

Dionisio Preciado

Don Hilarión Eslava y su
"Método completo de solfeo"

Separata del libro
MONOGRAFIA DE HILARION ESLAVA
Por el equipo MUSIKASTE-ERESBIL, de Rentería



DIPUTACION FORAL DE NAVARRA
INSTITUCION PRINCIPE DE VIANA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
PAMPLONA, 1978

Don Hilarión Eslava y su
"Método completo de solfeo"

DIONISIO PRECIADO

*Doctor en Musicología,
Profesor superior de Composición,
Licenciado en Canto gregoriano.*



INTRODUCCION

El presente artículo trata sobre una obra concreta de Don Hilarión Eslava¹: su *Método completo de Solfeo*. Esta obra didáctico-musical, la más popular del Maestro de Burlada, logró imponerse en la pedagogía solfística de los conservatorios españoles. Mi trabajo consta de tres partes. La primera —introdutoria y ambiental— trata de la pedagogía musical de Eslava. La segunda es un elenco de los métodos de solfeo del s. XIX, a los que el de Eslava logró imponerse. La tercera habla expresamente del *Método completo de Solfeo* del pedagogo musical navarro. Analiza su contenido; subraya sus méritos y apunta algunas deficiencias, muy comprensibles hoy, al cabo de 133 años de su primera edición.

1 El nombre completo de este ilustre sacerdote navarro es Miguel Hilarión Eslava y Elizondo. Don Hilarión Eslava (que es como se le conoce vulgarmente) nació en Burlada (Navarra), muy cerca de Pamplona, el 21 de octubre de 1807 y murió en Madrid, el 23 de julio de 1878. Este año se cumple el centenario de su muerte. Eslava fue maestro de capilla en las catedrales de Burgo de Osma (Soria) y de Sevilla. También lo fue en la Capilla Real de Madrid (Palacio de Oriente). Además, fue profesor de Composición, Inspector General de Estudios y Director en el Real Conservatorio de Madrid. Fue también Consejero de Instrucción Pública, y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ostentaba varias condecoraciones gubernamentales. En una carta de Mariano Soriano Fuertes a Barbieri (del 6 de marzo de 1875) se le llama cariñosamente a Eslava "Abus Hilarión". Abús (¿Abad?) parece ser la lectura más obvia de la carta manuscrita. Cfr. BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), BF (Fondo Barbieri), Mss. 14044/281. Se conservan varias cartas del que fuera Teniente de Alcalde de Madrid a su amigo Barbieri. Son cartas muy curiosas, que demuestran una gran familiaridad entre los dos amigos.

I

ESLAVA, PEDAGOGO MUSICAL

EL POLIFACETICO ESLAVA

Si exceptuamos a Francisco Asenjo Barbieri y a Felipe Pedrell², ambos más jóvenes que Hilarión Eslava, no hay en todo el s. XIX español un músico tan universal y polifacético que iguale a Eslava. Porque Eslava cultivó casi todos los campos de la música, a excepción de algunas parcelas (gregoriano, folklore).

A Eslava se le conoce vulgarmente —y meto en este adverbio al español de cultura media que haya saludado los primeros rudimentos de la música— como el autor de un método de solfeo. Método que ha predominado por varias generaciones y que aún hoy —después de 133 años de su primera edición³— vale y se vende en los establecimientos musicales, en ediciones remozadas.

Otros españoles, un poco más versados en cultura musical, podrían hablarnos del famoso *miserere* de Eslava, que tradicionalmente se ha venido interpretando en la catedral de Sevilla, durante la Semana Santa.

Pero, Eslava, para el historiador de la música española, es algo más —mucho más— que el autor de un método de solfeo y de un *miserere* sevillano. Para José Subirá, «Hilarión Eslava (es) uno de los hombres más eminentes en diversos aspectos, de cuantos han cultivado la música española en el siglo XIX»⁴. Gilbert Chasse, en un buen artículo sobre Eslava, escribe: «Su prestigio (el de Eslava) e influencia fue creciendo enormemente y desde los años 1850 hasta su muerte, en 1878, él fue la figura más influyente en la vida de la España musical»⁵.

Don Hilarión Eslava fue compositor, pedagogo, director de coros, organizador musical, publicista, historiador y musicólogo. Todo ello en una pieza. En una pieza de hombre «afable y cariñoso en el trato; firme y seguro en la amistad; de espíritu elevado y bondadoso, ajeno a toda consideración egoísta; de corazón compasivo y generoso e inquebrantable en sus convicciones. Eslava

2 FRANCISCO ASENJO BARBIERI nació en Madrid el 3 de agosto de 1823; murió en dicha capital el 17 de febrero de 1894. FELIPE PEDRELL nació en Tortosa (Tarragona) el 19 de febrero de 1841 y murió en Barcelona el 19 de agosto de 1922.

3 El *Solfeo* de Eslava comenzó a imprimirse y distribuirse por entregas, en Madrid el año 1845. De las entregas se iban imprimiendo nuevas tiradas, según se iban agotando aquéllas. De esta forma, sucediéndose aquéllas y éstas, se completó lo que podríamos llamar la primera edición.

4 JOSÉ SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, pág. 744.

5 GILBERT CHASSE, *Miguel Hilarión Eslava*, en *The Musical Quarterly* 24 (1938) 78.

era el tipo del perfecto caballero, del hombre de saber y del varón recto»⁶. Tal es el retrato humano que nos dejó su discípulo José María Esperanza y Sola, crítico musical de la época que llegó a secretario de estado.

El retrato de la pluma de Esperanza y Sola concuerda con el que nos legaron las plumillas y pinceles de los pintores contemporáneos. Aspecto de hombre bueno, campechano y campesino. Mentón un tanto sobresaliente, denotador de la «firmeza de voluntad» de que nos habla Pedrell⁷ y de «su carácter vigoroso y resuelto», de que nos habla Esperanza y Sola en otro lugar⁸. El polifacetismo musical, unido a su carácter sacerdotal, hizo que se le llamara a Eslava el Vogler español.

SU FACETA PEDAGOGICA

La faceta de pedagogo musical es la que más resalta, a primera vista, en el Maestro de Burlada. Para Federico Sopena, ella es el último y más maduro estadio de su personalidad musical. Con su peculiar decir académico se expresa Sopena: «El Eslava de la madurez ya no es el compositor de óperas italianas o italianizantes; su música está en esa línea, pero es ya sólo música religiosa. Más aún: desde 1852 está publicando su *Lira sacro hispana* y más tarde el *Museo orgánico español*. La consecuencia es la madurez del pedagogo»⁹.

A continuación, transcribo una frase acerca de la faceta pedagógica de Eslava, que, si no procediera de quien procede, no me atrevería a estamparla. José Subirá escribe: «Su (la de Eslava) labor didáctica, por lo intensa y extensa, no tiene igual en nuestro país»¹⁰. A mi entender, y abundando en las ideas de los dos musicólogos recién citados, Eslava fue pedagogo musical toda su vida. Y ésta fue su verdadera vocación musical o, al menos, la más acusada.

Copio palabras del mismo Eslava que apoyan mi aserto. «Treinta años llevo ya de maestro de capilla y, persuadido de la verdad que encierra aquella máxima que dice: para aprender es *bueno* estudiar, *mejor* oír y *muy bueno* enseñar, he practicado en este largo tiempo la enseñanza de todos los ramos que abraza el arte de la composición musical. Deseando el acierto de esa difícil tarea, he examinado y practicado todas las mejores obras que se han publicado sobre esa materia en Europa. Hallándome ya en una edad madura y con con-

6 José María ESPERANZA Y SOLA, *Eslava y Elizondo (Miguel Hilarión)*, en *Diccionario biográfico-bibliográfico*, de F. Pedrell, pág. 553, 2.ª.

7 Cfr. PEDRELL, *Ibidem*, pág. 551, nota (1).

8 Cfr. *Ibidem*, pág. 550, 1.ª.

9 Federico SOPEÑA, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, pág. 60.

10 SUBIRÁ, *Ibidem*, pág. 746.

vicciones fijas y permanentes, he llegado a creer que puedo hacer algún servicio al arte, publicando el resultado de mis estudios y observaciones»¹¹.

El párrafo que precede está firmado en 1857. Ello quiere decir que Eslava venía ejerciendo su faceta de pedagogo musical, desde los 20 años, cuando comenzó su magisterio de capilla en la catedral de Burgo de Osma¹². Como después de esta confesión, Eslava no dejó su labor pedagógica, sino que la incrementó de diferentes maneras, ello quiere decir que toda la vida de Eslava fue una antorcha de magisterio, que sólo dejó de arder e iluminar con la muerte. Y más aún, sus escritos didácticos le han seguido más allá del sepulcro.

Eslava ejerció su faceta musical pedagógica de diferentes maneras. Primero, siendo maestro de capilla. Además de serlo en Burgo de Osma, lo fue también en la metropolitana de Sevilla¹³ y en la Capilla Real de Madrid, a partir de 1844¹⁴, hasta su muerte. Nadie desconoce la influencia musical pedagógica que ejerce un buen director de coro, que no otra cosa es el cargo de maestro de capilla: análisis de las piezas, ensayos previos, correcciones, explicaciones, etc.

Eslava ejerció también sus dotes de pedagogo musical, desde su cátedra de composición en el Real Conservatorio de Madrid. Fue elegido para dicho centro en 1854, sucediendo a su amigo Ramón Carnicer, que fue el primer catedrático de composición, al crearse dicho centro¹⁵.

El nuevo reglamento de dicho conservatorio, aprobado en tiempo de Eslava, mandaba que el profesor de composición fuera también el Inspector General de toda la docencia musical del establecimiento¹⁶. Por este nuevo cargo, Eslava se convertía prácticamente en el director de conservatorio, antes de serlo oficialmente, años más tarde¹⁷. A este aspecto de Inspector General de estudios se refiere Eslava en el prólogo de su *Museo orgánico español*, 2.ª parte, cuando escribe: «Habiendo sido nombrado profesor de composición del Real

11 Hilarión ESLAVA, *Tratado de la Armonía*, Prólogo, pág. 3.

12 Eslava tomó posesión de su magisterio de capilla en la catedral de Burgo de Osma el 13 de agosto de 1828. Todavía Eslava no había cumplido sus 20 años.

13 Eslava comenzó su magisterio en la catedral de Sevilla, el 20 de febrero de 1832.

14 El 13 de julio de 1844 Eslava comienza su magisterio de la Capilla Real, como *supernumerario*, sin sueldo. El 21 de febrero de 1847, comienza como Maestro-Director en propiedad. En 1866 (octubre) queda suprimida la Capilla Real, al ser expulsada la reina Isabel II, de España. En enero de 1875, con la entrada del rey Alfonso XII en Madrid, se restaura la Capilla Real y Eslava vuelve a su antiguo puesto.

15 El Conservatorio de Madrid fue creado por Real Orden de Fernando VII, del 15 de julio de 1830. Se llamó al principio *Real Conservatorio de Música María Cristina*, en homenaje a la cuarta esposa del monarca.

16 Cfr. SOPEÑA, *Ibidem*, pág. 65.

17 Cuando Eslava fue nombrado profesor de composición y por tanto Inspector General de Estudios en el Conservatorio madrileño, no existía el título de Director del Conservatorio, sino el de Vice-Protector. Cargo político este, intermediario entre el Palacio Real y el Conservatorio.

Conservatorio de Música en 1854, creí conveniente aplazar para más adelante la publicación de dicha 2.^a parte y dedicarme de lleno a ordenar debidamente el estudio de las diversas ramas de la composición musical y muy principalmente el de la Armonía, Melodía, Contrapunto y Fuga, de cuyas materias he publicado los correspondientes tratados. Estos trabajos, unidos a las ocupaciones inherentes a mis destinos, han sido, pues, las causas de no haber cumplido hasta ahora lo que ofrecí en el plan de la 1.^a parte del *Museo orgánico*»¹⁸. Eslava achaca la demora editorial de la 2.^a parte de su *Museo* a su cargo de Inspector General de los estudios del Conservatorio de Madrid, cargo inherente entonces al de profesor de Composición.

OBRAS DIDÁCTICAS

Eslava fue nombrado Director del Real Conservatorio de Madrid en 1866. Anteriormente, en 1861, todas sus obras didácticas musicales fueron adoptadas como textos oficiales en dicho real centro. Los tratados musicales de Eslava son: *Método completo de Solfeo*; *Escuela de Composición*. Obra dividida en cinco tratados: 1.º, *de la Armonía*; 2.º, *del Contrapunto y Fuga*; 3.º, *de la Melodía y Discurso Musical*; 4.º, *de la Instrumentación*; 5.º, *de los géneros popular, dramático, religioso y puramente instrumental*¹⁹; *Prontuario de Contrapunto, Fuga y Composición* (en preguntas y respuestas); *Breve tratado de Armonía*.

De los tratados precedentes, Eslava no llegó a publicar el referente a los *géneros musicales*, el 5.º de su *Escuela de Composición*. Este último tratado hubiera sido la coronación de todos los esfuerzos pedagógicos de Eslava y su verdadero tratado de composición musical. Cuando le sobrevino la muerte, Eslava estaba redactando el tratado de los géneros mencionados y, además, según Esperanza y Sola, reuniendo los materiales para una historia del canto llano²⁰. También Eslava tenía intención de escribir un método de canto²¹.

18 ESLAVA, *Museo orgánico español*, 2.^a parte, pág. 2.

19 El título de la segunda obra, con sus cinco tratados que la habían de componer, está tomado de su *Tratado de Armonía*, 2.^a edición.

20 Cfr. PEDRELL, *Ibidem*, pág. 553, 2.^a. Habría sido curioso saber qué opinión le merecía a Eslava el canto gregoriano. ¿Habría sido su historia un anticipo del *Tratado teórico práctico de canto gregoriano*, del P. Eustaquio de Uriarte? Por dos cartas de Eslava a Barbieri sabemos que éste le prestó "*La regola del canto fermo [ambrosiano]*" de [Camilo] Perego. Eslava, "después de haberlo leído y sacado de él apuntes" se lo devolvió. La obra del P. Perego fue dedicada a San Carlos Borromeo por su autor y editada después de la muerte de éste, en Milán 1622. Se establecen en ella las diferencias esenciales entre el canto ambrosiano y el gregoriano. Cfr. BNM, FB, Mss. 14069/99 y 14069/100. Otra prueba del interés de Eslava por el gregoriano nos ofrece una carta de Eslava a Barbieri del 16 de enero de 1867. En ella Eslava devuelve a Barbieri "los cuatro tomos de [Jean Louis Felix] Danjou". Este musicólogo francés —el descubridor del *Antifonario* de Montpellier— fue uno de los pioneros de la restauración gregoriana en Francia. *Ibidem*, Mss. 14069/93.

21 *Ibidem*, Mss. 14069/77. En esta carta de Eslava a Barbieri (13 de julio de 1845), en que le da noticia de que le envía la primera entrega de su *Solfeo*, le

La invasión napoleónica y las contiendas civiles retrasaron en España los estudios y organización musicales. Eslava tuvo en este aspecto un papel decisivo, desde sus puestos docentes de Madrid. «Su estancia aquí (Conservatorio de música) marcó una nueva era..., cuyos resultados aún se aprecian de cerca. Los nombres de Monasterio, Romero, Zubiaurre, Pinilla, Aranguren, Fernández Caballero, Gorriti, Barrera, los de los malogrados Arriola y Puig ... y tantos otros que recibieron lecciones del profundo didáctico... dicen más y con mayor elocuencia que cuanto yo pudiera expresar»²². Y prosiguiendo Esperanza y Sola añade: «La actividad de Eslava en aquella época no tenía límites; todo lo inspeccionaba, a todo acudía, y el Conservatorio, ... bien pronto empezó a salir del marasmo en que antes yaciera y a dar señaladas muestras de que los esfuerzos y poderosa iniciativa de aquel (Eslava) no eran estériles»²³. Y en el artículo del mismo autor, publicado en *La Correspondencia de España*, al día siguiente de la muerte de Eslava, se lee: «En su celo por restaurar el arte musical, cuando pasó por el Conservatorio y después que ejercitó el cargo de maestro de la Capilla Real, creó verdaderamente la pedagogía musical (en España)»²⁴.

Los párrafos precedentes del crítico musical Esperanza y Sola, aunque discípulo agradecido de Eslava, expresan el sentir general de la época sobre la labor docente del maestro recién fallecido. Esperanza y Sola, por otra parte, no era manco en escribir y sabía valorar los méritos de Eslava, como supo más tarde valorar, al escribir un par de artículos, en *La Ilustración Española y Americana*, sobre el *Cancionero de Barbieri*, luego de publicarse éste²⁵.

José Subirá se expresa así ante la labor pedagógica de Eslava en el paso por las aulas del conservatorio de Madrid. «Mientras Virués era espejo inconfundible de pedantería encopetada, Eslava sería unos años después, ejemplo insuperable de sencillez humilde. La buscada claridad de éste contrastaba con la rebuscada obscuridad de aquél»²⁶. Y más adelante, «Eslava representa el esfuerzo más sólido, más amplio, más perseverante y más eficaz de cuantos en tal sentido efectuó nuestro país, durante el siglo anterior (s. XIX). Tenía por mentor (Eslava) al tratadista Anton Reicha, si bien apuntó ciertos desacuerdos en determinadas materias con este magno expositor de la primera mitad de siglo XIX. Uno y otro escribieron tratados de Melodía, de Armonía, de Contrapunto y Fuga»²⁷.

dice en la *postdata*: "Tengo varias obras para publicar...; pero no saldrá hasta concluir con la publicación del Método de Solfeo y otro de Canto".

²² ESPERANZA Y SOLA, en *Diccionario de Pedrell*, pág. 550, 2.º.

²³ *Ibidem*.

²⁴ ESPERANZA Y SOLA, *La Correspondencia de España*, miércoles, 24 de julio de 1878.

²⁵ Cfr. *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio y 8 de julio de 1890.

²⁶ SUBIRÁ, *Ibidem*, pág. 761.

²⁷ *Ibidem*, pág. 762.

José Subirá cita a José Joaquín Virués y Spínola, autor de un extraño tratado musical, titulado *La Geneuphonía*. Dicho tratado fue el primer texto oficial de la cátedra de composición del conservatorio de Madrid, regentada por su primer titular, Ramón Carnicer. No sabemos qué pecado habría cometido en su origen el Real Conservatorio de Música madrileño, para tener que soportar semejante libro de texto. Ante tal esperpento pedagógico de un músico teórico y nada práctico como Virués, los tratados de Eslava fueron un respirar, y respirar hondo, para los alumnos de composición. Eslava dejaba las especulaciones inútiles y antepedagógicas de Virués, para darnos unos tratados normales, como los que ya se habían implantado en Europa²⁸.

El ser Eslava el sucesor de Ramón Carnicer en la cátedra de composición del conservatorio de Madrid, nos da pie para hablar un poco de *La Geneuphonía* de Virués, antítesis de los tratados didácticos de Eslava. Un tratado de composición musical más teórico que práctico, con abundantes neologismos musicales innecesarios y de propia invención. Trata de demostrar que la música es una ciencia y, como tal proporciona los secretos para fabricar la melodía, el contrapunto y la armonía.

A pesar del sorprendente título —*La Geneuphonía o generación de la bien-sonancia música*— y del canon a 4 v. original de Rossini²⁹ para el libro, que broquela la portada interna y de estar dedicada a S. M. la Reina, nuestra señora, Doña María Cristina de Borbón; a pesar del montón de títulos que en forma de pedestal sostiene el nombre del autor —Don Joseph Joaquín de Virués y Spínola— y de leerse en la portada «adoptado por el Real Conservatorio de Música para único método de enseñanza de Armonía, Contrapunto y Composición; a pesar de la hermosa estampación y formato «de orden de S. Majestad (Fernando VII), en la Imprenta Real de Madrid, año 1831 y del grabado del autor a toda plana, sosteniendo en edición inglesa su *The Geneuphonía or Polytotonoganism*, la obra del Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, es el tratado más antipedagógico que se ha escrito. Federico Sopena lo califica de

28 Recuerde los tratados didácticos musicales completos del checo Anton Reicha y los del belga François Joseph Fétis, que también fueron traducidos y publicados —por lo menos algunos— en España. De Reicha fue publicado en España su tratado *Curso de composición musical o sea Tratado completo y razonado de Armonía*, traducido al español por Don Eduardo Domínguez, Barcelona, 1845. De F. J. Fétis publicó el sobrino de Eslava —Bonifacio Eslava— el *Manual de compositores ... o sea Tratado metódico de Armonía e Instrumentación*.

29 La estancia de Rossini en Madrid y "la feliz circunstancia de haberse empezado las lecciones del Real Conservatorio al mismo tiempo que la impresión de esta obra (el 9 de enero del presente año) [*La Geneuphonía*, pág. VII]" fueron tres efemérides bien aprovechadas por Virués. Este rogó unos compases a Rossini, para su obra. El Cisne de Pésaro compuso un canon a 4 v. (20 compases) firmado y fechado —"Madrid il 22 Febbraio 1831"—, que en facsímil aparece en página y papel extra, iluminando la portada interna. El canon de Rossini aparece analizado con la terminología extraña de Virués, al final de tratado (bajo tipométrico y comprobante de la *Geneuphonía*), el politotonoganism, gran trissón, etc., etc.

«inútil pero no dañino»³⁰, en un alarde de benevolencia. Claro que la primera cátedra de composición en el recién creado conservatorio madrileño se salvó, a pesar del libro de texto impuesto, por la gran personalidad de Ramón Carnicer.

Después de *La Geneuphonía* de Virués vinieron los tratados musicales de Eslava, como un rocío bienhechor para los alumnos y para el conservatorio mismo. Con estos tratados del navarro, el Conservatorio de Madrid inaugura nueva época, que fructificó en excelentes discípulos, la mejor corona del Maestro de Burlada.

A esta renovación bienhechora se refiere Sopena, cuando escribe: «Eslava es el espíritu del Conservatorio, es el creador de un método nuevo de enseñanza»³¹. El artículo de la *Enciclopedia Espasa* se refiere también a la nueva era pedagógica que el paso de Eslava marcó en el Conservatorio: «Como profesor del Conservatorio (Eslava) marcó una nueva era en la historia de aquel centro de instrucción, por las saludables reformas que allí implantó y por los discípulos que recibieron lecciones del inolvidable maestro, algunos de los cuales han sido luego honra de la música española»³².

También Gilbert Chasse, tamizando un poco el pensamiento de Sopena y del Espasa, escribe: «Siendo (Eslava) un hombre enérgico y habilidoso, mejoró la organización práctica del Conservatorio, durante su administración, pero estéticamente él continuó tan sólo con las tradiciones italianizantes de la institución»³³.

No estoy del todo conforme con lo que G. Chasse escribe. La reorganización del conservatorio madrileño salta a la vista; nadie la niega a Eslava. Respecto a que los modelos estéticos —y técnicos, añadiría yo— fueron más centroeuropeos que italianos. Las obras didácticas de Eslava están inspiradas, sobre todo, en Reicha y Fétis, checo uno y belga el otro. Sin embargo, la estética y técnica del *bel canto*, dejada a los profesores de canto y declamación, no podría ser otra que la italiana. El género operístico invadió los teatros europeos del s. XIX. Había que seguir la moda, so pena de ver vacíos los teatros.

Para el P. Villalba, Eslava es un puente entre el pasado y el próximo futuro esperanzador³⁴. Comentando este pensamiento del musicólogo de El Escorial, agrega G. Chasse: «La tarea que se extendía ante los sucesores de Eslava era la de hacer que la música española, cuyas raíces fueron profundas y fuertes en el pasado, floreciera en el presente con igual vigor»³⁵.

30 SOPENA, *Ibidem*, pág. 33.

31 *Ibidem*, pág. 60.

32 *Enciclopedia Espasa*, artículo *Eslava y Elizondo* (Miguel Hilarión), tomo XX, pág. 1218, 2.ª.

33 CHASSE, *Ibidem*, pág. 79.

34 Cfr. Luis VILLALBA, *Ultimos músicos españoles del s. XIX*. Madrid, 1914.

35 CHASSE, *Ibidem*, pág. 83.

Para los dos musicólogos recién citados, Eslava tiene razón de puente en los trazados arquitectónicos de la música española. Dicho de otra manera. Eslava es la piedra clave que une, sostiene y ajusta el arco de dos eras musicales españolas. Clave necesaria, clave preciosa, al menos, desde el punto de vista pedagógico y musicológico.

La docencia musical de Eslava no acabó con su muerte. Sus tratados siguieron imprimiéndose, sobre todo, el de *Solfeo*, que ha llegado a nosotros con juventud más que centenaria.

Los demás tratados cumplieron sobradamente en su tiempo. Fueron puente seguro para llegar a los actuales. Los tratados de *Armonía* y de *Contrapunto y Fuga* podrían servir hoy, como guías básicas para dichas disciplinas musicales. Pero conviene advertir algo importante sobre ellos. Eslava advierte y recalca lo que no deja de ser verdadero en la pedagogía musical. La *Armonía* permite lo que el *Contrapunto* prohíbe. La Armonía —ciencia de los acordes y sus enlaces— va progresando históricamente con el hallazgo y aprovechamiento de nuevas combinaciones armónicas. El Contrapunto, en cambio, se enseña hoy como en tiempos de Palestrina y Fux. Y para usar expresiones eslavianas, «aquella (la Armonía) admite acordes disonantes y éste (el Contrapunto), no»..., en fin, el Contrapunto y Fuga se enseña como si no existiese el estudio de la Armonía»³⁶.

Eslava, llevado siempre por su afán pedagógico, propone un medio para que la mente del alumno encuentre razonable el estudio de ambas disciplinas musicales simultáneas. Eslava trata de conciliarlas, como buen pedagogo. El plan es sencillo y conciliador. Estudiar, sí, el contrapunto, pero en dos fases: siguiendo, primero, las normas de Fux y, después, admitiendo el contrapunto «según la escuela moderna», que él llama. Es decir, admitiendo alteraciones, intervalos, giros, melodías, etc., que no coarten la sensibilidad y el gusto modernos. Esta segunda manera de estudiar el contrapunto —sin olvidar el tradicional— le lleva lógicamente al estudio de la «fuga bella», a la que Eslava llama «ingeniosa y bien meditada combinación del árido clasicismo y las exigencias del arte en nuestros días»³⁷. Después de estudiar la fuga tradicional, clásica, de escuela, se debe estudiar la fuga con todos los elementos del contrapunto moderno. Es una consecuencia de las premisas puestas.

En un buen estudio moderno sobre el *Contrapunto y Fuga* de Francisco Calés Otero, se toca este punto que acabo de exponer³⁸. En él se hace notar cómo Eslava no se contenta con el contrapunto y fuga de Fux, queriendo un contrapunto más al día. La explicación que doy sobre la solución del conflicto

36 ESLAVA, *Tratado de la Armonía*, pág. 5.

37 PEDRELL, *Ibidem*, pág. 52, 1.ª.

38 FRANCISCO CALES OTERO, *Ensayo sobre el Contrapunto y la Fuga. Su pedagogía y plan de estudios*, en *Música* 7 (1954), págs. 80-83.

que alarma a Eslava, no coincide del todo con la que da el ilustre profesor Calés Otero.

Benito García de la Parra, en un corto, pero atinado artículo sobre la enseñanza de la Armonía³⁹, discurre sobre la docencia práctica de esta disciplina. ¿«Armonía vertical», escueta, lavada, carente de toda variedad rítmico-melódica? o ¿«armonía horizontal», que nos haga pensar más en un contrapunto moderno (admitido ya por Eslava)? De la Parra adopta «un sistema mixto en la práctica». La solución final al problema que propone De la Parra es «un curso superior de Armonía, después de cursado en Contrapunto». Así se unirían, en forma práctica y correcta, el estudio del viejo contrapunto a lo Fux, con las adquisiciones armónicas modernas. No otra cosa propone Eslava en su método de Contrapunto y Fuga. Estudiar lo antiguo, sí, y en la forma antigua, escolástica, como cilicio y gimnasia técnicos; pero, unirlo también después a lo moderno. El resultado será siempre benéfico para el alumno.

ESLAVA, PUBLICISTA

Trato aquí un poco el aspecto publicista de Eslava, porque también involucra este aspecto facetas pedagógicas. Quiero referirme a la *Gaceta musical de Madrid*, semanario musical del que Eslava fue director y principal redactor. La vida de este semanario comienza con Eslava. Su primer número salió el 4 de febrero de 1855; su último, el 28 de diciembre de 1856⁴⁰. Con harto dolor de su alma, Eslava tuvo que abandonar tan noble y musical empresa publicitaria. No encontraba colaboradores. Parece sintomático lo que Eslava escribe en el primer número de *Gaceta musical de Madrid*. Hablando de los vicios nacionales, dice: «La indolencia es un defecto capital en los españoles todos. A éste es necesario añadir otro, que es, como dijo ha poco un periódico satírico de la corte, *la gran pasión nacional*. Esta es la *envidia*. A estos dos defectos, comunes a la generalidad de los españoles, hay que añadir todavía otro, que es peculiar a los artistas músicos, y es la falta de amor al arte. Este es, sin duda, el defecto más trascendental»⁴¹. A estos músicos, faltos de amor al arte musical, los llamará Barbieri, más tarde, «*obreros de solfa*, que ni saben ni quieren saber más que la parte puramente mecánica de la música»⁴².

*Gaceta musical de Madrid*⁴³ contiene artículos, críticas, biografías de músicos, variedades y anécdotas, polémicas, correspondencia, necrologías, cró-

39 Cfr. Benito GARCÍA DE LA PARRA. *Breves observaciones respecto de la enseñanza de la Armonía*, en *Música* 5 (1953), págs. 17-19.

40 ¡Y no fue inocentada!

41 *Gaceta Musical de Madrid* I (1855), pág. 1.

42 PEDRELL, *Jornadas de arte*, pág. 279. Carta de Barbieri a Pedrell.

43 Pedrell suele criticar, a veces, ásperamente la obra de Eslava. He aquí una de sus intemperantes frases: «Ahí está su *Gaceta Musical*, que es un colmo de desatinos y de lugares comunes». *Música sacro hispana* 9 (1910), pág. 85.

nicas y anuncios musicales. Además, repartía a veces, música impresa. Es decir, un semanario musical completo. Pero, tal semanario no duró dos años completos. Se fundió al ya existente *La Zarzuela*, que entraba en su segundo año, prolongando medio más su vida editorial, que acabó en *La Zambomba*, que duró un solo número. Se lee en él: «Esta *Zambomba* no ha de pegar muchos zambombazos: uno sólo y basta. Su existencia será corta, como la de la más delicada flor: nace y muere en un mismo día»⁴⁴.

ESLAVA, ORGANIZADOR MUSICAL

Dentro de la faceta didáctica podemos encontrar también su aspecto organizador. Desde las primeras páginas de *Breve memoria histórica de la música religiosa en España* (Madrid, 1860), se dejan ver las dotes de organizador musical que poseía Eslava. Organizó los estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, durante su mandato. En *Breve memoria* vemos a Eslava como organizador a escala nacional, con la mirada puesta en una gran historia total de la música española. Y, como buen organizador, reparte cargas y responsabilidades, arrojando él mismo, como ninguno, el hombro de la investigación parcial que le correspondía.

«Es necesario —escribe Eslava— hacer estudios y publicaciones especiales, que precedan a la de la historia general de la música española»⁴⁵. Fiel a esta propia consigna, Eslava distribuye o cuenta con los trabajos ajenos. «Así como nosotros lo hemos hecho respecto a la música religiosa (con *Lira sacro hispana*), se ocupa de hacerlo en lo lírico dramático Don Francisco Asenjo Barbieri, y de lo popular, Don José Inzenga. También sabemos que Don Baltasar Saldoni ha hecho interesantes estudios acerca de las efemérides musicales de España, que están próximas a ser publicadas. Nosotros esperamos que estos tres maestros, amigos y profesores nuestros, darán cima a sus respectivos proyectos, pues en ello harán notable servicio al arte musical español. Bajo este aspecto creemos que la *Lira sacro hispana* ha hecho un servicio importante»⁴⁶.

Tenía Eslava verdadera visión de futuro. Visión de organizador a escala nacional, que repartía —repito— trabajos y responsabilidades para una empresa común, siendo él el primero en la realización. En nuestro caso, una historia de la música nacional, que no logró realizarse. José Inzenga respondió de palabra y de obra a los deseos de Eslava. En la *Introducción* de sus *Cantos y bailes populares de España* (Madrid, 1888), que Eslava no alcanzó a ver impresos, escribe Inzenga: «Es innegable el mérito y gran utilidad de estos

⁴⁴ *La Zambomba*. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes. Madrid, 10 de agosto de 1857.

⁴⁵ ESLAVA, *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, pág. 3.

⁴⁶ *Ibidem*.

trabajos preliminares, que, como ya hemos dicho, han de servir de base para fundamentar algún día sobre ellos la *Historia de la música española* (p. IV)».

También Saldoni respondió de hecho a los deseos de Eslava. Y éste pudo ver editada la *Reseña histórica de la Escolanía ... de Montserrat* (Madrid, 1856) y, en parte, el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (4 vols., Madrid, 1868-81).

Barbieri, de ambiciones quizá más ampliamente científicas, no llegó a publicar la obra a él asignada, pero, recogió abundante material, al que faltó darle forma. Dicho material se guarda hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el nombre de *Papeles o Fondo Barbieri*, arsenal precioso de consulta y trabajo.

Al «repartir» los trabajos previos para una *Historia de la música española*, Eslava no menciona la recién publicada de M. Soriano Fuertes. ¿Razones? Primera, porque ya estaba publicada. Segunda, porque Eslava la pudo considerar mal escrita y falta de competencia y criterio histórico. De hecho, en su *Breve memoria histórica*, Eslava rectifica algunas afirmaciones hechas por M. Soriano Fuertes en su *Historia*. Pedrell escribirá más tarde frases terribles contra la obra de Soriano Fuertes.

Felipe Pedrell, que no suele alabar a Eslava, enjuicia su labor de restaurador nacional emprendida por el navarro. «Inició una saludable obra de rehabilitación gloriosa, verdaderamente nacional, su celebrada colección titulada *Lyra sacro hispana* (bautizándola, sea dicho de paso, con el nombre de un instrumento pagano), que, sea como quiera, y en honor a la verdad, mereció los aplausos de los artistas eminentes»⁴⁷.

Refiriéndose a esta faceta de organizador de la música nacional y a los frutos que de ella provinieron, escribe el P. Otaño, en el Prólogo de su *Antología moderna orgánica española*: «Es necesario confesar y debemos reconocerlo que a Eslava debe España una buena parte de la restauración artística, que desde su muerte se viene sintiendo cada día más vigorosa. Hombre de energías inmensas, talento claro y reposado, empezó a promover todos los ramos del arte y señaló nuestras pasadas grandezas; y, si por falta de medios y ambiente, no acertó en todo, abrió el camino que debía llevar a sus sucesores a la restauración y al engrandecimiento. Toda la generación actual, puede decirse, se ha educado en sus trabajos didácticos, que, para aquellos tiempos, son de una bondad indiscutible».

⁴⁷ PEDRELL, *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música*. Barcelona, 1888, pág. IX. Sin embargo, Pedrell escribió en otro lugar que «debía pegarse fuego a aquellos volúmenes de *Lyra hispana*». *Música sacro hispana* 9 (1910), pág. 85. En el artículo se citan algunos párrafos de una carta de Pedrell al firmante, en que se critica muy duramente la obra musical y musicológica del Maestro de Burlada. Ya se ha citado uno referente a *Gaceta Musical de Madrid*.

CONSIDERACIONES SOBRE EL SOLFEO

Una de las grandes conquistas de nuestra civilización ha sido el solfeo, es decir, la invención de la escritura musical moderna. Escritura que, de suyo, es universal, sirve para todos los idiomas y razas. El solfeo es como un espe-ranto sonoro que todos lo podrían entender.

La técnica musical de escribir los sonidos es, sin género de duda, la técnica más difícil y compleja entre todas las técnicas artísticas. Muchas civilizaciones han existido a través de la historia, que han desarrollado técnicas impresionantes —en arquitectura, escultura, pintura—, pero la técnica de escribir la música no pasó de balbuciente o imperfecta

Nuestro solfeo actual proviene de los neumas gregorianos y éstos, a su vez, de la combinación de acentos gramaticales. Varios siglos de laboriosa gestación y desarrollo hasta llegar a nuestro solfeo, a partir de los neumas sangalenses, laonianos, visitóticos, etc. De aquellos neumas —crisálidas arracimadas sobre textos litúrgicos— han nacido estas mariposas que se alojan en los hilos del pentagrama moderno. Una partitura pianística, orquestal, tiene una belleza —aparte de su valor de técnica arquitectónica sonora— que no la tiene una página de imprenta común.

No voy a discurrir aquí si esta palabra —solfeo— es apropiada hoy, para expresar todo el contenido de esta disciplina musical. Quizás lo fuera para expresar el solfeo medieval, es decir, la *solmisación guídoniana*. Roberto Pla, en un buen artículo sobre el solfeo, encarece la fealdad misma de este sustantivo —*solfeo*—. En verdad, a los que estamos habituados a esta disciplina musical no nos llama la atención dicho nombre. Pero, espetémoslo a uno que nunca haya oído hablar de él —¡solfeo!—. La palabra, fea palabra, es más para un tratado de Astronomía, que para una asignatura de la más bella de las artes, la música.

Etimológicamente, la palabra *solfeo* deriva del nombre de dos notas —*sol* y *fa*— usadas en la solmisación de Guido de Arezo. De estos dos monosílabos de la mano abierta del benedictino se han formado en español las palabras *solfa*, *solfeo*, *solfear* y sus derivados. También de estas palabras podríamos sacar argumento para encarecer más la fealdad de la palabra *solfeo*. Pero, «no es lugar este trabajo para ofrecer sustituciones idiomáticas»⁴⁸.

Admitida la palabra «solfeo», hay que discurrir sobre ella. La música es un lenguaje. Como tal, tiene su escritura y su lectura. Hay una definición tradicional —matemática, diría yo— del solfeo y de la acción de solfear. Solfear es leer las notas musicales, dándoles su entonación y ritmo correspondiente. Esta definición puede y no puede ser correcta, según se la explique.

48 Roberto PLA, *Un estudio sobre el solfeo*, en *Música* 10 (1954), pág. 89.

No es correcta, si limitamos el solfeo a una simple ortografía y lectura musical. El solfeo, hoy día, debe ser algo más. Desde una lectura fonéticamente correcta, como la puede hacer un niño que ha aprendido a leer, hasta otra lectura artística, bien entonada y declamada de un buen recitador, hay mucha diferencia.

Para leer una composición literaria, una poesía, con la debida entonación, de forma que resulte una lectura no sólo correcta, sino bella, se necesita algo más que ortografía y morfología. Hay que saber sintaxis gramatical y declamación. Paralelamente, para leer la música, para solfear no sólo correctamente, sino bellamente, musicalmente, hay que hacer algo más que «solfear», algo más que dar a cada nota su entonación y ritmo debidos. Hay que conocer la sintaxis musical, es decir, algo de análisis musical: la subdivisión de frases, períodos, cadencias, etc. Hay que conocer musicalmente la pieza que se solfea.

Por eso, un buen método de solfeo o, mejor, un *solfeo metódico*, debe ser la conjunción progresiva y pedagógica de la teoría y la práctica del solfeo, en el sentido explicado. Un buen método de solfeo debe enseñar al alumno, no sólo la lectura correcta de la música, sino también la lectura bella de la música. Con ello, no quiere decir que todo método de solfeo deba ser un método de canto. Pero, sí debe contener principios generales de esta materia. Aquel método de solfeo que conjunte mejor los requisitos señalados será el método ideal. Ni teoría sin práctica ni práctica sin teoría. Ni lectura rítmica sin entonación ni entonación sin buen ritmo. No soy muy partidario de los *métodos de solfeo rítmico*. Creo que cada lección de solfeo o trozo musical que se quiera aprender, debe ser antes objeto de este ejercicio —solfearlo rítmicamente primero—. Asegurado el ritmo, sobre él vendrá la melodía. Por último, estudiar la musicalidad del conjunto.

Para que un método de solfeo resulte pedagógico, no pesado y latoso, debe ser progresivo y de gran calidad rítmico-melódica. No es necesario que el autor del solfeo sea el autor de todas las melodías que aparecen en el tratado —sobre todo, si éste está concebido en forma de varios cursos académicos—. Se puede echar mano de melodías de otros autores. Y, sobre todo, no se debe olvidar de recurrir a la cantera popular, sobre todo, para los primeros cursos. Si las melodías son de diferentes regiones y países, mejor que mejor.

No hay que olvidar que el solfeo, así entendido, es —debe ser— la asignatura básica de todo músico, tanto instrumentista como compositor o cantante. Más diré. La práctica del solfeo debe ser el pan cotidiano de todo profesional de la música. Habrá pasajes de escritura musical difíciles, que se resistan a los primeros intentos. Para adueñarse de ellos, habrá que desmenuzarlos rítmica y musicalmente. Es decir, habrá que recurrir al solfeo. El solfeo,

en definitiva, no es cosa de niños, de los primeros años musicales, sino de toda la vida de un profesional de la música.

SOBRE EL SOLFEO DE ESLAVA EN GENERAL

Toda la producción de Eslava ha tenido sus detractores. Todos sus métodos pedagógicos, en concreto, han sido blanco de críticas negativas. Algunos de ellos muy fuertes. De todos estos impactos, un método se ha salvado: el de *Solfeo*. Yo diría que el *Solfeo* de Eslava ha sido, intangible. Para este tratado musical, la crítica ha sido siempre positiva, desde su primera edición en 1845, hasta el día de hoy. Y ¿qué tratado musical, vigente hoy, será valedero de aquí a 133 años? Porque, el *Solfeo* de Eslava todavía tiene vigencia; todavía se vende; todavía se usa, a pesar de los métodos de solfeo, que casi se imponen en los principales centros de enseñanza musical.

La razón de esta aceptación general del *Solfeo* de Eslava no puede haber sido otra que su valor intrínseco. El valor de sus melodías por separado; el valor de su didáctica musical escalonada; el valor de su teoría musical que se va dando poco a poco, a sorbos, sin atragantos innecesarios y perjudiciales.

El *Solfeo* de Eslava no necesita un tratado complementario de teoría musical. El lo encierra todo y dosificado. El Maestro de Burlada, con su gran experiencia pedagógico-musical, logró un método *completo* de solfeo, como él lo llama —método de teoría y solfeo juntos, en una sola pieza—. De esta forma, se mira mejor al bolsillo del alumno, que no debe comprar más que un solo volumen. Por otra parte, al editar el solfeo sin acompañamiento para el discípulo, también se coopera a la economía del estudiante. Eslava editó el mismo solfeo con acompañamiento de piano, para el profesor. Esto también es positivo. Aparte del aspecto crematístico, el acompañamiento instrumental ayuda mucho al alumno, que se siente, desde un principio, parte importante de un conjunto musical.

Y poco a poco, escalonadamente, llega Eslava hasta el final. Final que no es otro que capacitar al alumno para cualquiera otra asignatura musical. Hay que hacer hincapié en que el *Solfeo* de Eslava es un solfeo *puro*. Un método que enseña solamente a solfear debidamente. No es un método de solfeo y canto, como solían ser regularmente los primeros métodos solfísticos. El *Solfeo* de Eslava es universal, valedero después para cualquier especialización de la música. En este aspecto, quiere Eslava situarse en un punto neutral. La tentación de la ópera era muy fuerte por los años en que aparece el *Solfeo* de Eslava. Los conservatorios europeos nacen con mente coperística. Se estudia música principalmente con miras al teatro lírico. El Conservatorio de París nace en 1784 con el nombre de *Ecole Royal de chant et déclamation*. Esto de *declamación* durará muchos años en el Conservatorio de Madrid, cuyo primer director fue el cantante italiano Francisco Piermarini; su primer profesor de

composición, el operista Carnicer y el primer profesor de solfeo, el profesor de canto Saldoni, con su *Nuevo método de solfeo y canto*. Por otra parte, el compositor de una ópera en español —decía el reglamento— «tendrá derecho al título de maestro compositor honorario del Real Conservatorio español con uso del uniforme de tal. Si el drama fuera en italiano, tendrá sólo derecho al título»⁴⁹. Rossini y Mercadante obtuvieron dicho título, entre otros.

El maestro navarro, con horizontes más amplios de lo que dan bastidores, bambalinas y telones de fondo, quiso hacer un solfeo para todos los músicos: con buena o mala voz, con habilidad instrumental o sin ella, con inquietudes de compositor o sin ellas. Quiso hacerlo y lo consiguió.

He dicho que la bondad del método de solfeo de Eslava estriba en su valor intrínseco. Ello se deduce del análisis que más adelante haré del método, que fue aprobado oficialmente y, sobre todo, reconocido popularmente por varias generaciones, hasta el día de hoy. El *Solfexo* de Eslava se impuso a todos los solfeos del s. XIX, logrando mantener su prestigio en los primeros decenios del s. XX. Hoy, aunque ha pasado a un segundo plano, por razones que no son de explicar aquí, sin embargo, es un solfeo que sirve y se vende dentro y fuera de España.

II

MÉTODOS DE SOLFEO EN EL SIGLO XIX

Para mejor darnos cuenta del panorama solfístico español del siglo XIX y del triunfo que supuso la aparición del *Método completo de Eslava*, pongo a continuación una lista de solfeos del siglo pasado, con algunos comentarios.

LIDÓN, José: *Demostración de los primeros rudimentos de la música. Sus caracteres, valor y oficios de ellos, según el estilo moderno*. [Madrid, ca. 1805].

Es un tratadillo manuscrito del bejarano José Lidón, organista y sucesor de José Nebra en el órgano del Palacio Real de Madrid. Se trata de una teoría musical, «según el estilo moderno», como lo declara el subtítulo del tratadillo. Tiene éste 14 folios manuscritos⁵⁰. Lidón ilustra las explicaciones de la teoría musical con breves ejemplos. Los tres últimos folios traen las escalas de *ut* (en 1.ª, 2.ª y 3.ª línea), de *fa* (en 2.ª) y de *sol* (en 2.ª). Estos son los únicos solfeos del tratadillo de Lidón que, aunque arrastra cierta nomenclatura antigua,

49 Federico SOPENA, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, pág. 32.

50 Cfr. el facitio *Música. Varios*, sig. A. 2225, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

se puede decir que ya es un tratado en «estilo moderno». En Lidón ha quedado olvidada la mano guidoniana, pero siguen las notas *máxima, longa breve*, etc. A los reguladores los llama (con muy buen acierto lingüístico) *crecientes y decrecientes*. El tratadillo de Lidón pudo haber sido redactado en Madrid en 1805. Lidón, que venía desempeñando la organistía real durante 35 años, fue en ese año —1805— nombrado maestro de la Capilla Real y rector del Real Colegio de niños cantores. Buena ocasión para redactar estos «primeros rudimentos», para sus alumnos.

CARRERA LANCHARES, Pedro: *Rudimentos de música, divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia. Para uso de los Caballeros del Real Seminario de Nobles de esta corte*. Madrid 1805.

Fray Pedro Carrera Lanchares fue carmelita, organista y compositor, discípulo de José Lidón en Madrid. A principios del s. XIX todavía no existía el Real Conservatorio de Madrid. Esto no quiere decir que no hubiese centros que impartieran la enseñanza musical. El tratado de fray Pedro nos recuerda un centro madrileño, donde la música y la danza entraban como materia obligatoria. Era el Real Seminario de Nobles. Para este centro compuso y editó el carmelita su *Rudimentos de música*. La francesada retrasó el *Solfeo práctico* del mismo autor, que debía completar su primer tratado rudimentario y que apareció en Madrid en 1815.

BIOSCA, Ramón: *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales, para uso de los principiantes, dispuesto en verso*. Madrid, 1807.

El tratadillo de Ramón Biosca tiene sólo 8 folios manuscritos⁵¹. La *Enciclopedia Espasa* dice que fue publicado. No he visto ningún ejemplar impreso. El Palau tampoco lo registra. Es un breve opúsculo con las nociones más elementales de la teoría musical del solfeo moderno. Se trata de una *Cartilla* musical, como se lee en la *Advertencia* preliminar. En ella «no se trata más que dar las reglas que puede admitir la memoria de los discípulos, dejando las explicaciones y ejemplos prácticos a la dirección de los maestros». No tiene ejemplos, si exceptuamos los signos más elementales del solfeo, que aparecen, sobre todo, en el último folio verso. Lo curioso de este tratadillo es que está escrito en verso con gracia admirable. Las lecciones van por números. El Número 1.º, dedicado a la «Definición del solfeo y explicación de la pauta», dice así:

*El solfeo se reduce
a tres objetos que son
nombrar y entonar sonidos
y medir su duración.
Estas cosas se practican
en pauta de nueve cuerdas,
que suben por cinco líneas
y cuatro espacios entre ellas.*

⁵¹ Cfr. *Ibidem*. Al pie de la portada del manuscrito se lee: *Madrid en la Imprenta Real. Año de 1807*.

Y el Número 4.º, dedicado a «De los grados de la entonación natural», dice así:

*De un sonido a su siguiente
se sube un grado de tono,
menos si a do y mi a fa,
que sólo es de semitono
El grado de semitono
bienes a ser una mitad
que el grado de tono entero
con muy breve variedad.*

LOPEZ REMACHA, Miguel: *Melopea. Instituciones de canto de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor. Divídese esta obra en tres partes. La primera contiene todos los elementos teórico-prácticos, necesarios para la lectura de la música o conocimiento y uso de sus caracteres. La segunda, lo concerniente al buen gusto del canto, ya considerado con respecto sólo al solfeo, ya también como unido a la palabra. Y la tercera, nociones de armonía que conducen a la instrucción de los que se dedican al estudio de la música.* Madrid, 1815.

Miguel López Remacha, sacerdote y tenor de la Capilla Real de Madrid era hijo del compositor y organista Félix Máximo López, pintado por Goya. Buen didáctico musical. En su *Melopea* todavía se aúnan las enseñanzas con juntas del solfeo, canto y armonía.

MORETTI, Federico: *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogo para los principiantes.* Madrid, 1821.

ID.: *Sistema uniclave o ensayo sobre unificar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala...* Madrid, 1824.

De las dos obras del brigadier guitarrista Federico Moretti, la primera —*Gramática razonada...*— es una teoría musical en forma de diálogo para principiantes. La segunda —*Sistema uniclave*— «es un sistema de tantos que se han inventado», según Pedrell⁵², para facilitar la escritura del solfeo y que no han tenido éxito. Moretti había nacido en Italia y vivió muchos años en Madrid.

SANCHEZ DE MADRID, Joaquín: *Juegos músicos o método de enseñanza mutua, para aprender la ciencia música en la parte teórica, dividida en dos partes.* Cádiz, 1823.

ID.: *Sistema de la unión de la música especulativa con la teórica y la práctica.* Cádiz. 1823.

ID.: *Nuevo sistema músico-teórico-físico-matemático.* Cádiz, 1842.

Se lee en el Preliminar del primer tratado elencado: «Me he decidido a publicar estos juegos músicos, que he dividido en dos partes. En la primera,

⁵² PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. I, pág. 115.

que se publica ahora, trato del conocimiento de los principios de esta ciencia, hasta las melodías libres, reduciéndolos a 16 juegos». En la segunda parte prometo que trataré de la *Armonía*. El método está en forma de diálogo. A cada explicación corresponde un juego, y para aprender la teoría de la música y los juegos, acompañan el libro 50 cartas de juegos, en las cuales, en lugar de las figuras ordinarias, hay marcadas nombres de notas, figuras, compases, etc. Pedrell se pregunta si la *Armonía* que promete se identificará con la tercera obra citada, *Nuevo sistema...*⁵³.

BALLESTER DE BELMONTE, Tomás: *El porqué de la música o sea, primeros elementos del noble arte de la música y método fácil que contiene la teórica y práctica del canto de órgano y un compendio o breve explicación fundamental del canto llano y canto figurado*. Barcelona, 1824.

Tomás Ballester de Belmonte usurpa en su obra el título ya famoso del toledano Andrés Lorente (1624-1703): *El porqué de la música*. En la obra de Ballester se habla de tres cantos: el de órgano (polifonía), el llano (gregoriano) y el figurado (o mixto), además de los primeros elementos de la música. Es una muestra de que todavía algunos tratadistas no deslindan bien y prácticamente las distintas materias musicales. Es un no poder desprenderse del peso de la tradición de los grandes tratados que nos legaron Bermudo, Santa María, Lorente y otros. Los tratadistas españoles llaman canto figurado o mixto al canto litúrgico con elementos modales gregorianos y ritmo medido a 2 ó 3 tiempos. Así se solían cantar los himnos y las secuencias.

CAPLAROLS Y MARUÑS, Pedro Pablo: *El maestro y discípulo de música. Método breve y fácil de elementos generales de música, útiles y necesarios a todos los que quieran aprender este bello arte, arreglados al estilo moderno, con definiciones claras y fundamentales y copiosidad de ejemplos para mayor ilustración*. Barcelona, 1825.

El método de Caplarols —opúsculo de 32 páginas— está redactado en forma de preguntas y respuestas, como lo insinúa ya su título: *El maestro y discípulo*. Hay ejemplos de música grabada «para mayor ilustración». El autor —maestro de música, piano y danza— trata de ser claro y preciso, asegurando al discípulo una base elemental y segura, como fundamento general de la música.

GOMIS, José Melchor: *Méthode de solfège et de chant*. París, 1826.

El método de solfeo y canto del valenciano Gomis es, a mi entender, un método excepcional. A pesar de su título y edición franceses, su texto es trilingüe: francés, italiano y español; lo que declara su afán de universalidad. Está recomendado por Rossini y Boieldieu, cuyos sendos escritos aparecen estampados al principio del libro, como cartas de recomendación. Dicho método es el fruto «de más de veinte años que llevo enseñando el solfeo y el canto» —escribe Gomis en su Prólogo—. Hace también expresa alusión de que su método tiene doble finalidad: el solfeo y el canto. La unión de estas dos finalidades la juzga Gomis «feliz idea». Hay lecciones especiales para cantantes, para los que «tengan voz» y prometan en este campo. «Por consiguiente, los

que sólo traten de aprender el solfeo... con objeto de dedicarse a algún instrumento, los omitirán. Gomis era profesor de canto, y desde las primeras lecciones de su método introduce *abbellimenti* operísticos. El mismo Rossini ve en el método de Gomis un «método de canto», de la mejor escuela italiana. «Las lecciones todas [y son 165] contienen un canto agradable y susceptible de mayor expresión, procurando formar el oído, al mismo tiempo de enseñar la música» —escribe su autor—. Respecto a las dos finalidades propuestas por Gomis en su método, escribe Boieldieu en su carta de recomendación: «Las lecciones... me parecen han logrado el objeto que Vd. se ha propuesto, es a saber, el de unir el estudio del solfeo al de la vocalización». Gomis se atribuye la idea nueva de contentarse «con poner sólo el bajo numerado», sino el acompañamiento realizado de piano a cada lección. Este acompañamiento aparece duplicado, en dos tesituras diferentes, para comodidad del maestro acompañante, poco ducho en transportación musical. Sobre este acompañamiento escribe Gomis, al frente de la lección 139: «El acompañamiento en *do* sirve para tiples y tenores; y el de *la*, para los contraltos y bajos». Si hubiera que señalar algo negativo en el método de Gomis, y siempre desde el ángulo de vista moderno solfístico, sería la supeditación del solfeo al canto. El alumno sólo se ejercita en las claves sin armadura de sostenidos y bemoles, que aparecen, sí, como accidentales en el transcurso de las lecciones. Tampoco aparecen lecciones a dos o más voces, aunque se vean lecciones con tres versiones diferentes. A pesar de ser un método de solfeo y *canto*, no hay en él lecciones con texto; hay que hacer vocalizaciones. El método de Gomis es uno de los mejores que aparecieron, antes del de Eszlava. Un *Método completo de Canto* de Gomis se ve anunciado en el *Fondo de Música Española*, de Leipzig. Junto con él aparecen el de Eszlava sin acompañamiento y el de José Valero y A. Romero.

SALDONI, Baltasar: *Nuevo método de solfeo y canto* [ca. 1830].

ID.: *Veinticuatro vocalizaciones* [1837 ?].

En el catálogo que Saldoni hace de sus propias obras, al final de *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de música de Montserrat*, aparecen las dos obras pedagógicas reseñadas (p. 85). No llevan año de publicación. De la primera se dice «para tiples, contraltos, tenores y bajos, adoptado para la enseñanza de los alumnos del Conservatorio de música de Madrid». Y continúa diciendo: «Están impresas ya las cuatro primeras partes: dos de la teoría y dos del apéndice; y cada voz que lo está, así como las teorías, por separado, tiene sus lecciones con sus respectivas llaves» (p. 85).

El primer método de solfeo —y método oficial además— que se usó en el Real Conservatorio de Madrid fue éste de Saldoni. Y Saldoni fue también el primer profesor de esta asignatura en dicho real centro. La *Gaceta de Madrid* del 16 de abril de 1831 trae el cuadro de profesores, materias, métodos y horarios que debían regir en dicho conservatorio recién fundado. Al señalar el método de solfeo para Saldoni, se lee «Método suyo»; lo que indica que para esa fecha —año 1831— Saldoni había escrito y ¿publicado? su método de solfeo, obteniendo antes su aprobación, como lo ordenaba el reglamento del conservatorio. El horario de Saldoni era diario de 12 a 3; para los alumnos, lunes, miércoles y viernes; para las alumnas, los demás días. En dicho cuadro de profesores de la *Gaceta de Madrid*, aparece también Pedro Albéniz, pero no con su método de piano, adoptado también oficialmente más tarde, en 1840, sino con el de Madame Mongeraut.

Saldoni tiene también otro método titulado *Veinticuatro vocalizaciones*. El subtítulo de dicha obra dice: «para contralto o para bajo, adoptados para la enseñanza del Conservatorio de música de Madrid»⁵⁴. Estas *vocalizaciones* se guardan en la Biblioteca del Conservatorio de París, por orden de su entonces director Cherubini, a quien Saldoni presentó la obra. «La voz de contralto y la de bajo están impresas por separado con su respectiva llave, y sus lecciones tienen apuntaciones para voces limitadas»⁵⁵. A su vuelta de París, Saldoni fue elegido profesor de canto del Conservatorio de Madrid (año 1840). El caso Saldoni es una prueba más de que en el naciente conservatorio madrileño, el solfeo estaba orientado hacia el canto.

MARTINEZ DEL ROMERO, A.: *Elementos generales de la música*. Madrid [sin fecha].

Está editado en Madrid y sin año, al menos el tomo que he podido consultar. Dedicado, como se especifica en la portada interior, «a los profesores del Conservatorio de Música de M. Cristina, a los del Liceo Artístico y Literario, a los del Instituto de la Facultad de la Juventud Española de Madrid y a los de la Academia Filarmónica». Se asegura también en dicha portada que es «obra adoptada para la enseñanza», y que está compuesta sobre los mejores tratados que se conocen y «particularmente sobre el que escribió en francés Mr. Fétis, Director del Conservatorio de Bruselas». Lo curioso de este método es que, después de las explicaciones teóricas y ejemplos musicales del autor, se incorpora un método de solfeo propiamente tal, a base de lecciones de Fétis, Garaudé y Gomis, titulado *Gran método de solfeo o nueva escuela de música, por los célebres compositores...* Dicho *Gran método* tiene dos partes con 120 lecciones de solfeo, que llevan acompañamiento de bajo cifrado para piano. También A. Mercé de Fondevila presentó al público español un *Método completo de solfeo* de los tres autores citados. La escuela francesa de solfeo ha estado siempre en gran estima entre los didácticos españoles. Recuérdese, además, el *Solfeo de los solfeos* de Lemoine y los de Panseron.

MARTI, Francisco de Paula: *Taquigrafía de la música o arte de escribirla sin usar del pentagrama con igual exactitud que por el método usual, pudiéndose copiar por su medio una sonata o una aria mientras se toca o canta, por...*, que da a luz su hijo Angel Ramón Martí, Madrid, 1833.

Al gran taquígrafo valenciano Francisco de Paula Martí se debe una taquigrafía musical. El tratado fue publicado por su hijo Angel Ramón, como obra póstuma de su padre, que lo compuso en 1827. El tratadillo, mejor que tratado, consta de trece páginas de texto explicativo, más cinco láminas de taquigrafía musical. En la última lámina hay «una canción con acompañamiento de forte-piano» en taquigrafía musical, como resumen de todo lo expuesto. La taquigrafía musical tiene poco o ningún provecho práctico en la escritura de la música, sin dejar de ser ingeniosa. Es un invento inútil, a pesar de lo que se diga en el prólogo⁵⁶. El hecho histórico es que la taquigrafía musical no ha prosperado. Ningún músico escribe «una sonata o una aria» en ta-

54 Baltasar SALDONI, *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de música de Montserrat*, pág. 85.

55 *Ibidem*. Las cartas recomendarías de *Veinticuatro vocalizaciones* están firmadas por Piermarini, Virués, Carnicer y otros en 1837.

56 Cfr. *Prólogo* de la obra citada, págs. V-VI.

quigrafía. Lo que se necesita es ejercitarse en el dictado musical. Cuando la música es compleja, no queda más remedio que recurrir a los medios mecánicos de grabación, hoy tan perfeccionados. Si se trata de recoger canciones populares, lo mejor también es recurrir al magnetófono. Después transcribirla sosegadamente. Si se trata de recoger músicas exóticas, con más razón hay que recurrir al magnetófono y después hacer su transcripción, empleando el solfeo tradicional y los signos auxiliares que la *Etnomusicología* ha universalizado⁵⁷. Armand Machabey nos habla de una taquigrafía musical, inventada por Fourier, en el primer cuarto del siglo pasado y que todavía se conserva manuscrita, sin haberse nunca publicado⁵⁸. También Serafín Ramón Guas Ezcurdia tiene un *Método teórico-práctico de taquigrafía musical, inventado y escrito para compositores y enseñanza en los conservatorios y escuelas de música*, dedicado a la S. S. Infanta Dña. Isabel de Borbón. Madrid, 1895. Se puede mencionar también aquí la obra de Gabriel Abreu: *Sistema de escribir la música en puntos de relieve, con real privilegio de invención, dedicado a los ciegos*. Madrid, 1856.

ROCA Y BISBAL, Juan Bautista: *Gramática musical dividida en catorce lecciones. Obra utilísima para los que quieren aprender la música; resumen para los que la saben e introducción para todos los métodos*. Barcelona, 1837.

De esta *Gramática musical* escribe Pedrell: «La obrita, aunque muy popularizada en su tiempo, no tiene [hoy] pizca de importancia»⁵⁹.

REGUART Y MESTRE, Salvador María: *Elementos musicales. Método sencillo para aprender exactamente y con facilidad la música, compuesto por... de edad de quince años*. Barcelona, 1839.

ID.: *Nuevo sistema musical. Tratado elemental de música..., para aprender la música figurada o canto profano*. Barcelona, 1848.

La primera de las obras de Reguart y Mestre expone la materia en forma de preguntas y respuestas. Hay también ejemplos musicales. Es curiosa la indicación «de edad de quince años». Venía despabilado el muchacho, que más tarde compuso el *Nuevo sistema musical*, como se ha indicado. Pedrell no da importancia a estos dos tratados.

SORIANO [FUERTES], Indalecio: *Método de solfeo*. [Manuscrito sin lugar ni año].

Es un tratadillo de 38 folios pequeños y apaisados, sueltos, de caligrafía muy menuda, aunque clara. Los ejercicios llevan un bajo de acompañamiento al piano. Casi todas las lecciones están en clave de *sol* en 2.^a línea. Las últimas, en clave de *fa* en 4.^a. Se explican todas las armaduras posibles de las claves. No se ven compases de amalgama. Llama *aspiración* a los silencios de negra; a los de menor duración, *semi-aspiración*, *cuarto de aspiración*, etc. Este método, a pesar de su escasa presencia, contiene más de lo que a primera vista

57 Cfr. Bruno NETL, *Theory and method in Ethnomusicology*, págs. 103 y ss.

58 Armand MACHABEY, *La notación musicale*, pág. 111.

59 PEDRELL, *Ibidem*, pág. 118.

parece. Su caligrafía musical, aunque menuda, es legible. No lleva fecha ni lugar de composición. Es curioso el camino que recorrió este manuscrito hasta llegar a manos del hijo del autor, Mariano Scriano Fuertes. Se lee: «Regalo hecho por el mismo [Indalecio Soriano Fuertes] a su íntimo amigo D. Mariano Meseguer, pbro., quien en prueba de amistad lo hizo a su vez al pbro. D. Remigio Alenza, pasando por el mismo concepto a manos de D. Julián Calvo, quien, comprendiendo el aprecio inestimable en que lo tendrá el hijo de el [sic] autor, D. Mariano Soriano Fuertes, se lo ofrece como prueba de cariño y respeto. 12 J^o 1872»⁶⁰.

SORINANO FUERTES, Mariano: *Método breve de solfeo o nueva escuela de música*. Madrid, 1843.

También Mariano Soriano Fuertes⁶¹ escribió, a ejemplo de su padre y maestro, un método de solfeo, cuando fue nombrado, en 1843, profesor del Conservatorio de Madrid.

SOBEJANO Y AYALA, José: *Escuela de solfeo, según el estilo moderno, dedicado a la juventud española*. Madrid, ca. 1845.

José Sobejano y Ayala nació en Cintruénigo (Navarra) y escribió, entre otras obras didáctico-musicales, esta *Escuela de solfeo...*, dedicada a la juventud española. Esta alusión a la juventud, al frente de su método, obedece sin duda a su calidad de profesor del Real Seminario de Nobles de Madrid. El texto del método está en diálogo: preguntas y respuestas, como aparece en catecismos y tratadillos destinados a los niños y jóvenes. Los ejercicios musicales llevan acompañamiento de bajo cifrado. Se ven *seguidillas* a dúo *himnos* y *canzonetas*, con acompañamiento de piano⁶² o guitarra *ad libitum*, «de excasísimo valor musical», escribe Pedrell⁶³.

GARCIA, Manuel: *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. París, 1847.

He incluido en esta lista de solfeos el tratado de canto, escrito en francés, de nuestro compatriota, el centenario. D. Manuel Patricio Rodríguez García. El inventor del laringoscopio. El más famoso profesor de canto de su época, valga decir, *de su siglo*. D. Manuel no enseñaba propiamente solfeo sino vocalizaciones. Su método de canto está traducido a los principales idiomas.

ALIAGA LOPEZ, Matías: *Cartilla de música*. Madrid, 1847.

ID.: *El más barato de los solfeos o sea, la música puesta al alcance de todas las inteligencias y fortunas*. Madrid, 1851.

De Matías Aliaga registro los dos tratados precedentes sobre los rudimentos de la música. Además de ellos, escribió otros dos relacionados con la

60 BNM, FB, Mss. 14044/217.

61 El historiador de la música española, Mariano Soriano Fuertes, conservó los dos apellidos de su padre Indalecio.

62 José Sobejano escribió también un método de piano, titulado *El Adam español. Lecciones metódico-prácticas de forte-piano* (Madrid, 1826). El título de Adam alude al profesor de piano, Louis Adam (1758-1848), gran preceptista de la pianística francesa.

63 PEDRELL, *Ibidem*, pág. 121.

música y su pedagogía: *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progreso de la música* (Madrid, 1852) y *Memoria relativa a la enseñanza de música y piano de Concepción Martínez, sordomuda* (Madrid, 1852).

PÉREZ GASCON, Pascual: *Principios de solfeo y canto para los alumnos del Colegio Real de San Pablo de Valencia*. [Valencia], 1848.

ID: *Edición manual del Método de solfeo y principios de canto, aplicables en las escuelas y colegios*. [Palencia], 1857.

El pedagogo valenciano Pascual Pérez, organista principal de la metropolitana de Valencia, tiene dos tratados de solfeo y canto, además del de Armonía. Este último, obra póstuma, publicado por su viuda en 1866. En el primer método elencado, las lecciones de solfeo alternan con melodías, con miras al canto. El *Dictamen* laudatorio del segundo de ellos —*Edición manual del...*— dado en Madrid, el 27 de octubre de 1857, está firmado por varios profesores del Real Conservatorio. Entre ellos, Hilarión Eslava, Francisco de Asís Gil y el Vice-Protector (= Director), Ventura de la Vega. El *Dictamen* referido es altamente laudatorio: «Orden, sencillez y claridad en las explicaciones de los diversos signos que constituyen el lenguaje musical, gradación metódica ... excelentes observaciones y ejercicios sobre el canto vocal, así individual como colectivo». La teoría que precede a los solfeos está dada en forma de preguntas y respuestas. «Pascual Pérez fue un buen maestro y organista de mérito» —escribe Pedrell—⁶⁴.

PRELLEZO, Mariano de: *Curso completo de música teórico-práctica*. Madrid 1851.

Este *Curso completo...* de Prellezo originó polémica entre su autor y Eslava. Prellezo presentó la teoría de la 1.ª parte de su trabajo al dictamen de los señores Valldemosa, Guelbenzu, presididos por Eslava. Pero, no presentó la sección práctica o *Método de solfeo*, al dicho dictamen. Dos fueron las razones que da Prellezo de esta omisión: 1.ª, porque no lo tenía acabado [!]; 2.ª, porque Eslava había publicado ya su *Método completo de Solfeo*; «lo cual le colocaba [a Eslava] en una posición algún tanto delicada» —escribe Prellezo—. De esta forma, su *Método de solfeo* no quedaba expuesto ni «a la reprochación de tan acreditado maestro [el de Burlada]» ni a su aprobación «por pura cortesía». Sin embargo, lo dicho por Prellezo no llega a convencer y no es, en el mejor de los casos, toda la verdad. Algo se deja entrever en lo dicho sobre la polémica Prellezo-Eslava. Pero, aquél sigue diciendo: «Yo no puedo dar cuenta al público de lo que me ha sucedido sobre este punto, sin concitar, acaso, nuevos enemigos a mi obra y exasperar más a los que ya tiene». Prellezo apunta aquí directamente contra Eslava, por las razones que se pueden ver en *Gaceta musical de Madrid* (núm. 26, año 1855), donde se insertan varios comunicados de Prellezo y numerosas notificaciones de Eslava. Ninguno de los dos quiso ceder. El que fuera Cónsul General en Jerusalén, «como aficionado inteligente» y Eslava, «como maestro, quizá demasiado preocupado por el éxito de su *Método de Solfeo*, que acababa de publicar y que Prellezo critica en algunos puntos con no poco acierto, en el *Apéndice* de su *Curso*» —escribe Pedrell—⁶⁵.

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 118.

⁶⁵ *Ibidem*, págs. 162-63.

VALERO, José y ROMERO, Antonio: *Nuevo método completo de solfeo*. Madrid, 1856.

ROMERO Y ANDIA, Antonio: *Gramática musical o sea, teoría general de la música, aprobada y adoptada por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dedicada a su Vice-Protector, el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega, por ... Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, profesor de clarinete de la Real Capilla de S. M. y del Conservatorio*. Madrid, 1857.

Antonio Romero y Andía, el inventor del clarinete sistema Romero y discípulo de Eslava en Sevilla, publicó *Gramática musical* ..., muy útil para los que comienzan a caminar por la música. Son 36 páginas de teoría, más 7 láminas plegables con música. También publicó el insigne clarinetista, en colaboración con el valenciano José Valero, el *Nuevo método completo de solfeo*, anteriormente elencado, cuyo anuncio se ve en algunas revistas musicales de la época y en el *Fondo de Música Española* del Almacén de Antón J. Benjamín de Leipzig. Inzenga escribe en la *Introducción* a sus *Cánticos y bailes populares de España* (p. IV) que Antonio Romero «ha realizado recientemente ... el levantado propósito ... de dotar a nuestra patria con una colección completa de métodos y obras didácticas para las diferentes enseñanzas que comprende el arte de la música, compuestos todos por maestros españoles». Otro insigne editor de música en Madrid lo era Bonifacio Eslava, sobrino carnal de D. Hilarión. También Bonifacio, hijo de una hermana del gran músico, prefirió usar el apellido del tío, al de San Martín, que era el de padre.

PINILLA Y PASCUAL, José: *Ejercicios de entonación y medida*. Madrid, s. f.

ID.: *Teoría completa del solfeo*. Madrid [s. f.].

Pinilla, que había nacido en Autol (Logroño) en 1837, estudió composición con Eslava en el Conservatorio de Madrid. En este mismo centro fue profesor numerario de solfeo. Su *Teoría completa de solfeo*, de la que se hicieron bastantes ediciones en su tiempo, fue obra aprobada para texto en el Conservatorio de Madrid. Al final de su *Método de Armonía*, Eslava recomienda la obra que su discípulo Pinilla había escrito para aprender Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición, por correspondencia.

GALIANA, Miguel: *Prontuario teórico-práctico, dispuesto en forma de diálogo para mayor facilidad*. Madrid, 1856.

Galiana que había nacido en Onteniente (Valencia) como Melchor Gomis, fue profesor de canto y armonía en el Conservatorio de Madrid. La forma en que se da la materia en este *Prontuario* es dialogada, como en tantos otros prontuarios y catecismos musicales.

FRONTERA DE VALLDEMOSA, Francisco: *Equinotación musical o sea, nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación y se facilita la inteligencia de toda la música escrita a dos o más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañamientos*. Madrid, 1858.

La palabra *equinotación*, recogida por algunos diccionarios musicales⁶⁶, recuerda el tratado famoso del mallorquín Valldemosa. El nuevo sistema reduce todas las claves a la de *sol*. Valldemosa, excelente bajo, fue maestro de canto de S. M. la reina Isabel II, profesor de canto en el Conservatorio de Madrid, Director de los Reales Conciertos y del teatro particular de palacio. Todo un válido y árbitro de las músicas palaciegas. A pesar de todos estos títulos y de los aplausos que obtuvo Valldemosa en París y Madrid, su *Equinotación* no ha prosperado. Valldemosa tradujo al español el *Petit manual d'harmonie* de su profesor en París, M. A. Elwart, bajo el nombre de *Manual de armonía*, Madrid, 1845.

LLADO, Joaquín: *Método analítico para el estudio del solfeo, compuesto y dedicado a S. A. R., el Serenísimo Señor Príncipe de Asturias*. Barcelona, 1860.

CALVO PUIG, Bernardo: *Curso completo de solfeo o elementos teórico-prácticos para aprender a leer la música*. Barcelona, 1860.

Los métodos de solfeo de los barceloneses Lladó y Calvo Puig, editados en el mismo año —1860— son tratados que cumplen bien con la finalidad pedagógica propuesta. En ellos, las lecciones de solfeo llevan acompañamiento de piano. Por los mismos años se debieron de publicar también los métodos de solfeo del organista menorquín Nicolás Manent y del tarraconense Ramón Bonet y Vallverdú. Este último, organista muchos años en la metropolitana de Tarragona, fue uno de los pioneros de la recolección folklórica catalana.

MANENT, Nicolás: *Método teórico-práctico musical, dedicado a D. Jacinto Vidal y Torres*. Barcelona [s. f.].

BONET VALLVERDU, Ramón: *Método práctico de música vocal, destinado a los colegiales de primera y segunda enseñanza*. Tarragona, ca. 1865.

CALVO, Julián: *Método de solfeo*.

Este organista y compositor murciano (1835-1898), de abundante producción musical, también llegó a editar la obra didáctica reseñada. No me consta el lugar y la fecha de su publicación. También publicó un *Tratado de órgano pédalier*. Fue, además, Julián Calvo uno de los pioneros de la recolección folklórica en España, con su colección de cantos populares de Murcia y su huerta.

GIL Y NAVARRO, José: *Nuevo sistema de notación musical bajo la supresión de los sostenidos, bemoles y becuadros y llaves y la reducción de tonos...* Madrid, 1863.

Este nuevo sistema de notación musical comenzase a publicar por entregas, en Madrid, a partir del año 1863⁶⁷. Y desató polémica, en la que se vio envuelto Eslava, junto con otros profesores del Real Conservatorio. Gil y Navarro se

⁶⁶ Cfr., por ejemplo, el *Diccionario técnico de la música*, de Pedrell.

⁶⁷ Cfr. *Diccionario de la música*, de Luisa LACAL, artículo *Gil y Navarro*, José.

queja, exponiendo a la reina en los preámbulos de su obra, que los informadores de su *Nuevo sistema* han faltado a la verdad en la narración de los hechos. Los informadores —Eslava, Arrieta, Hernando y Valldemosa— habían calificado su libro de «contradictorio, erróneo y desventajoso». Otras acusaciones que larga el autor contra Eslava y sus adláteres son: que desconocen la razón de ser de las reglas de arte y que no han comprendido bien las razones del *nuevo sistema* por él propuesto. Gil y Navarro fue demandado a los tribunales por injurias. Al fin, todo quedó en agua de cerrijas, con una aclaración del autor del *nuevo sistema*. El nada tenía que decir contra los señores Eslava y compañía, en cuanto personas particulares. Lo dicho recaía en dichos señores, como cuerpo facultativo del Conservatorio de Madrid. Los demandantes se dieron por satisfechos. Todas las historias de los nuevos sistemas musicales, dice Pedrell, acaban así, pero, hay quienes acaban malamente, como la del pobre Gil y Navarro, «que era persona muy ilustrada»⁶⁸.

MORE Justo y GIL Juan: *Método de solfeo, adoptado como texto en la Escuela Nacional de Música y Declamación* [=Conservatorio de Madrid] y en todas las principales academias, seminarios y colegios. Madrid, 1870 [?].

ID.: *Teoría musical en preguntas y respuestas, extractadas del método de solfeo de los mismos señores Moré y Gil*. Madrid, 1872 [?].

El método de solfeo de Moré y Gil es uno de los buenos aparecidos después del de Eslava. Los solfeos llevan acompañamiento de piano, en forma de bajo continuo cifrado. Tiene ejercicios y lecciones; algunas a dos voces. La teoría musical se va dando en forma escalonada. Se emplean todas las claves y principales compases, aun los de amalgama. Disienten los autores de Eslava en la forma de escribir el zorcico, ateniéndose al 5/8 y no al 10/8. Pero, lo hacen muy caballerosamente y aún ponen un ejemplo en 10/8, diciendo: «Escribiendo algunos autores los zorcicos en 10 por 8..., en vez de hacerlo en 5 por 8 [referencia tácita al maestro Eslava] ponemos a continuación una lección en aquel compás, con objeto de que el discípulo practique este género de composiciones de ambos modos»⁶⁹. Tratan de justificar el 10/8 de Eslava, diciendo que lo escribe sin duda, para regularizar su medida y hacer sus dos partes iguales. Es curioso el modo de marcar el compás del zorcico, propuesto por Gil y Moré en su método. Aconsejan que lo marquen «dando un solo movimiento en cada compás, como se acostumbra marcar los vales muy rápidos, a pesar de estar escritos en 3 por 4»⁷⁰. Este consejo no me parece muy acertado, ya que, en el zorcico de danza al menos, se deben marcar bien los dos tiempos del compás. Moré y Gil publicaron también una *Teoría musical* —extracto de su *Método de solfeo*— en forma de preguntas y respuestas. Como se ve, sigue todavía la moda de las teorías musicales en forma de catecismos dialogados y masticados.

PEDRELL, Felipe: *Gramática o manual expositivo de la teoría del solfeo en forma de diálogo*. Barcelona, 1872.

La tercera edición de esta obra está hecha en colaboración con el pamplonés Tomás Campano y Touzet, variando el título que ahora dice: *Gramá-*

68 PEDRELL, *Ibidem*, pág. 116.

69 MORE Y GIL, *Método de solfeo*, pág. 185.

70 *Ibidem*, pág. 184.

tica musical o manual expositivo de la teoría del solfeo (Barcelona, 1883). Esta tercera edición, como se lee en el *Prólogo*, «bien puede llamarse nueva», por las novedades que introduce. La principal de ellas es un tratadillo de *Metronomía* (págs. 91-101) o teoría completa del compás y la práctica del mismo, escrito por el colaborador Campano. También es de considerar en la obra el capítulo de la *Trasposición* (págs. 55-69), fundada, según se lee en el *Prólogo*, «en una teoría enteramente nueva y razonada». Esta *Gramática o manual expositivo*, aun siendo obra del género chico, lleva el sello científico y seguro de todo lo de Pedrell. Un pero se le podría poner. Leo: «El compás del Zortzico (generalmente en 10/8) pertenece...»⁷¹. Pedrell tradujo al español la obra pedagógica musical de A. Lavignac, *Notions scolaires de musique* (1905), bajo el título *Nociones escolares de música*, por A. Lavignac, profesor de Armonía del Conservatorio Nacional de Música de París. Se trata de un buen solfeo, con abundante teoría, ejemplos, ejercicios y cantos a varias voces de diferentes autores.

BRULL (A), Campo (A), CANTO, FERNANDEZ GRAJAL (M), FERNANDEZ GRAJAL (T), FALCO, FONTANILLA, HERNANDEZ (P), JIMENEZ DELGADO, LLANOS, SERRANO y SOS: *Método especial de solfeo con acompañamiento de piano y bajo numerado*, escrito por los señores..., profesores del Conservatorio de Música y Declamación (Antes Escuela Nacional). Madrid [s. f.].

El método precedente es una demostración de obra en comandita. Esta clase de obras tienen sus pros y sus contras. Llena su finalidad cuando hay alguien que la dirige, aunando esfuerzos y graduando dificultades, para que el alumno no se vea sorprendido por obstáculos insalvables, que se presentan de improviso. No he tenido en mis manos la obra que reseño.

ARRIETA, Emilio: *Solfeos manuscritos para repentizar, escritos por el ilustre Director de la citada Escuela* [Conservatorio Real de Madrid], ...para los exámenes de 1.º 2.º y 3.º año y los concursos de dicha enseñanza desde el año 1868 al 1891, hasta hoy inéditos. Madrid [s. f.].

Emilio Arrieta, paisano y sucesor de Eslava en la cátedra de composición y en la dirección del Conservatorio de Madrid⁷², escribió una serie de solfeos, para pruebas de exámenes y concursos de dicho establecimiento musical, mientras él fue su director. Los solfeos manuscritos permanecían archivados, hasta que una casa editorial madrileña los coleccionó y publicó autografiados, sin año de edición. Son buenos para ejercitarse en la lectura de música manuscrita. Llevan acompañamiento de piano. Como estos manuscritos de Arrieta se conocen también otros dentro de la didáctica musical española, como los de Serrano, Jesús J. M. Virgala y Sociedad Didáctico-Musical, entre otros.

AMOROS, Amancio: *Elementos de solfeo*. Valencia, 1893.

ID.: *Nociones teóricas de solfeo*. Valencia, 1908.

El método de solfeo del valenciano Amorós, Director que fue del Conservatorio de Valencia (1910-1925), está prologado por Salvador Giner y lleva

⁷¹ PEDRELL-CAMPANO, *Gramática musical* ... pág. 30, nota (1).

⁷² Y, para más conexión, nacidos los dos músicos navarros un 21 de octubre: Eslava, en Burlada, año 1807; Arrieta, en Puente la Reina, 1823.

un *Dictamen* muy laudatorio de Felipe Pedrell, fechado en 1893. Giner, que fuera el predecesor de Amorós en la dirección del citado centro musical, su-
braya «el acopio de ejercicios rítmicos y de entonación (en que agota la ma-
teria) y la bien calculada ordenación de los mismos». Pedrell, en su *Dictamen*,
dice además: «Es una de las mejores [obras] en su género, escrita últimamen-
te en España». Conforme a su título de *Elementos de solfeo*, es un método
para los primeros grados. En las cien lecciones emplea la clave de *sol* en 2.^a,
aunque se explican las demás. El compás ternario aparece en pocas lecciones;
y se debe llevar, según él, marcando el segundo tiempo hacia la izquierda del
ejecutante. Se dan algunas normas generales para la formación de acordes
sencillos. No se ven compases de amalgama. Amancio Amorós publicó tam-
bién *Nociones teóricas de solfeo*, ya dentro del siglo XX, en forma de pre-
guntas y respuestas.

Los tratados que preceden están dedicados directamente al solfeo. Tam-
bién tratan, en parte, de esta materia algunas obras de canto llano. Presento
a continuación algunas obras de este género, para ensanchar un poco más el
campo solfístico del s. XIX. Conviene advertir que los tratados de canto
llano del s. XIX (y ello viene de más atrás) suelen distinguir tres clases de
canto o tipo de música: el canto llano o gregoriano, el canto de órgano o
polifonía y el canto mixto o figurado. Este último es un canto híbrido de grego-
riano y música moderna. De aquél tiene la modalidad, aunque maltrecha; de
éste, el compás a dos y tres tiempos. Los himnos y las secuencias de la mu-
sica litúrgica española del s. XIX están en canto mixto o figurado. El P. Eus-
taquio de Uriarte, restaurador del gregoriano en España, tronó contra este
canto figurado, que no es más que una desviación bastarda del gregoriano
auténtico. A continuación, algunos tratados de canto llano, conocidos en el
s. XIX.

MARCO NAVAS, Francisco: *Arte o compendio general del canto llano, figura-
do y órgano en método fácil*. Madrid, 1776. Varias ediciones. La de 1861
(ó 1862) refundida y aumentada por Manuel Moyá y Pérez.

RUIZ DE GALARRETA, Fermín: *Nuevo método completo teórico-práctico de
canto llano y figurado*. Pamplona, 1848.

CLARET, San Antonio María: *Arte de canto eclesiástico y cantoral para uso
de los seminaristas*. Madrid, 1861.

SANTESTEBAN, José Juan: *Método teórico-práctico de canto llano*. San Se-
bastián, 1864.

INIGUEZ, Buenaventura: *Método completo de canto llano*. Madrid, 1871.

SOLER Y FRAILE, Fernando: *Nuevo método completo teórico-práctico de
canto llano y mixto*. Zaragoza, 1878.

ARAGUREN, J.: *Método completo teórico-práctico de canto llano que escribió
D. Jerónimo Romero de Avila* [Madrid, 1761]. Nueva edición arreglada por
J. Aranguren. Madrid [s. f.].

URIARTE, P. Eustaquio de: *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*. Madrid, 1890. En adelante se llamarán tratados de gregoriano y no de canto llano. El del P. Uriarte marca la aurora de la restauración gregoriana en España.

III

EL SOLFEO DE ESLAVA, EN PARTICULAR

TITULO

Eslava lo llamó *Método completo de Solfeo*. Ya se ha discurrido sobre esto de método *completo*. El abarca los dos aspectos de todo solfeo: el teórico y el práctico. Está dividido en cuatro partes o cursos, en forma graduada. A través de las cuatro partes, la teoría de la música y su práctica, con el auxilio del profesor, queda asegurada. El *Solfeo* de Eslava tiene dos versiones iniciales: una para el alumno y otra para el profesor. En el solfeo del alumno, las lecciones son sin acompañamiento de piano; en el solfeo del profesor están con acompañamiento. Este detalle es alivio para la economía del alumno. El unir el piano a las lecciones de solfeo es un acierto. Además de servir de ayuda y soporte a la voz, obligándola a no bajar de tono, va formando poco a poco el sentido armónico del discípulo, que se siente unido al instrumento y profesor en forma de parte principal.

AÑO DE EDICION

El *Solfeo* de Eslava fue editado *por entregas*, en Madrid y sin año de edición. El *Solfeo* no se editó todo de una vez. Además, las entregas iban teniendo varias *tiradas* o nuevas ediciones de las entregas. Las primeras entregas fueron precedidas de *prospectos* de propaganda. Entregas y tiradas se fueron sucediendo en forma rápida e ininterrumpida. Ello indica la aceptación que, desde un principio tuvo el *Solfeo* de Eslava. Barbieri fue un entusiasta propagador del *Solfeo* del navarro, ya desde el principio, y lo adoptó para sus clases. El epistolario Eslava-Barbieri, certifica todo lo dicho, como podrá verse a continuación.

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Salamanca⁷³

Madrid y junio 13 de 1845

Mi muy distinguido amigo: He recibido su apreciable del 26 próximo pasado, que dirigía al Sr. Viñuela e igualmente libranza que adjunta remitía. Doy a Vd. mil gracias por la distribución de los prospectos, como también por el honor que se sirve dispensarme con la aceptación de mi Método.

Remito a Vd. un ejemplar de la 1.ª entrega; dispense no lo haya echo [sic] antes, pues me ha sido imposible, a causa de haberse concluido la 1.ª y 2.ª tirada, y tener necesidad de hacer la 3.ª, y ya andamos con apuros. Respecto a las que vayan saliendo, puede Vd. retener su importe, hasta que se le dé aviso, y a su nombre serán remitidas.

Sin más, de Vd. atento y seguro servidor, Q.B.S.M.,

Hilarión Eslava [rubricado]

P. D. - Mi estimado amigo Barbieri: agradezco a Vd. la ventajosa opinión que tiene formada de mí, según su grata. Los áseos de [Vd.] serán cumplidos, si Dios me da salud, pues tengo varias obras para publicar y una de ellas es un tratado completo de Harmonía [sic], Contrapunto y Composición, pero no saldrán hasta concluir con la publicación del Método de Solfeo y otro de Canto. Todas mis obras serán originales y tratadas de diverso modo que las publicadas hasta aquí en el extranjero, y que, vistas y examinadas por personas inteligentes, han lisongeadó mi amor propio más de lo que merezco.

Sabe Vd. que soy su amigo.

[Rúbrica sólo]⁷⁴

La carta precedente es interesante por varios conceptos. Por ella podemos asegurar que, para el 13 de julio de 1845, ya había sido editada la primera *entrega*, de la que se habían hecho *dos tiradas*, teniendo necesidad de hacer una tercera tirada. Otra cosa que se colige de la carta precedente es el gran interés de Barbieri por el *Método de Solfeo* de Eslava, que desea adquirirlo, pagando su importe en seguida. Barbieri adopta el *Solfeo* de Eslava para sus clases. Por la *postdata* de la misma carta, nos damos cuenta de los proyectos editoriales del Maestro de Burlada. Es curioso que también tenga intención de publicar un método de canto. Finalmente, la referida *postdata*

73 Al año siguiente se trasladaría Barbieri de Salamanca a Madrid.

74 BNM, FB., Mss. 14069/77.

nos permite asegurar que Eslava leyó los tratados extranjeros similares a los suyos. El navarro tratará de mejorarlos.

La carta siguiente de Eslava a Barbieri nos dice que, para el 9 de octubre de 1845, ya había sido editada la 4.^a entrega del método de solfeo. La misma carta nos refuerza la idea de la rapidez con que se iban sucediendo entregas y tiradas. Aparece, además un señor —Ciriaco Prieto— interesado también por el nuevo método de Eslava.

Sr. D. Francisco Barbieri

Madrid y octubre 9 de 1845

Mi estimado amigo: Por el correo de hoy remito a Vd. la 4.^a entrega de mi método, y habiendo recibido carta de D. Ciriaco Prieto, que me dice ser amigo suyo y pide las entregas publicadas, le incluyo también la 1.^a y 2.^a, para que se tome Vd. la molestia de dárselas, diciéndole que, con la 5.^a, le remitiré la 3.^a y 4.^a, porque, habiéndose agotado toda la tirada, se van estampando nuevamente.

Soy de Vd. afmo. amigo Q.B.S.M.,

Hilarión Eslava [rubricado] ⁷⁵

La carta siguiente del 8 de noviembre de 1845 refuerza la idea central de las dos anteriores. Las entregas y tiradas se suceden rápidamente. Eslava opta por tirar «un gran número de ejemplares de todas entregas», para no verse alcanzado por los pedidos. Barbieri sigue mostrando interés desde Salamanca. Aparece en esta carta un señor librero, que podría ser el mismo señor de la carta anterior.

Madrid y noviembre 8 de 1845

Sr. D. Francisco Barbieri: Mi muy estimado amigo: Correspondo a su apreciable del 25 del pasado, dando a Vd. las más expresivas gracias por el interés que se ha tomado por mi Método, adoptándolo y proporcionando el medio mejor de esponder [sic], cuando llegue el caso de necesitarse.

He tardado en contestar a Vd. algunos días, por avisarle al mismo tiempo la remisión de la 5.^a entrega, y la 3.^a, 4.^a y 5.^a para ese señor suscriptor, amigo suyo, lo cual no he podido hacer antes, por motivo de la estampación. Para no verme apurado en adelante, he tirado un gran número de ejemplares de todas las entregas. Inmediatamente que reciba el menor aviso de Vd. o de ese señor librero a quien Vd. ha hablado, remitiré cuantos ejemplares se quieran; pues, como Vd. conoce, lo que

⁷⁵ *Ibidem*, Mss. 14069/78.

me conviene es que mi obra sea conocida en todo el círculo mayor posible.

Remito a Vd. mi agradecimiento, deseando complacerle en cuanto pueda su afmo. amigo Q.B.S.M.,

Hilarión Eslava [rubricado] ⁷⁶

La carta siguiente del 16 de abril de 1858 nos dice expresamente que Barbieri «fue uno de los primeros que adoptaron» el método de solfeo de Eslava. Es también interesante, porque ella «manifiesta la favorable opinión que [Barbieri] ha formado de mi [escribe Eslava] plan de enseñanza respecto a la Escuela de Armonía y Composición».

Sr. D. Francisco Barbieri

Mi carísimo amigo: Por lo mismo que entre las dotes y prendas que le adornan, reconozco la muy apreciable de la sinceridad, he agradecido mucho su fina y expresiva carta, en que me manifiesta la favorable opinión que ha formado de mi plan de enseñanza respecto a la Escuela de Armonía y Composición que estoy publicando, y de mis anteriores obras que han visto la luz pública.

Al mismo tiempo recuerdo con gusto y gratitud que Vd. fue uno de los primeros que adoptaron mi Método de Solfeo, que, publicado sin el ruido que se acostumbra, su adopción por profesores inteligentes y de buen sentido la estimé entonces y la estimo ahora debidamente.

Repito, pues, a Vd. mi agradecimiento y cuento siempre con el sincero afecto y aprecio de su amigo y compofesor que q. s. m. b.,

Hilarión Eslava [rubricado]

Madrid, 16 de abril de 1858 ⁷⁷

Gilbert Chasse ⁷⁸ y el *Diccionario de la música Labor* ⁷⁹ dicen que el *Método completo de Solfeo* de Eslava fue editado en 1846. También F. J. Fétis da el mismo año —1846— como fecha de aparición del *Solfeo* de Eslava ⁸⁰. Con sólo leer la fecha de la primera carta recién presentada de Eslava a Pedrell, sabemos que, a mediados de 1845, ya corrían y se agotaban las primeras entregas (y aún reeditadas) del *Solfeo* de Eslava.

⁷⁶ *Ibidem*, Mss. 14069/79.

⁷⁷ *Ibidem*, Mss. 14069/81.

⁷⁸ Cfr. Gilbert CHASSE, Miguel Hilarión Eslava, en *The Musical Quarterly* 24 (1938), pág. 79.

⁷⁹ Cfr. PENA-ANGLES, *Diccionario de la música Labor*, artículo Eslava, tomo I, pág. 836, 1.º.

⁸⁰ Cfr. Françoise Joseph FÉTIS, *Biographie Universelle des musiciens*, artículo Eslava (Don Michel-Hilarión), 2.ª ed., tomo III, pág. 158.

Está, pues, fuera de duda que el año 1845 fue el año de la primera edición del famoso *Solfeo*; este año se cumplirán los 133 de vida editorial del más longevo de nuestros tratados musicales, hoy en activo. Sin embargo, dicho método fue compuesto algunos años antes. Eslava, en la introducción de su *Método*, titulada *A mis profesores*, escribe: «habiendo yo compuesto el mío [el método de solfeo de Eslava] en el año 37, y puesto en práctica para con mis discípulos, he tenido que irlo depurando de los lunares que la misma práctica descubría»⁸¹. Eslava tenía, pues, compuesto su *Solfeo* el año 1837, es decir, ocho años antes de su publicación. Y con este *Solfeo*, todavía manuscrito, daba sus clases en Sevilla, como lo indica la fecha. Todo ello rima muy bien con lo que Esperanza y Sola escribe: «Corría tranquila la vida de nuestro maestro [Eslava en Sevilla], entregado por completo al estudio y a la enseñanza gratuita de la música, en la que preparaba los elementos del *Método de Solfeo*, que más tarde publicó con general aplauso»⁸². Durante los años sevillanos, se dedicó Eslava a ir puliendo su *Solfeo*, antes de publicarlo en Madrid.

En la misma introducción dicha escribe el Maestro de Burlada: «Por espacio de 15 años he practicado la enseñanza del solfeo, como obligación de mi destino de Maestro de Capilla. En este tiempo, no sólo he analizado todo lo mejor que se ha publicado en este ramo, sino que también lo he practicado con mis discípulos, para conocer a fondo lo bueno y lo malo que estas obras contienen»⁸³. Este retroceder 15 años en la vida de Eslava nos lleva al inicio de su magisterio de capilla en Burgo de Osma. Efectivamente y como dice expresamente Eslava, una de las principales obligaciones de los maestros de capilla españoles había sido siempre la enseñanza de la música, desde sus rudimentos, a los niños cantores de las catedrales, verdaderos conservatorios musicales, antes de conocerse los actuales.

En Burgo de Osma Eslava enseñaba solfeo. ¿Habría empezado ya aquí a componer su *Solfeo*? Conozco un método de solfeo de Eslava, manuscrito⁸⁴, cuyas características son las siguientes. Cuaderno apaisado de 31 x 25 cm.; encuadernado a media pasta; 45 folios con lecciones, más 29 en blanco. En el primero de éstos, hay una melodía a medio aplicar la letra del *Spiritu gentil*; papel de barba bueno; 10 pentagramas por página; al comienzo, 4 folios son de papel que aparecen muy usados; la última lección es la n.º 45; precisamente aparece un zorcico en 10/8; lo que está diciendo que al método que describo le faltan cuatro lecciones, para completar su tercera parte, más toda la cuarta parte. El manuscrito no lleva fecha ni lugar de copia. Desde

81 ESLAVA, *Método completo de Solfeo*, pág. 4 (Introducción).

82 PEDRELL, *Diccionario biográfico-bibliográfico*, artículo *Eslava y Elizondo*, págs. 549-50.

83 ESLAVA, *Ibidem*, pág. 3.

84 Llegó a mis manos vía Antonio Gallego-José Luis Ansorena.

luego que no es el manuscrito original de Eslava. El cétalle más interesante de este manuscrito, a mi entender, es el que falta por decir. En la tapa del solfeo, bien centrado hay un rótulo de papel pegado muy difuminado que dice: *Método de Solfeo de Don Hilarión Eslava, Maestro de Capilla*. No dice Maestro de la Capilla Real, sino simplemente *Maestro de Capilla*. Esto podría indicar que el original del que se copió el manuscrito que comento era anterior a la primera edición del 1845. En este año Eslava era Maestro de la Capilla Real, en cambio, en Sevilla y en Burgo de Osma, Eslava sólo era Maestro de Capilla a secas. ¿Será el manuscrito que comento copia del manuscrito de Sevilla? ¿Quizá de Burgo de Osma?

TESTIMONIOS

Para el *Solfeo completo de Eslava* siempre han sido muy positivos. Es el único tratado didáctico de Eslava que no ha sufrido críticas negativas. Desde su misma cuna —primeras entregas— el *Solfeo* de Eslava tuvo una plena aceptación. Ya se han visto algunas cartas que reflejan el interés de Barbieri por la obra didáctica del *Solfeo*, y la rapidez con que se iban agotando las entregas y tiradas.

A continuación, el testimonio de Parada y Barreto. Aunque gran amigo y colaborador de Eslava, sin embargo las alabanzas que le propina están fundadas en la realidad de los hechos. No es aceptable lo referente al compás del *zorrico*. «El *Método completo de Solfeo* se distingue: primero, en la buena disposición de la teoría, precediendo a cada lección la exposición sucinta de lo que es necesario para entender la parte práctica de ella; segundo, en la bien calculada progresión de las dificultades, tanto de entonación, como de medida; tercero, en la clara explicación y práctica del compás de *zorrico*, que no acertaban antes a escribirlo bien los mismos vascongados y que era ignorado en Europa y aun en las demás provincias de España»⁸⁵.

El párrafo precedente merece un comentario. Estoy de acuerdo en las dos primeras razones que Parada y Barreto al encomiar el *Solfeo* de Eslava. La tercera razón merece una explicación. Aunque el compás 10/8 lo trato más adelante, ahora hago, sin embargo, algún comentario sobre el mismo. Es de alabar que Eslava introduzca en su método el compás del *zorrico*. Es un ritmo popular que merece ser recogido por la didáctica musical. Después veremos que no anduvo muy acertado al asignarle el 10/8. También podría pasar como valedero que la escritura del compás del *zorrico* ha dado bastante que hablar, aun dentro de la misma región vascongada. No es cierto, si nos ponemos a hilar delgado, que el compás del *zorrico* era desconocido en Europa. En los *Papeles* de Guillermo de Humboldt (1802) se ven *zorricos* en 5/8.

⁸⁵ PARADA Y BARRETO, *Diccionario* ..., artículo *Eslava*, pág. 147, 1.ª. Con sus nueve páginas de texto, el artículo *Eslava* es el más largo de todo el *Diccionario*.

También Esperanza y Sola, discípulo y admirador de Eslava, pondera el mérito del *Solfeo* de su maestro. No menta la cuestión del zorrico. El párrafo subraya que fue este tratado didáctico el «que hizo popular el nombre de Eslava». Copio: «Y no os hablo del *Método de Solfeo*, admirable por la corrección, el orden, la claridad y progresión en las dificultades de entonación y medida con que está escrito, porque la fama de que justamente goza, y que hizo popular el nombre de Eslava, hace ocioso todo encomio por mi parte»⁸⁶.

Al día siguiente de la muerte de Eslava, apareció en *La Correspondencia de España* un artículo sin firma, sobre el recién fallecido maestro. El autor encomia a Eslava, hasta el punto de decir que «creó verdaderamente la pedagogía musical». Al hablar del *Solfeo*, el articulista cae en el mismo error que Parada y Barreto había dicho sobre el zorrico. «Su gran *Método de Solfeo* es notable por la sencillez de sus gradaciones y porque allí fijó [!] el compás del *Zortzico* [sic], desesperación hasta entonces de todos los músicos»⁸⁷.

F. J. Fétis, aunque no atina en el año exacto de la aparición del *Solfeo* de Eslava, sin embargo, dice de él «que ha obtenido un éxito muy grande y ya está adoptado en toda España»⁸⁸.

José Subirá escribe en nuestros días: «Nuestro compositor navarro produjo además un *Método de Solfeo*, aún hoy popular»⁸⁹. Y después de este gran encomio del musicólogo catalán hacia el Maestro de Burlada, también alaba los demás tratados didácticos de Eslava. Para Subirá, el navarro fue, en general, el mejor tratadista del siglo XIX. He aquí sus palabras: «No han faltado en la segunda mitad del siglo [pasado] métodos sobre esas disciplinas [las musicales]; pero estamos inclinados a decir que ninguno logró aventajarle [a Eslava] y muy difícilmente llegó a igualarle, sin temor de que se nos contradiga»⁹⁰.

Federico Sopena, comparando el *Método de Solfeo* de Eslava con los demás tratados musicales del navarro, escribe: «Los métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo y el criterio que rige el de solfeo es valedero siempre»⁹¹. El *Solfeo* de Eslava es siempre valedero. Sus demás tratados didácticos llenaron una etapa de la pedagogía musical española —segunda mitad del siglo XIX de que nos habla José Subirá—.

También Sopena llama la atención sobre el aprecio que Adolfo Salazar hace de Eslava, aun contra corriente⁹². A continuación recojo la opinión de

86 PEDRELL, *Ibidem*, pág. 552, 1.ª.

87 *La Correspondencia de España*, Madrid, miércoles 24 de julio de 1878.

88 FÉTIS, *Ibidem*. «Qui a obtenu un très-grand succes et a été adopté dans tout l'Espagne».

89 SUBIRÁ, *Historia de la música española e hispanoamericana*, pág. 762.

90 *Ibidem*, págs. 762-63.

91 FEDERICO SOPEÑA, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, pág. 60.

92 *Ibidem*.

Salazar sobre el *Solfeo* de Eslava. «Una figura elevada, digna de la mayor consideración en la Musicología española, compositor de música sagrada y de óperas con cante flamenco, sucesor más tarde de Ledesma en la Capilla Real, fue don Hilarión Eslava, por cuyo Método de Solfeo hemos pasado todos los españoles hasta este momento mismo (si es que sigue vigente en las escuelas oficiales)»⁹³.

El P. José Domingo de Santa Teresa, en un trabajo sobre Eslava, nos transmite la opinión oral del gran pianista José Iturbi, a través de José María Beobide: «el *Método de Solfeo* de Eslava es el mejor de los que actualmente existen»⁹⁴.

ANÁLISIS INTERNO DEL SOLFEO

Este se divide en cuatro partes, en las que entremezclan progresivamente la teoría y la práctica del solfeo. Se trata, de un método completo de solfeo, como se ha dicho. En un solo libro, por razones pedagógicas y económicas, el alumno tiene un solfeo completo y moderno.

En la 1.^a parte —de 58 lecciones— se da la teoría o conocimiento de los primeros signos de escritura musical, con lecciones melódicas para solfear, acomodados a los principiantes.

Eslava destierra la nomenclatura de notas *breves* y *semibreves*, que solían usarse, como restos de la polifonía, adoptando, con muy buen acuerdo, los nombres correspondientes de *redondas* y *blancas*, usados en los métodos franceses. «Es sumamente impropio y aun ridículo —escribe Eslava— llamar *breve* y *semibreve* a las [notas] de mayor duración». Ya tenemos aquí el detalle del pedagogo.

En los solfeos de la 1.^a parte no hay compases ternarios. Sólo se usan los compases de 2 y 4 tiempos. Se comienza por el dos tiempos o «binario, que es el más fácil».

Destierra Eslava la vieja nomenclatura de compás *perfecto* e *imperfecto*. Da los signos antiguos, para que el alumno vea que los signos actuales han procedido de aquéllos. También destierra Eslava las palabras de compás *mayor* y *menor*, así como los nombres de *aspiración* y *suspiro*, que solían emplearse para los silencios. A Eslava tampoco le gusta la palabra *pausa*, como sinónima de silencio musical. Y tiene mucha razón el maestro. En la música el ritmo no se detiene, aunque calle la voz.

93 Adolfo SALAZAR, *La música de España*, Espasa-Calpe, 1953, pág. 275.

94 P. José Domingo SANTA TERESA, *El maestro Eslava, compositor y tratadista*, en *La gran enciclopedia vasca*, IV (1970), pág. 560.

EN LA PRIMERA PARTE

En la 1.^a parte se explican los tonos, semitonos y las alteraciones propias y accidentales. Es notable cómo Eslava enseña a hacer los intervalos disjuntos. Prepara el salto, ejercitando antes al alumno por los grados conjuntos. Otra de las estrategias pedagógicas de Eslava es la repetición de algunas lecciones de sus solfeos, cambiándoles el compás, para hacerlas más rápidas. Compárese, por ejemplo, los solfeos núms. 22 y 31. La melodía es la misma —un *typical Eslava*, como se ha dicho— pero, la escritura y la velocidad han variado.

Es notable también en la 1.^a parte, el modo visual de explicar la síncopa. Las más difíciles no aparecen en las lecciones de la 1.^a parte. Las lecciones de ésta están escritas en *do mayor*, a excepción de cinco que están en su relativo *la menor*. La 1.^a parte se cierra con lecciones de semicorcheas o dobles corcheas, como dice Eslava. Aparecen también los tresillos y, tímidamente, algunos seisillos. Se explican también algunas expresiones italianas, referentes a los movimientos uniformes de la música. La última lección de solfeo se subdivide en cinco tiempos o partes. Es una recopilación muy inteligente de todas las nociones y dificultades practicadas en la 1.^a parte. Todos los solfeos de esta parte están escritos en clave de sol en 2.^a línea.

He subrayado que el Solfeo de Eslava es un solfeo *puro*, que sirve en general, para todos los que van a dedicarse a la música, sin delimitaciones de campos o especialidades. Sin embargo, Eslava no quiere descuidar la buena emisión de la voz, desde los mismos comienzos de su método. Por eso, después de las primeras lecciones, que más bien son ejercicios, incluye Eslava dos páginas sobre la *emisión de la voz*. Oigamos lo que dice el autor de nuestro *Solfeo*, que también fue autor de óperas y cantatas. «Mi objeto al dar algunos conocimientos en esta materia [emisión de la voz], no es otro, sino el querer evitar los resultados funestos que se ven con frecuencia en muchos que, acostumbrados mientras dura el estudio del solfeo a emitir defectuosamente la voz, llegan casi a inhabilitarse después para el estudio del canto». Los consejos que pone a continuación son excelentes y fueron recogidos al pie de la letra por Fermín Ruiz de Galarreta en su tratado de *canto llano* (Pamplona, 1848). Como consejo último y general, Eslava prohíbe al solfista todo esfuerzo violento, «pues basta para solfear cantar a media voz».

En la 2.^a edición de su *Solfeo*, Eslava cambió la definición de *música* dada en la 1.^a. Para justificar este cambio, escribió un artículo en su *Gaceta Musical* del 25-II-1855, titulado *¿Qué es Música?*, cuyo punto final es el siguiente: «En la primera edición de nuestro *método de Solfeo* adoptamos la definición de Rousseau, pero, en la segunda, que acabamos de hacer, la hemos modificado, según las doctrinas sentadas, poniendo como más sencilla, clara y exacta, la siguiente:

Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo».

EN LA SEGUNDA PARTE

En la 2.^a parte del *Solfeo* de Eslava se ven 52 lecciones, además de ejercicios explicativos preparatorios a las mismas. Se explican los intervalos cromáticos, disminuidos y aumentados, además de insistir en los diatónicos. Se explican las inversiones de los intervalos. No es partidario Eslava de las denominaciones de 4.^a y 5.^a justas, que hoy han prevalecido, sobre las tradicionales españolas. Se explican los tonos y los modos. Introduce la clave de *fa* en 4.^a línea. Aparece el compás ternario y también los compases binarios con subdivisión ternaria —los más usados—. Las lecciones de solfeo, ahora con claves armadas hasta con dos sostenidos y bemoles, están en modo mayor y menor. Se explican algunas notas de adorno —apoyaturas, mordentes—. Aparecen las fusas y semifusas. Siguen apareciendo más expresiones italianas indicadoras del movimiento. Según Joaquín Zamacois, fue Eslava el primer teórico español que dio a los *mordentes* un amplio sentido de notas de adorno rápidas, que se adhieren a la nota principal⁹⁵.

Eslava advierte, al hablar de los intervalos de difícil entonación, lo siguiente: «La práctica de las séptimas y de los intervalos disminuidos y aumentados, es una de las cosas que cuestan más trabajo a los discípulos; por lo que he cuidado por ahora de poner todas las entonaciones difíciles con toda la preparación posible, de modo que la forma de la melodía y la del acompañamiento ayuden al solfista a vencer estas dificultades».

Eslava, pedagogo total, aconseja que no se empiece el estudio del piano u otro instrumento, hasta que el alumno no esté adelantado en el solfeo. Concretamente dice hasta que «el discípulo haya aprendido la 1.^a y 2.^a parte de este método [el suyo]». Eslava adopta un término medio entre los que dicen que el instrumento se debe comenzar *con* el solfeo y los que sostienen que el instrumento sólo hay que empezarlo *después* de dar todo el solfeo. También advierte Eslava que el profesor de solfeo —sentado al piano— «tendrá que hacer, acompañando a algunos discípulos, uno o más tonos alto o bajo». Es decir, acomodarse a la voz del discípulo.

La 2.^a parte se cierra también con una lección recapituladora en pequeños tiempos. En ella aparecen, en forma de pieza unitaria aunque variada, todos los recursos solfísticos aprendidos en la 2.^a parte. Refiriéndose a ella, se expresa Eslava. «La siguiente lección [n.º 52] en la cual se recopilan toda la 2.^a parte de este método, consta de 10 pequeñas partes, que forman otras tantas lecciones. El discípulo deberá estudiarlas primeramente por separado y después seguidas, desde el principio hasta el fin, para que de este modo pueda ver y conocer bajo un punto de vista la relación que tienen entre sí los tonos, aires [= tiempos] y figuras, practicando también en compendio las

95 Cfr. Joaquín ZAMACOIS, *Teoría de la música*, libro II, págs. 160-61.

notas de adorno y las combinaciones difíciles de entonaciones y valores». Siempre y en cada página del método se ve palpablemente la mente del pedagogo que insiste, recuerda y recopila, para que el alumno asimile mejor la materia.

EN LA TERCERA PARTE

Encontramos al comienzo una introducción sobre el dictado musical. Eslava no es partidario de asignatura aparte, para este menester musical. Según él, el mismo profesor puede y debe ejercitar al discípulo en esto del dictado musical —melódico y rítmico—. Para ello, aconseja Eslava, después de conocer las experiencias de otros profesores, que se empleen lecciones de solfeo ya estudiadas anteriormente. Sobre ellas —empleando sus giros melódicos, compases, etc.— acomodar el dictado musical. Es, para Eslava, asunto del mismo profesor de solfeo el dictado musical. De este modo, resulta un solfeo a la inversa. El *normal* es solfear lo ya escrito; el *dictado* —en la mente del maestro navarro— escribir lo solfeado; mejor dicho, lo vocalizado o interpretado al piano.

También en esta 3.^a parte de su *Solfeo* toca Eslava el solfeo de la música de *facistol* o antigua. Aquella que se escribía sin barras de compás —sin *compasear* dice él— y a base de la nota cuadrada o breve. «De este modo están escritas las obras religiosas del célebre Palestrina y las de nuestros más esclarecidos maestros españoles». Y prosigue Eslava, escribiendo ahora como musicólogo. «Estos magníficos documentos artísticos [los escritos en música de *facistol*] van quedando sin uso, porque la ignorancia de muchos de los ejecutantes y la indiferencia de los actuales maestros en la dirección y ejecución de estas obras han contribuido al injusto descrédito de ellas».

En los actuales métodos de solfeo no se dan normas de trascripción polifónica. En el de Eslava, algunas. El maestro pone dos lecciones, la 17 y 18 precedidas y seguidas de algunas indicaciones que pueden despertar en el solfista la curiosidad del transcriptor.

La 3.^a parte consta de 49 lecciones de solfeo, más abundantes ejercicios explicativos y preparatorios. Aparecen los solfeos en las claves de *do* en sus cuatro líneas tradicionales y de *fa* en 3.^a, además de no abandonar las otras dos claves ya ejercitadas. Se ven lecciones hasta con seis bemoles y sostenidos en las claves. Al final de esta parte, aparece un cuadro con los 24 tonos, indicando los que «no se usan» y los «que se usan». Se explica la enharmonía, las dobles alteraciones. Se completan los compases con los de amalgama y el de zorcico. Aparecen lecciones superpuestas comparadas, de forma que el nombre de las notas resulte homónimo —do menor y do sostenido menor—, pero no la escritura. Al llegar a este punto, Eslava cuenta la anécdota protagonizada por un niño discípulo suyo. El espabilado miraba el pentagrama

que más le convenía. El maestro tuvo que tapar con una tira de papel, el pentagrama que más le convenía ... al maestro, «para obligarle a seguir mis preceptos» —dice Eslava—. Se introduce en esta 3.^a parte los valores irregulares.

En esta 3.^a parte de su *Solfeo* Eslava presenta el compás llamado de zorcico, lo que da —y ha dado pie— para censurar al maestro. Eslava quiere dar a este compás un tratamiento especial, no incluyéndolo entre los de amalgama, de los que pone lecciones en 7/4 y 5/4.

Ya casi al comienzo de la 3.^a parte anuncia Eslava que va a hablar del zorcico y establece diferencia entre este compás y los de amalgama. «También —escribe Eslava— se dará conocimiento del compás llamado de Zorcico que, siendo diferente de los anteriores, es desconocido de los extranjeros, poco conocido de la generalidad de los músicos españoles y de un uso muy frecuente entre los vascongados, que, así como tienen diferentes costumbres e idioma que los demás españoles, se distinguen de estos hasta en el ritmo de sus originales cantinelas».

Y, sintiéndose Eslava orgulloso de su zorcico, pone al final de la 3.^a parte de su método, *como plato fuerte*, tres lecciones en compás de zorcico —zorcicos en 10/8— precedidas de unas consideraciones técnicas y patrióticas.

Comienza Eslava diciendo «que se ha mirado como extravagante la introducción en la música de medidas que no sean de combinación doble o triple», a pesar de las tentativas de Cherubini, Boieldieu y otros maestros. Si los que se admiran de estas medidas no regulares «hubieran sabido que hay en España cuatro provincias a cuyos habitantes es tan natural el compás de combinación quintupla, que no solamente cantan sobre esta medida cantinelas llenas de gracia, sino que bajo el mismo metro bailan con admirable ligereza, exactitud y aplomo, se hubieran esforzado tal vez por aclimatarlo en sus respectivas naciones y su éxito hubiera sido, sin duda, mucho más feliz».

Y el Maestro de Burlada, para explicar musicalmente lo que es el compás de zorcico, continúa: «No se crea que esta medida es como la del compás de amalgama 5 por 4. No es la alternativa [= alternancia] de un compás de 3 y otro de 2; es sí un compás distinto de todos los demás, que consiste en la combinación de 10 corcheas de igual valor, repartidas en 2 solas partes, entrando 5 de ellas en cada una. Así como en los compases C, 3/4, 3/8 y 2/4 están combinados los valores por mitades y en los de 12/8, 9/8 y 6/8 están por tercios; en el 10/8 la combinación es por quintos».

Y sigo copiando lo que Eslava dice del compás del zorcico, antes de entrar en discusión. «La palabra Zorcico viene de Zorzi, que en vascuencia significa 8, y se le dió este nombre, según la opinión más probable, no con respecto a la música, como quieren algunos, sino con respecto a la poesía pues son 8 los versos de que se compone este género de canciones».

«De dos modos he visto escrito este compás [el de zorrico], en 5/8 y en 6/8. Es un error grave usar para esta medida el 6/8, cuya combinación es por tercios y sextos, debiendo ser para el zorrico en quintos y décimos. El de 5/8 aunque es exacto, es difícilísimo para marcarlo, porque hay que dividirlo en 2 partes, dando a la 1.^a tres quintos y dos a la 2.^a. El verdadero compás de Zorrico, y preferible a todos por su regularidad, es el 10/8 dividido en dos partes iguales, entrando en cada una de ellas 5 corcheas, por lo cual no he dudado en aceptarlo».

Con lo que antecede ha quedado bien claro el pensamiento de Eslava sobre el compás que él llama de zorrico. En todo lo dicho por Eslava, hoy podemos decir que hay cosas exactas, menos exactas y hasta erróneas.

Es exacta la etimología que Eslava da del zorrico. Correcto que esta palabra primeramente se refería a una combinación de la métrica vasca. Zorrico significa, ante todo, una estrofa «de ocho versos», octavilla (zorrico = de ocho). Se podría añadir que la métrica del *euskera* conoce diversas estrofas de ocho versos —la larga, la mediana y la corta—. Pero, esto se sale del campo principal de nuestro propósito.

También es correcta la afirmación de que «el [compás] de 5/8, aunque es exacto, es difícilísimo para marcarle». Aquí lo importante es que Eslava da en el clavo. El escribir zorricos en 5/8 «es exacto». Lo otro —que sea difícilísimo para marcarle— lo vamos a dejar. Aunque sea difícil para el solfista (según cómo se lleve), suele ser muy fácil para el *danzari* y el *cantari* vascos. Eslava, pues, acierta en lo básico del zorrico, en su entraña misma, al decir que es un «compás de combinación quíntuple». No se puede decir lo mismo de sus afirmaciones patrióticas y del modo empleado por él para expresar ese ritmo quíntuple. También es muy cierto que en tiempo de Eslava los estudios folklóricos, sobre todo españoles, no estaban tan adelantados como hoy.

El compás de 5/8 no es ni peculiar ni exclusivo de la música vasca. En el *Cancionero de Burgos* (1902) de Federico Olmeda hay más compases de 5/8 que en el *Cancionero vasco* (1921) del P. Donostia. Y en el *Cancionero salmantino* (1907) de Dámaso Ledesma, tres menos que en el citado del Padre Donostia, que contiene sólo 15 compases en 5/8. También en otros cancioneros europeos se ve hoy el compás «exclusivo» de los vascos, según Eslava. Se puede decir más. Dentro del folklore vasco se conocen otras combinaciones rítmicas tan peculiares o más que la del 5/8⁹⁶.

96 Para un mayor horizonte del problema y solución del 5/8, véase: P. José Antonio de DONOSTIA, *Dos zorricos del siglo XVIII en cinco por ocho*, en *RIEV* [= Revista Internacional de Estudios Vascos], XIX (1928), págs. 333-45; *Id.*, *Más sobre la escritura del zortziko en 5 por ocho*, en *RIEV*, XXVI (1935), págs. 331-38; P. FRANCISCO de MADINA, *De música vasca*. Buenos Aires, 1943, págs. 66-80; DIONISIO PRECIADO, *Folklore español*, Madrid, 1969, págs. 221-29; P. Jorge de RIEZU, *Material folklórico de la Collectánea Lingüística de Humboldt. Canción del vino*, en *Boletín de la Institución "Sancho el Sabio"*, XV (1971), págs. 91-115.

En mi opinión, la postura de Eslava sobre el zorcico en su *Solfeo* es sólo postura pedagógica. Me explico. No debemos dudar que Eslava conocía las canciones y danzas en 5/8. Las habría oído y visto muchas veces en su tierra. Por otra parte, el estreno del *Guernikako arbola* (escrito en 5/8), efectuado por Iparraguirre en el *Café de San Luis* de Madrid, fue el año 1853⁹⁷. Si no asistió Don Hilarión a dicho estreno de la calle de la Montera, como es de suponer, pronto le habría llegado la noticia del éxito de Iparraguirre-Altuna. Eslava era entonces Maestro-Director de la Capilla Real de Madrid.

Pero, hay más que decir a este respecto. Si, como parece cierto, el autor de la música del *Guernikako* es Altuna (Iparraguirre sería el autor de la letra y su máximo propagador), no sería extraño que Eslava hubiese conocido el *Guernikako*, antes de ser estrenado en el lugar de reunión de la colonia vasca madrileña. Eslava habría conocido y aun dado su aprobación —«aprobación de maestro»— a la composición de su discípulo Altuna. Según Juan E. Delmas, biógrafo de Juan María Blas Altuna, éste se trasladó a Madrid en 1849. Aquí perfeccionó sus estudios musicales con Don Hilarión, que lo introdujo, además, en el mundillo musical de la corte. Expresamente dice Delmas que Altuna presentó sus composiciones a Eslava y que «sus zortzicos eran tan bellos, tiernos y característicos, que se los arrancaban de las manos». Está dentro de lo correcto, pues, pensar que Altuna mostró el *Guernikako* a su maestro Eslava, antes de su estreno⁹⁸. También me inclino a creer que Eslava sólo conoció el zorcico puntillado de algunas danzas y de las canciones a lo Iparraguirre y Santesteban, que se propagaron a mediados del siglo pasado. Ese zorcico que Eslava dice es muy difícil de marcar. Ese zorcico que —hablando de una manera científica— no ha tenido arraigo en el folklore tradicional vasco. Eslava no habría conocido el ritmo 5/8 de las canciones tradicionales vascas, donde todo es gracia y reposo y donde, muchas veces, la canción se transforma en un tranquilo recitado.

Eslava, pues, conoce de sobra el ritmo del zorcico. Lo conoce y dice expresamente que su mejor escritura sería la del 5/8. Sin embargo, él se decide en *Solfeo*, por la escritura del 10/8. La razón tiene que ser pedagógica. Según Eslava, el marcar el 5/8 es muy difícil por su asimetría $3 + 2$. Para obviar esta dificultad, discurre e «inventa» el 10/8, que no es sino la suma de dos compases 5/8. De esta forma hace simétrico —pedagógicamente hablando— lo que era asimétrico. A mi entender el propósito de Eslava es plausible y podría pasar como ensayo didáctico. Sin embargo, el 10/8 no expresa válidamente el ritmo propio del zorcico vasco. En el verdadero zorcico —sobre todo en el

97 Cfr. Luis de CASTRESANA, *Vida y obra de Iparraguirre*, págs. 63-67.

98 Cfr. Juan Ernesto DELMÁS, *Biografía universal de claros varones de Vizcaya, con una tabla cronológica y alfabética de sus apellidos, compuesta y ordenada por ... C. de la Academia de la Historia*, en *La Gran enciclopedia vasca*, tomo IV (1971), págs. 24-29. El original del *Guernikako arbola* fue regalado por Altuna a Delmás y pereció en el incendio de su biblioteca, en 1874.

puntillado de las danzas y canciones a lo Iparraguirre— los acentos se suceden en forma ternaria y binaria. De cinco tiempos, deben ser acentuados el 1.º y el 4.º. Si se escribe el zorcico en 10/8, se desvirtúa esta acentuación o alternancia del ternario y binario, que es la esencia del zorcico.

El propósito de Eslava —repito— no deja de ser bueno: facilitar el solfeo al alumno. Y pone tres zorcicos en 10/8. Dos puntillados —el número 45 y 46—, a los que precede uno sin puntillos, melódicamente idéntico al número 45, como preparación y ejercicio. Eslava recomienda que el alumno tome «algunas canciones (Zorcicos) de este metro, las cuales podrá solfear sin tanta dificultad como algunos piensan, teniendo presente que, si están escritas en 5/8, debe contar que cada compás es una parte de 10/8». Es decir, hacer de dos compases de 5/8 uno de 10/8. ¿Y será más fácil, querido Maestro?

Como punto final a la cuestión del zorcico en el *Solfeo* de Eslava, diré que también el musicólogo belga, F. A. Gevaert, es partidario de escribir el zorcico vasco en 10/8, como el Maestro de Burlada⁹⁹.

EN LA CUARTA PARTE

La 4.ª parte del *Solfeo* de Eslava se abre con una tabla comparativa y explicativa de las 7 claves empleadas ya en su *Solfeo*. Es «conveniente —dice— que el discípulo [las] pueda ver bajo un punto de vista y adquirir un conocimiento claro sobre esta materia». Sobre todo, son necesarias —continúa el maestro— si el alumno va a cursar la armonía y la instrumentación.

Sigue Eslava con las instrucciones para conocer el tono y modo en que está escrita una pieza musical. Pasa luego a un amplio capítulo dedicado al *transporte*. «El modo más fácil y seguro para transportar con exactitud —escribe Eslava— es el suponer otra clave en lugar de la que aparece al principio de la pieza. Esta nueva clave supuesta no cambia el diapasón de la voz o instrumento y sí tan sólo el nombre de las notas». No es Eslava partidario del sistema «*uniclave*» o de una sola clave para todas las voces e instrumentos. Al tratar este punto, Eslava no cita la obra de Frontera de Valldemosa —*Equinotación musical*— ya expuesta en este trabajo, a la que él con la junta de profesores del Conservatorio de Madrid dió su aprobación.

Termina Eslava la cuestión del transporte musical, diciendo que es muy útil para los niños de coro de las catedrales, a los que se debe instruir lo más rápidamente en el solfeo, para sacar el máximo rendimiento de su voz infantil, antes de que llegue su *muda*. «Para esto —escribe Eslava— después de ense-

99 R. MITJANA, *La musique en Espagne*, en *Encyclopedie de la musique* par A. Lavignac, pág. 2350, 1.ª. "Néanmoins Gevaert fait des observations assez sensées, comme lorsqu'en parlant du zorcico des Basques il affirme que bien mieux que d'une mesure à cinq-huit ou à cinq-quatre il s'agit plutôt d'une mesure à deux temps, dont chaque moitié est représentée par un group de cinq notes".

ñarles los rudimentos del solfeo, la emisión de la voz y el conocimiento de las claves, conviene instruirlos en el sistema de ficciones [de las claves].

Y, después de la teoría, la práctica. Ahora pone Eslava ocho estudios a dos voces, «para completar la instrucción del solfista, tanto en las dificultades de *medida*, como en las de *intonación*». Estos ocho estudios a dos voces, que son más largos que los solfeos normales, son los únicos de la 4.^a parte del *Solfeo*. Tienen gran utilidad, según Eslava. Ellos acostumbra al alumno al canto simultáneo; a la interrelación de las claves y a sentir la diferencia entre el modo mayor y menor dentro de un mismo tono. Deben cantarse estos ocho ejercicios *al alimón* entre discípulo y profesor, alternando las claves.

Eslava explica después el trino, aunque no se ha practicado en el *Solfeo*, por no ser procedimiento propiamente vocal. Habla después de la vocalización y del canto con palabras. Aporta una *fughetta cantabile* a 4 voces, como ejercicio del canto. «El discípulo podrá cantar alternativamente todas ellas [las voces]».

Es curioso y aleccionador lo que dice Eslava, al hablar de la vocalización y del canto con palabras. Parte de que su *Solfeo* no es un «método de canto». Ya hemos insistido en este particular. La palabra vocalización no tiene, pues, en el *Solfeo* de Eslava el mismo significado que en un método de canto. Sólo se quiere indicar que vocalizar para un simple solfista es «como estudio intermedio entre solfear y cantar, uniendo las palabras a la música». Para vocalizar se suele emplear generalmente la vocal *a*. Se puede usar como ejercicio de vocalización —en el sentido simplemente solfístico— cualquiera lección del método. Esta vocalización facilitará después el canto con palabras.

Al hablar de este canto, Eslava encarece mucho que se exagere la pronunciación, «porque no he oído jamás —dice— a cantante alguno pecar por exageración respecto a la pronunciación, mientras que continuamente oímos a la generalidad de ellos, sin poder distinguir si pronuncian en español en italiano o en árabe».

Sigue Eslava hablando de la *articulación* y de las *abreviaturas*. Finalmente, Eslava cierra su *Solfeo* con unos cuadros referentes a los *matices*, *aires* o movimientos (los recapitula) y palabras para expresar el *carácter* o expresión y el carácter juntamente con el movimiento. Da los vocablos en italiano y en español.

Como apéndice de su *Solfeo*, Eslava pone unas pocas nociones de Armonía: acordes consonantes, disonantes y alterados. Su finalidad, «que los solfistas, antes de dedicarse al canto o a un instrumento cualquiera, tengan alguna idea de las principales reglas de la Armonía». Con ello entronca Eslava su *Solfeo*, con el estudio de los acordes.

EL SOLFEO CON ACOMPAÑAMIENTO

Como se ha dicho ya, Eslava tiene dos ediciones de su Solfeo: una sin acompañamiento —la más extendida— de la que se ha hablado, y otra con acompañamiento. El Solfeo, por lo demás, es el mismo: el mismo texto y los mismos solfeos cantados. El *Método completo de Solfeo con acompañamiento* añade solamente un pentagrama más a los solfeos cantados. No se indica expresamente si ha de ser acompañamiento de piano. Como dicho acompañamiento se reduce a un nuevo pentagrama en clave de *fa* en 4.^a línea con bajo continuo y cifrado, se desprende que el acompañamiento ha de ser de instrumento de teclado.

El ejemplar del *Solfeo* completo que he manejado ¹⁰⁰ dice en su portada: «Nueva edición, Obra 96». La denominación «nueva», podría referirse a «segunda» edición. Ello importa poco, ya que los *Solfeos* de Eslava han tenido muchísimas ediciones, sobre todo el *Solfeo* sin acompañamiento. Lo que importa es la expresión *Obra 96* —Opus 96, como se dice bibliográficamente—. El *Solfeo* de Eslava, al menos el *Solfeo* con acompañamiento, hace el número 96 dentro de la producción eslaviana.

ALGUNAS OBSERVACIONES NEGATIVAS

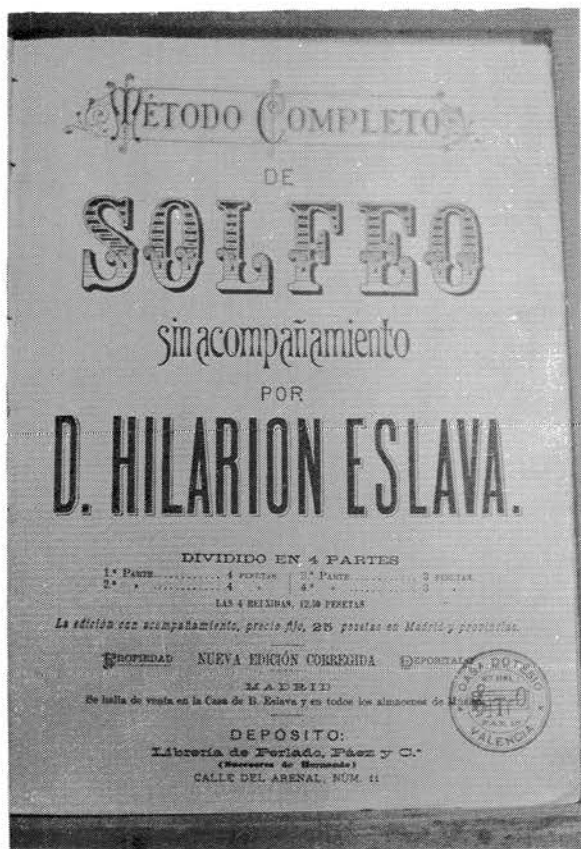
Al *Solfeo* de Eslava, se le puede poner algunos peros, como a toda obra humana, máxime desde el punto de vista de hoy —a 133 años de su nacimiento—.

Ya se ha tratado lo referente al compás del zorcico. Otras observaciones pueden ser las siguientes. Eslava sólo pone en sus solfeos melodías en modos mayores y menores. Hoy día se exige que el discípulo conozca también, dentro del curso del solfeo, los modos griegos, gregorianos y aun populares (algunos al menos). También son bien vistos hoy en los solfeos las canciones populares o folklóricas, a fin de despertar en el alumno el gusto por lo tradicional. El puntillo de aumentación se coloca hoy junto a las cabezas de las notas; la barra de compás no debe separar cabeza y puntillo, como se ve en Eslava. Tampoco hoy se marca el compás de tres tiempos, dando el segundo a la izquierda del que lo lleva, sino a su derecha.

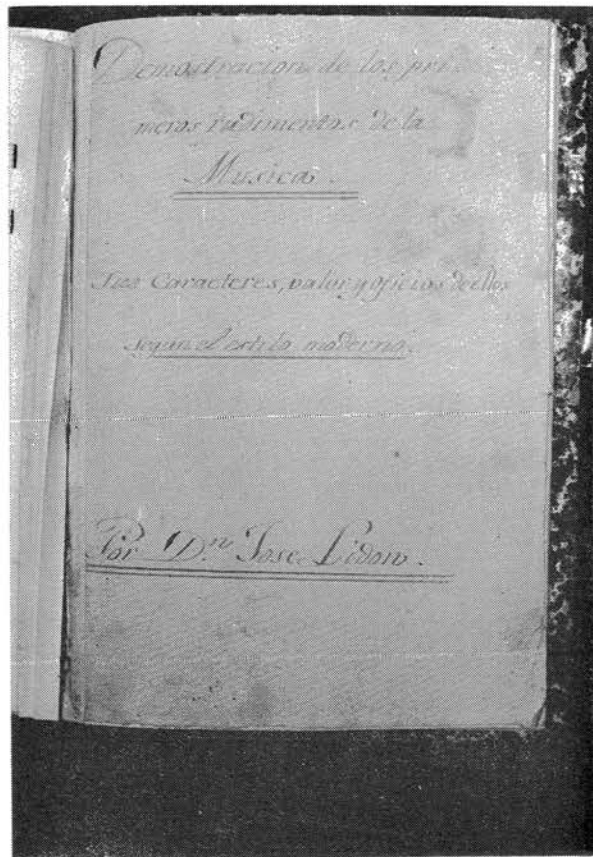
¹⁰⁰ Debo agradecer a mi amigo José Antonio Arana Martija, que me ha facilitado dicho ejemplar, así como también un ejemplar del *Solfeo*, edición alemana (Leipzig). Este agradecimiento es extensivo también a mis amigos Antonio Gallego y Antonio Martín Moreno, por sus ayudas aportadas a este trabajo.

COLOFON

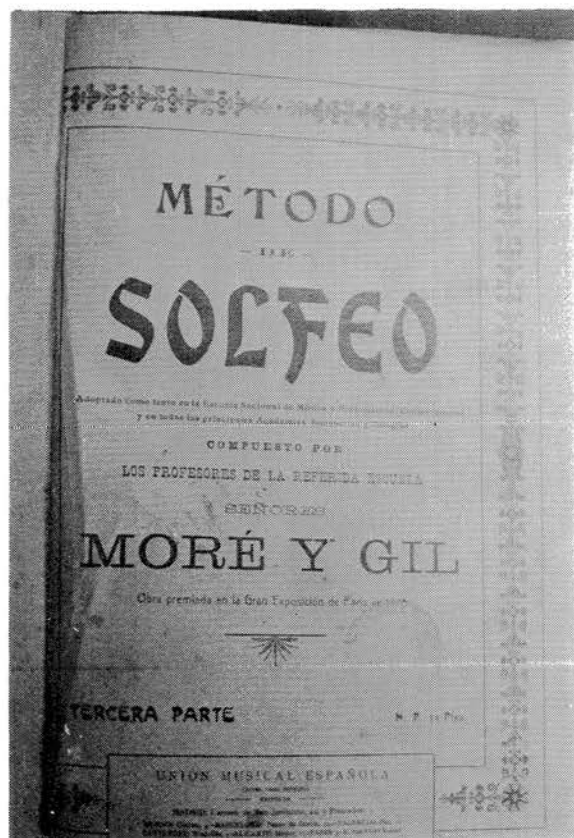
El *Método completo de Solfeo* de Eslava nació casi perfecto en su tiempo —ahora hace 133 años—. Se impuso a todos los solfeos del siglo XIX. Llegó lozano al siglo XX. Se mantuvo en activo las primeras décadas de este siglo. Hoy, a pesar de otros métodos mejor presentados y mejor defendidos comercialmente, es válido y se vende; está en activo. Parece como si no quisiera jubilarse. El *Solfeo* de Eslava ha popularizado el apellido de este insigne navarro, gloria de la tierra que le vio nacer y gloria también de la pedagogía solfística española.



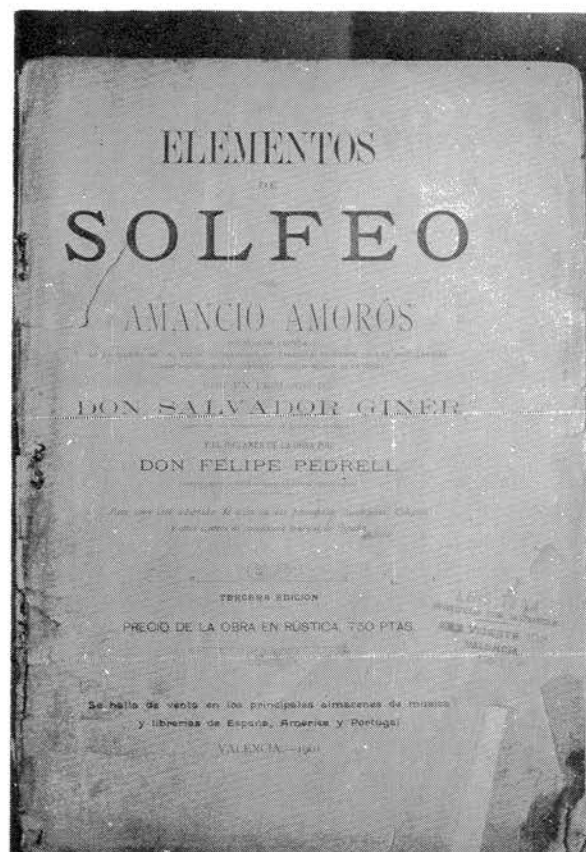
Una de tantas portadas del Método completo de Solfeo de Hilarión Eslava. Madrid, 1845. (1.ª edición.)



Método de Solfeo de José Lidón. Madrid, ca., 1805.



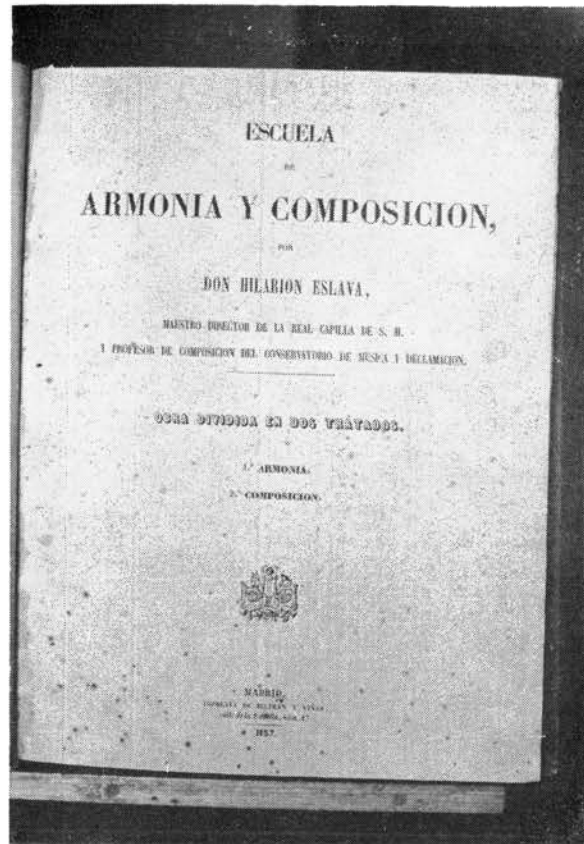
*Método de Solfeo de Justo Moré y Juan Gil.
Madrid (1870?).*



*Método de Solfeo de Amancio Amorós.
Valencia, 1893.*



Portada de *Taquigrafía de la Música* de Francisco de Paula Martí. Madrid. 1833.



El tratado didáctico del Maestro Eslava que se impuso a *La Geneuphonia* de J. J. Virués. (1831.)

