

RAFAEL BENEDITO

CÓMO SE ENSEÑA EL
CANTO Y LA MÚSICA



SEGUNDA EDICIÓN

35)

IONES DE LA REVISTA DE PEDAGOGÍA

CÓMO SE ENSEÑA EL CANTO Y LA MÚSICA



502767
867147

PUBLICACIONES DE LA REVISTA DE PEDAGOGÍA

SERIE METODOLÓGICA

IX

MADRID

Avenida Pi y Margall, 7

1 9 3 1

CÓMO SE ENSEÑA EL CANTO Y LA MÚSICA

POR

RAFAEL BENEDITO

Director de la Masa Coral de Madrid y Profesor del Instituto
Escuela de Segunda enseñanza.

SEGUNDA EDICIÓN

Publicaciones de la
Revista de Pedagogía

MADRID

REVISTA DE PEDAGOGIA

PUBLICACIÓN MENSUAL, FUNDADA EN 1922

Director.

LORENZO LUZURIAGA

Redactores

BALLESTEROS (A.), CASTRO (AMÉRICO), COMAS (MARGARITA), DANTIN CERECEDA (J.), LAFORA (G. R.), MARTI ALPERA (F.), MIRA (E.), MORENTE (M. G.), NAVARRO (M.^a L.^a), SAINZ (F.), SANTULLANO (L. A.), XANDRI (J.), XIRAU (J.), ZULUETA (L.).

Colaboradores

J. ADAMS (Londres), A. ADLER (Viena), P. BOVET (Ginebra), E. CLAPAREDE (Ginebra), R. COUSINET (Sedán), L. CREDARO (Roma), O. DECROLY (Bruselas), J. DEMOOR (Bruselas), J. DEWEY (Nueva York), Ad. FERRIERE (Ginebra), J. J. FINDLAY (Manchester), E. JAENSCH (Marburgo), G. KERSCHENSTEINER (Munich), E. KRIECK (Mannheim), W. H. KILPATRICK (Nueva York), R. LEHMANN (Breslau), O. LIPMANN (Berlín), J. LOMBARDO-RADICE (Roma), A. MESSER (Giessen), G.^a MISTRAL (Chile), M.^a MONTESSORI (Roma), A. NIETO CABALLERO (Bogotá), P. OESTREICH (Berlín), H. PARKHURST (Nueva York), P. PETERSEN (Jena), J. PIAGET (Neuchâtel), M. E. SADLER (Oxford), T. H. SIMON (París), A. SLUYS (Bruselas), E. SPRANGER (Berlín), W. STERN (Hamburgo), J. TEWS (Berlín), J. VASCONCELOS (México), F. VASCONCELLOS (Lisboa), G. VIDARI (Turín), C. WASHBURNE (Winnetka), F. WATSON (Gales), G. WYNEKEN (Turingia).

La REVISTA DE PEDAGOGÍA aspira a reflejar el movimiento pedagógico contemporáneo y, en la medida de sus fuerzas, a contribuir a su desarrollo. Dotada de la amplitud de espíritu que requiere el estudio científico, está alejada de toda parcialidad y exclusivismo, e inspirada en el sentido unitario de la obra educativa, dirige su atención a todos los problemas de la enseñanza.

La REVISTA DE PEDAGOGIA tiene al tanto a sus lectores de la vida pedagógica mundial, con sus secciones:

Artículos originales.

Notas del mes.

Informaciones.

Libros.

Comunicaciones.

Bibliografía reciente.

Consultorio pedagógico.

Educación Nueva.

Noticias.

Revistas.

Servicio bibliográfico.

Escuela activa.

La REVISTA DE PEDAGOGÍA se publica mensualmente en cuadernos, que forman al año un volumen de cerca de 600 páginas.

Precios de suscripción: *España. un semestre, 7 pesetas; un año, 12; número suelto, 1,25.*

Repúblicas hispanoamericanas: un año, 14 pesetas; número suelto, 1,50.

Los suscriptores tienen derecho a un 25 por 100 de descuento en las publicaciones de la Revista.

OFICINAS:

PI Y MARGALL, 7 - MADRID - TELÉFONO 94.126

Tipografía Nacional. San Marcos, 4 - Tel. 93.211. Madrid

LA MÚSICA EN LA ESCUELA

El cultivo del canto y de la música es necesario, más aún, imprescindible en la escuela. Todo buen pedagogo sabe los beneficios que el ambiente escolar obtiene con las prácticas musicales, y como, a la larga, aquellos niños que practicaron la música en la edad escolar adquiere un tinte moral difícil de definir ni puntualizar, pero que les hace distinguirse de los demás, por un algo, que repercute en su vida moral futura.

Afortunadamente, en España se está despertando, por lo menos, una curiosidad hacia esta materia, y son ya legión los maestros que desean vivamente ver implantada en sus escuelas la música, pero faltos de conocimientos básicos no se atreven a introducirla plenamente por temor al fracaso y por desconocimiento absoluto de sus propias condiciones.

Es de aplaudir esta conducta de los maestros, primeramente, por el buen deseo que representa, lo cual indica su orientación acertada y, después, por la sinceridad de no querer entrometerse en aquello que, por merecerles un concepto elevado, no se atreven a intentar. En realidad, es mil veces preferible dejar a los niños sin la práctica del canto, que hacerla sin un sólido y verdadero conocimiento de causa,

pues el efecto sería contraproducente, y en lugar de proporcionar un bien al espíritu de los niños, se les causaría un mal, a todas luces funesto.

Los maestros que no han recibido educación musical ninguna, y aun más, o tanto por lo menos, los que la han recibido insuficiente o defectuosa, sienten terror ante la idea de tener que hacer cantar a los niños en sus respectivas escuelas, pues suponen que para ello necesitan un estudio profundo sobre la música, que no tendrían tiempo de hacer, ni acaso las facultades específicas que para ello son necesarias.

Será conveniente hacer comprender a todos los maestros que no deben mostrar tanto miedo que les impide abordar el problema, y darles, por el contrario, facilidades para acometer la empresa, con confianza en sí mismos y con alegre serenidad.

Tal es el objeto de esta publicación, en la cual procuramos dar con la mayor claridad y concisión ideas, normas, ejemplos, citas, orientaciones y cuanto sea necesario para una buena práctica de la música en las escuelas, todo ello resultado de una experiencia de muchos años.

CONDICIONES DEL MAESTRO

Cultura musical.—No es fácil improvisar una cultura, pero con buen deseo sí lo es procurarse una iniciación segura en cualquier materia.

Toda manifestación artística ofrece asperezas y espinas y especialmente la música, pero son tan fragantes sus flores y tan sabrosos sus frutos, que bien vale la pena sufrir aquéllas por gozar éstos. Así, pues, yo quisiera inculcar

en los maestros la idea de la iniciación y hacerles desear por negativa toda otra que pueda significar pesimismo y desesperanza. Bien se me alcanza que, precisamente en cuestiones artísticas, existe un elemento primordial que sólo la naturaleza puede dar; pero esta verdad, que en modo alguno puede negarse, tiene trascendental importancia sólo cuando se trata de artistas de profesión, que para serlo necesitan, efectivamente, basarse sobre esas naturales condiciones. Ahora bien, para adquirir un gusto musical y poder practicar la música, bien para deleite propio, o bien para enseñar sus nociones—que es el caso de los maestros—, bueno es que se posea una predisposición natural; pero de no existir ésta, puede adquirirse por medio de la costumbre y de la práctica un hábito que, en cierto modo, logra suplirla.

Adquirida la costumbre de oír buena música y los conocimientos fundamentales de su técnica, puede, con relativa facilidad, un maestro llegar a imponerse de tal manera que la enseñe eficazmente. Ahora bien, es absolutamente necesario que, conjuntamente con esto, el maestro se procure paulatinamente una cultura musical, familiarizándose con la historia de la música y leyendo algún tratado de estética musical, libros que, si al principio han de ser sencillos y sintéticos, poco a poco pueden ser sustituidos por otros más amplios y más detallados, según vayan excitándose la curiosidad y el interés del lector.

Estas lecturas serán tanto más eficaces, cuanto más copiosos sean los conocimientos técnicos, puesto que la comprensión de su literatura y de su contenido espiritual se afianzarán y complementarán con la lectura de los ejemplos musicales.

Pocos deleites pueden compararse al puro y

elevado del cultivo de la música. Todos disponemos en la vida de más o menos tiempo, que dedicamos al descanso, y si, como dice un autor célebre, el verdadero descanso no debe confundirse con el ocio, sino que consiste en cambiar de ocupación, fácil ha de sernos dedicar parte de ese tiempo de descanso que nos dejan nuestras habituales tareas a practicar y estudiar la música en sus distintos aspectos, y yo aseguro que quien tal hiciere, no habrá de arrepentirse de haber seguido mi modesto consejo.

Condiciones personales.—Para que las enseñanzas del canto obtengan el verdadero resultado, o sea el de aficionar hondamente al niño a cantar, y aun más, a sentir una imperiosa necesidad de hacerlo porque en ello encuentre un verdadero deleite, es necesario que el maestro se preocupe de desenvolver sus cualidades artísticas, si de ellas fué dotado por naturaleza, o, en caso contrario, procure, por medio de una cultura, adquirir conocimientos que los sustituyan y puedan servirle tanto a él como a aquellos cuya educación les está encomendada.

Se necesita, como condición primera, una verdadera fe y devoción, y además un convencimiento de lo necesario que es sensibilizar el sentimiento infantil. Además son precisos el esfuerzo continuado, sin decaimiento: es decir, la fervorosa constancia y alegría para el trabajo y un intenso amor al niño.

No basta, sin embargo, sentir tan sólo todo esto, sino saberlo poner en práctica, dando a este trabajo una modalidad esencialmente artística.

Toda manifestación de arte, aun la más rudimentaria, carecerá de verdadero sentido emocional si en ella no intervienen los necesarios elementos de orden espiritual que, juntamente

con los necesarios de orden técnico, constituyen la expresión artística.

De todas las artes, es la música la que está más necesitada de esta expresión, por ser la que más directamente va al sensorio y nace de él a la vez con la mayor espontaneidad. Así, pues, es de capital importancia dar la conveniente expresividad artística a toda manifestación musical, y muy especialmente a los cantos de la escuela, por ser los que con mayor eficacia contribuyen a formar el gusto de los niños.

Debe ponerse sumo cuidado al interpretar la música: hacer un uso discreto y ponderado de todos los elementos de orden técnico para no caer en la exageración caricaturesca. Todos los medios expresivos de que la música dispone han de estar supeditados y al servicio del sentimiento interno y de la comprensión, que es de donde debe dimanar la verdadera y pura expresión artística.

El maestro, además de este título, ha de ostentar el de educador consciente, y está obligado a hacer comprender a los niños que en las prácticas del canto, antes que nada, han de hallar un placer íntimo, un goce espiritual intenso, dejando en término secundario, aunque sin quitarle la importancia que tiene, el afecto y el goce que al cantar produzca en los demás.

La interpretación de los cantos en la escuela no debe ser nunca afectada, para que no resulte *efectista*, que es como decir falsa, con el exagerado contraste de matices, de movimientos y de acentuación rítmica que los convertiría en desgraciados remedos de las versiones orfeónicas que, por carecer de un justo sentido expresivo, tanto dañan al arte.

Por el contrario, los cantos de la escuela han de tener una expresión natural, sencilla, sin

afectaciones, en consonancia siempre con el carácter del texto y de la melodía. Una expresión honrada, en una palabra, que no adultere ni mixtifique, que no deforme ni tergiverse los gérmenes estéticos del niño, antes bien, que los encamine hacia la belleza propiamente dicha, que es siempre clara, ponderada y natural.

La verdadera expresión artística no se conseguirá nunca sin una previa comprensión de los cantos que interpreten, ni tampoco sin la convicción absoluta en los escolares de que cantar es como hablar, pero entonadamente, haciendo comprensibles todas las palabras por una perfecta dicción de ellas, y no gritando, como suele hacerse, con detrimento de los órganos fonadores de quienes cantan, de los auditivos de quienes escuchan, del buen gusto, de la belleza y del arte.

CONDICIONES DEL ALUMNO

Exploración del oído y del sentido rítmico.— Es necesario que antes de empezar la práctica del canto y la enseñanza de la música se exploren el oído y el sentido rítmico de los niños.

Cuando desde parvulillos se les ha hecho cantar canciones sencillísimas y practicar juegos musicales, a los que nos referimos en la página 16, estas exploraciones se hacen naturalmente observando la capacidad de cada niño. Pero si éstos no han sido iniciados desde su edad primera, convendría hacer lo siguiente:

Bien con la voz humana o por medio de algún instrumento, y cuidando de que las notas puedan ser cómodamente imitadas por ellos, se hará oír a cada niño, primero una nota aislada (el «mi» de la primera línea, por ejemplo), después otra más aguda o más grave que ella,

asegurándose el profesor de que el niño se da cuenta de cuál es más alta o aguda y más baja o grave. A continuación se extenderá el ejercicio, haciéndoles oír, para que las imiten, tres, cuatro, cinco y seis notas, formando pequeñas melodías de fácil entonación y de notas naturales.

Más tarde se intentará alguna entonación, algo más complicada, en la que intervengan notas alteradas, con lo cual se podrá ver claramente si el sentido auditivo del niño está bien desarrollado o si es susceptible de desarrollarse.

Todos estos ejercicios, partiendo de las notas aisladas, han de tener, desde el comienzo, ritmo marcado, con lo cual la exploración de los dos sentidos, el rítmico y el auditivo, será simultánea.

La exploración del sentido rítmico aislado debe intentarse, ya en conjunto, por las marchas colectivas que se efectuarán a la entrada y salida de clase, al ritmo de una melodía cantada, o ejecutada en algún instrumento, ya individualmente o por parejas de niños, para evitar la cortedad, muy frecuente en ellos, y haciéndoles marcar con pasos, primero, una y dos partes, tres después, y a continuación cuatro, cuidando de que acentúen, pisando más fuerte, la parte correspondiente al número primero, o sea la parte fuerte del compás.

Estos ritmos deben cambiar de velocidades, y cuando se hayan hecho varios aislados a velocidades distintas, debe cambiarse la velocidad del primero, o sea de mayor a menor o viceversa, observando las facultades de cada niño para adaptarse a estos cambios.

Cuando algún niño no siga exactamente el ritmo propuesto, el profesor debe juntarle, para hacer el ejercicio, con uno de los niños

rítmicos, o cogiéndolo él mismo de la mano, debe marcarlo a su lado.

Tanto en la exploración del oído como en la del ritmo, la práctica me ha enseñado a observar fenómenos especiales que debo enumerar:

a) Algunos niños, por la rigidez de sus músculos, por azoramiento, por cortedad de carácter, etc., etc., no responden ni a la entonación ni al ritmo, ya que no aciertan ni a imitar con la voz las notas propuestas, ni a seguir el paso naturalmente.

b) Otros entonan, pero no ritman, o viceversa.

c) Otros llevan bien el ritmo lento y no el rápido, o al contrario.

d) Otros imitan bien las notas graves y no las agudas, o viceversa, etc., etc.

Todos estos casos, que obedecen a variadas causas, ya que en su mayor parte no son sino faltas de costumbre, pereza mental o muscular, o extrañeza de lo que nunca practicaron, deben ser tratados con toda suavidad y, sobre todo, con mucha paciencia, pues si no se hace así, al niño, que muchas veces es apto, llegamos a convencerle de que no lo es, y resulta mucho más difícil inculcarle la idea contraria.

Yo he observado infinidad de casos de niños que en un principio me dieron la sensación de ser absolutamente negados, y de los que después he conseguido resultados magníficos, tanto en el orden rítmico como en el auditivo, usando con ellos procedimientos que sería imposible enumerar por su complejidad, y que siempre han respondido a las necesidades individuales y del momento.

La voz.—La voz de los niños merece todo el cuidado y atención de los maestros, ya que siendo asunto muy delicado, si no se le atiende bien, puede reportar a los pequeños serios ma-

les. El aparato de la fonación, complicado y de extrema sutilidad en el ser humano, lo es aún más en el niño, por la edad. El maestro debe explicar, de manera perfectamente clara y comprensible, y valiéndose de cuantos medios sean necesarios para una perfecta comprensión, el funcionamiento de este aparato con el importante objeto de que el niño se percate de que debe emplearlo racional y naturalmente, sin violencia, sin esfuerzo, para llegar a conseguir, no sólo cantar con agrado para él y para quien le escucha, sino también para evitarse molestias de algunos de los órganos que lo forman, con lo que no sólo le restará placer, sino hasta le puede acarrear serias enfermedades.

La extensión de la voz del niño suele ser desde la nota «la» de la segunda línea adicional inferior en la parte grave, y en la parte aguda suele llegar hasta el «mi» del cuarto espacio del pantágrama en clave de «sol».

Si en algunos de los cantos que se interpretan colectivamente en la escuela para conseguir algún efecto determinado es necesario, por excepción, llegar a notas que sobrepasen, ya sea en el registro agudo, ya en el grave, la tesitura marcada deben elegirse para cantarla aquellos niños que en posesión de cualidades especiales puedan llegar a ella sin esfuerzo alguno.

Con objeto de obtener el mejor resultado de la voz infantil en todos los sentidos (higiene, naturalidad, buen gusto, expresión y sentimiento artístico), es preciso que los niños no griten nunca lo que cantan, que es a lo que tienden casi siempre en un exceso de entusiasmo y de buen deseo. Los cantos colectivos infantiles han de ser suaves, dulces y expresivos para que produzcan emoción artística. Ha de

cuidarse, para esto, escrupulosamente de que la tonalidad elegida sea aquella en la cual no se pasen los límites de la extensión marcada para la voz del niño. Para ello, precisa valerse de algún instrumento auxiliar o de alguna persona que puedan verificar lo que se llama el «transporte musical», o en todo caso, del diapasón, pequeño instrumento que sirve para determinar la entonación justa de cada escala o tono, tomando como base la nota «la» del segundo espacio en clave de «sol». Existe también el diapasón con todas las notas de la escala. Este es el que debe emplearse cuando no se disponga de ningún instrumento musical auxiliar, o de persona que conozca su funcionamiento.

Para encauzar racionalmente la delicada voz del niño conviene que del tiempo destinado en la escuela a la clase de música, se emplee cada vez una parte discrecional a las vocalizaciones, en las cuales los niños entonarán las notas de la escala, primero por su orden y con bastante duración cada una de ellas, y luego en distintas combinaciones melódicas, siempre siguiendo un ritmo sujeto a compás y emitiendo la voz con las distintas vocales, procurando que en las notas más altas las vocales empleadas sean preferentemente la O y la A por ser las que más facilitan la emisión.

Ha de cuidarse de que estas vocalizaciones sean hechas por los niños sin el menor esfuerzo de garganta, y llevando el sonido de modo que repercuta en las cavidades craneanas, que son las que forman la caja sonora, donde repercute la voz y donde adquiere la máxima sonoridad con el mínimo esfuerzo. Cuidese de que los labios de los niños al emitir los sonidos tengan flexibilidad y vibración, y que los escolares tengan la sensación de que la voz sale

por su entrecejo. Esto es lo que se llama llevar la voz a la cabeza; sistema el mejor, acaso el único, para obtener buenos y saludables resultados.

Debe también ejercitarse a los niños en la gimnasia respiratoria, haciendo las inspiraciones y aspiraciones a compás y rítmicamente y siempre con la boca cerrada. Respirando con la nariz se llega más fácilmente a encauzar la voz infantil hacia la cabeza.

En los cantos, y al pronunciar las palabras de ellos, los niños deben acordarse de las prácticas de los ejercicios respiratorios y de vocalización, emitiendo del mismo modo que en aquellas, cantando suavemente y pronunciando clara y correctamente todas las sílabas, sin olvidar que la respiración colectiva ha de hacerse a un mismo tiempo, sin interrumpir nunca una palabra, y rara vez una frase.

Téngase presente que al llegar a ciertas edades (especialmente los niños), se efectúa en ellos un cambio de voz llamado *muda*, período en el que es peligroso cantar si no se conocen los peligros y los medios de salvarlos. Cuando esto sea así debe cuidarse de que no canten sino aquello que claramente se vea que no les produce extorsión ninguna, ni para lo que tengan que hacer el menor esfuerzo.

INICIACIÓN AL CANTO

Los conocimientos de técnica musical, necesaria a los maestros, no es preciso que sean muy extensos, pero a condición de que sean sólidamente fundamentados.

Las canciones que en las escuelas han de cantarse no necesitan una exagerada práctica de técnica musical; pero no se podrá cantar

nunca bien la más insignificante canción si no se tiene un concepto absolutamente justo del ritmo, de la entonación y de la medida. Con estos tres sillares, cuando son verdaderamente sólidos, basta y sobra en cuanto a la técnica se refiere. Hay algo tan importante o aun más que estos conocimientos de orden práctico, de los que nunca debe prescindirse, y es el concepto espiritual de la música que no puede obtenerse sin una cultura musical que es precisamente de la que carecen la mayoría de los maestros.

Como esto constituye un mal endémico, difícil de mejorar inmediatamente, daremos algunos consejos que la larga práctica nos hace tener como buenos, y con los cuales puede llegarse a felices resultados.

El maestro debe ante todo conseguir que el tiempo que en la escuela se dedique al estudio o a la práctica de la música, transcurra alegre y bellamente, que nunca el niño tema la llegada de la hora de música, y que, por el contrario, que la espere con fruición.

Nunca debe ser considerada por el niño la clase de música como una clase, sino más bien como un recreo. Especificar los medios para conseguirlo sería imposible; es el maestro el que debe preocuparse de esto, y yo aseguro que todo maestro que sienta su profesión lo conseguirá sin esfuerzo, pues la música es precisamente la materia que mejor se presta a ello.

En las escuelas donde hay párvulos debe empezarse por enseñar a éstos colectivamente canciones sencillísimas y cuya melodía sea clara y no complicada, buscando que las palabras encierren conceptos de fácil comprensión y de positivas bellezas. Alternando con esta clase de canciones deben practicarse los juegos mu-

Cómo se enseña el canto y la música 17

sicales, es decir, aquellos cantos a cuya melodía precise unir los gestos y movimientos que expresen plásticamente su contenido.

Con estos juegos musicales, son varios los sentimientos que en el niño se despiertan y se desarrollan. El sentimiento del ritmo, porque sus movimientos corporales han de estar sujetos a un ritmo común: el del oído porque tiene que seguir con justeza las variaciones de la melodía aprendiendo poco a poco a entonar; el sentimiento expresivo porque se habitúa a dar a cada gesto y a cada movimiento la expresión en armonía con el concepto que melodía y palabras encierran.

También la memoria se desarrolla y no de una manera penosa, sino agradablemente y sin esfuerzo.

Con los movimientos corporales puestos al servicio del juego musical, interpretado, el niño hace insensiblemente una gimnasia que va desarrollando suave y dulcemente sus músculos.

Aun encierra otra ventaja la práctica de estos juegos musicales en los párvulos. Con ellos los niños se habitúan a actuar, venciendo poco a poco y sin apercibirse de ello, ese temor al ridículo tan frecuente en el niño español; esta especie de cortedad que tanto estorba al desenvolvimiento y determinación de la personalidad propia de cada sujeto.

Bien escogidos estos juegos, según la edad de los niños y el grado de comprensión, el maestro debe explicarles de modo sencillo y perfectamente comprensible lo que las palabras del canto signifiquen. Bien explicado el texto, y si es posible enseñándoles alguna lámina que represente los seres, objeto o escenas que se describan, o haciendo dibujos en el encerado, se les debe indicar el ritmo exacto de la música, dejándoles en libertad al principio para

que ellos hagan espontáneamente estos juegos, datos que habrán de servirles, más de lo que acaso creen para el completo conocimiento de cada niño, pues nunca es éste más ingenuo que en los juegos, y si estos juegos están basados en una expresión de belleza, la experiencia sobre cada uno de los pequeños puede ser de un valor inapreciable para el educador.

Cuando el juego está ya bien comprendido, es necesario que el maestro, sin coartar la libertad de expansión de cada alumno, vaya encauzando los movimientos y gestos individuales hacia un conjunto armónico, hacia una unidad, sin obligar a que éstos hagan movimientos iguales, porque entonces se llegaría a obtener un efecto mecánico y desprovisto de toda expresión artística, que es lo que se trata de conseguir.

Cuando se observe la falta de atención de algún niño, tan natural a esa edad y tan lógica, cuando el maestro no sepa atraerle, en lugar de imponerle otro castigo, debe prohibirle tome parte en el juego, momentánea o periódicamente, pero ello ha de ser siempre por procedimientos suaves, nunca con violencia, con lo cual el niño discolo o distraído, al verse privado de lo que constituye un placer o debe constituirlo, le dará valor, y para no verse privado del placer que sus compañeros experimentan, enmendará su conducta natural y voluntariamente.

Con objeto de dar el mayor carácter práctico posible a estos consejos, haremos un a modo de análisis de uno de los juegos musicales, que considero como un buen modelo por su bella y sencilla melodía, por su ritmo gracioso y fácil y por el objeto o tema de su texto, perfectamente adaptado a las condiciones del niño en esa dichosa edad.

Cómo se enseña el canto y la música 19

Veamos *Los gnomos de la montaña*, de Jacques Dalcroce, traducción al castellano y al catalán por Juan Llongueras.

En la edición misma se especifican los detalles que deben constituir la relación práctica de los juegos insertos, y aun la marcha de los movimientos y evoluciones; pero creo que será conveniente decir algo más para llegar a una mejor comprensión de los mismos.

Los gnomos de la montaña.

Los gnomos que hay en las montañas,
verduronete, verduré,
hacen de noche sus hazañas,
y el pastor duerme y no los ve.
Con escobitas de olivar,
nix, nax, nix, nax, nox,
barren que se puede mirar.
Nix, nax, nix, nax, nox,
cric, crac, croc,
cric, crac, croc,
cric, crac, cric, crac,
cric, crac, croc.

Estribillo.

Los gnomos que hay en las montañas, etc.

Deben leerse a los niños las estrofas dándoles el verdadero sentido de cada una de ellas, y, antes de hacerlas aprender, preguntarles si comprenden todas las palabras, explicándoles aquéllas cuyo significado y valor no hayan comprendido. Después se les debe dar, de manera clara, el concepto expresivo de la poesía.

Por ejemplo: refiriéndonos a la primera estrofa, ha de explicárseles que los gnomos son unos entes de fantasía nacidos de la imaginación de los poetas. Y raro será encontrar niños que desconozcan la existencia de estos perso-

najes fantásticos, por habérselos encontrado en algún cuento infantil. No será difícil hallar alguna lámina que represente un gnomo, y aún mejor será que el maestro lo dibuje en la pizarra o en algún papel.

Las palabras verduronete, verduré, onomatopeyas que ayudan al ritmo de la música, deben ser explicadas también, haciéndoles comprender su significado puramente musical.

Explicados los versos y con la seguridad de que han sido comprendidos por los niños, debe hacérseles repetir la poesía, cuantas veces sea necesaria, según el ritmo de la canción, cuidando de que den a cada sílaba la duración de la figura musical que le corresponda.

Este sistema, que podríamos llamar *rezado*, es, positivamente, un poco desagradable en su práctica; pero el inconveniente que representa el *sonsonete* de los versos repetidos en esta forma puede darse por bien empleado por el excelente resultado que con él se obtiene, pues sé por experiencia que una canción aprendida de esta forma nunca es olvidada por los pequeños, y que cuando éstos llegan a aprender la melodía lo hacen con facilidad suma, puesto que ya no tienen que preocuparse más que de lo relativo a la sensación del oído, pues la base rítmica está en ellos inculcada, y es como a modo de cimientos sobre los que levantan el edificio de los sonidos.

Para convencerse de las positivas ventajas de este procedimiento, que yo mismo he tenido que arbitrar para ganar tiempo y eficacia en mis enseñanzas, aconsejo a todo maestro que haga por sí mismo la experiencia de enseñar dos canciones: una por el procedimiento indicado, y otra por el habitual, que simultanea la enseñanza de las palabras, del ritmo y de la melodía.

Tengo la convicción de que se decidirán por mi sistema, que, aparte las ventajas enumeradas, ofrece, como todo procedimiento lógico, el de facilitar la labor, aminorar el esfuerzo del niño y evitar la adquisición de defectos que, una vez adquiridos, son muy difíciles, cuando no imposibles, de corregir.

Insistiremos en recomendar como el mejor medio de iniciación el de estos juegos musicales; pero siempre a condición de que se les enseñe a los niños graciosamente y que al practicarlos encuentren una bella diversión y no un trabajo a realizar.

Téngase muy en cuenta que cada niño ha de sentirse con cierta libertad de acción en sus movimientos, siempre que los sujete al ritmo común del juego.

Otra recomendación importantísima hemos de hacer a los maestros; a saber: que observen con toda atención a los niños, y que cuando los vean ligeramente cansados les hagan cambiar de canción o les permitan un descanso. Para esto, y dado el poco tiempo que suele dedicarse a la práctica de la música, yo considero un buen medio, cuando se inicie el cansancio, el de dividir el grupo en dos partes, y mientras una de ellas practica, la otra escucha y observa, y así sucesivamente.

No debe olvidarse nunca la relativa resistencia mental y física de los párvulos. Ir de prisa suele equivaler a perder mucho tiempo, aunque esto parezca paradójico. En estas materias, como en todas, debe tenderse a la calidad, nunca a la cantidad.

En la edad un poco más avanzada, conviene enseñarles otros cantos infantiles, pero elegidos, para que al mismo tiempo que les sirven de esparcimiento y deleite les infiltren sensaciones de belleza.

Estos cantos infantiles son raros de encontrar en la literatura músico-escolar española, pues esta literatura es poco abundante, y además poco selecta. Yo mismo he tenido necesidad de buscar y rebuscar entre el repertorio y ha sido difícil llegar a conseguir un cierto número de canciones apropiadas y revistiendo los caracteres necesarios precedidos por un buen concepto de belleza y de estética.

Por esta causa, yo tuve que seleccionar una colección de ellos entre los de otros países, teniendo que adaptarles versos, que unas veces son traducciones y otras adaptaciones libres, en consonancia con su carácter expresivo.

He obtenido resultados excelentes, no sólo para facilitar el estudio de las canciones en la escuela, sino también para interesar a los niños haciéndoles escribir cuidadosamente en un cuaderno titulado de «Cantos» el texto de las canciones que no deberán ponerse en limpio en dichos cuadernos hasta haber revisado el maestro los apuntes hechos al dictado, cuidando de no dejar en ellos el menor detalle de incorrección.

Estos cuadernos que cada niño debe hacerse por sí propio, constituyen, a más de un buen elemento de observación para el maestro, pues ve en ellos el mayor o menor grado de devoción y cualidades de los educandos, un buen medio de despertar en éstos el interés y la afición por el canto. Entre mis numerosos alumnos, he visto muchos casos de positivo interés: algunos de ellos me han hecho ver en su trabajo modelos de orden, de sensibilidad, de pulcritud y de comprensión, pues a más de su limpieza y cuidada caligrafía y su escrupulosa corrección gramatical, están ilustrados con dibujos en los que se expresa gráficamente la emoción que cada uno de estos cantares ha hecho

nacer en los niños. Otros, en lugar de dibujos originales, pegan en las láminas correspondientes reproducciones de dibujos o cuadros que tienen relación directa con el contenido emocional de los versos, y aun fotografías de tipos o paisajes, faenas domésticas o del campo, danzas, etc., etc.

Otra ventaja que ofrece la confección de estos cuadernos, es la de que como están hechos por los niños mismos, ayudan poderosamente a fijar en su cerebro y en su alma, las sensaciones que en ellos se despiertan por los cantos, y la del deseo, como a modo de un recordatorio práctico de las melodías aprendidas, que es seguro que quedarán perennemente grabadas para no olvidarlas jamás y para armar con puros perfumes su vida interior en lo futuro.

REPERTORIO

El repertorio de canciones que debe practicarse en las escuelas ha de ser objeto de detenido estudio y minuciosa selección. Los cantos para los niños—materia delicada y difícil en extremo—han sido poco comprendidos y hasta cultivados en nuestro país, y la consecuencia de ello es que en nuestras escuelas se canten gran cantidad de canciones anodinas y faltas de todo sentido artístico, que han sido denominadas «cantos escolares». Bajo este título se han *fabricado* una serie de cantos desprovistos en absoluto de la menor esencia pedagógica y, lo que es peor, con pretensiones exageradas de ser pedagógicas, siendo, además, desde el punto de vista artístico, verdaderos modelos de mal gusto y de pedestrería. No es fácil decidir sobre la bondad de un canto, pues no ignoro que en materia de opinión hay

que ser amplio, y nadie puede asegurar que la propia sea la única verdadera; pero será preciso reconocer que si han de prevalecer las opiniones de quienes carecen de todo conocimiento musical, la labor no podrá concretarse ni seguir una trayectoria acusada.

El canto infantil ha de reunir condiciones de sencillez, de diafanidad, de buen gusto y de poesía, y ha de ser tanto más breve y conciso cuanto más temprana sea la edad de los niños. Su melodía debe ser clara y sencilla, pero también bella, huyendo de que contenga entonaciones demasiado difíciles para evitar que los niños tengan que hacer al aprenderlas un esfuerzo mental desproporcionado. Su texto ha de responder a ideas perfectamente comprensibles y que despierten suave y delicadamente el gusto y la emoción. Debe desecharse implacablemente todo canto cuya melodía y cuyas palabras sean anodinas, vulgares o pedestres, que desgraciadamente abundan.

Hacer aprender a los niños estos cantos equivale a contraer una responsabilidad moral como maestro y como hombre, ya que siendo imprescindible que el niño vaya formando la vida de su espíritu, la vida interior que tanto ha de contribuir en la orientación de su futuro, si en los albores de esta vida y en un terreno virgen y propicio a todo cultivo se siembra lo vulgar o lo dañino, los resultados serán fatalmente desastrosos.

Cuando no se posea una iniciación, una educación o una cultura musical suficiente, debe recurrirse a quien, especializado, pueda indicar o proporcionar el conveniente repertorio.

Téngase en cuenta, que escribir para niños es empeño que ofrece las más serias dificultades. Se tiene la creencia de que cualquier canción es buena para ser cantada por la niñez, y

así abundan los engendros lamentables que por inconsciencia, por vanidad o por ignorancia de sus autores, llenos, no obstante, de buena intención, corrompen el tierno espíritu infantil y empañan su pureza.

Como la práctica del canto en la escuela ofrece alguna dificultad para cantar de viva voz, si el maestro no posee las condiciones musicales necesarias, será conveniente disponer de algún instrumento musical auxiliar, para que las melodías puedan ser aprendidas con justeza y también las tonalidades. En las capitales y pueblos de importancia no es difícil que las escuelas estén dotadas de algún piano o armonium, o que bien algún antiguo alumno o alguna persona amante de la escuela y de la música se preste a asistir a ella con algún instrumento propio para ejecutar melodías, por ejemplo, el violín, violonchelo, flauta o algún otro. En los pueblos pequeños, esto es ya más difícil, pero rara es la iglesia que no posea, por lo menos, un pequeño armonium para el culto. De ese instrumento deben servirse los maestros que tengan necesidad, pero si se encuentran para ello dificultades debe recurrirse al diapasón, siendo preferible el de las siete notas musicales, no sin antes haber aprendido a usarlo convenientemente.

Aprendidos diversos cantos que formen un repertorio más o menos extenso, es conveniente y hasta necesario organizar el orfeón infantil y con él celebrar fiestas, ya en la escuela, haciendo que las presencien las familias de los escolares, ya fuera de ellas en actos públicos; en una palabra, que el orfeón escolar sea considerado como algo propio e importante en la localidad, con lo cual los niños sentirán el estímulo gustoso del trabajo.

El canto patriótico.—Entre los cantos llama-

dos escolares, abundan los de carácter patriótico, sobre los cuales me permito llamar la atención por la frecuencia con que son cantados en la escuela, precisamente por verse obligados los profesores especiales y los directores a incluirlos en el repertorio. Nada más lógico, nada más racional y sano que inculcar a los niños la idea de patria, y nada más hermoso que vérsela cantar por medio de la música que ellos mismos interpretan, pero ocurre, desgraciadamente, que, por medio de estos cantos patrióticos de que hablo, el efecto que se pretende conseguir es totalmente opuesto, ya que estos cantos—salvo raras excepciones—son verdaderas negaciones en cuanto a su expresión artística y a su técnica, y mediocres, en cuanto a los versos que inspiran la música. Con ellos, los niños adquieren la costumbre de conocer las glorias de su patria, de una manera artificiosa, hinchada, banal y falsa. Es pernicioso que los niños lleguen a sentir la patria que en esas canciones se canta, porque entonces serán patrioterros, pero no patriotas, puesto que suele ser una patria de oropel, rimbombante y fofa. Un ritmo de marcha belicoso y falsamente heroico, una melodía insulsa y unos versos en los que «amor» rima con «tambor» y «emoción» con «corazón», no son elementos suficientes para un canto patriótico; a lo sumo será un canto patriotero y que dará a los niños un concepto y una idea de patria totalmente distinto al que en realidad debe sentir. El concepto de patria ha de ser bien diferente y los maestros son precisamente los llamados a hacérsela sentir a los niños con toda justeza y efectividad.

El verdadero sentido de la patria no podrá inculcarse mejor en un niño que con los cantos del pueblo, escogidos entre los de todas las regiones españolas, porque contienen el hondo

sentir de la raza en sus múltiples variantes y porque son fiel expresión de las modalidades de cada ambiente y de cada paisaje. Con los cantos del pueblo mostraremos al niño una «geografía espiritual» que ha de complementar de modo eficaz la comprensión total de la geografía física del país donde vive, consiguiéndose, como antes decíamos, que adquiriera un verdadero sentimiento de patria.

A las manifestaciones del folklore nacional será conveniente añadir algunas del universal, ya que, siendo el canto popular expresión justa de las características de cada pueblo, el niño las irá conociendo, y relacionándolas por medio de la comparación adquirirá el convencimiento de la supremacía que en riqueza espiritual, en virtudes y sentimientos tiene nuestra patria, aunque circunstancias que la historia puede determinar escondan o tergiversen esta supremacía.

Convendrá a los maestros tener presente que si en todo canto popular, es decir, en los cantos eruditos o compuestos por músicos técnicos, los acentos tónicos de las palabras han de corresponder perfectamente con los de la música, en los cantos «naturales» este contrasentido, vedado en la obra del arte, es perfectamente disculpable, porque con él adquieren un sabroso carácter lleno de gracia ingenua y natural.

Si un jardín versallesco, en el que el gusto refinado del hombre ordenó los impulsos de la flora, es bello y produce una deleitosa sensación (la canción erudita), un paisaje en que cada planta y cada árbol ha crecido naturalmente ofrece, en su rusticidad y *ordenado desorden*, una sensación de belleza, si no tan refinada y artificiosa, más natural, más sencilla, más ingenua y, por tanto, más honda (la canción natural).

El canto popular.—El canto popular es, por sus excepcionales condiciones de naturalidad, de sinceridad, de expresión, de sencillez, de claridad y de belleza, el más conveniente para la iniciación musical del niño. Su valor pedagógico equivale al de las lecciones dadas por el maestro, sin que revistan el carácter de tales, en paseos y excursiones, en contacto con la naturaleza, gozando plenamente de sus beneficios, y aun las supera, porque los cantos populares suelen ser concreciones sintéticas de esta misma naturaleza avaloradas por un sentido artístico puro y sin adulteraciones, nacido como nacen las flores y los frutos, de la entraña misma de la tierra.

He de hacer, sin embargo, una salvedad de suma importancia sobre el canto popular: Suelen tenerse por cantos populares aquellos que son repetidos por el pueblo, mejor dicho, por el «público», que no es lo mismo.

Indudablemente, la definición de estos casos no es impropia, por lo cual conviene hacer una distinción entre el canto popular, que puede ser una melodía cualquiera repetida por el pueblo, y el canto natural, que es justamente el que ha nacido ingenuo, espontáneo, sin artificio, sin sabiduría, sin erudición, del corazón mismo del paisaje.

Veamos, pues, en el canto «natural» de las distintas regiones españolas uno de los mejores elementos, acaso el mejor, tanto para la educación musical del niño como para la práctica del canto en la escuela. Sus excelencias son múltiples en todos los órdenes. Sencillo y fácil, el niño lo aprende sin trabajo y con deleite; ingenuo y natural su fondo expresivo es perfectamente comprensible y asimilable; nacido sin artificio erudito, llega directamente al sensorio infantil, como el perfume de la flor silvestre,

Cómo se enseña el canto y la música 29

como la brisa cargada de saludables aromas, como la visión del paisaje, alimentando el alma infantil de sano y variado alimento espiritual. Para la formación del gusto artístico, constituye un positivo elemento, ya que sus formas melódicas, exentas de toda preocupación, tienen originalidad y belleza propias. Si es indispensable elegir buenos alimentos para la nutrición corporal del niño que fortifiquen su salud física, no lo es menos procurarle alimentos para su vida espiritual que reúna las mismas condiciones.

Apreciada la bondad del «canto natural» convendría, sin embargo, pensar y preocuparse de la elección y selección de aquellos cantos del pueblo que convenga introducir en la escuela. Algo hemos dicho sobre la necesidad de no confundir el canto pseudopopular con el canto natural, pero conviene insistir en ello. Téngase en cuenta lo delicado de la misión del maestro en todos los órdenes pedagógicos, mucho más delicado tratándose de materias artísticas que tanto han de influir en el porvenir moral del niño. Si éste observa que en la escuela el maestro le suministra lo que en la calle escucha repetidamente y que falto de preparación artística lo acepta como bueno, no cabe duda que ha de considerarlo como superior al verlo sancionado por el maestro, figura para él simbólica. Necesario será, pues, que el ambiente artístico que respire y viva en la escuela sea selecto y puro y, por lo tanto, que las canciones que aprenda sean como antídoto, del veneno que su espíritu ingiere cotidianamente en el arroyo, constituido por las musiquillas al uso, generalmente nacidas en el escenario de varietés, cuyas melodías—salvo las excepciones naturales—insulsas, chabacanas, mezquinas, inspiradas por la sentimentalidad,

pero no por el sentimiento, sin expresividad artística, falsas y engañosas, van al unísono de los versos sobre que se basan, casi siempre vulgares, faltos de poesía y de arte o nocivos por absurdas, procaces o de mal gusto, cuando no obscenos o depravados.

Pero como también entre las canciones del pueblo las hay que, sobre todo en los versos, incurren en alguno de los males apuntados, conviene seleccionarlas, sustituyendo aquéllos por otros cuyo metro y expresión coincidan con la melodía que por su belleza natural sería injusto proscribir.

Para las primeras edades de los niños serán preferibles aquellos cantos más sencillos, melódicamente y cuyas palabras respondan a sensaciones de toda claridad para su comprensión, los de carácter inocentemente epigramático; los onomatopéyicos, cuya repetición tanto agrada a los pequeños y los que describen clara y sucintamente cuadros e impresiones de la naturaleza (estaciones, paisajes, fauna, flora, faenas del campo, etc., etc.). Conforme avanza la edad de los niños deben ampliarse estos conceptos paulatinamente en contenido y extensión, sin reparos para ciertos textos en los que se expresan sentimientos naturales. Suelen ser desechadas bellas canciones por el solo hecho de contener conceptos y palabras relacionados con el amor, absurdo proceder, según nuestra opinión, ya que siendo el amor la fuerza potencial de la vida, es precisamente por medio del arte y de la belleza como mejor puede y debe revelarse a los niños, a condición, claro está, de que se haga con buen gusto, con delicadeza y poéticamente. No hacerlo así implica declarar el tema pecaminoso, fomentando la hipocresía del niño, y exponiéndole a que adquiera sus conocimientos, fatalmente necesarios, por

conductos perjudiciales por lo oscuros y tortuosos.

El canto religioso.—Los cantos religiosos también han de ser objeto de un detenido estudio y selección. El repertorio actual de los cantos religiosos, necesarios para las fiestas que se organizan en las distintas escuelas en determinadas solemnidades, como la de Navidad, etc., es una verdadera calamidad artística además de antirreligiosa, mandada seriamente retirar por los propios pontífices, que, asesorados por altas autoridades en la música eclesiástica, lo consideraron nocivo para el verdadero sentido religioso, puesto que con dichos cantos lo único que se consigue es inculcar una pseudorreligiosidad sensiblera y carente del verdadero sentimiento religioso. Precisa acostumbrar a los niños a que por medio de la música, que ha sido siempre un poderoso auxiliar de la iglesia, sientan desde su más tierna edad la religión de una manera honda y sólida, para lo cual es necesario elegir de entre el inmenso repertorio de música sacra, en la que España tiene una gloriosa tradición lamentablemente olvidada, aquellas composiciones que, ajustándose a las condiciones de comprensión de espíritu y de posibilidad vocal de los niños, puedan elevarle y no deprimirle, como acontece con los cantos monjiles, melifluos y flojos que actualmente se escuchan en estas fiestas y que constituyen una plaga contra el verdadero arte y contra el verdadero sentimiento.

El canto colectivo.—El canto colectivo o coral es, socialmente considerado, de un inmenso valor. Pocas cosas en la vida ofrecen como esta disciplina artística innumerables ventajas de todo orden y ningún inconveniente. Desde el punto de vista moral, es altamente educador; sensibiliza el espíritu, ahuyenta toda idea per-

niciosa, ocupa noble y agradablemente el tiempo dedicado a la diversión y esparcimiento de ánimo: como está basado en la poesía, a la cual sublimiza, nos pone en contacto íntimo con ella y nos la hace mejor comprender y sentir; permite olvidar pesadumbres y dolores de que forzosamente el hombre es víctima, o, por lo menos, los dulcifica y suaviza. Aumenta nuestras alegrías y las limpia de los sentimientos bastardos que puedan inspirarlas; graba en la memoria y en el corazón momentos y episodios de la vida, envolviéndolos en suave neblina de belleza que hace siempre grata su recordación, nos aparta del ocio, inspirador de toda maldad; nos aleja del vicio y de las pasiones nocivas, nos ennoblece, nos eleva; permite por su naturaleza singularmente augusta, fraternizar a los hombres que, unidos por tan hermoso lazo, conviven, se conocen y olvidan y perdonan las diferencias de clase, de ideas y de condiciones para, unidos, rendir tributo al arte, que está siempre sobre todo y más allá de todo.

Desde el punto de vista higiénico, constituye un magnífico medio profiláctico, puesto que el cantar, además del bien que produce sobre la parte moral del individuo—que tanto influye en la parte física—, evita, según afirman fisiólogos eminentes, gran número de enfermedades, que son azote de la humanidad.

Bien sabido es que la respiración rítmica—y en el canto no se practica de otro modo—desarrolla los órganos a él afectos de modo metódico e insensible y además agradable. Un sabio higienista ha dicho: «Aquél que practique habitualmente el canto, adquirirá un seguro contra la tuberculosis.»

Otro aspecto sumamente interesante nos ofrece la práctica de esta disciplina pedagógica. Como el canto colectivo, al llegar a cierto gra-

do se practica en forma polifónica, el cantante se acostumbra a interpretar la parte encomendada al grupo a que su voz pertenece, oyendo al mismo tiempo las restantes, y diferentes entre sí, adquiriendo de este modo un dominio y una conciencia de su propia personalidad y un respeto hacia la ajena, acostumbrándose a cumplir una misión ni más ni menos importante que las restantes, que forman el conjunto.

Aprende a esperar, a intervenir cuando es justo tiempo de ello, a someterse, sin detrimento de su dignidad, de su amor propio ni de su orgullo, a una dirección. Acalla y exalta a un mismo tiempo su individualismo, es decir, equilibra las funciones de su individualidad, preparándole para no ser ni demasiado pasivo ni excesivamente activo en la vida social, en la que con estas normas llegará a ser discreto y a cumplir siempre con su deber, ocupando oportunamente el puesto que en cada momento le corresponda.

Todos sabemos cómo aquellos pueblos en donde las sociedades corales están extendidas y donde el cultivo del canto constituye la diversión predilecta tienen una vida social más armónica, menos áspera. Sin salir de España, podemos hacer idénticas observaciones en aquellas regiones en donde los coros abundan y la enseñanza musical es dada a gran parte de sus ciudadanos.

Cataluña y las Provincias Vascongadas son buen ejemplo de esta afirmación. El positivo desenvolvimiento cultural de estas dos regiones, lógicamente seguidos de un engrandecimiento en todos los órdenes, obedece, en una gran parte, al fomento que en ellas se ha hecho de la música por medio de las numerosísimas sociedades corales que funcionan a base de los cantos populares respectivos.

En Levante ocurre otro tanto con las bandas de música. Personalmente he podido comprobar la diferencia que se observa en el ambiente social de los pueblos cuyas diversiones tienen un tono elevado y espiritual.

Concurriendo en el español condiciones excepcionales de comprensión y de sensibilidad, yo me atrevería a afirmar—y esta afirmación no es caprichosa ni gratuita, sino que obedece a un convencimiento adquirido por la comparación—que si en España se intensificara consciente e intensamente esta educación, pronto habría de ser uno de los pueblos cuyo ambiente sobrepasara en elevación al que mayor grado haya alcanzado. Pero esto no es fácil de conseguir esperándolo, tan sólo, de los poderes públicos. Esto ha de hacerse por el esfuerzo de todos cuantos tengan el firme convencimiento de sus ventajas, de todos cuantos sientan vibrar en el fondo de su alma el ideal de mejoramiento y de elevación.

ELEMENTOS DE TÉCNICA MUSICAL

Dando por hecho que los niños han venido haciendo prácticas de ritmo y de canto desde su ingreso como párvulos en la escuela (que, repetimos, es la mejor edad para una buena iniciación), y en el supuesto de que esas prácticas se hayan hecho de un modo racional, sin cansancio para los niños, y con amenidad, que aconsejamos como principal elemento de su eficacia, a la edad entre los seis y los siete años, y acaso antes, según las condiciones de los niños, debe iniciárseles ya en los conocimientos de técnica musical, es decir, en los rudimentos del solfeo, primero muy poco a poco y procu-

rando que lo que aprendan sea por ellos absolutamente comprendido y asimilado.

Como quiera que ya tienen costumbre de cantar (es decir, de entonar) y de medir, que ya están habituados al ritmo, ha de ser fácil llegar a hacerles comprender claramente el objeto del compás, de la clave, del pentágrama, de las líneas divisorias, etc., etc. Lo que más trabajo cuesta es habituarles a conocer el nombre de las notas según la colocación en el pentágrama y a la lectura de ellas con la rapidez necesaria para no intergumpir el curso de cada ejercicio. Yo detesto cuantos procedimientos violentos se empleen. Por el contrario, aconsejo a los maestros que usen de mucha paciencia y que inventen medios para que los niños lleguen a leer de corrido las notas sin cansarse y sin aborrecer el ejercicio. Citaré como muestra alguno de los que yo empleo.

Primero. Con objeto de ganar tiempo, yo divido el pentágrama en tres zonas. La primera comprende desde el «do» de la primera línea adicional inferior hasta el «sol» de la segunda línea. La segunda, desde este «sol» hasta el «re» de la cuarta línea, y la tercera, desde este «re» hasta el «la» agudo de la primera línea adicional superior, y les hago practicar al principio las cinco notas de una sola zona, con lo cual llegan a grabarse en la memoria su colocación por el referido número de ellas. Cuando ya tienen absoluta seguridad en la lectura de las notas de una zona, y la leen sin titubear y con cierta seguridad, hago lo propio con la segunda zona, marcándoles luego, mezcladas, las notas de la primera zona estudiada, no empezando el estudio de la tercera hasta que no están absolutamente aprendidas las anteriores.

Una ayuda eficacísima, para una mayor rapidez en la lectura de las notas, es la de hacer-

les copiar algún ejercicio e inventar otros, en los cuales, al mismo tiempo que se dan cuenta exacta de la colocación de las notas, pueden ya practicar la medida, dándolas a las otras notas la forma de diversas figuras y capacitándose de cuantas de cada clase caben en cada compás y haciendo con ellas diversas combinaciones. La mejor manera de recordar cuanto sea gráfico es practicarla por sí mismo. Ricardo Wagner, después de haber escrito los «Maestros cantores» y el «Parsifal» pasaba largas horas copiando obras polifónicas.

Aunque es cómodo estudiar la teoría del solfeo por medio de algún texto de los muchos que existen, yo desecho esta comodidad y uso otros procedimientos que me dan resultados infinitamente mejores. Explicarles claramente a los alumnos y nunca en forma de definición dogmática, sino por medio de símiles ingeniosos y con muchos ejemplos en el encerado, las materias objeto de este estudio y exigiendo que cada alumno haga en un cuaderno especial el resumen de cada lección a su modo y con ejemplos gráficos hechos por él mismo. De esta manera resulta que cada niño se hace su propio libro de texto que consultará cuando haya olvidado o confusión de materias y, naturalmente, para llegar a conseguirlo habrá tenido obligación de prestar atención a las explicaciones del profesor, atención que no habrá sido penosa si el profesor ha tenido habilidad al explicar. Ahora bien, teniendo en cuenta que los maestros—como ya apuntamos en otro lugar de este folleto—, por regla general, no han recibido las enseñanzas de música en la debida forma, conviene que consulten alguna teoría del solfeo para que sus explicaciones no adolezcan de ninguna falsedad o equivocación que habría de ser perniciosa a los alumnos.

Como se enseña el canto y la música 37

Insistiremos en la necesidad de que los principios de la técnica musical sean absolutamente sólidos y que los niños los lleguen a comprender íntegramente, para lo cual conviene hacer a modo de pequeños resúmenes, de los que daremos un ejemplo.

El profesor, cuando haya explicado diversas materias, debe él mismo hacer, por ejemplo, el resumen siguiente:

La música es una de las cinco bellas artes (enumérense las otras cuatro). Es como un lenguaje que, en lugar de expresarse con letras, sílabas, palabras, frases y oraciones, se expresa por medio de sonidos. Así como para llegar a entender lo que otros escriben y a escribir lo que otros han de entender, tenemos necesidad de aprender cuantos signos son necesarios en el lenguaje hablado, hemos de aprender todos los signos que constituyen el lenguaje de los sonidos, o sea la música. El estudio de todos estos signos se llama el solfeo. (Hágase el parangón entre la gramática, reglas del lenguaje hablado, y el solfeo o gramática del lenguaje musical.)

Los sonidos musicales se representan por medio de unos signos que se llaman notas. Estas notas son siete, y según el orden que es preciso establecer para constituir la escala, se denominan: «do», «re», «mi», «fa», «sol», «la» y «si», subiendo y, por lo tanto, invirtiendo el orden, o sea bajando, habrá que nombrarlas: «si», «la», «sol», «fa», «mi», «re», «do» (en detalles como éste precisa apelar al memorismo). Estos signos, llamados notas, que representan gráficamente los sonidos musicales, así como otros muchos, se escriben en el pentágrama, que es un conjunto de cinco líneas horizontales y paralelas entre sí que forman entre ellas cuatro espacios, constituyendo cada línea y cada espa-

cio un lugar, donde han de escribirse las notas.

He observado que es muy agradable a los niños hacerles saber que pueden estudiar el nombre y colocación de las notas en sus propias manos, que son otros tantos pentágramas, o sean las cinco líneas que son sus cinco dedos. Debe el maestro explicar que las líneas y espacios del pentágrama han de empezarse siempre a contar de abajo arriba; así, pues, el dedo meñique será siempre la primera línea, y el pulgar la quinta.

Ya tenemos el sitio donde escribiremos las notas que representan los sonidos musicales, o sea el pentágrama, especie de tela de cañamazo sobre la que podremos bordar o colocar las notas, pero nos falta saber cómo se llamarán las distintas notas colocadas en las distintas líneas y espacios de este pentágrama; el signo que determina el nombre y la entonación de estas notas se llama clave, por lo tanto la clave es un signo que sirve para determinar el nombre y sonido de las notas según su colocación en el pentágrama. (Definición después de la comprensión.)

De las distintas claves, la que nos conviene conocer, por ser la más usada, es la clave de «sol», y como ya sabemos el orden que llevan las notas de la escala, fácil nos será averiguar cómo se llamará cada una, según la línea o espacio que ocupe. Cuando se hayan ocupado con notas las cinco líneas de los cuatro espacios del pentágrama, hágase ver que habiendo más sonidos, tanto graves como agudos, precisa encontrar el medio de determinarlas, colocándolas fuera del pentágrama, tanto por arriba como por abajo. Para esto se emplean las líneas adicionales, que son las que se suman al pentágrama cuando es preciso hacerlo, y que a su vez forman también espacios adicionales.

Los sonidos tienen distintas duraciones, por lo cual se pueden hacer infinitas combinaciones. (Hágase comprender con ejemplos lo que son sonidos largos, menos largos, rápidos y más rápidos.)

Para determinar la duración de estos sonidos, representados por notas, existen las figuras.

Las figuras son siete, y se llaman: «redonda», «blanca», «negra», «corchea», «semicorchea», «fusa» y «semifusa» (por este orden expreso háganse ejemplos en el encerado).

La relación de valores entre estas figuras es la siguiente:

Cada figura vale la mitad de su anterior, por lo tanto, dos «blancas» equivalen a una «redonda», dos «negras» a una «blanca», dos «corcheas» a una «negra», etc., etc., o lo que es lo mismo, una «blanca» equivale a la mitad de una «redonda», una «negra» a la mitad de una «blanca», etc., etc. Sabemos el valor relativo de las figuras entre sí, pero nos falta conocer el valor absoluto. El que determina este valor es el compás. El compás, por lo tanto, es un signo que sirve para medir el tiempo y para determinar el valor de las figuras. De cuantos compases existen nos conviene conocer antes que ningún otro el compás llamado de compasillo, que se representa por una C, e indica que, una porción de tiempo, de mayor o menor duración, debe dividirse en cuatro partes iguales entre sí.

El maestro debe marcar el compás de cuatro partes a distintas velocidades, haciendo comprender a los niños que el compás estará bien llevado, siempre que sus partes sean absolutamente iguales de duración, aunque el compás se lleve muy despacio o muy de prisa. Es conveniente marcar compases defectuosos y

preguntar a los niños cuándo está bien o mal marcado, para que no tengan ninguna duda.

Con objeto de que lleguen a experimentar el ritmo exacto del compás, es necesario hacerse-los marcar con movimientos de la mano y antebrazo, diciéndoles que la primera parte se marca abajo, la segunda a la izquierda, la tercera a la derecha y la cuarta arriba, y así sucesivamente. Para separar los compases unos de otros, es decir, para que sepan cuándo termina un compás y empieza uno nuevo, existen las líneas divisorias que se colocan atravesando paralelamente las cinco líneas del pentagrama.

Como no siempre que se practica un ejercicio se nombran sonidos, es preciso hacérselo comprender a los niños, diciéndoles que hay unos signos que se llaman silencios, y que su valor es el mismo que el que tienen las figuras que representan, sean silencio de redonda, de blanca, de corchea, etc., etc.

Bien practicados los silencios, explíqueseles la definición de este signo, que es la siguiente: «El silencio es un signo que sirve para interrumpir el sonido sin interrumpir el compás.»

Cuando los niños tengan ya costumbre de marcar justamente el compás, nombrando sus partes: 1, 2, 3, 4, lo que ha de hacerse con una flexibilidad de la mano y del antebrazo, nunca con rigidez, tomando una nota cualquiera, por ejemplo, cuya nota va transformándose según la figura que representa y tomando el valor de cada una de ellas. (Hágase el ejercicio, escribiendo la nota «la», en figura «redonda», y hágase nombrar sin interrupción durante las cuatro partes de un compás.) Puesta la línea divisoria en el compás siguiente, póngase dos veces la nota «la», afectando la figura «blanca», que vale dos partes cada una, haciéndoles inte-

rrumpir la nota al final de la segunda y de la cuarta del compás. En el compás siguiente pónganse cuatro negras, que corresponden por su valor una parte cada una a cada uno de los cuatro movimientos de la mano. En el siguiente, pónganse corcheas de las que entran ocho en todo el compás, o sean dos en cada parte, haciéndoles observar y, sobre todo, practicar, que cada una de las figuras va siendo de duración más rápida, y que las dos corcheas de cada parte han de nombrarse mientras dure un movimiento de la mano.

De los múltiples procedimientos por mí empleados, aparte el continuo de la escritura en el encerado, existe uno que reputo como el mejor, y es el siguiente:

Explíquesele a los niños que la distancia entre dos ángulos de la clase o entre dos puntos que se establezcan, es lo que puede representar un compás. Uno de los niños representará en este ejercicio práctico una redonda, y se colocará en mitad de la distancia establecida, y mientras el profesor marca las cuatro partes de un compás de compasillo, el niño (en funciones de redonda) habrá de levantar el brazo y nombrar la nota «la», subiendo y bajando el brazo cuando el profesor haya terminado el compás.

Otros dos niños representarán dos «blancas», convenciéndoles de que cada uno vale dos partes, y se les colocará delante del «niño redonda», haciéndoles actuar en la misma forma que a este primero, solamente durante dos partes del compás, primero el de la izquierda (la primera y la segunda) y luego el de la derecha (la tercera y la cuarta). Practíquense estos dos compases, luego se hace lo propio con los cuatro niños que representan cada uno de ellos una «negra», que vale una parte, y actuarán, por lo tanto, más brevemente. Empezar este ejercicio

con un nuevo compás con ocho niños que representan ocho corcheas y cada uno vale la mitad de una parte, por lo tanto el movimiento de levantar el brazo y nombrar la nota será mucho más rápido. Tenemos, pues, cuatro compases a marcar, en cada uno de los cuales (empezar siempre por el de la «redonda») los niños habrán de actuar según el valor y duración de la figura que estén representando.

Creo conveniente que el cuadro de los niños establecido se cambie por otros de la clase, si los hay, y que habrán—observando el juego—pasado a ser los actuantes observadores. También aconsejo que antes de hacer este cambio los de un mismo cuadro, o sean 15 niños, deben representar distintas figuras para que de este modo se den perfecta cuenta de lo que cada una de ellas vale.

La experiencia me ha demostrado cuán conveniente es enseñar de este modo, pues los niños se divierten con ellos y prácticamente se dan cuenta de lo que son las figuras y del valor que representan.

Cuando después de este ejercicio los niños miden los escritos en la pizarra, tienen ya una seguridad difícil de conseguir por otros procedimientos empíricos, machacones y áridos. Hágaseles comprender que en todo compás hay partes fuertes y partes débiles. En el de compásillo, son fuertes la primera y la tercera, y débiles la segunda y la cuarta, siendo de todas la más fuerte la primera, o sea la que corresponde al acento tónico. Los niños llegarán a capacitarse de la importancia de este extremo, haciéndoles el parangón con las palabras, y diciéndoles que estas partes fuertes son al compás lo que los acentos a las palabras, y recordándoles que en las canciones por ellos practicadas, cuando se lleva el compás, casi siempre

el acento propio de la palabra corresponde con la parte primera o fuerte del compás, menos en algunas canciones populares, que son excepción.

Explicadas estas materias conviene que algún niño del conjunto haga un resumen oral de todas ellas, y todos un resumen escrito, que el profesor revisará y corregirá minuciosamente, insistiendo en ello hasta que tenga la convicción de que todos lo han comprendido bien.

Sin olvidarlo un solo día de clase, se empleará algún tiempo en la lectura de las notas hasta que éstas no ofrezcan dificultades, pueden empezarse los ejercicios de entonación, habituando a los alumnos a que midan con el oído las distancias sonoras, como por la retina se dan cuenta de las distancias gráficas.

Es importantísimo que al nombrar las distintas notas lo hagan con voz natural, sin apretar absolutamente la garganta ni en las notas bajas ni en las agudas.

Para los ejercicios de entonación, lo más conveniente es la voz llamada de *falsete*. Por practicar violentamente los ejercicios de entonación se estropean y se pierden muchas voces. Los ejercicios de entonación deben primero hacerse sin medida, para que la atención de los niños pueda concentrarse en este ejercicio.

También el de medida debe hacerse aislado, es decir, sin entonación, por la misma causa, y cuando en cada uno de ellos se haya adquirido una cierta seguridad, será más fácil simulta-
nearlos. Es tiempo que se gana y eficacia que se obtiene.

Sencillos ejemplos preliminares de entonación y medida, así como los que han de seguir, deben ser siempre distintos unos de otros, con lo cual el niño se habitúa desde el primer momento a repentizar, es decir, a descifrar,

con lo cual su atención ha de estar forzosamente alerta.

El enseñar el solfeo exclusivamente con un método cualquiera es de resultados negativos, aunque, al parecer, buenos. Las dotes de retentiva y asimilación de los niños suele ser excelente, y si practican siempre las lecciones de un método, cuando las han oído varias veces las aprenden de memoria y no discernen sobre el verdadero significado de entonación y de valores.

Los ejemplos para los ejercicios deben elegirse entre las melodías que para ello se prestan, según el grado de conocimientos que van adquiriendo los niños, con lo cual, al mismo tiempo que aprenden a entonar y a medir, forman y sensibilizan su gusto.

Cuando los conocimientos sean suficientes, debe hacerseles solfear la melodía de las canciones que hayan de cantar luego.

Me ha dado excelente resultado la siguiente práctica cuando se haya de enseñar una canción, se escribe la melodía en la pizarra y se les hace solfear a los niños. Después se les hacen aprender los versos rítmicamente, como se explica en la página 20, y luego se les hace aplicar la letra y la melodía aprendida, con lo cual van habituándose a que concuerden los acentos de las palabras con los del compás.

Conviene advertir a los maestros que existe una gran diferencia entre enseñar a niños o a niñas. Enseñar a las niñas es infinitamente más fácil y más agradable, porque las niñas suelen tener mayor sensibilidad, mejor predisposición y más gusto para esta clase de ejercicios artísticos. Parece que su misma naturaleza les hace más aptas para la asimilación. Aunque la historia de la música nos demuestra que los grandes genios musicales han pertenecido en su in-

mensa mayoría al sexo masculino, no cabe duda que el sexo que más cultiva la música es el femenino. Así, pues, quien enseñe a niñas encontrará positivamente más facilidades.

Los niños, por infinitas causas, son menos propicios a cantar. Contribuye en mucho el ambiente que predomina hoy en el mundo entero y del que no puede salvarse nuestro país. Los juegos violentos, las costumbres libres, la difusión de la mala literatura, el predominio del cine, tan pernicioso para la juventud por el derrotero que ha tomado, cuando pudiera ser uno de los más eficaces medios de cultura, y otra porción de causas que sería prolijo enumerar, han hecho que el niño de hoy día sienta desprecio si no desprecio por cuanto signifique juego, ocupación o entretenimiento espiritual, y como además observa el auge, la fama y la popularidad que adquieren las figuras que resaltan en las diversiones o deportes, como los toreros, los futbolistas, los boxeadores, etcétera, etc., creen que el cultivo de la música es cosa de «niños», y hasta llegados a cierta edad encuentran denigrante o ridículo cantar.

Lo apuntado no debe desanimar a los maestros. Por el contrario, ha de estimularles para, aun a costa de un mayor trabajo y hasta del sacrificio, conseguir que los niños españoles alcancen un nivel moral más elevado y una mayor sensibilidad.

Las prácticas del canto y de la música en la escuela han de ayudarles mucho para conseguirlo. Háganlas con paciencia, con cariño y con amor, en la seguridad de que los niños responderán a sus iniciativas y desvelos.

Los consejos que para estas prácticas doy en este folleto tienen un solo valor: el de ser resultado de una larga experiencia y el haber dado y estar dando buenos resultados.

BIBLIOGRAFÍA

CANTOS POPULARES

Pueblo. (Canciones populares), por Rafael Benedito. Editor: A. Matamala, Madrid.

Cantos populares españoles, por Rafael Benedito. Editor: A. Matamala, Madrid.

Canciones populares españolas, por Rafael Benedito. Editor: A. Matamala, Madrid.

Cantos populares leoneses, por R. Villar. Editor: Fuentes, Madrid.

También Castilla canta, por Manzanares. Editora: Unión Musical Española, Madrid.

Cuarenta canciones españolas, por J. M. Torner. Editor: Residencia de Estudiantes.

CANTOS INFANTILES

Natura. (Cantos infantiles), por Rafael Benedito. Editor: A. Matamala, Madrid.

Los pequeños cantores, por Mas y Serracant. Editora: Musical Emporium, Barcelona.

Canciones para la juventud, por López Chavarrí. Unión Musical Española.

Así cantan los niños, por Guridi. Unión Musical Española, Madrid.

JUEGOS MUSICALES

Canciones y juegos infantiles, por J. Llongueras. Unión Musical Española.

Diez canciones con gestos y rondas infantiles, por Jaques-Dalcroze. Unión Musical Española.

TÉCNICA Y TEORÍA DE LA MÚSICA

Música, por R. Benedito. Editorial Reus, Madrid.

Le chant a l'école, por M. Clerecy du Collet. Instituto J. J. Rousseau, Geneve.

Historia de la música, por J. Turina. Unión Musical Española.

I

I

II

IV

V

V

VI

VII

I



I

II

I

V

V

VII

I

PUBLICACIONES DE LA REVISTA DE PEDAGOGÍA

LA PEDAGOGIA SOCIAL Y POLITICA

- I.-Fundamentos científicos de la política escolar. Por *E. Spranger*. 3 ptas.
- II.-La escuela única. Por *L. Luauriaga*. 3 ptas.

LA EDUCACIÓN ACTIVA

- I.-Los centros de interés en la escuela. *C. Guillen de Reasano*. 4 pesetas.
- II.-Un programa escolar en proyectos. *M. E. Wells*. 4 pesetas.
- III.-Aplicación del método Decroly a la enseñanza. *A. Rubiés*. 4 pesetas.
- IV.-El trabajo individual en la escuela según el Plan Dalton. *A. J. Lynch*. 4 pesetas.
- V.-El sistema de Winnetka en la práctica. *Juan Comas*. 4 pesetas.
- VI.-El método de la escuela renovada. *Concepción S.-Amor*. 4 pesetas.
- VII.-El método de proyectos en las escuelas rurales. *Fernando Sáinz*. 4 pesetas.
- VIII.-El método de proyectos en las escuelas urbanas. *Margarita Comas*. 5 pesetas.
- IX.-Guías didácticas (I. Materias literarias) *L. Santullano y Fernando Sáinz*. 5 ptas.

LA PEDAGOGIA CONTEMPORANEA

- I.-Dewey. *El niño y el programa escolar*. 1 pta. (2.ª ed.)
- II.-Kerschensteiner. *El problema de la educación pública*. 1 pta.
- III.-Claparède. *La escuela y la psicología experimental*. 2,50 ptas. (2.ª ed.)
- IV.-Wyneken. *Las Comunidades escolares libres*. 1 pta.
- V.-Decroly. *La función de globalización y la enseñanza*. 1,50 ptas.
- VI.-Stern. *La selección de los alumnos*. 1 pta.
- VII.-Montessori. *Ideas generales sobre mi método*. 1,50 ptas.
- VIII.-Krieck. *Bosquejo de la ciencia de la educación*. 2 ptas.
- IX.-Lombardo-Radice. *Filosofía de la educación*. 2 ptas.
- X.-Ferrière. *La ley biogénica y la escuela activa*. 1,50 ptas.

LA PEDAGOGIA CLÁSICA

(ANTOLOGÍAS)

- I.-Pestalozzi. *L. Luauriaga*. 2 pts.
- II.-Rousseau. *M.ª L.ª Navarro*. 2,50
- III.-Fichte. *Joaquín Xirán*. 2,50 pts.

PROGRAMAS ESCOLARES

POR FÉLIX MARTÍ ALPERA

- I.-Ciencias físicas y naturales (2.ª ed., renovada.) 3 pesetas.
- II.-Lengua española. (2.ª ed., renovada.) 3 pesetas.
- III.-Geografía. (2.ª ed., renovada.) 3 pesetas.
- IV.-Historia. 3 pesetas.
- V.-Aritmética, geometría y trabajo manual. (2.ª ed., renovada.) 4 pesetas.
- VI.-Doctrina, moral, historia sagrada. 3 pesetas.

SERIE METODOLÓGICA

- I.-Cómo se enseña el idioma. *F. Martí Alpera*. (3.ª ed.) 1 pta.
- II.-Cómo se enseña la aritmética y la geometría. *M. Comas*. (4.ª edición) 1,50 ptas.
- III.-Cómo se enseña la geografía. *J. Dantín Cereceda*. (4.ª ed.) 1,50.
- IV.-Cómo se enseña la historia. *Teófilo Sanjuán*. (3.ª ed.) 1 pta.
- V.-Cómo se enseñan las ciencias físicoquímicas. Por *M. Bargañó*. (3.ª ed.) 1 pta.
- VI.-Cómo se enseñan las ciencias naturales. *E. Rtoja*. (3.ª ed.) 1 p.
- VII.-Cómo se enseña el dibujo. *Víctor Masriera*. (4.ª ed.) 1,50 ptas.
- VIII.-Cómo se enseñan los trabajos manuales. *J. Montúa* (3.ª ed.) 1 p.
- IX.-Cómo se enseña el canto y la música. *Rafael Benedito*. (2.ª edición.) 1,50 ptas.
- X.-Cómo se enseña la economía doméstica. *Rosa Sensat*. 1 pta.

LA NUEVA EDUCACIÓN

Concepto y desarrollo de la nueva educación. *L. Lusuuriaga*. (Agotada.)

La libertad y autonomía en la educación. *Luis Santullano*. 2 ptas.

El Método de proyectos. *F. Sáinz* (2.^a ed., renovada) 2.50 pts.

La cooperación en la escuela *Antonio Ballesteros*. 2 ptas.

El Método Montessori. *L. Serano*. 2 ptas.

El Plan Dalton. *F. Sáinz*. 2 pts.

El Método Decroly *A. Ballesteros*. 2 ptas.

La escuela del trabajo. *J. Mallart*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas italianas *Concepción S.-Amor*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas norteamericanas. *F. Sáinz*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas alemanas. *Lorenzo Luauriaga*. 2 ptas.

El método Cousinet. *Concepción S.-Amor*. 2 ptas.

El Plan Jena. *P. Petersen*. 2 pts.

Las escuelas nuevas inglesas. *Margarita Comas*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas francesas y belgas. *Antonio Ballesteros*. 2 ptas.

El método Mackinder. *Margarita Comas*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas escandinavas. *C. S.-Amor*. 2 ptas.

La escuela duplicada. (Sistemas Gary y Detroit.) *Luis Santullano*. 2 ptas.

Colonias de educación. *José Mallart*. 2 ptas.

Las escuelas nuevas rusas. *Lucy Wilson*. 2 ptas.

El Plan Howard. *Marcelo Agudo*. 2,50 ptas.

Las Repúblicas Juveniles. *Regina Lago*. 2,50 ptas.

La escuela nueva pública. *Lorenzo Luauriaga*. 2,50 ptas.

La coeducación de los sexos. *Margarita Comas*. 2,50 ptas.

BIBLIOTECA PEDAGOGICA

- I.-Psicología para maestros. *Otto Lipmann*. 8 ptas. (2.^a ed.)
- II.-Manual de pedagogía *W. A. Lay*. 8 pesetas. (2.^a ed.)
- III.-Filosofía y educación. *Augusto Messer*. 6 ptas.
- IV.-La psicología individual y la escuela. *Alfredo Adler*. 5 ptas.
- V.-Historia de la pedagogía. *Richard Wickert*. 10 ptas.
- VI.-Biología pedagógica. *W. L. Eickenberry* y *R. A. Waldron*. 8 pts.

SERIE ESCOLAR

- I.-El programa escolar *F. Sáinz*. (2.^a ed.)
- II.-Distribución del tiempo y del trabajo. *A. Ballesteros*. (2.^a ed.)
- III.-Examen y clasificación de los niños *A. R. Mata*. (2.^a ed.)
- IV.-Preparación y ejecución del trabajo escolar. *E. García*. (2.^a edición)
- V.-El material de enseñanza *V. Valls*. (2.^a ed.)
- VI.-Decoración escolar. *P. Chico*. (2.^a ed.)
- VII.-La escuela graduada. *A. Ballesteros*.
- VIII.-La escuela unitaria. *F. Sáinz*.
- IX.-Museos y exposiciones escolares. *José Xandri Pich*.
- X.-Bibliotecas escolares *L. Luauriaga*.

Precio de cada obra: UNA peseta.

LIBROS ESCOLARES

LECTURAS

- I.-El libro del idioma. Lecturas literarias. *L. Luauriaga*. (Agotada.)
 - II.-El libro de la vida. Lecturas científiconaturales. *E. Rioja*.
 - III.-El libro de la Tierra. Lecturas geográficas. *J. Dantín Cereceda*.
- Precio de cada obra: 2 ptas. rústica; 2,50 encuadernada

TEXTOS

- I.-Aritmética. *Margarita Comas*.
 - II.-Gramática. *F. Martí Alpera*.
 - III.-Geografía. *J. Dantín Cereceda*.
- Precio de cada obra: 2 ptas. encuad.

REVISTA DE PEDAGOGÍA

AVENIDA PI Y MARGALL, 7 - MADRID

SERIE METODOLÓGICA

- I. **Cómo se enseña el idioma.** Por *Félix Martí Alpera*. (3.^a ed.) 1 pta.
- II. **Cómo se enseña la aritmética y la geometría.** Por *M. Comas*. (4.^a edición.) 1,50 ptas.
- III. **Cómo se enseña la geografía.** Por *J. Dantín Cereceda*. (4.^a ed.) 1,50.
- IV. **Cómo se enseña la historia.** Por *T. Sanjuán*. (3.^a ed.) 1 pta.
- V. **Cómo se enseñan las ciencias físico-químicas.** Por *M. Bargalló*. (3.^a edición.) 1 pta.
- VI. **Cómo se enseñan las ciencias naturales.** Por *E. Rioja*. (3.^a ed.) 1 pta.
- VII. **Cómo se enseña el dibujo.** Por *Victor Masriera*. (4.^a ed.) 1,50 ptas.
- VIII. **Cómo se enseñan los trabajos manuales.** Por *J. Montúa Imbert*. (3.^a ed.) 1 pta.
- IX. **Cómo se enseña el canto y la música.** Por *R. Benedito*. (2.^a ed.) 1,50.
- X. **Cómo se enseña la economía doméstica.** Por *Rosa Sensat*. 1 pta.

Precio: 1,50 pesetas.