocer al ser excepcional, ya que éste puede poseer ciertos talentos, capacidades, libertades, necesidades especiales o impulsos que todavía nos son desconocidos. El "Idiot Savant" el loco, el talento y el genio son aún más difíciles de comprender no solo en términos de su conducta manifiesta, sino en términos de su desarrollo.

Sería contribución de suma importancia para la humanidad si los psicólogos pudieran predecir por anticipado quien tiene talento especial o genio y en que forma deberán desarrollarse. Resulta obvio que las experiencias en el hogar, en la escuela, en la comunidad social, deben ser diferentes para el genio que para el individuo común. Hasta que la ciencia psicológica no de más luz a estos aspectos de la personalidad, tendremos que seguir luchando con aspectos particulares y parciales del ser humano.

#### *Personalidad del músico.*

De las consideraciones anteriores, se desprende la imposibilidad de establecer la personalidad específica del músico; existen, indudablemente, un conjunto de características que dan origen, al conjugarse, al talento musical, el cual se diversifica en dos modalidades: el compositor y el intérprete. Ha sido motivo de grandes discusiones saber si los factores determinantes del talento musical son constitucionales, es decir, genotípicos, o bien, factores ambientales y, en consecuencia, paratípicos.

Para tratar de establecer hasta donde sea posible el problema, a continuación señalaré algunas observaciones todas ellas bien conocidas.

En ninguna otra actividad de perfección humana alcanzan niños de corta edad alturas tan sublimes como en la música; ni siquiera en otras artes como la pintura, escultura, literatura, es posible encontrar esta maduración precoz del talento, que permite a un niño competir de igual a igual con los adultos.

Los hombres de ciencia se maravillaron de estos casos mucho antes de que la genética moderna pudiera ofrecer una explicación, ni siquiera aproximada.

El éxito musical dentro de una familia, puede ocurrir simplemente por las condiciones de ambiente, de la educación y estudio como el éxito

bancario era "hereditario" en la familia Rothschild, puesto que antiguamente los hijos tendían a seguir las profesiones de sus padres, mucho más que en la actualidad. Pero, incluso antes cuando un padre descollaba en alguna actividad con habilidad incomparable, no todos los hijos podían seguir sus huellas, solamente aquellos niños que demostraban el talento o la aptitud requeridos, eran educados para proseguir las actividades paternas.

Para cada uno de los sentidos musicales, existe proceso mental distinto; sabemos que estos sentidos son independientes, no sólo uno del otro, sino de otros factores mentales; es decir, un individuo que tenga agudo sentido melódico, puede no poseer el sentido del ritmo, y quien lo tenga quizá no posea el de la armonía; además, una persona extraordinariamente inteligente puede estar desprovista de musicalidad, mientras que otra muy obtusa puede tener gran aptitud musical.

Los hechos anteriores prueban que en el individuo, desde su infancia, existe algo que determina su aptitud musical o la influye y nos lleva a concluir, que ésta no requiere "talento" en el sentido en que los músicos lo entenderían.

Para confirmar lo dicho anteriormente, se sabe que Goethe se lamentaba de ser insensible a las bellezas de Mozart; el poeta Víctor de la Prade escribió un libro "*Contre la Musique*". Víctor Hugo, si debemos creer su propio aserto, sólo discernía en la música ruidos, definiéndola como el menos "desagradable" de ellos. Gautier declaró que la música era el peor de todos los ruidos. En suma; una alta intelectualidad general no permite calcular el desarrollo de las aptitudes musicales del sujeto, ni éstas autorizan a inducir aquélla, pero es frecuente el paralelismo de ambas aptitudes, máxime en los grados medios de la escala mental, desde la inteligencia mesurada hasta el talento discreto.

Si existen determinadas aptitudes para la música, cuyo conjunto podríamos calificar como determinantes del talento musical, he de agrupar a éstos de acuerdo con José Ingenieros, en lo forma siguiente:

- 1.—Aptitud individual para percibir las sensaciones auditivas provocadas por las excitaciones musicales.
- 2.—Diversas formas de memoria musical como son:
  - a) La memoria de las sensaciones musicales, comprendiendo tres

procesos igualmente indispensables: la conservación de las imágenes auditivas, el poder de reproducción y la capacidad de localizarlas.

- b) La memoria de los estados emotivos concomitantes con las excitaciones musicales.

3.—Imaginación musical en sus dos formas esenciales:

- a) Imaginación reproductiva: la aptitud para reavivar las percepciones concretas; es decir, la reproducción simple de imágenes, sin necesidad de percibir las excitaciones sensoriales correspondientes. En rigor, es una forma de la memoria musical.
- b) Imaginación constructiva: la fantasía musical propiamente dicha, es decir, la aptitud para transformar y combinar las imágenes sin subordinarlas a la memoria de su percepción primitiva. Es una forma de ideación musical.

4.—Ideación musical. (Entendida en sentido figurado, de acuerdo con lo que suele llamarse "ideas musicales": serie de estados emotivos que suelen estar asociados a una idea, mediante la educación). Esta ideación está constituida por los tres procesos más evolucionados de la inteligencia musical:

- a) La concepción musical: aptitud para comparar, asociar y abstraer los diversos elementos de la música y sus estados representativos.
- b) El juicio musical: aptitud para percibir e interpretar las relaciones de afinidad y diferencia, cantidad, identidad, génesis y desenvolvimiento, entre esos elementos y estados.
- c) La lógica musical: aptitud para coordinar, subordinar y relacionar los elementos técnicos y psicológicos del lenguaje musical, de una manera análoga a la lógica del pensamiento verbal ordinario.

El Dr. Jesús C. Romero sostiene la existencia en todo el sector de las Bellas Artes, de dos grupos de artistas: los emotivos y los reflexivos.

Refiriéndose a la música, y al hacer la clasificación de dos personalidades mexicanas del siglo XX, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez,

situaba al primero entre los emotivos y al segundo entre los reflexivos; justipreciándoles en su aspecto de compositores y de directores de orquesta.

Esta opinión halla justificación en Max Nordau, (23) cuando afirma que: "Cualquier leve excitación de los sentidos, así como excita a los demás centros, puede excitar el centro de percepción musical, provocando una actividad que será de naturaleza diferente según el carácter de la excitación sensorial. El encadenamiento de la actividad de los diferentes centros se efectúa fuera de la conciencia, automáticamente. Tampoco puede la conciencia distinguir cual impresión ha excitado la actividad sensorial de otro centro, pues no suele analizar los fenómenos, ni determinar la parte de cada sentido en su producción; pero ella retiene una sola impresión sensorial correspondiente a la excitación esencial, omitiendo completamente las otras, más débiles y muy subalternas."

"Para ser eminente pianista, un individuo debe llenar estas condiciones: poseer un sistema nervioso muy impresionable y por ende que funcione bien; su centro de sensación acústica debe ser fácilmente excitable por las impresiones exteriores —no solamente por las del oído, sino por las de todos los sentidos—, para emitir impulsos; su centro de coordinación debe ser particularmente perfecto, para poder combinar los movimientos más delicados, precisos y complejos de los músculos de la mano, aún variándolos con suma rapidez. El rango del pianista es determinado por el predominio de uno u otro centro. Si el centro de coordinación es el más desarrollado, será un técnico brillante, que al tocar se sobrepondrá a todas las dificultades, pero producirá la impresión de frialdad por falta de sentimiento. En cambio, si junto con el centro de coordinación está desarrollado de una manera eminente el centro de la percepción acústica, la ejecución, además de ser técnicamente hábil, reflejará impulsos sentimentales cambiantes y varios, es decir, será animado, lleno de sentimiento".

"Un centro de percepción acústica extremadamente desarrollado, será capaz de emitir impulsos más poderosos que los impulsos habituales y conocidos, y de una manera nueva, original; forma la subestructura psicofísica de un genio compositor; es la característica de un Beethoven.

(23) Monroe Ruth. — Schools of Psychoanalytic Thought. — 1955. — International University Press, N. Y.

Un centro de percepción acústica igualmente desarrollado, al cual se asocia un buen centro de coordinación, dá una personalidad que es un genio como compositor, y al mismo tiempo un eminente pianista, por ejemplo un Mozart. Si el primero es de una rara perfección, pero el segundo predomina, entonces se trata de uno de esos compositores cuya música no alcanza su efecto máximo sino cuando es ejecutada por ellos mismos o copiando fielmente su manera individual, es decir, siguiendo la naturaleza original de su centro de coordinación: así por ejemplo, un Chopin. Finalmente, un centro de coordinación extremadamente bien desarrollado, con un centro acústico un poco, aunque no mucho, por sobre la media, dá un maravilloso pianista y un notable asimilador musical, pero un compositor solamente mediano, tal como Litz; ya que la palabra genio debe ser reservada para la perfección de los centros específicamente humanos."

Los artistas, pintores, poetas y los compositores, han sido hombres dotados de gran sensibilidad y de impresionabilidad más fuerte que la promedia de sus contemporáneos. Es superfluo citar ejemplos que irían de Mozart a Beethoven, de Mendelsshon a Chopin. Gran facilidad para emocionarse es propia de los compositores; ésa es, precisamente la cualidad necesaria a la sublimación en la música, de los sentimientos y de las pasiones. En sus formas no educadas, el lenguaje musical sólo puede ser la expresión directa de emociones musicales simples, mientras que en sus formas educadas llega a ser el medio de expresión de emociones musicales intelectualizadas, es decir, de representaciones de estados emotivos. La educación musical, rara vez cubre por igual las distintas particularidades del estudiante, ésto es, del futuro profesional; en las mismas bancas de clase reconocemos que el buen solfista no siempre es el mejor instrumentista, y que éste no siempre es el más aprovechado en las clases de armonía o de contrapunto. Esto se debe, al decir de Ingenieros, a la existencia de la subdivisión en clases diferentes de la inteligencia musical; he aquí sus palabras:

"Así como las inteligencias especiales se subdividen en clases, la inteligencia musical tiene sus modalidades diferentes. Se puede ser inteligente crítico musical y pésimo ejecutante; se puede ejecutar inteligentemente y no tener educación musical vasta; uno es crítico de composición, otro lo es de ejecución solamente; un tenor interpreta con acierto a "Tristán" o a "Sigfrido", pero no entiende a Mozart ni a Beethoven;

éste es exacto director de orquesta y aquél buen cuartetista; en suma, la inteligencia se especifica en materia musical, lo mismo que en las otras ramas del saber humano."

La evolución de la música se debe al genio que es el creador por excelencia; pero, como el genio musical, para ser gustado en sus creaciones necesita de re-creadores inteligentes, en éstos radica el talento y así encontramos en música, que el genio es creador, mientras que el talento es re-creador.

Según Max Nordau (24), "un talento musical es un ser que realiza formas de actividad general o frecuentemente realizadas, mejor que la mayoría de cuantos han intentado adquirir la misma aptitud. En cambio un "genio" es un hombre que imagina actividades nuevas no practicadas por otros antes que él, o que practica de una manera propia y personal, actividades ya conocidas".

El genio se funda sobre un desarrollo orgánico primitivamente superior; el talento, sobre un desarrollo pleno, adquirido por el ejercicio de las disposiciones naturales que, en el seno de una raza dada, posee la mayoría de los individuos sanos y normales. Continuando con la diferencia entre creador y re-creador, éste es entre compositor y ejecutante, sus fuentes de inspiración varían; para el primero radican en su capacidad para componer; en el segundo, en su capacidad para interpretar la creación ajena.

Roger Sessions (25), afirma que la técnica del compositor en su nivel más bajo, radica en la maestría con que maneja el lenguaje musical, la habilidad en usar los varios elementos de la música para alcanzar sus fines artísticos.

En nivel más alto, sucede lo mismo en cuanto a la técnica, pero ya aparece en él como destreza técnica, porque de artesano se ha convertido en pensador.

El ejecutante tiene por base la obra del compositor y su misión es traducir la música tan elevadamente como lo sea la obra de arte.

¿Cuál es la tarea del intérprete?, ¿es simplemente guardarle fidelidad al texto del compositor o el intérprete es en sí artista creador para el

(24) Nordau Max. Psychophysiologie des génie et du talent. Alcan. Paris.

(25) Sessions, Roger. The Musical Experience. Princenton, New Jersey.

cual la música que interpreta es simplemente un vehículo para la expresión de su personalidad?

Para contestar, tendremos que asentar primero lo que es fidelidad al texto: fidelidad es verdad; infidelidad es falsedad; si el intérprete toca digamos un crescendo donde está indicado un diminuendo, está tocando tan falsamente como si tocara un fá sostenido donde está indicado un sol.

La simple guarda de fidelidad al texto sería obrerismo musical y no arte, el intérprete para que deje de ser obrero y se transforme en artista, debe imprimir emotividad a su interpretación; debe respetar el texto que interpreta pero coloreándolo de emotividad. Esta manera individual del intérprete, si alcanza planos superiores, es lo que constituye la personalidad del virtuoso.

*¿Qué es el genio?*

El talento, la habilidad creadora y la aptitud, tiene su más alta expresión en el máximo de todos los fenómenos humanos: el genio, cuyo poder creador le encumbra a tal altura que, mucho tiempo después de que su poseedor ha dejado de existir, sus grandes obras continúan iluminando a la Humanidad.

Los genios resultan de raras y poco usuales combinaciones de genes superiores. El hecho de que tales individuos hayan surgido en toda clase de ambientes, algunas veces en medio de verdadera y extrema adversidad, rodeados de toda suerte de dificultades, descarta por completo la teoría de que sea el ambiente el que produce el genio. Nada hubo de extraordinario en el ambiente ni en la educación de Leonardo, de Shakespeare, de Beethoven o de Edison, respecto a sus innumerables contemporáneos que nunca salieron de la mediocridad.

Según Gardner Murphy (26), son tres los factores indispensables e independientes que contribuyen al genio: el afectivo, el intelectual y el volitivo; la existencia del genio implica la interacción de los tres factores. Finca Murphy esta hipótesis en el material biográfico de los genios, admitiendo ser indispensable la realización de estudios específicos para

(26) Murphy Gardner. *Personality a biosocial approach to origins and structure*. Harper, N. Y.

verificarla, ya que en tal sentido pueden enlistarse los trabajos de Cox (27) y Bühler (28), acerca de habilidades infantiles notables en personas que llegaron a ser distinguidas en la edad adulta.

Cox evidencia que la precocidad infantil basada en el aprovechamiento escolar, está ligada al éxito del adulto en campos científicos, tales como la matemática y la filosofía, pero menos ligada al éxito en las bellas artes y ajena a las proezas militares.

Las investigaciones de Cox acerca de la interrelación de habilidades sobresalientes, le llevaron a concluir que el buen éxito dentro de un aspecto intelectual, está correlacionado con el mismo éxito en otros aspectos intelectuales, y que ese éxito en determinada actividad estética, está correlacionado con el de otros campos estéticos. Los trabajos de Cox refuerzan el hecho por todos conocido, de que la preparación técnica y cultural ensanchan las concepciones del genio.

Cuanto más grande es el artista, con más profundidad expresa el temperamento de su raza; sin saberlo, aporta lo mismo que el poeta, los documentos históricos más valiosos. Extrae y amplifica lo esencial del ser corpóreo, así como el poeta extrae y amplifica lo esencial del espíritu; y el historiador distingue, por medio de los cuadros, cuales son la estructura e instintos corporales de una raza, lo mismo que distingue, por medio de las letras, la estructura y las aptitudes espirituales de una civilización.

Las obras de esta clase sobreviven al siglo y pueblo que las produjeron. Rebasan los ordinarios límites del tiempo y del espacio; son comprendidas dondequiera que se encuentre un espíritu que piensa, su popularidad es indestructible e ilimitada su duración (29).

*El Genio Musical.*—El talento se hace, el genio nace. Toda inteligencia puede convertirse en talento si la educamos de la manera más provechosa; pero el talento no llegará a genio, bajo los mismos auspicios. El genio resulta del impulso propio, independientemente de la educación: sin ella, con ella o a pesar de ella. Su característica consiste en imaginar actividades nuevas no practicadas por otros antes que él, o en practicar de manera enteramente personal y propia, actividades ya conocidas.

(27) Cox, C. M. Genetic studies of genius. The early mental traits of three hundred geniuses.

(28) Bühler, C. From birth to maturity. 1936.

(29) Hipólito Taine Filosofía del Arte. Cap. III.

Que el genio no es producto de la educación, lo prueba la precocidad asombrosa de muchos genios y de algunos músicos eminentes, astros de segunda magnitud, en quienes se observan manifestaciones que Bovio (30) llama, con razón, "Genialoides".

Mozart daba conciertos a la edad de seis años y tenía una memoria prodigiosa; suele citarse que a los catorce años, después de haber oído una sola vez en la Capilla Sixtina el Miserere de Allegri, del cual los Papas prohibían sacar copias, escribió de memoria toda esa obra, compuesta de acordes complicados. Rameau aprendió música al mismo tiempo que a hablar; a los siete años era un prodigio como ejecutante, y en la escuela llenaba de composiciones musicales sus cuadernos; solían pegarle por esa causa, y refiere él mismo que lloraba con cadencias melódicas. Meyerbeer era un eximio pianista a los cinco años de edad. Haendel, a los diecinueve dirigía el Teatro Lírico en Hamburgo, a los veinte compuso su primera obra y a los veinticinco su célebre Mesías. Beethoven a los trece años, había compuesto ya tres sonatas. Weber tenía catorce años cuando se representó su primera ópera *Das Woldmadchen*. Innumerables ejemplos semejantes pueden agregarse a éstos, registrados en el conocido libro de Lombroso acerca del hombre genio (31).

Muchos son los autores, y por ello me excuso de enumerarlos, que afirman que el genio le basta haber nacido tal, para su culminación artística. Segura estoy de que el genio, por sí solo, asombraría por su obra, pero ésta necesitará, para lograr plenitud, del estudio de la técnica y de la influencia del medio ambiente.

Para comprobar mi dicho, deseo imaginar a Newton o a Beethoven nacidos en Polinesia, dentro del siglo en que uno y otro vivió; ¿hubieran llegado a la altura que alcanzaron? Después de lo expuesto convendremos en que el genio nace, pero se desarrolla y culmina por la cultura y el medio ambiente; digo medio ambiente, porque Beethoven, habiendo recibido la educación adecuada y culminado en el piano y en la música de cámara, de no haber tenido el recurso de las orquestas europeas de su época, no hubiera evolucionado su sinfonismo en la forma en que lo realizó.

(30) Bovio. *II Genio*. Treves, Milano 1900.

(31) Lombroso. *El Hombre Genio*. Edit. Bocca, Torino.

El genio se impone al medio ambiente evolucionándolo, pero es impotente para crearlo. Dramaturgos geniales como Hugo y como Ibsen, evolucionaron la literatura de su patria, impulsaron a los actores, e influyeron en la evolución del medio ambiente, pero no crearon a éste.

Prueba de lo que afirmo, lo constituye J. S. Bach, que al morir fué olvidado por sus contemporáneos, porque en ése entonces no había medio ambiente favorable para sus obras; hasta que Mendelsshon lo exhumó en época en la que el medio ambiente pudo mantener viva la comprensión de su obra, el genio fué universalmente justipreciado.

El genio musical imagina formas de expresión o concibe y realiza de manera superlativa formas de expresión ya conocidas.

# 5

## Problema de las Escuelas Profesionales de Música en México

### *1.—El estudio de la música en las escuelas primarias.*

Según las Efemérides Histórico Musicales del Dr. Jesús C. Romero, la enseñanza de la música en las escuelas primarias, se inició en México en el año 1903, inscribiendo esa asignatura en el programa de los años 5º y 6º. Hasta 1905 solamente 10 escuelas de la ciudad de México, de la N° 1 a la N° 10, eran superiores, ésto es, contaban con 5º y 6º años; de la 1 a la 9, números nones, eran para niños, y de la 2 a la 10, números pares, eran para niñas.

Lo anterior nos comprueba que a principio de siglo, solamente 10 escuelas primarias en el Distrito Federal, tenían clase de música.

Al lado de las 10 escuelas primarias superiores, había docientas y tantas escuelas elementales que, por serlo, comprendían sólo de 1º a 4º años, y carecían por ello de clases de música; el porcentaje de las que carecían de profesor de música era el 96%.

Este índice, desgraciadamente, ha permanecido casi inalterable hasta la fecha, lo cual determina que los alumnos de la escuela primaria, en su inmensa mayoría, no reciban enseñanza alguna de música.

La *Escolaridad*.— El 5% de los escolares de primaria, poseen discoteca y de éste 5%, el 1/2% es discoteca de música selecta, de lo que resulta que la inmensa mayoría carece de la costumbre de la deleitación por medio de la música y menos aún, con buena música.

El 60% de los escolares posee en su casa radio, pero casi la totalidad de sus poseedores escucha estaciones en las que se transmite "música comercial", eufemismo con que el Departamento de Música del I.N.B.A., califica a la música vulgar.

Al lado de 28 radiodifusoras comerciales, sólo tres transmiten buena música: La X E L A, Radio Universidad y X E N, pero como Radio Universidad no es comercial, resulta que solamente dos de este tipo de estaciones, difunden buena música; de lo cual resulta que un porcentaje elevadísimo que llega casi al 96% de escolares de primaria, jamás han escuchado buena música.

Estas son las condiciones estético-musicales en que los escolares salen de la primaria e ingresan a las escuelas profesionales de música.

## 2.—*El estudio de la música en las escuelas secundarias:*

El estudio de la música en las escuelas secundarias, carece de importancia para el objetivo de mi tesis, ya que de sus alumnos egresados, apenas si el 0.2% van a las escuelas de música.

En los tres años de la escuela secundaria, los alumnos reciben clases, no de música, sino de apreciación musical, es decir, se les enseña a gustar de la música, pero no a saber música.

Este aspecto comprueba que el estudio de la música en las escuelas secundarias, en manera alguna influye en los problemas de la enseñanza profesional de la música.

La *Escuela Secundaria del Conservatorio*.—En febrero de 1945 se rindió un informe al Departamento de Música del I.N.B.A., condenando la implantación de la escuela secundaria en el Conservatorio Nacional por las razones siguientes:

a).—Siendo de tiempo completo el plan de estudios de las escuelas secundarias, al agregarle a sus asignaturas a la que se incorporara al Conservatorio la enseñanza profesional de la música, dicho plan de estudios se convertiría de tiempo completo en de tiempo rebasado, condenado este tipo por todas las escuelas pedagógicas del mundo.

b).—Siendo mayoría las asignaturas no musicales de su plan de estudios, el alumno que fuese reprobado por tres veces en alguna de éstas quedaría separado del Conservatorio aunque tuviera grandes aptitudes musicales.

En la página 5 de su informe, el Dr. Romero dice textualmente:

“El plan de estudios de la Enseñanza Secundaria, es FUNDAMENTALMENTE CIENTIFICO y no artístico. Las Ciencias en aquél, son básicas, mientras que las Bellas Artes desempeñan papel complementario. Podrán éstas fructificar *profesionalmente* con semejante plan?”

“Creo haber demostrado: 1).—Que el plan de estudios propuesto es de tipo rebasado; 2).—Que todo plan de este tipo es condenable por funesto; 3).—Que es inútil, pedagógicamente hablando, la acumulación de asignaturas y 4).—Que esa inutilidad se agiganta si las asignaturas acumuladas son supérfluas”.

“La fuerza de estas verdades cuenta con el refrendo de los siglos, cuya experiencia debemos aprovechar; en efecto, desde el principio de nuestra era, dijo Séneca: “Non scholae, sed vitae est docendum” (Enseñemos, no para la escuela, sino para la vida); Montaigne, a mediados del siglo XVI, se burlaba de la instrucción libresca, hija de la superabundancia de asignaturas inútiles, y Basedow, en el siglo XVIII, se mofaba con sutil ironía de esa enseñanza superabundante, dizque impartida con el objeto de hacer cultos a los alumnos, expresando esta pregunta: “¿De qué le servirá al futuro carpintero la Gramática Latina de Donato y el Catecismo Latino?”

“La mejor solución docente al problema de la incultura del músico mexicano, será la que tenga por base la elaboración cuidadosa de un plan de Estudios específicos, cuya estructuración concuerde con la categoría epistemológica de la música, y con las necesidades de nuestro medio y de nuestra época...”

Estas observaciones se han visto comprobadas en dos formas.

a.—Es ínfimo el número de alumnos egresados de la Secundaria del Conservatorio que continúan sus estudios musicales.

b.—La preparación musical de los egresados es mínima.

3.—*Inscripción sin selección en las escuelas profesionales de música.*

México enarbola el pendón de la democracia educacional, ésto es, reconoce a todo mexicano el derecho de ser instruído por cuenta del Estado, sin más limitación que la del cupo transitorio de las escuelas, ya que, de la escuela primaria a la Universidad, constantemente es aumentado el número de aulas.

Con esta política educativa, que honra a México, puesto que no todos los países del mundo pueden gloriarse de hacer lo mismo, estoy completamente de acuerdo y lo aplaudo, pero ello no significa que las escuelas profesionales de música se abstengan de no seleccionar a sus alumnos por las razones que a continuación analizaré, sin que esa selección implique rechazo de solicitante alguno.

A la escuela profesional de música llegan cuatro categorías de estudiantes:

1.—Los que no han estudiado música y en sus hogares jamás han oído buena música.

2.—Los que en la escuela primaria recibieron enseñanza de canto coral (no de música) y en sus casas no oyen buena música.

3.—Los que en la escuela primaria estudiaron canto coral y sí oyen en su casa buena música.

4.—Los que en su casa han estudiado música instrumental y escuchan buena música.

Hasta hace cuatro años, en las tres escuelas profesionales de música, de la ciudad de México, ésto es, la Escuela de la Universidad, el Conservatorio y la Superior Nocturna de Música, se inscribía a los solicitantes sin haberlos sujetado a prueba selectiva alguna, lo que ocasionaba en esos planteles, la organización de grupos heterogéneos, que por su índole, dificultaban el progreso pedagógico de sus integrantes.

A partir del lapso que menciono, por iniciativa del Director de la Escuela Superior Nocturna de Música, se les impuso a los solicitantes

de nuevo ingreso, pruebas de aptitud musical merced a las cuales se organizan grupos menos heterogéneos, porque estas pruebas no son verificadas en el transcurso de los estudios lo cual les resta efectividad.

Un ejemplo de esta deficiencia, radica en que un alumno enlistado según sus aptitudes en determinado grupo, se cambia a otro, de contingente inferior o superior al suyo, por serle el horario más propicio a sus necesidades, lo cual redundando en perjuicio de la efectividad de la prueba, del aprovechamiento del propio alumno, y de la homogeneidad del grupo.

*Importancia de la homogeneidad del grupo.*—Quizá en ninguna otra escuela como en las de música, sea tan importante la homogeneidad de los grupos, considerada ésta a la luz de las facultades intelectivas de los educandos.

Cuando un alumno de otra escuela quedó en cualquier asignatura, sin entender las explicaciones del catedrático, tiene varios recursos para subsanar su deficiencia: estudiar en el texto, discutir con sus compañeros, etc.; no sucede así, por ejemplo, en solfeo o en armonía, en cuyas asignaturas tiene que ser educado auditiva, visual, fonal e intelectivamente, porque debe aprender a oír mentalmente los sonidos, a saberlos representar gráficamente en su altura y duración, a poderlos verificar de manera fonal y a estimarlos dentro de su función tonal; ahora bien, si un alumno que se está enseñando a oír fisiológicamente los sonidos musicales en sus cuatro diferentes aspectos, por ineptitud no aprende con la misma rapidez de sus compañeros, va quedando retrasado en el aprendizaje de la música y tan solo podrá recuperar su retraso mediante los dictados metódicos del maestro y no en otra forma; y como estos dictados van siendo en clase cada vez más difíciles y complejos, el alumno desadaptado irá cada vez más y más hacia la retaguardia del grupo, ya que el que no oye bien, no puede escribir ni leer bien y menos aún entender bien.

#### 4.—*Lo sobrepoblación escolar en algunas escuelas profesionales de música.*

Cualquier asignatura intelectual, puede ser impartida provechosamente a grupos numerosos siempre que sus integrantes pongan debida atención; no acontece lo mismo en música, aunque los grupos de escolares sean admirablemente homogéneos.

La enseñanza del solfeo, de la armonía del contrapunto y del canon y fuga, no deben impartirse a grupos mayores de quince individuos, porque a todos y cada uno de sus integrantes se les debe cuidar para que tengan correcta percepción, atinada concepción y buena expresión musicales; en cuanto a las clases instrumentales, que son individuales, urge homogeneidad en la enseñanza, ya que un profesor recibe sucesivamente alumnos de primero, quinto, tercero y de octavo años, que le impiden "enseñar", limitándose a corregir.

Ahora bien, este sistema trae por consecuencia que el profesor reciba mayor número de alumnos de los que podría individualmente atender, resultando con ello, que los alumnos sean atendidos por su maestro, unos cuantos minutos cada clase, tiempo insuficiente para el aprovechamiento debido.

Si para los grupos de solfeo y armonía el número de alumnos no debe ser mayor de quince, los profesores de instrumento no deberían recibir más que dos alumnos por cada hora semanal de clase asignada en su nombramiento.

Quiero aclarar que si en el Conservatorio los grupos de solfeo hoy día son pequeños por la escasez de su escolaridad, en su época de auge, cuando ocupaba el edificio de Moneda 14 y 16, los grupos de solfeo y de armonía pasaban de cien alumnos; en la Nocturna de Música los grupos son de 60 alumnos y solo en la Escuela Universitaria de Música, por resolución de su actual Director, se hallan limitados a 20 por grupo.

##### 5.—*Profesorado restrictivo:*

No es igual la docencia científica que la artística; la primera está regida por las inflexibles normas de la verdad científica, inflexibles en cuanto a sus principios y demostraciones y no en cuanto a su evolución. La artística debe ser tan flexible que deje siempre en libertad la concepción y la realización del artista.

A la luz de la enseñanza, el alumno compositor que se prepara para creador de obras musicales o el alumno instrumentista, que se está formando en la re-creación de la obra musical, urge que el maestro respete la personalidad de cada uno; al primero no restringiéndole su evolución, y al segundo enseñándole qué, al mismo tiempo que debe ser respetuoso con la obra que interpreta debe poner sello personal en su interpretación.

ya que muchos maestros hay, que amparándose en las reglas de la técnica, impiden el desarrollo creativo del alumno.

Al compositor le cortan las alas de la imaginación para que, no pudiendo volar, siga restrictivas fórmulas de la técnica escolástica; al ejecutante le quieren sujetar a las técnicas que cada maestro ha por sí mismo adoptado, en vista de las particularidades anatómicas de sus manos y de su cuerpo, o de su garganta en caso de los cantantes; y si el maestro de composición ha hecho su técnica de acuerdo con su criterio artístico, el cantante según su laringe y sus cajas de resonancia torácicas y craneanas y el instrumentista con el tamaño y forma de sus manos, sus brazos y tórax, ilógico les resultará negarles a sus alumnos lo que ellos inconscientemente han hecho.

Un catedrático científico restrictivo, no es tan funesto como uno artístico, lo cual podemos comprobar evidenciando el caso de varios catedráticos de música que tienen muchos años de servicio sin haber producido un solo discípulo; son profesores pero no maestros, le dan lecciones a sus alumnos, pero no les forman conciencia respecto de la disciplina que imparten, no hacen escuela, y por ello no tienen discípulos como acontece con los maestros.

¿Qué trascendencia tiene la existencia de estos maestros restrictivos dentro de la evolución cultural de México, y en particular dentro de las escuelas profesionales de música? Que nuestro arte no haya progresado lo suficiente, que los alumnos talentosos se desencausen y pierdan, que el arte nacional no se alcance a definir en sus características peculiares, que México siga siendo todavía en Música país colonial. (Carece de técnica y estilística propias).

Este es el problema de mayor envergadura que constatan las escuelas profesionales de música en nuestro país, sin que haya, por desgracia, manera de subsanarlo rápidamente.

#### 6.—*Deserción escolar.*

El medio ambiente nuestro de pocas exigencias artísticas, es el que más ayuda a que se efectúe la deserción escolar en las escuelas profesionales de música, considerando el doble aspecto de alumnos: los que acuden en busca de cultura musical y quienes estudian profesionalmente la música. Los primeros, con tres o cuatro años de estudios, estiman

suficiente su instrucción y desertan, deserción que no perjudica a la escuela, porque éstos desertores más tarde constituirán los grupos de aficionados cultos, que por su opinión conciente, se constituirán en rectores de los públicos sostenedores de los espectáculos musicales, fundamento de nuestra vida artística.

Por desgracia, estos contingentes constituyen la principal porción de la población escolar flotante de las escuelas profesionales de música, la cual, por su misma índole transitoria, no deja huella de su paso en la historia del establecimiento.

El segundo grupo, es decir, el que alberga a los que estudian profesionalmente la música en su cuádruple aspecto: a).—instrumentistas o cantantes; b).—compositores; c).—pedagogos y d).—musicólogos, también cuenta con deserciones numerosas.

Todos los integrantes de este grupo, son gente de escasos recursos económicos porque el estudio de la música profesional es propicio para acoger gente económicamente débil, la que por tener que iniciar su estudio finando la segunda infancia, en cuya época el hombre es pecuniariamente improductivo, llegan a la adolescencia capacitados para ganarse la vida por los conocimientos adquiridos en la Escuela de Música; sus nuevas actividades, que a la par que les sirven de práctica profesional, les permiten así mismos, la terminación de su carrera.

Nada de todo esto acontece con otras profesiones, las que, por costosas y largas, sólo pueden seguir las gente de posibles recursos.

La radio y las orquestas populares aumentan diariamente su demanda de ejecutantes y como el estudiante de música es pobre, al concluir el 4º año en que ya está capacitado para poder actuar en aquéllos conjuntos, abandona las aulas y con ellas su carrera artística para dedicarse al obrerismo musical barato.

¡Cuántos discípulos, potencialmente valiosos, se pierden en la masa del ejecutante anónimo por exigencias de su pobreza personal y del medio artístico de calidad miserable!

# 6

## Conclusiones

- 1.—No se hace mención aquí de las conclusiones parciales estáticas que aparecen al final de los capítulos respectivos.
- 2.—Desde el punto de vista de la capacidad auditiva, los individuos constituyen cuatro grupos enumerados de lo ínfimo a lo máximo: el de los amúsicos, el de los dismúsicos, el de los de oído normal y el de los de oído superior.

Los amúsicos son individuos incapaces de escuchar música, sin que ésta incapacidad implique en ellos minusvalía intelectual; los dismúsicos son quienes escuchan la música pero no alcanzan a distinguir sus diferencias; tampoco el dismúsico está negado de talento para otras disciplinas. Los de oído normal, es decir los poseedores de inteligencia musical oyen bien la música y la comprenden; su oído puede ser mejorado en punto a la música, mediante educación apropiada. Los de oído superior son los poseedores de talento musical.

Las pruebas de aptitud musical sirven para establecer esta clasificación y para comprobar que no deben ser aceptados como alumnos de las escuelas profesionales de música los amúsicos y los dismúsicos.

3. —La práctica diaria nos demuestra la importancia indiscutible que tiene la selección escolar en los alumnos de nuevo ingreso a las escuelas de música, para la posible organización de grupos escolares homogéneos, con el fin de lograr que el alumno obtenga el máximo aprovechamiento de la enseñanza.
4. —A la edad en que para otras profesiones se inicia la preparación profesional, el músico debe haber logrado cierta perfección, y, por ello, urge poder predecir oportunamente las posibilidades de buen éxito en el estudiante de música.
5. —La selección escolar no debe tener por base una sola prueba de aptitud musical, sino el conjunto adecuado de pruebas que investigue no sólo las aptitudes musicales del individuo, sino los diferentes aspectos intelectuales y emocionales.
6. —Las pruebas de aptitud musical que hasta hoy existen, son deficientes pedagógicamente consideradas, por carecer cada una de ellas de clasificación adecuada; y porque no abarcan todos los aspectos indispensables para la clasificación del examinando.
7. —Las pruebas para la exploración de la aptitud musical, deben investigar:
  - a) capacidad auditiva.
  - b) memoria auditiva en sus aspectos melódico, armónico y rítmico.
  - c) capacidad creativa desde el punto de vista musical.
8. —De entre las pruebas existentes, la mejor formulada por abarcar los aspectos melódico, rítmico y tonal es la de Raleigh M. Drake, y es la que rinde más provechosos resultados.
9. —México al través de sus escuelas profesionales de música: la de la Universidad, el Conservatorio y la Superior Nocturna ha iniciado la elaboración de pruebas que le sean propias al mexicano, camino éste que de llevarlo en forma adecuada, conducirá a nuestra pedagogía y psicología musical hacia el progreso de la ciencia en México.
10. —Aunque todas las bellas artes tienen por objeto la emoción estética, no existe personalidad específica del artista, en la cual quedarían incluidos el escultor, el pintor, el literato y el músico; cuyos medios de realizar su obra de arte son diferentes.

11. —La aptitud para las bellas artes, distinta en el pintor, en el poeta y en el músico, por sí sola no es capaz de producir al artista, pero unida a factores emocionales y culturales si puede generarlo.
12. —Interesante resultará determinar por investigaciones futuras, cuál de las personalidades tipo, es la que registra en su seno mayor número de artistas.

## Apéndice

SEASHORE MEASURES  
OF  
MUSICAL TALENTS  
(1939 REVISION)  
SERIES A

SCORE	PERCENTILE
PITCH	
LOUDNESS	
PHENOM	
TIME	
TIMBRE	
TONAL MEMORY	
NAME	NO.

NAME \_\_\_\_\_ LAST \_\_\_\_\_ FIRST \_\_\_\_\_

PLACE \_\_\_\_\_ CITY \_\_\_\_\_ STATE \_\_\_\_\_

DATE \_\_\_\_\_ AGE \_\_\_\_\_ YEARS MONTHS \_\_\_\_\_ DAYS \_\_\_\_\_

LAST SCHOOL GRADE COMPLETED \_\_\_\_\_

ALTURA

	A	B	C	D	E
1	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X	X
3	X	X	X	X	X
4	X	X	X	X	X
5	X	X	X	X	X
6	X	X	X	X	X
7	X	X	X	X	X
8	X	X	X	X	X
9	X	X	X	X	X
10	X	X	X	X	X

RITMO

	A	B	C
1	X	X	X
2	X	X	X
3	X	X	X
4	X	X	X
5	X	X	X
6	X	X	X
7	X	X	X
8	X	X	X
9	X	X	X
10	X	X	X

Be sure your marks are heavy and black.  
Erase completely any answer you wish to change.

INTENSIDAD

	A	B	C	D	E
1	X	X	X	X	X
2	X	X	X	X	X
3	X	X	X	X	X
4	X	X	X	X	X
5	X	X	X	X	X
6	X	X	X	X	X
7	X	X	X	X	X
8	X	X	X	X	X
9	X	X	X	X	X
10	X	X	X	X	X

PERCENTILE	PITCH	LOUDNESS	PHENOM	TIME	TIMBRE	TONAL MEMORY
99						
95						
90						
80						
70						
60						
50						
40						
30						
25						
20						
10						
5						

DURACION

	A	B	C	D	E
1	L S	L S	L S	L S	L S
2	L S	L S	L S	L S	L S
3	L S	L S	L S	L S	L S
4	L S	L S	L S	L S	L S
5	L S	L S	L S	L S	L S
6	L S	L S	L S	L S	L S
7	L S	L S	L S	L S	L S
8	L S	L S	L S	L S	L S
9	L S	L S	L S	L S	L S
10	L S	L S	L S	L S	L S

MEMORIA TONAL

	A	C
1	1 2 3	1 2 3 4 5
2	1 2 3	1 2 3 4 5
3	1 2 3	1 2 3 4 5
4	1 2 3	1 2 3 4 5
5	1 2 3	1 2 3 4 5
6	1 2 3	1 2 3 4 5
7	1 2 3	1 2 3 4 5
8	1 2 3	1 2 3 4 5
9	1 2 3	1 2 3 4 5
10	1 2 3	1 2 3 4 5

SCORE	
TIME	
TIMBRE	
TONAL MEMORY	

Be sure your marks are heavy and black.  
Erase completely any answer you wish to change.

TIMBRE

	A	B	C	D	E
1	S O	S O	S O	S O	S O
2	S O	S O	S O	S O	S O
3	S O	S O	S O	S O	S O
4	S O	S O	S O	S O	S O
5	S O	S O	S O	S O	S O
6	S O	S O	S O	S O	S O
7	S O	S O	S O	S O	S O
8	S O	S O	S O	S O	S O
9	S O	S O	S O	S O	S O
10	S O	S O	S O	S O	S O

	B
1	1 2 3 4
2	1 2 3 4
3	1 2 3 4
4	1 2 3 4
5	1 2 3 4
6	1 2 3 4
7	1 2 3 4
8	1 2 3 4
9	1 2 3 4
10	1 2 3 4

**RIGHTS KEY**  
SIDE 2 - BACK

IF SCORING BY HAND,  
CUT OUT THIS SPACE TO  
FACILITATE RECORDING.

**SEASHORE MEASURES  
OF  
MUSICAL TALENTS**  
(1939 Revision)  
SERIES A

SCORE - NUMBER RIGHT

TIMBRE

DISCUSSION

MEMORIA TONAL.

**RIGHTS KEY**

**SIDE 1 - FRONT**

**SCORE - NUMBER RIGHT**

IF SCORING BY HAND.  
CUT OUT THIS SPACE TO  
FACILITATE RECORDING.

**SEASHORE MEASURES  
OF  
MUSICAL TALENTS  
(1939 Revision)  
SERIES A**

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'INTENSIDAD' and the right staff is labeled 'ALTURA'. Each staff contains a sequence of 12 dots representing musical notes. The dots are arranged in a pattern that suggests a specific melodic line. The 'INTENSIDAD' staff has notes that generally rise and then fall, while the 'ALTURA' staff has notes that rise and then level off.

The image shows a musical staff labeled 'RITMO'. It contains a sequence of 12 dots representing musical notes. The dots are arranged in a pattern that suggests a specific rhythmic sequence. The notes are spaced out in a way that suggests a steady, rhythmic pattern.

PRUEBA DE FARNUM. NOTACION MUSICAL.

Stephen E. Farnum

Score	Percentile
-------	------------

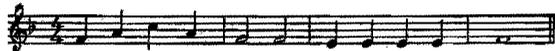
NOMBRE ..... NIÑO, NIÑA ..... FECHA .....

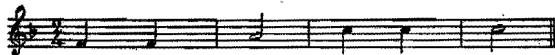
ESCUELA ..... GRADO ..... AULA .....

INSTRUCCION ESPECIAL, INSTRUMENTO ..... NO. DE AÑOS .....

EJERCICIO DE EJEMPLO

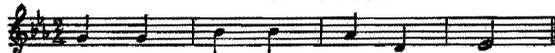
A   1  2  3  4

B   1  2  3  4

C   1  2  3  4

D   1  2  3  4

EJERCICIO DE PRUEBA

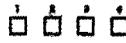
1   1  2  3  4

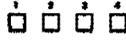
2   1  2  3  4

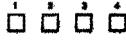
3   1  2  3  4

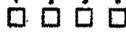
4   1  2  3  4

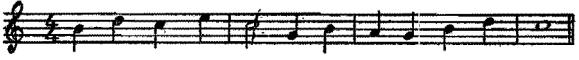
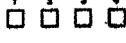
2

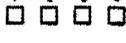
5  

6  

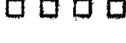
7  

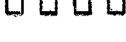
8  

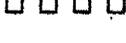
9  

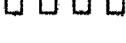
10  

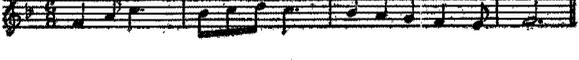
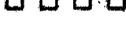
11  

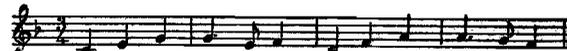
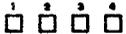
12  

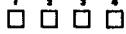
13  

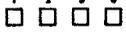
14  

15  

16  

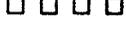
17  

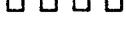
18  

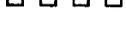
19  

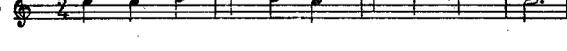
20  

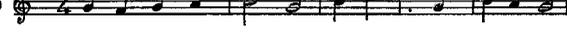
21  

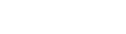
22  

23  

24  

25  

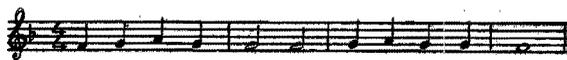
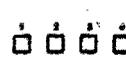
26  

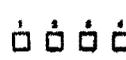
27  

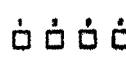
28  

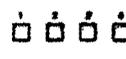
Turn Page →

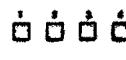
4

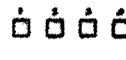
29  

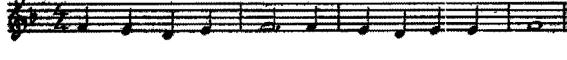
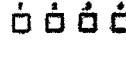
30  

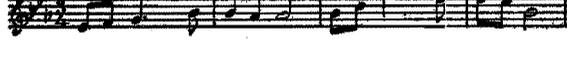
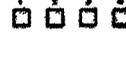
31  

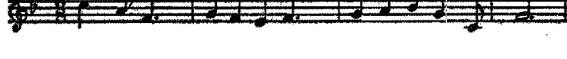
32  

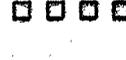
33  

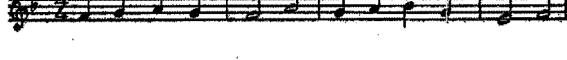
34  

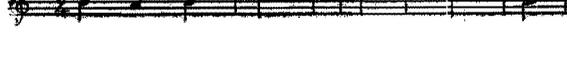
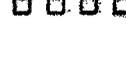
35  

36  

37  

38  

39  

40  

CLAVE PARA CALIFICAR

**FARNUM  
MUSIC  
NOTATION  
TEST**

In order to be sure you are using the proper column of this key, always line up these corners with the register marks on the answer sheet.

Score is the Number Right

1 

2 

3 

4 

5		17		29	
6		18		30	
7		19		31	
8		20		32	
9		21		33	
10		22		34	
11		23		35	
12		24		36	
13		25		37	
14		26		38	
15		27		39	
16		28		40	

Printed in U.S.A.

The Psychological Corporation, New York, N. Y.



FILOSOFIA

# 7

## Bibliografía

- BAUDOUN CHARLES.*—Psicoanálisis del Arte. Ediciones Siglo XX. Buenos Aires.
- BOVIO.*—El Genio. Edit. Treves. Milano.
- BÜHLER, C.*—From birth to Maturity.
- COX, C. M.*—Genetic Studies of Genius. The Early Mental Traits of 300 Geniuses.
- DRAKE, R. M.*—The Validity and Reliability of Tests of Musical Talent. *Journal of Applied Psychology*. Vol. X No. 4. Aug. 1933.
- DARWIN, C.*—The Expression of the Emotions. Appleton. New York.
- GALTON FRANCIS.*—Inquiries into Human Faculty and its Development. Macmillan. London.
- GATES, R. R.*—Heredity in Man. Macmillan, London, New York.
- HANSLIK EDUARD.*—De lo Bello en la Música. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- HARROWER MOLLY.*—Appraising Personality. W. W. Norton & Cny. New York.
- HALL S. CALVIN & LINDSEY.*—Theories of Personality. New York.
- HOOKER DAVENPORT & CLARENCE.*—Genetics. Baltimore.
- HUDDART, J.*—An Account of Persons who could not Distinguish Colors. *Philos. Trans.* 67.
- HUNT, McV. J.*—Personality and the Behavior Disorders. Ronald Press Company. N. Y.

- INGENIEROS JOSE.—El Lenguaje Musical. Edít. Hemisferio. Buenos Aires.
- KRISS Ernst.—Psicoanálisis y Arte. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- LOMBROSO.—El Hombre Genio. Editorial Bocca. Torino.
- LYON, I. W.—Chronic Hereditary Chorea. Amer. Med. Times, 7, 289-299.
- MONROE RUTH.—School of Psychoanalytic Thought 1955, International University Press.
- MURPHY GARDNER. Personality. Harper. New York.
- NORDAU MAX.—Psychophysiologie du Genie et du talent. Alcan. Paris.
- ROE ANNE.—The Psychology of Occupations. John Wiley & Sons. New York.
- ROSSI R. ARTURO.—Biotopología y Ortogénesis. Editorial Ideas. Buenos Aires.
- SEASHORE E. CARL.—Psychology of Music. Mcgraw - Hill. New York.
- SHELDON.—The Varieties of Temperament. Tomo I, Harper. New. York.
- SEDGWICK W.—On the Influence of Sex in Hereditary Disease. Brit. Med. Chi. Prv.
- SESSIONS ROGER.—The Musical Experience. Princeton. New Jersey.
- SCHEINFELD AMRAM.—Usted y la Herencia. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- STAGNER ROSS.—Psychology of Personality. Mcgraw - Hill. New York.
- SULLIVAN STACK HARRY.—The Interpersonal Theory of Psychiatry. Norton, New York.
- SELYE HANS.—The Stress of Life. Mcgraw - Hill. New York.
- TAINÉ HIPOLITO.—Filosofía del Arte. Cap. III.



FILOSOFIA  
Y LETRAS

# Indice

Introducción .....	9
1.- LAS PRUEBAS DE APTITUD MUSICAL EN MEXICO.....	11
2.- ESTUDIO DE LAS PRUEBAS MAS IMPORTANTES DE APTITUD MUSICAL.....	15
Prueba de Seashore.....	16
Prueba de Stephen E. Farnum.....	21
Prueba del Conservatorio Nacional.....	25
Prueba de la Escuela Universitaria de Música.....	25
3.- LA PRUEBA DRAKE.....	35
a) Descripción de la prueba .....	35
b) Técnica de su aplicación.....	36
c) Lugares en los que la he aplicado.....	44
d) Análisis estadístico de los resultados obtenidos con la aplicación de la Prueba Drake.....	55
4.- LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA.....	73
Concepto de Personalidad.....	73
El problema de los factores constitucionales.....	78
Los problemas de genética.....	79
Otros factores .....	83
Personalidad del músico.....	84
Qué es el genio.....	90
5.- PROBLEMAS EN LAS ESCUELAS PROFESIONALES DE MUSICA EN MEXICO.....	95
El estudio de la música en las escuelas primarias .....	95
El estudio de la música en las escuelas secundarias.....	96
Inscripción sin selección en las escuelas profesionales de música.....	98
Importancia de la homogeneidad del grupo.....	99
La sobrepoblación escolar en algunas escuelas profesionales de música.....	99
Profesorado restrictivo.....	100
Deserción escolar .....	101
6.- CONCLUSIONES.....	103
Apéndice.....	107
8.- BIBLIOGRAFIA .....	119