

**OPCIONES RITMICAS Y MELODICAS EN EL METODO
“CANTO ESCOLAR”**

LUIS ELIZALDE

Aprovechando la oportunidad que me brinda José Luis Ansorena, organizador de las jornadas musicales “MUSIKASTE” de Rentería, voy a exponer en breves líneas los criterios que he seguido para organizar, a partir de la canción popular, el material rítmico y melódico en mi método de CANTO ESCOLAR.

PROCESO RITMICO

Si es difícil y delicado llevar a cabo con orden escrupuloso el entramado que supone el proceso rítmico de un aprendizaje musical, no lo es menos la elección del arranque o punto de partida.

Las posibilidades son múltiples: binario-ternario; alzar-posar; corcheas y negras-blancas y redondas... Pues bien, después de un largo análisis de la canción popular (más de 20.000 consultadas), he llegado a la conclusión, evidente por otra parte desde una perspectiva puramente lógica, de que lo que lleva adelante la vitalidad rítmica de una canción son las corcheas (arranque, movimiento) y las negras (reposo, delimitación de las pequeñas unidades rítmicas internas). En manera alguna la sucesión de negras y blancas, a menos que el material folklórico se haya transcrito intencionadamente con valores duplicados, para facilitar su lectura a los principiantes.

Primera opción, por lo tanto, *corcheas* y negras. Lo que está muy de acuerdo con el carácter analítico del niño: a través de la asimilación y experiencia concreta de la corchea y de la negra, aprehendidas en mutua relación y distinción desde su primer contacto con el fenómeno rítmico, el alumno pasa a la percepción de los valores más largos de redonda y de blanca, como síntesis de las subdivisiones previamente practicadas.

La segunda alternativa, binario-ternario, es de fácil solución. El ritmo binario (se entiende también de subdivisión binario) es más simple, más simétrico y más cuadrado que el ternario, por el simple hecho de que el peso cuantitativo y cualitativo del reposo es exactamente equivalente al del arranque: medio compás de reposo, contrapesado con otro medio de arranque (en una ordenación nor-

mal del contenido rítmico del compás). Mientras que en el compás ternario el reposo puede ser de dos tercios (lo más habitual) y el arranque de uno, o viceversa (menos habitual, pero no infrecuente).

En consecuencia, segunda opción: *compás binario de subdivisión binaria*.

Pero el compás binario se puede presentar en unidades de compás y en unidades de ritmo. En el primer caso tendríamos ritmos téticos, al posar, y en el segundo, ritmos ársicos, al alzar. En la Grecia clásica se consideraba ritmo elemental a un “alzar” seguido de un “posar”; todo ritmo comenzaba por un arsis y terminaba por una tesis. Sin embargo en la época postclásica se cambiaron las modas del pensamiento filosófico: ritmo era la sucesión de una tesis más un arsis. No pasaron muchos siglos y volvió a triunfar la idea de ritmo como sucesión de arranque-reposo.

La canción popular de la Europa Occidental viene en cierto modo a dar la razón a la concepción clásica del ritmo: los diversos esquemas rítmicos suelen estar compuestos por ritmos elementales que arrancan en una anacrusa y terminan en un apoyo. Hasta tal punto es connatural a nuestra canción folklórica el carácter anacrúsico de las células rítmicas que la componen, que, yo diría, casi todas las canciones (tanto en binario como en ternario) están compuestas con ritmos anacrúsicos. Incluso aquellas que aparecen escritas en ritmos “téticos”, que, a mi juicio, están incorrectamente transcritas. Por ejemplo:

Binbi-li | bonbo-lo | sendal | lo |

Binbi-li | bonbo-lo | sendal | lo

arsis tesis arsis tesis

tendría que escribirse en valores inferiores

Lo mismo puede decirse de “Uso zuria”:

U- so su- ri- ja | ¿no- ra_ u? a? |

arsis tesis arsis tesis

Y así sucesivamente de infinidad de canciones,

Todas estas reflexiones me llevaron a la conclusión de que el ritmo más conatural a la canción folklórica es el ritmo ársico; y de entre las diversas clases de ritmo ársico, el que tiene por anacrusa un pulso entero; de esta manera hay equilibrio perfecto entre arranque y reposo.

Tercera opción, por consiguiente: *ritmo ársico de medio compás*.

Una vez que me decidí a comenzar por el ritmo ársico simétrico, había que concretar el orden de aparición de las cuatro fórmulas en que puede explicitarse el contenido de dicho ritmo, siempre, como queda dicho, limitándose a los valores de corcheas y negras. Las cuatro posibilidades son las siguientes: corcheas-negra, corcheas-corcheas, negra-negra y negra-corcheas.



La elección no me fue difícil, partiendo de dos ángulos de visión: canción popular y consideración lógica.

En la canción folklórica abundan las dos primeras combinaciones sobre las demás: corcheas-negra al final de inciso o frase y corcheas-corcheas al principio y en el decurso de la frase. Por eso, en la primera lección aparecen a bocajarro estas dos que yo llamo “células rítmicas”. Repásese, por ejemplo, el “Aserrín, aserrán” y se verá con claridad que se compone estrictamente de las células primera y segunda. Sobra todo comentario acerca de la perfección rítmica de la célula número uno (“Aserrín”), ya que contiene dentro de sí el elemento corchea en el arsis, dando vida al arranque, y el elemento negra en la tesis, dando pose y quietud al reposo.

De aquí que en la primera lección se estudian las dos primeras células, que completadas en la segunda lección con las otras dos, sirven de material rítmico para trabajar las siete primeras lecciones con un total de cincuenta ejercicios. Suficiente para que el alumno adquiera una absoluta familiaridad y un perfecto dominio de los valores más corrientes de la canción folklórica: la corchea y la negra.

Después será fácil introducir el compás binario “al posar”. Precisamente en este momento se presenta la blanca como unidad de compás. Más adelante el ternario “al alzar” y, finalmente, el tenario “al posar”. Los demás ritmos y valores se van aprendiendo a lo largo de los cursos 2.º y 3.º de que consta el método de CANTO ESCOLAR.

PROCESO MELODICO

También en este campo hay que optar: pentafonismo o modos tradicionales; solmisación o solfeo; números o notas; altura absoluta o altura relativa.

Comencemos por lo más fácil.

Notas y no números ni iniciales de notas. Como decía Pierre Galin a mediados del siglo pasado, “después de una cierta práctica, el niño ve el número 4 un FA y en el 5 un SOL en lugar de ver los guarismos”. Por lo tanto, el mismo trabajo cuesta leer los números que leer unas notas que están escritas en líneas y espacios. La dificultad de la entonación no está en aprenderse el nombre de las notas, sino en entonarlas.

Altura relativa y no absoluta. Es claro que el fenómeno musical consiste en las relaciones de jerarquía y en el ordenamiento de tonos y semitonos dentro de una escala, no en la mayor o menor altura en que dicha escala esté colocada. Sería ingenuo ignorar la importancia que tiene la altura o tono; pero es infinitamente mayor, sobre todo a la hora del aprendizaje, la de las relaciones que constituyen en cada caso el hecho modal. Y son tantos los inconvenientes que obstaculizan la labor pedagógica cuando se quiere cantar cada nota en su altura absoluta, que bien vale la pena renunciar a solfear a la altura marcada por el diapasón. Por ejemplo, el DO grave resulta demasiado bajo cuando se están practicando solamente las cinco primeras notas, la extensión plagal resulta prácticamente incantable hasta que no se aprende la tonalidad de FA y de SOL, etc. Sin mentar lo efímero de la entonación absoluta cuando un coro se baja, o cuando un órgano está fuera de diapasón por el frío o por el calor.

Solfeo y no solmisación. La solmisación tiene un valor fundamental y es el siguiente: que la interválica representada por los diversos fonemas no varía nunca respecto a los mismos fonemas: así, SOL-MI es siempre y para toda la vida una tercera menor; intervalo que, grabado a fuego en la mente del niño, viene al oído y a la imaginación en el momento que se lo evoca con los fonemas SOL y MI; de forma que jamás dichos fonemas podrán evocar una tercera mayor SOL-MI BEMOL, como acontece cuando se solfea en diversas tonalidades.

En la solmisación todo se solfea en la escala de DO por medio del transporte a base de las diferentes claves. A las alteraciones accidentales se les da diferentes nombres para no confundir las fonemas: FA significa siempre FA natural y al FA SOSTENIDO se le llama FI; y así con todas las notas, sean sostenidos o bemoles. Ya Galin en el siglo pasado ridiculizaba este ingenioso sistema; de los múltiples nombres de las notas. De todos modos, no hay que negar que tiene su utilidad. Sin embargo, y a pesar de las ventajas que tiene la solmisación, yo he preferido el solfeo, por una razón: porque el niño que comienza solmisando debería, al pasar al Conservatorio, cambiar de sistema y pasar a la notación alfabética, como acontece en los países donde se solmisa. De lo contrario, si en el Conservatorio se solfea en diversas tonalidades, como acontece en los nuestros, se anula toda la fuerza de la solmisación, ya que se simultanean dos sistemas completamente opuestos.

Modos tradicionales y no pentafonismo. Ventajas del pentafonismo: evitar en los primeros años la gran dificultad de entonación que suponen los semitonos MI-FA y SI-DO de la escala de DO mayor y el del SOL SOSTENIDO-LA en la de LA menor. Inconvenientes: el pentafonismo va conformando el oído del niño con esquemas modales desconectados de la realidad folklórica, de la música clásica y de la música ligera.

En primer lugar está desconectado de la realidad folklórica. Descontando la corta o larga serie de recitados medio entonados con LA-SOL-MI, en nuestro folklore apenas hay canciones pentafónicas de una cierta entidad, como las hay en los países de la Europa Oriental, en la América Andina o en el Lejano Oriente (de las más de 20.000 canciones consultadas para mi método, no he encontrado más que una, "Mes de Mayo", de Aragón, que bien podría considerarse un SOL mayor y dentro de una escala deficiente).

El pentafonismo está, en segundo lugar, desconectado de la realidad de la música clásica. Es claro que lo que abunda en la música clásica, si exceptuamos un poco del Impresionismo, es la modalidad mayor y menor tradicional y no los modos pentafónicos.

Lo mismo cabe decir, en tercer lugar, de casi toda la música ligera que se compone hoy, que generalmente está anclada en los esquemas del Romanticismo.

Todas estas razones me han inducido a comenzar el proceso de entonación con la nota DO, como base de una modalidad mayor. A seguirlo con el RE, MI, etc., y así sucesivamente. Al llegar al SOL, se presta atención especial a las notas del acorde de DO, que son como la consecuencia natural de la resonancia. Del SOL en adelante, hasta el DO agudo, se estudian aparte, como encerradas entre la dominante SOL y la tónica, que desde arriba va ejerciendo su atracción tonal. Terminada la octava, extensión de tónica, se prolonga el estudio de la entonación, en el curso 2.º, hasta el SOL agudo, con lo cual se pueden cantar obras en extensión de dominante. En el curso 2.º también se comienza a cantar polifonía vertical e imitativa a dos voces. En el 3.º se estudia la escala de LA menor y los tonos mayores y menores con una alteración en la clave. Se añaden ejercicios a tres voces, verticales y polifónicos.

Resumiendo las opciones realizadas en el campo de la entonación o proceso melódico:

Solfeo de los modos mayor y menor tradicionales, en pentagrama y en altura relativa.