

aprender con lo otro, sin lo cual, nunca se sabe bien. Ejercitad á vuestro músico chico á que haga primero frases muy regulares y muy cadentes, que luego las ligue entre sí con una modulación muy sencilla, finalmente, que note sus distintas relaciones con una puntuación correcta; lo cual se hace con una buena elección de cadencias y pausas....."

El canto modal iniciado por Rousseau, ha tenido grandes partidarios entre los maestros, y grandes enemigos. Cuando inventó su música cifrada (1741) se fué á París con la ilusión de hacer fortuna con su método; pero fué rudamente combatido por Rameau y todos lo consideraron defectuoso é impracticable.

La idea renació en 1818, siendo Pierre Galin el nuevo propagador de la música modal. Perfeccionados los procedimientos posteriormente, se han aplicado con éxito en los países civilizados.

Hace poco más de diez años, el profesor José H. Figueira, de Montevideo, decía en favor del modalismo:

"Entre las muchas cosas que me produjeron grata impresión, durante la breve jira que hice por Europa, se halla principalmente la enseñanza de la música *modal*. En efecto: Allí ví por primera vez que los niños de 10 á 12 años, leían á primera vista música de regular dificultad, dándole la entonación justa, imitando los sonidos dulces, suaves y *fraseando* con toda naturalidad. Esto era para mí una revelación. No suponía que niños de tan corta edad pudieran alcanzar tales resultados. Estudié el método y los procedimientos que se empleaban en dicha enseñanza, y comprendí que la educación musical, en la escuela primaria, se hallaba resuelta en una forma sencillísima, como tiene que ser todo lo que se relaciona con la enseñanza del niño, y que las dificultades y tropiezos que se habían hallado

en dicho asunto, consistían en que se había pretendido enseñar la música á los niños de una manera más ó menos arbitraria y desconociendo los preceptos de la ciencia pedagógica; lo que no debe extrañarnos, si se tiene presente que *la mayoría de los maestros especiales del canto son más ó menos rutinarios y tratan de aplicar á los jóvenes alumnos los métodos y procedimientos que se siguen en la Academia y Conservatorio de Música.*

Una ligera exposición del método "modal" evidenciará esa afirmación.

La música vocal se compone, como es sabido, de tres elementos: la entonación, el tiempo ó la medida, y la expresión.

Para la entonación, hay que tener en cuenta la naturaleza de los sonidos. Estos se hallan dispuestos en cierto orden, van del grave al agudo, y viceversa, de tal suerte, que forman una escala; pero sus diversos grados se hallan á distancias desiguales. A pesar de la variedad de escalas que pueden formarse, según el sonido fundamental, ó que se tome como punto de partida, todas, en la música moderna, pueden reducirse de una manera general á dos "escalas tipos," según las relaciones que presenten entre sí los diversos sonidos, lo que constituye los modos *mayor* y *menor*.

No me detendré sobre este punto, porque él me llevaría demasiado lejos, obligándome á salir de los límites en que debo circunscribirme en este breve escrito. Basta hacer constar que es el valor relativo de los sonidos lo que constituye el modo, y su valor absoluto, ó sea "el sonido que se toma como punto de partida para el *modo*," lo que constituye el *tono*.

De esto se infiere que lo más importante para la música vocal, es el valor relativo ó *modal* (de aquí el nombre del método), desde que una canción cualquiera puede expresarse en diversos tonos sin que pierda su ca-

rácter, y desde que sabiendo cantar en el tono de *do*, modo mayor, y en el de *la*, modo menor, se puede cantar en todos los tonos, siendo suficiente para ello tomar el sonido fundamental ó punto de partida.

Sobre estas bases, y teniendo en cuenta que lo lógico es que toda idea tenga un signo y un nombre especial, claro y sencillo que la exprese, y que el mismo signo y el mismo nombre correspondan siempre á la misma idea, el método de música vocal á que me refiero, ha adoptado los siguientes signos de entonación:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,

á los cuales se han aplicado los nombres empleados por Gui d'Arezzo: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, no obstante reconocer su deficiencia como lenguaje modal.

Si los sonidos se continúan al agudo, se les coloca á las cifras respectivas un punto en la parte superior; si es necesario que expresen los sonidos bajos, el punto se sitúa en la parte inferior.

El tono se indica con una palabra. Vale decir que en este método no existen llaves, lo cual constituye una gran economía de fuerzas, que facilita la lectura musical.

Hay que advertir que el representar los sonidos por cifras es secundario en este método, desde que puede hacerse esa representación igualmente por letras, como sucede en el método modal inglés, conocido generalmente con el nombre de "sol, fa, tónico".

Lo importante respecto á la atención, es que se tome el valor relativo de los sonidos y que se adopte el mismo lenguaje á la misma escritura para todas las voces....."

*
*
*

En el certamen pedagógico de Chile (1893), que el Ministro de Justicia é Instrucción Pública de aquel país hermano, abrió para proporcionar teoría y práctica metódica á los profesores, encuentro un notable trabajo del Profesor Don Juan Heidrich, sobre "la enseñanza del canto por el método modal." De este trabajo extractamos los siguientes párrafos que definen el criterio que defendemos..... "Esta idea no es nueva, dice el autor citado, puesto que ya Rousseau quiso sustituir por números las notas. Dice él: "Recordando yo cuánto trabajo me costó aprender á leer la música y lo difícil que aún me es cantar las notas á primera vista, creo deber echar la culpa de ello, tanto á las notas como á mí mismo, y quizá más á aquéllas, porque el aprendizaje de la música no es á nadie muy fácil. Al examinar los signos musicales, los encontré inconvenientes, y considero mucho más eficaz emplear en su lugar números para evitar así las líneas, accidentes, etc., que siempre se necesitan aun para la más sencilla canción. La ejecución de esta idea me parecía muy fácil, puesto que su realización ofrecía dificultades sólo á primera vista. Mis ensayos en este sentido me dieron un resultado muy satisfactorio, pues pude escribir con números cualquiera pieza de música con toda exactitud, y según mi opinión de un modo muy fácil."

"La comisión encargada por la Academia de París de examinar el plan de Rousseau, lo desaprobó, y le disputó el honor de la invención atribuyéndosela á un fraile, Suhaiti. La crítica más acertada que quizá se haya hecho de este sistema, es la del célebre profesor Rameau, quien dijo á Rousseau: "Sus signos son muy buenos en cuanto á que, de una manera muy sencilla y clara, expresan el valor, marcan los intervalos y ha-

cen reconocer *lo simple* aun en lo más *compuesto*; pero tienen la desventaja de necesitar de *la mediación del pensamiento*, lo que es un obstáculo para la música. Con el empleo de las notas el ojo distingue perfectamente el lugar que ocupa la nota y su altura, *sin necesidad alguna* de reflexionar. Si dos notas, una alta y otra baja, están ligadas por una serie de tonos, me basta una sola ojeada para conocer su progresión; pero si la música está escrita con números, tengo que fijarme en ellos *uno por uno*: en una palabra, los números no son tan visibles."

* * *

Hemos subrayado las partes esenciales del juicio de Rameau, que se tiene por uno de los más acertados, para llamar la atención sobre dos cosas previstas ya por Rousseau.

1º Ir de lo simple á lo compuesto, de lo fácil á lo difícil.

2º Fortalecer la atención, como base de la educación formal.

Estas doctrinas existen en pie en la Pedagogía moderna como marchas ingénitas de la evolución mental. Todo procedimiento que mecanice la instrucción, es decir, que no haga intervenir la atención como base psicológica del juicio queda excluído de la educación moderna.

El juicio negativo de Rameau, por lo mismo, implica la aceptación del método Rousseau, condenando la notación común. Cuando el niño canta debe enunciar sus ideas ó las ideas transmitidas por procedimientos intuitivos que estén al alcance de sus facultades.

Terminamos este juicio con las conclusiones de

Heidrich que nos parecen muy justas y razonables, recomendando á la vez que los maestros que deseen una teoría completa del método modal, consulten los trabajos de Gallin, Aimé-París y N. Chev , y sigan con atención los trabajos del Sr. Prof. Don Eduardo Gariel, que es el propagador de la música modal en México.

Heidrich después de haber repartido las fases del ejercicio del canto aceptando el "Canto de oído" para el curso inferior, el canto por números para las clases inferior y media y el "canto por notas" para la clase superior (Enseñanza elemental superior) dice en sus conclusiones: "El método del canto modal tiene estas ventajas:

1ª Es mas fácil y no requiere tanta preparación musical de parte del profesor.

2ª Ocupa en alto grado la *atención* de los alumnos, despierta su actividad, y por lo tanto su interés.

3ª Da buenos resultados y seguros, y bajo este respecto es superior á todos los demás métodos, porque hace de los discípulos cantores diestros que saben cantar á primera vista.

4ª Por consiguiente: contribuye no poco á popularizar muchas hermosas canciones entre el pueblo; pues una vez que los alumnos se hayan posesionado de la música y del texto, podrán entonar más tarde sus canciones cuando y donde quieran mediante sus libros de canto. Siendo tan pocas las exigencias de este canto, el autor cree que los alumnos nunca olvidarán lo aprendido en la escuela, ó, al menos, podrán repetirlo cuando vuelven á mirar la música escrita."

*
*
*

Por supuesto, que todos los ejercicios deben ejecutarse según el modo simultáneo, para que el profesor palpe las ventajas del método modal, porque es psicológico, sobre el método de notación común, que no es otra cosa en Pedagogía que la enseñanza rutinaria y mnemónica condenada por los preceptistas.

Si los técnicos se fijaran en la bondad de este método, abandonarían sus enseñanzas añejas para los ejercicios elementales, y quedarían convencidos de que la música modal ES LA MEJOR PREPARACIÓN PARA LA MÚSICA CIENTÍFICA.

Por último, si se pesan las razones de la importancia del canto en la escuela primaria, como ya lo hicimos notar, se comprenderá que la música modal es la música del ciudadano y para educar al ciudadano.

Sirvan estos conceptos de apoyo para fomentar un ramo tan descuidado por carencia de método.

3. CONVENCIONES DEL MÉTODO.—Los procedimientos signo-gráficos aplicados en este canto, se van deduciendo naturalmente de la práctica, según las dificultades que tenga que vencer el maestro, ya cante con sus alumnos al unísono, ya á dos ó más voces; pero para darse cabal idea de lo que es este canto seguimos al autor antes citado, según el método Galin.

“En este canto los números hacen las veces de las notas: 1 representa la tónica; el 2, la segunda; el 3, la tercera; el 4, la cuarta; el 5, la quinta; el 6, la sexta y el 7, la séptima.

Como la extensión de la voz humana alcanza tres octavas, se deben agregar á cada número anotaciones que indiquen si pertenecen á la octava alta, media ó baja. Los sonidos de la octava media se representan por los números solos; los de la alta por un punto encima

del número correspondiente, y los de la baja por un punto debajo del número respectivo.

Fig. I.

1	2	3	4	5	6	7	octava media.
1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇	„ alta.
1̣	2̣	3̣	4̣	5̣	6̣	7̣	„ baja.

El sostenido de un tono se indica mediante una línea que atraviese el número de izquierda á derecha y de abajo hacia arriba, y el bemol, por medio de una línea trazada en dirección contraria, esto es, de arriba hacia abajo y de izquierda á derecha.

Fig. II.

#	es la cuarta sostenida.....	fá	fa#
X	es la séptima bemolada.....	sí	si b

Estos signos ó accidentes valen solo para el número que los tiene, nunca para todo el compás; si los necesitan otros números, debe ponérsele á cada uno de ellos. A los números se les da por nombres las sílabas aretinas, es decir, las sílabas que sirven en el solfeo de las notas propiamente tales.

Fig. III.

1	2	3	4	5	6	7
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si.

Porque el solfeo contiene todas las vocales de la lengua, y porque cada nombre de sonido consta de una sola sílaba, lo que es más á propósito para el canto que los nombres de los números, algunos de los cuales tienen dos sílabas, y, finalmente, porque se han usado en la música hace ya más de ocho siglos, desde el año 1030, en que Guido de Arezzo, un fraile benedictino,

los empleó por primera vez. Fuera de esto, las modulaciones de los sonidos pueden marcarse mejor por medio del solfeo.

Los tonos sostenidos se llaman *tu, ru, fu, sul, lu*.

Fig. IV.

$\overset{1}{\text{t}}$ $\overset{2}{\text{r}}$ $\overset{3}{\text{f}}$ $\overset{4}{\text{s}}$ $\overset{5}{\text{l}}$
tu. ru fu sul lu

Y los bemolados *ro, mo, sel, lo, so*.

Fig. V.

$\overset{2}{\text{r}}$ $\overset{3}{\text{m}}$ $\overset{4}{\text{s}}$ $\overset{5}{\text{l}}$ $\overset{0}{\text{p}}$
ro mo sel lo so

En cuanto á la duración ó valor de los sonidos, el canto modal no distingue *semibreves*, (*) *mínimas*, *semínimas*, *corcheas*, *semicorcheas*, *fusas* y *semifusas*, pero sí tonos de uno, dos, tres, cuatro y más tiempos. En todo caso, el número simple representa el valor de un tiempo sin tomar en cuenta si en la música escrita con notas el compás es mayor, menor, de 2 por cuatro ó de 3 por 4, etc. Si se transcriben los diversos compases de la música escrita con notas al canto modal, se ve que en el compás mayor vale un tiempo la mínima, en el de 2 ó 2 por 4 la semínima, en el de 2 ó 3 ó 4 ó 6 por 8 la corchea; de consiguiente, no hay en el canto modal compases mayores, menores, de 2 por 4, etc., sino de dos, tres, cuatro, seis tiempos.

El *o* es el signo para indicar la pausa.

A fin de ilustrar lo dicho siguen algunos ejemplos.

(*) Redondas, blancas, negras, etc.

Fig. VI.



Do es el nombre de la escala y $\frac{4}{4}$ el compás de cuatro tiempos.

El 1 ocupa el primer tiempo, el 3 el segundo, el 5 el tercero y el 6 el cuarto del primer compás; el 5 el primer tiempo, el 4 el segundo, el 3 el tercero y el 0 ó sea la pausa el cuarto tiempo del segundo compás.

Fig. VII



La escala es de *Fa* y $\frac{2}{4}$ el compás de dos tiempos. Siendo *Fa* la tónica de esta escala, *La* es la tercera. *Do* la quinta, etc.

Fig. VIII.



El compás es de tres tiempos: *Mi* bemol es la tónica, *Sol* la tercera, *Fa* la segunda, *Si* bemol la quinta, *La* la cuarta sostenida. *Lá* bemol la cuarta, etc.

Fig. IX.



Sol indica la escala de este nombre y $\frac{3}{4}$ el compás de tres tiempos.

En este ejemplo cada corchea vale, pues, un tiempo.

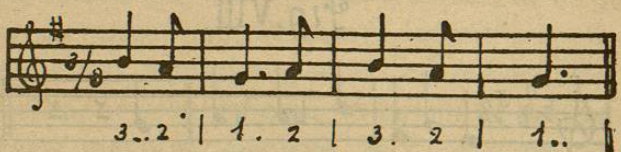
Fig. X.



La escala es de *Re* y $\frac{6}{8}$, compás de seis tiempos.

El aumento del valor de un sonido se expresa con puntos puestos al lado derecho del número respectivo, número que por sí solo, vale un tiempo; y se colocarán al lado de él tantos puntos cuantos son los tiempos en que se quiera aumentar su valor de un tiempo.

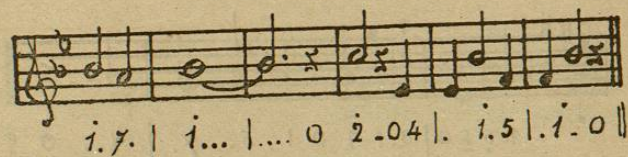
Fig. XI.



La escala es de *Re* y $\frac{3}{8}$ compás de tres tiempos.

El 3 con punto ocupa el primero y el segundo tiempo del primer compás, lo mismo el 1 con punto, en el segundo compás, y el 3 compuesto en el tercero. El 1 con dos puntos vale tres tiempos.

Fig. XII.



Estos siete ejemplos ofrecen sólo sonidos de tiempos enteros; pero hay también sonidos de medio tiempo, de un cuarto, de un octavo, de un tercio de tiempo.

El tercio de tiempo es igual al tresillo en la música escrita con notas. Los sonidos de medio tiempo y de un tercio de tiempo se indican con una línea horizontal colocada sobre sus números, llevando, además, los que representan un tercio de tiempo, el número 3 puesto encima de la línea; los sonidos de valor de un cuarto de tiempo se señalan con dos líneas horizontales.

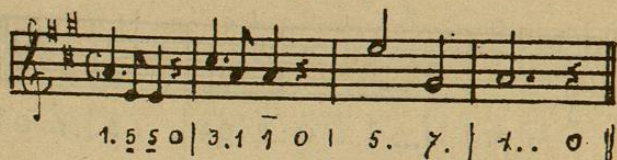
Fig. XIII.



El 1 constituye el primer tiempo, el $\bar{1}$ y el $\bar{2}$ el segundo, el 3 el tercero, y el $\bar{3}$ y el $\bar{4}$ el cuarto tiempo del primer compás; el $\bar{1}$ y el $\bar{2}$ valen cada uno medio tiempo, lo mismo el $\bar{3}$ y el $\bar{4}$, y el $\bar{6}$ y el $\bar{5}$.

Si á un número con punto, que aumenta su valor en un tiempo entero, sigue otro número que sea de medio tiempo, el punto aumenta á aquel sólo en un medio tiempo, es decir, que en este caso el punto valdrá solo medio tiempo.

Fig XIV.



El 1 ocupa el primer tiempo y el punto que otras veces valía un tiempo, queda ahora reducido á la mitad de su valor; por seguirle una nota de medio tiempo.

Lo mismo se puede observar en el segundo compás; el 3 ocupa el primer tiempo del segundo compás y el punto lo aumenta en la mitad del segundo tiempo el que á la vez se completa con el 1.

Fig XV.



El 5 forma el primer tiempo, y el $\frac{3}{567}$, que son tercios de tiempo (tresillos) constituyen juntos el segundo tiempo; el 1 forma el tercero, y el 01 como medio-tiempos del cuarto tiempo del primer compás.

El 2176 en el segundo compás son cuartos de tiempo que juntos forman el segundo tiempo.

El arco debajo de los números tiene aquí la misma significación que en la música con notas, expresando que estos números se consideran como una sola sílaba."

* * *

Con los procedimientos indicados en el método Galin, un profesor con mediana preparación musical, puede hacer ejecutar á sus alumnos, los cantos escolares de más dificultades.

CAPITULO IV.

EL LENGUAJE.

FINES: MATERIAL Y FORMAL. FACULTADES:
MEMORIA, JUICIO Y RACIOCINIO.

Resumen.—1. El programa oficial.—2. Conceptos de la Ortografía.—origen del idioma.—3. Procedimiento etimológico.—4. Reglas etimológicas.—5. Reglas filológicas.—6 La Analogía y la Sintáxis.—7. Procedimiento ciclico. Gramática por la lengua.

1. PROGRAMA OFICIAL.—En cada una de las materias de enseñanza detalladas en lo general por la Ley, es necesaria la compenetración y el examen de las mismas, para esclarecer el espíritu del legislador, y á fin de darle más fuerza al plan metodológico que el maestro conciba. La intervención del programa oficial es la base de una metodología. Esta puede ser consuetudinaria ó evolutiva (antigua ó moderna), teórica ó práctica; pero siempre lleva un objeto y persigue un fin, cuyos resultados dependen de la fuerza creadora del programa. Este concepto no lo debe olvidar todo maestro concienzudo y de criterio pedagógico.