

El navarro Hilarión Eslava fue extraordinariamente influyente como pedagogo musical. Su célebre tratado de armonía (iniciación a la composición) fue el texto de referencia en la materia durante la segunda mitad del siglo XIX en España. En este artículo describiremos y analizaremos este tratado estudiando sus aportaciones, para luego centrarnos en su recepción histórica y la influencia que alcanzó sobre teóricos posteriores.

Palabras Clave: Eslava. Tratado de armonía. Teoría de la música. Escuela de composición.

Hilarión Eslava nafarra eragin handiko pertsona izan zen musika-pedagogo gisa. Espainian, haren harmonia-tratatu ospetsua (konposizioaren hastapenak) erreferentziazko testua izan zen XIX. mendearen bigarren erdialdean. Artikulu honetan, tratatu hori deskribatu eta aztertuko dugu hark egindako ekarpenen bitartez; gero, haren harrera historikoa eta ondorengo teorikoengan izan zuen eragina aztertuko ditugu.

Giltza-Hitzak: Eslava. Harmonia-tratatu. Musikaren teoria. Konposizio-eskola.

Le Navarrais Hilarión Eslava était extrêmement influent en tant que pédagogue musical. Son fameux traité d'harmonie (initiation à la composition) fut le texte de référence en la matière au cours de la seconde moitié du XIXe siècle en Espagne. Dans cet article, nous décrivons et analysons ce traité et ses contributions, pour nous concentrer ensuite sur son importance historique et son influence sur les théoriciens postérieurs.

Mots-Clés : Eslava. Traité d'harmonie. Théorie de la musique. École de composition.

El tratado de armonía de Hilarión Eslava

(The theoretical work by
Hilarión Eslava)

García Gallardo, Cristóbal L.

Conservatorio Superior de Música de Málaga.
Plaza del Maestro Artola, 2. 29013 Málaga
cristobal.garcia.gallardo.edu@juntadeandalucia.es

El navarro Hilarión Eslava fue uno de los personajes más influyentes en el panorama musical español del siglo XIX. Compositor de obras famosas que aún hoy se interpretan con frecuencia (especialmente el *Miserere* de Sevilla) y pionero de la musicología ibérica, sería sin embargo su labor como pedagogo la que alcanzara mayor relieve en su época. Desde su puesto liderando el Conservatorio de Madrid, sus libros de texto se extendieron por toda la península y dominaron la enseñanza de la música durante un largo periodo. Aunque el más popular y duradero, el *Método completo de solfeo* (1845), estuviera dedicado a la iniciación musical elemental, su obra teórica se centra principalmente en la didáctica de la composición, campo en el que se ganó un extraordinario prestigio entre los más entendidos.

Eslava abordó todas las fases de la enseñanza de la composición en una serie de volúmenes enmarcados todos ellos bajo el rótulo general de *Escuela de Composición*. Comienza, como era de esperar, por un completo curso de armonía, ya que ésta se había convertido desde principios de siglo en la materia básica para el compositor (y también para el intérprete, que necesitaba conocer más a fondo la música).

El célebre tratado de armonía de Eslava, primera parte de la *Escuela de Composición*, fue el texto de referencia en la materia durante la segunda mitad del siglo XIX en España, gracias tanto a la solidez y eficacia de su método como al prestigio personal de Eslava y la autoridad que alcanzó durante su largo e intenso periodo de docencia en el Conservatorio de Madrid.

Publicado en 1857 y reeditado en numerosas ocasiones hasta bien entrado el siglo XX, puede decirse que con él se alcanzó por primera vez en nuestro país –de forma más bien tardía respecto a otros países europeos– la normalización y estandarización de la enseñanza de la armonía en la formación musical práctica.

Esto pudo haber ocurrido bastante antes. La penetración de la teoría armónica de Rameau se hizo patente en España algunas décadas después de la publicación de su *Traité de l'harmonie* en 1722, de manera que a finales del siglo XVIII ésta dominaba la teoría musical española, acabando con la hegemonía que el con-

trapunto tradicional había ejercido hasta entonces; antes de acabar el primer cuarto del siglo XIX ya había aparecido el que probablemente fuera el primer tratado de armonía propiamente dicho –en el sentido moderno del término– en español (López Remacha, 1824)¹. La influencia en este sentido de una institución emblemática como el Conservatorio de Madrid podría haber sido determinante si desde su apertura en 1831 hubiera escogido un método contrastado y en consonancia con los más difundidos en el resto de Europa, pero la adopción del controvertido sistema del intelectual aficionado José Virués (seguido en las clases de composición por Ramón Carnicer) supuso un serio obstáculo en este proceso. El compositor y profesor Indalecio Soriano Fuertes explicó certeramente esta gran oportunidad perdida:

Se perdió la ocasión más favorable, en la que adoptando las mejores obras de enseñanza publicadas en Europa y traducidas a nuestro idioma, se hubiesen extendido por toda la nación, mandando al mismo tiempo que sirviesen de texto en todos los colegios para que hubiese unidad de escuela, para que todos disfrutasen del beneficio de una instrucción más perfecta de la que antes se conocía (Soriano, 1842: 17).

Tratados de armonía como los del propio Soriano (1845), Francisco Andreví (1848) –maestro de la Capilla Real– y Francisco de Asís Gil (1856) –profesor de Armonía en el Conservatorio de Madrid– vendrían a cubrir en parte esta laguna. Pero habría que esperar a que Eslava sucediera a Carnicer –defensor de Virués– como profesor de composición del Conservatorio de Madrid y publicara su tratado de armonía, para que un método de solvencia parecida a la de las “mejores obras de enseñanza publicadas en Europa” (parafraseando a Soriano) se impusiera en España.

1. Eslava en el Conservatorio de Madrid

Hilarión Eslava (1807-1878) fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de Madrid en 1855 tras la muerte de Carnicer, aunque ya desde el año anterior había estado dando clases en el centro².

Nacido en la localidad navarra de Burlada, se había formado musicalmente como infante de coro en la Catedral de Pamplona, donde ocuparía luego sus primeros puestos como músico profesional. En 1828 ganó la plaza de maestro de capilla en la catedral de El Burgo de Osma (Soria) y desde 1832 ocupó el mismo puesto en la Catedral de Sevilla hasta su traslado a Madrid en 1844, para ejercer primero en la Real Capilla y luego en el Conservatorio.

1. Sobre estos asuntos y los siguientes mencionados brevemente en esta introducción, puede verse mi tesis doctoral (García Gallardo, 2012). Este artículo es fruto de la investigación realizada para dicha tesis.

2. Para la biografía de Eslava, véanse especialmente Ansorena, 1978a y 1999-2002. Alguna información más puede encontrarse, por ejemplo, en la muy elogiosa entrada que le dedica Parada y Barreto (1867), la más extensa de todo su Diccionario según Ansorena, 1978b: 3. Muy al contrario, Saldoni (1868-1881) apenas ofrece datos sobre Eslava, lo que probablemente esté relacionado con sus roces en el Conservatorio (véase más adelante). Sobre la actividad de Eslava en el Conservatorio, pueden verse también Lafourcade Señoret, 2004, y Sopeña, 1967.

Todas las fuentes coinciden en resaltar la trascendencia de su labor en el Conservatorio tanto en el plano organizativo como en el pedagógico, que marcó por muchos años el rumbo del mismo. Dos circunstancias concretas contribuyeron especialmente a hacer de Eslava el personaje esencial de aquella institución.

En primer lugar, Eslava llegó al Conservatorio ya con una edad madura (47 años) y un sólido prestigio dentro del mundo musical. Su valía como compositor, pedagogo y organizador había quedado reflejada en su labor de maestro de capilla. De hecho, su fama como profesor de composición atrajo a numerosos estudiantes (véanse Casares Rodicio, 1999-2002 y Arana Martija, 1978: 323), lo que le permitió vivir en Madrid desde 1844 principalmente de las clases particulares mientras ocupaba plaza sin sueldo de maestro “supernumerario” –ayudante del titular– de la Real Capilla hasta que se produjo la vacante en 1847 por la jubilación del ya impedido Mariano Rodríguez de Ledesma y pudo tomar posesión. Por otra parte, su nombre era también reconocido por su actividad como recuperador de la música histórica española (sobre todo en la *Lira Sacro-Hispánica* y el *Museo orgánico español*) y dinamizador de la vida musical de su época con, entre otras iniciativas, la creación de la sociedad “El Orfeo Español”, que desde 1855 editaría el semanario *Gaceta Musical de Madrid*.

En segundo lugar, el puesto de profesor de composición en el Conservatorio conllevaba en aquel tiempo numerosas funciones que hoy se asocian al cargo de director. Tras la discutida gestión del primer director Francesco Piermarini, la gerencia de la institución se dejó en manos de un cargo (denominado vice-protector o director) encomendado a personas de alta categoría social que no eran músicos pero tenían contacto directo con la corona. Obviamente, muchos pormenores de la organización del centro –en especial todos los asuntos pedagógicos– quedaban fuera del alcance de esta figura externa al centro y eran competencia de la Junta Facultativa formada por varios profesores, entre los que tenía especial peso el de composición. Este último se encargaba no sólo de suplir al vice-protector en su ausencia, sino que desempeñaba habitualmente la función de “inspector de estudios”³ (véanse Lafourcade Señoret, 2004, y Sopeña, 1967).

No es extraño, por tanto, que algunos profesores vieran con reticencias la llegada de Eslava a un cargo de tanta autoridad, pues apenas llevaba un año dando clases en el centro frente a otros con experiencia mucho más prolongada. Éste fue el caso de Baltasar Saldoni, quien declaró a finales de 1855 que el nombramiento de Eslava como inspector era contrario a los derechos de la Junta y renunció poco después a su puesto en la Junta Facultativa invocando supuestas injerencias de Eslava en las clases⁴ (Lafourcade Señoret, 2004: 599-600).

3. Eslava llegó a ser nombrado director en 1866, pero este intento de modificar tal figura asignándola a un profesor del centro provocó fuertes resistencias y acabó con su dimisión dentro de ese mismo año (véase Ansorena, 1978b: 80-81).

4. Es posible que Saldoni, que llevaba largos años en el centro como profesor de solfeo, había sido gran colaborador de Carnicer y era también compositor, hubiera aspirado a la plaza de profesor de composición.

La gestión de Eslava se hizo sentir bien pronto. En colaboración con Rafael Hernando (secretario desde 1852 y profesor de armonía varios años más tarde, aparte de famoso compositor de zarzuelas), emprendió una reforma del centro que se reflejaría en el nuevo reglamento de diciembre de 1857 y en la elaboración de programas para todas las asignaturas desglosadas por cursos, encargándose Eslava del programa de composición y Hernando del de armonía, según comenta este último:

Tampoco fueron menos improbables los [trabajos] realizados para el adelanto docente; mas a este fin, tanto el Conservatorio y mi amistad contaban con un poderoso elemento en el sabio maestro Eslava, así es que cuando en virtud de la ley de Instrucción pública de 1857 [la conocida ley Moyano] quedó incorporado el Conservatorio a los demás establecimientos de enseñanza, pasando a depender del ministerio de Fomento, nos propusimos la formación de programas, puntualizando los estudios de cada año, cosa desusada en Bellas Artes. Eslava formó el de composición y yo el de armonía (carta de Hernando a Peña y Goñi, 11-5-1882; citado en Peña y Goñi, 2004).

El Conservatorio mejoró en el aspecto organizativo según señalan numerosos testimonios, pero aquí nos interesa mucho más la completa reforma que Eslava llevó a cabo en el terreno pedagógico. Su método de solfeo (1845) se introdujo con gran éxito (desplazando, por cierto, al de Saldoni) y se extendió por toda España perdurando durante más de un siglo. También sus textos de composición, reunidos bajo el título *Escuela de composición*, fueron pronto adoptados en las aulas.

Los programas mencionados por Hernando quedarían reflejados en las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid* de 1861. Respecto a la enseñanza de la armonía, la distribución en tres cursos que expone puede haber sido desarrollada por Hernando, según su propio testimonio, pero el contenido es desde luego de Eslava; así lo expresa con claridad el artículo 74 de dichas *Instrucciones*, en el que se mencionan también los tratados de Gil y Soriano Fuertes entre los otros que pueden utilizarse (junto al de Reicha⁵ y dos franceses): “El texto adoptado respecto al tecnicismo, orden y división de materias, es la escuela de Eslava; y además podrá hacerse uso de los tratados de Gil, Soriano Fuertes, Reycha [sic], Barbereau y Panseron” (*Instrucciones*, 1861: 21). Igualmente, en la “Enseñanza de Armonía elemental y de Acompañamiento” para pianistas no compositores se usará el método de Eslava según el artículo 70: “Para estas enseñanzas se seguirá el tecnicismo de la escuela de Eslava”⁶.

5. Suponemos que se trata del tratado de Reicha, 1845, fecha en que había sido traducido al español.

6. Suele decirse que los métodos de Eslava fueron adoptados oficialmente por el Conservatorio de Madrid en 1861, suponemos que a raíz de estas *Instrucciones*. Esto no impide, sin embargo, que con anterioridad fueran utilizados en las clases de Eslava (así lo afirma, por ejemplo, Ansorena, 1999-2002: 753) o en las de otros profesores.

La reputación que adquirió la pedagogía de la composición de Eslava, tanto en sus textos publicados como en su enseñanza directa en el aula, se evidencia en cuantiosos testimonios de la época y en la devoción que le guardaron siempre sus numerosos alumnos (sobre la gran influencia y el prestigio de su tratado de armonía, en particular, hablaremos en los apartados 4 y 5); sin embargo, como veremos, factores diversos ocasionaron que en épocas posteriores se produjera un rechazo hacia los métodos de Eslava, que no pareció afectar a su imperecedero manual de solfeo.

Los agitados acontecimientos políticos de la Revolución de 1868 tendrían consecuencias drásticas sobre Eslava. En el clima antimonárquico dominante, la Capilla Real –de la que aún era maestro Eslava– fue suprimida y el Conservatorio de Madrid –vinculado desde su creación a la corona– sufrió sustanciales cambios (incluida la nueva denominación como Escuela Nacional de Música) que minaron su posición en la institución y provocaron su dimisión, como veremos más adelante en el relato de Julio Gómez. Ese mismo año sería nombrado director del centro Emilio Arrieta (quien ocupaba una segunda cátedra de composición desde 1857), reinaugurando una tradición desde entonces ininterrumpida de regentes pertenecientes al claustro de profesores.

Con la restauración monárquica fueron rehabilitados los miembros de la Capilla Real en 1875. Eslava no volvió ya al Conservatorio a causa de sus problemas de salud, pero fue nombrado consejero de instrucción pública. En los tres años que siguieron hasta su muerte, el maestro recibió continuos homenajes y muestras de aprecio.

2. La *Escuela de Composición de Eslava*

Eslava recogió su completa pedagogía de la composición en una magna obra titulada *Escuela de Composición* que abarca desde la enseñanza elemental de la armonía hasta los estudios más avanzados de composición, pasando desde luego por el contrapunto y la fuga. Se distribuye en cinco tratados, abordando progresivamente las cinco materias que él estimaba debían ser estudiadas. Ésta es su propia descripción: “Esta *Escuela de Composición* se divide en cinco Tratados: 1º, *De la Armonía*; 2º, *Del Contrapunto y Fuga*; 3º, *De la Melodía y Discurso musical*; 4º, *De la Instrumentación*, y 5º, *De los géneros populares, dramático, religioso y puramente instrumental*” (Eslava, 1898: 8).

El primero de ellos fue publicado en 1857 con el título *Escuela de armonía y composición* y sucesivamente fueron apareciendo los restantes, aunque el quinto y último quedó inédito a la muerte del autor. Aquí nos centraremos en el primero, que fue reeditado en numerosas ocasiones con cambios mínimos y ya con el título *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. La 2ª edición, probablemente de 1861, añade un apéndice “acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes” que se mantuvo en

ediciones posteriores⁷. Nosotros hemos utilizado principalmente el volumen de la edición de 1898 disponible en la Biblioteca Nacional de España⁸.

Se abre con un Prólogo general a toda la *Escuela de Composición*. Eslava explica que esta obra es fruto de su larga experiencia docente en “todos los ramos que abraza el arte de la Composición musical” (p. 3) durante los 30 años que lleva ya como maestro de capilla. En este tiempo ha “examinado y practicado todas las mejores obras que se han publicado sobre esta materia en Europa” y, finalmente, “hallándome ya en una edad madura y con convicciones fijas y permanentes” (p. 3)⁹, ofrece sus propias conclusiones.

Su opinión es que el sistema habitual de enseñanza de la composición que se daba “tanto en escuelas particulares como en los conservatorios más acreditados” había quedado desfasado respecto a la música práctica de su tiempo y debía ser reformado (p. 3).

En primer lugar, cree que la enseñanza del contrapunto y la fuga deberían ser reformadas para adecuarse a los tiempos modernos. Por un lado, estima perjudicial que en estos estudios “el alumno, además de no ejercitarse en ideas propias, sólo pone en juego el entendimiento y el frío cálculo” (p. 5). Por otro lado, opina que es un error mantener para el contrapunto reglas diferentes a las aplicadas en la armonía que además no se respetan en las obras, y afirma que el contrapunto debería haberse modificado con la moderna aparición de la armonía. Eslava desarrollará su idea del contrapunto reformado o “escuela moderna” en la 2ª parte de la *Escuela de Composición*, dedicada, precisamente, al contrapunto y la fuga. El resultado final será la fuga en estilo moderno a la que denomina “fuga bella”.

En segundo lugar, los estudios ulteriores a la armonía se centran excesivamente en las obras “de imitación” (especialmente la fuga), que son las que “tienen menos uso”, frente a las “de melodía predominante” o mezclas de ambas (p. 5). Aunque le parece útil la práctica de la fuga, cree que debe otorgarse mucha más atención al “género suelto” y la “composición ideal” (p. 6), término que entonces se empleaba para la asignatura que hoy se conoce más bien como composición a secas. Sería necesario “un curso de Composición en que esas materias se enseñasen teórica y prácticamente de la manera didáctica que conviene hacerlo en una escuela”; a falta de “plumas más autorizadas” que la suya, deberá Eslava emprender semejante tarea (p. 7). El resultado lo tenemos en los

7. En la Biblioteca Nacional de España hay un ejemplar en cuya portada aparece la fecha de 1869 y el dato “2ª edición”; sin embargo, la aparición de la 2ª edición parece haber ocurrido en 1861, pues en ediciones posteriores (incluida la de 1869) el apartado preliminar titulado “Plan del Tratado de Armonía” está fechado en 15-8-1861, y en él se afirma que “en esta edición se ha añadido un apéndice acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes” (p. 16), que según hemos comprobado no aparece en la 1ª edición. Por otra parte, en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla hay un volumen editado en 1861 por otro impresor, registrado de la siguiente manera: Eslava, Hilarión. *De la armonía: escuela de composición, tratado primero*. 2ª ed. Madrid: [s.n.], 1861 (Imprenta de Luis Beltrán).

8. Con signatura M/12113. Disponible en Internet: *Biblioteca Digital Hispánica*. <<http://bdh-rd.bne.-es/viewer.vm?id=00001194998&page=1>> (Último acceso 19-5-2016).

9. En lo sucesivo, daremos sólo en número de página en las numerosas referencias a Eslava, 1898.

tres últimos tratados de su *Escuela de Composición*, de los que el último quedó incompleto e inédito.

Aparte de la *Escuela de Composición* (y del método de solfeo), Eslava publicó otros dos tratados más escuetos y elementales: un *Prontuario de contrapunto, fuga y composición* (1860) y un *Breve tratado de armonía* (1864¹⁰). Este último consta de 40 páginas y consiste esencialmente en un sucinto resumen del tratado que aquí nos ocupa.

3. El tratado de armonía de la *Escuela de Composición*

Hemos comentado ya que fue publicado por primera vez en 1757¹¹ con el título de *Escuela de armonía y composición*, el cual sería ligeramente modificado en ediciones posteriores. No obstante, una primera versión de la *Escuela de Composición* estaría ya escrita en 1845, según explica el autor a Barbieri en una carta de ese año:

[...] tengo varias obras para publicar y una de ellas es un tratado completo de Armonía, Contrapunto y Composición, pero no saldrán hasta concluir con la publicación del Método de Solfeo [que entonces estaba saliendo por entregas] 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 lisonjeado mi amor propio más de lo que merezco (13-6-1845; recogida íntegra en Preciado, 1978: 247).

La originalidad de su visión de la pedagogía de la composición hemos podido comprobarla en el apartado anterior. Recordemos, no obstante, que Eslava llegó a sus propias conclusiones tras una dilatada experiencia como profesor y que, sólo después de haber conocido y probado los métodos más utilizados en Europa –según su propio testimonio que recogimos más arriba–, se decidió a formular su propuesta particular. Seguramente, gran parte de lo explicado en el siguiente fragmento de su método de solfeo es aplicable a toda su producción didáctica: “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

10. El ejemplar que pudimos consultar en la Biblioteca Nacional de España no lleva indicación alguna sobre la fecha de edición, aunque en el registro de esta institución se sugiere “186?” a partir de Gosálvez Lara, 1995; dicho musicólogo señala que la editorial B. Eslava tuvo como domicilio el que aparece en esta edición durante el periodo 1861-1868 (Gosálvez Lara, 1995: 156). Sin embargo, hemos podido precisar la fecha a partir de un anuncio publicado en el periódico madrileño *La Esperanza* el 27-08-1864, donde se informa lo siguiente: “En los almacenes de música de esta corte se halla de venta la segunda parte del *Museo orgánico* del maestro Eslava, que acaba de publicarse, y cuyo precio es 50 rs. Esta obra contiene, entre otras cosas, un *Breve tratado de armonía*, que se vende también por separado en el precio de 20 rs”. (*La Esperanza*, 27-08-1864: 4).

11. Anzaldúa (2007: 457-458) sugiere que algunos tratados de la *Escuela de Composición* se habían publicado ya en 1854 en base a una cita del mismo Eslava en la 2ª parte de su *Museo orgánico*, al que supone la fecha de edición de 1854. Sin embargo, el año de publicación de esta 2ª parte del *Museo orgánico* varía según las fuentes que se consulten. Más fiable nos parece la de 1864, según el anuncio de la época que recogimos en la nota anterior.

a fondo lo bueno y lo malo que estas obras contienen” (Eslava, 1845: 3; citado en Preciado, 1978: 250).

De hecho, sus obras están llenas de referencias a otros tratadistas. Por un lado, hace gala de erudición al citar a numerosos autores antiguos, como Tartini, Arteaga, Rodríguez de Hita, Eximeno y Ramos de Pareja (todos en p. 4)¹² en el prólogo general de la *Escuela de Composición*, Salinas (pp. 9-10) y Torres (p. 2, n. 1)¹³ en el tratado de armonía o Cerone, Montanos, Lorente, Tebo, Nassarre, Fux y Martini (véase Anzaldúa, 2007: 463-466) en el repaso histórico que lleva a cabo en el de contrapunto.

Por otro lado, recurre a menudo a autores modernos para apoyar sus afirmaciones o bien para disentir de ellos. Así, en el tratado de armonía encontramos referencias a Durute (p. 11, n. 1 prel.), Busset (p. 2, n. 1), Barbereau (pp. 11, n. 1 prel. y 2, n. 1), Panseron (p. 12) y Fétis (pp. 11 prel., 26-27 y 72), y entre los españoles a Gil (p. 2), Soriano Fuertes (p. 2) y Andreví (p. 72).

Pero Eslava, lejos de supeditarse a una línea previa, realiza su propia síntesis incorporando algunas ideas originales, aun en un terreno tan trillado como el de la armonía. Es cierto que su perspectiva de la composición, y en especial del contrapunto y la fuga, se inspiran en buena medida en Reicha¹⁴; esta influencia ya fue señalada por Subirá: “Tenía por mentor al tratadista Anton Reicha, si bien apuntó ciertos desacuerdos en determinadas materias con este magno expositor de la primera mitad del siglo XIX. Uno y otro escribieron tratados de melodía, de armonía, de contrapunto y de fuga” (Subirá, 1953: 762). Por su parte, Preciado afirma que “las obras didácticas de Eslava están inspiradas, sobre todo, en Reicha y Fétis” (Preciado, 1978: 224). Sin embargo, en el tratado de armonía de Eslava no se observa ninguna influencia aparente del correspondiente de Reicha (que tampoco cita en ningún momento). Casi obligada parece, por otro lado, la alusión a Fétis como probable inventor del concepto de “tonalidad” que recoge Eslava (p. 11 prel.), pero en lo demás no le sigue especialmente y de hecho en las otras dos ocasiones en que lo menciona (pp. 26-27 y 72) es para disentir de sus teorías.

3.1. Fundamentación

El tratado de armonía de Eslava se inicia, tras el prólogo general a la *Escuela de Composición* comentado arriba, con un “Discurso preliminar” de gran interés que pretende “manifestar de antemano mi sistema de *Armonía*, sentar los principios que me propongo seguir en esta obra, y presentar el plan de ella” (p. 9). Aunque

12. Recuérdese que, siempre que no damos la referencia, estamos citando a Eslava, 1898.

13. Este número de página corresponde ya a la paginación que se reinicia desde 1 en el capítulo 1º en lugar de seguir con la utilizada en los apartados preliminares anteriores. En lo sucesivo (excepto en el próximo subapartado 3.1) nos referiremos a esta nueva numeración, a no ser que indiquemos expresamente que se trata de los preliminares con la abreviatura “prel.”.

14. Compárese por ejemplo el resumen de las teorías de Reicha contenido en Stone con las que hemos comentado de Eslava en el apartado anterior. Véanse también las significativas referencias a Reicha en el tratado de contrapunto de Eslava, según se recoge en Anzaldúa, 2007.

el libro quiere ser esencialmente práctico, ve necesario establecer “un cuerpo de doctrina en que, sentados los principios fundamentales del Arte, se deduzcan de ellos las razones de los hechos y las reglas todas que deben observarse” (p. 9), tarea con la que comienza este discurso preliminar que estará dirigido “más a los maestros que a los discípulos” (p. 10). Para ello, buscará un sistema que a la vez sea completo y conforme con la práctica:

Yo me propongo, pues, en este Tratado establecer un sistema completo que responda a todas las exigencias del Arte en su parte especulativa, y que al mismo tiempo no contraríe la práctica constante de los más célebres compositores, que es la guía que deben seguir los preceptistas (p. 10).

Eslava comienza estableciendo el típico paralelismo entre música y lenguaje apoyándose en una cita de Francisco Salinas con la que encabezó este discurso preliminar: “La Música, dice Salinas, es *hermana del lenguaje*; y no sólo hermana, sino *casi gemela*” (p. 10). Además de señalar las habituales coincidencias en cuanto a su finalidad comunicativa y estructuración del discurso, resalta el papel del pueblo en la configuración de ambos:

Los elementos primordiales del lenguaje los ha formado el pueblo, lo mismo que los del sistema musical. Los hombres de letras y los músicos dedicados al cultivo de éste y aquél los han mejorado y perfeccionado. Los gramáticos han venido últimamente y han establecido las reglas de hablar y escribir bien sobre los elementos que dio el pueblo y sobre la autoridad de los buenos hablistas; y los preceptistas musicales deben seguir ese mismo procedimiento (p. 10).

Éste será el eje central de la fundamentación armónica de Eslava. Lejos de las especulaciones físico-matemáticas, se basa en la música popular:

Abandonando desde luego toda clase de especulaciones acerca del sonido y de la formación de la escala, y dejando a un lado todas las cuestiones de los sistemas del cálculo aritmético, de la resonancia y de la división del monocordio, tomo como primer punto de partida los elementos primordiales que residen en la música popular (pp. 10-11).

La apelación a la vinculación entre música y lenguaje y a la música popular como fundamento del sistema armónico, y el rechazo hacia la importancia de las teorías físico-matemáticas, recuerdan a Eximeno (1796), aunque Eslava no nombre en este momento más que a Salinas. Observamos otra coincidencia en el estatus otorgado a los acordes de tónica, dominante y subdominante, que eran para Eximeno las “armonías primarias” y son para Eslava “los únicos que deben llamarse tonales y naturales” (p. 11)¹⁵. Encuentra confirmada su teoría en los toscos acompañamientos guitarrísticos usados tanto para los “cantares” de “la aldea más infeliz” como para la “música popular” con que se ganaban la vida numerosos “ciegos o desvalidos” de “las grandes poblaciones”, que nunca se apartan de esos tres acordes (poniendo en alguna ocasión la séptima sobre

15. También Virués (1824 y 1831) mantiene una postura similar en este punto. Sobre las teorías armónicas de Eximeno y Virués, véase García Gallardo, 2012: 336-418 y 434-469.

el de dominante) (p. 11). La música popular simboliza la naturaleza frente a la música culta: “Esos cantares del pueblo, sin instrucción musical alguna, y de consiguiente sin preocupaciones de escuela, son los que, inspirados únicamente por la Naturaleza, nos dan las mejores y más seguras lecciones de tonalidad” (p. 11).

Por otra parte, Eslava muestra una perspectiva claramente etnocéntrica, frecuente en la época, que sitúa a la moderna tonalidad occidental como el único sistema verdadero:

Esta tonalidad es el lenguaje musical de todas las naciones más cultas e ilustradas del mundo, y uno de los principios más luminosos del arte. Los sistemas musicales de los chinos y otros pueblos de Asia y África, que están fundados en otras diversas tonalidades, sea que éstas existan realmente, o sean efecto del atraso y del grosero estado en que se halla su música, son para nosotros lenguaje más incomprensible todavía que los idiomas que hablan (p. 11).

En la tonalidad, por tanto, reside el primero de los tres principios en que se fundamenta la armonía (como la composición en general): “El *principio tonal*, el *principio rítmico* y el *principio estético* de la unidad y variedad, son los fundamentos de la *Armonía* y los principales de todos los ramos que abraza la *Composición*” (p. 14).

Este principio tonal lo concreta de una manera que, de nuevo, se asemeja significativamente a la formulación de Eximeno, aunque es cierto que no pocos teóricos se aproximan a esta idea:

La ley o *principio tonal* consiste en que todas las canturías, todos los acordes y todas las combinaciones de ellos deben hacerse de modo que conserven la idea y sentimiento del tono anteriormente determinado, o que, destruyendo éste, determinen otro nuevo. De aquí se deduce que toda canturía, todo acorde y toda combinación de los mismos acordes que no conservan la idea del tono primitivo ni determinan otro nuevo, son antitoniales, contrarias a la tonalidad, malas, y de consiguiente, prohibidas (p. 11).

El principio rítmico se refiere a la articulación del discurso musical en frases, periodos y otras unidades, delimitadas por cadencias. La comparación con el lenguaje resulta otra vez inevitable: “Tanto el lenguaje como el idioma musical tienen su ritmo [...]. Uno y otro marchan por frases y periodos que se separan entre sí por medio de cadencias” (p. 11-12). Aquí Eslava nos introduce en un asunto esencial para la armonía, pero al que con frecuencia se ha prestado poca atención: los diversos procedimientos armónicos sólo podrán interpretarse adecuadamente situándolos en su contexto dentro del discurso musical. Él lo expresa en el nivel de la frase de la siguiente manera:

El *principio rítmico* está fundado en la estructura de frase y en sus cadencias; y la aplicación de las reglas que se dan acerca del enlace de los acordes, de la marcha de las partes de la *Armonía* en general y de las falsas relaciones, octavas y quintas en particular, dependen del lugar o parte de la frase en que se efectúan (p. 12).

Lógicamente, deja el desarrollo de esta cuestión para más adelante, pero adelanta ya algunas consideraciones que resultan bastante aclaratorias:

La frase tiene su principio, medio y fin, y las combinaciones de los acordes no se pueden hacer del mismo modo en cada uno de estos tres tiempos. En el fin no se pueden hacer más combinaciones que las que conocemos con el nombre de cadencias; en el principio no podemos empezar por cualquier acorde, sino por los que determinan bien el tono, y en el medio es donde caben toda clase de combinaciones, con tal que se dirijan a la cadencia inmediata (p. 12).

Si estos dos principios constituyen “la base natural del arte”, el tercero parece adscribirse más bien al campo de la música culta, pues es común “a todas las bellas artes” y su concurso ha sido necesario para alcanzar el actual “grado de perfección y los diversos procedimientos con que se ha enriquecido el arte” (p. 13). Se trata del “*principio estético*, y consiste en el enlace o casamiento de la *unidad* con la *variedad*” (p. 13). Eslava esboza la aplicación de este principio a cada una de las cuatro “materias principales que contiene el estudio de la *Armonía*”, y que para él son: “1ª, el enlace de los acordes entre sí; 2ª, el enlace de los tonos, o sea *modulación*; 3ª, el movimiento de las partes de la *Armonía*; 4ª, las notas accidentales o extrañas a los acordes” (p. 13).

Su explicación parece bastante evidente en el campo de la modulación, donde la variedad se consigue con “transiciones a otros tonos; pero éstas deben practicarse de modo que se enlacen naturalmente con el tono primitivo, y que éste reine y domine sobre todos los demás” (p. 13).

De las otras materias nos detenemos sólo en la 1ª (el enlace de los acordes) como ejemplo. Según Eslava la unidad tonal la proporciona el uso de los tres acordes tonales, mientras que la variedad se consigue incorporando los demás acordes de la tonalidad:

Enlace de los acordes. Si el enlace de los acordes se hiciera con solos los acordes tonales, habría, sí, *unidad* tonal, pero faltaría la *variedad*. Por esta razón, en el tono de *do mayor*, por ejemplo, no sólo se hace uso de los acordes tonales *do mi sol*, *fa la do* y *sol si re*, sino también de otros que no lo son, como *la do mi*, *re fa la*, *mi sol si*. Para hacer, pues, uso de estos últimos, que esparcen *variedad* en la *armonía*, es necesario enlazarlos con los tonales de modo que se conserve la *unidad tonal*. De aquí la necesidad de prescribir para el enlace de los acordes ciertas reglas fundadas en el *principio estético* de que se trata, y que hasta ahora no han sido, a mi parecer, debidamente explicadas (p. 13).

3.2. La 1ª parte del tratado

Concluido el discurso preliminar, Eslava dedica unas pocas páginas a esbozar el plan del tratado de armonía y ofrecer algunas consideraciones metodológicas, explicando su división en cuatro partes más un complemento y un apéndice añadido desde 1861. La primera se ocupa de los intervalos, las bases generales de la armonía, la formación de los acordes y las reglas para enlazarlos; dada su importancia, nos detendremos especialmente en ella.

Esta parte se distribuye en siete capítulos. El primero se titula “Conocimientos preliminares” y contiene numerosas ideas de interés, muchas ya esbozadas en el discurso preliminar. Se define aquí la armonía como la formación y combi-

nación de los acordes, descritos como los grupos de sonidos que acompañan a una melodía:

Una sucesión de sonidos bien ordenados constituye la MELODÍA, que es el alma del discurso musical. Esta melodía llega a ser más interesante cuando es acompañada con ciertos grupos de sonidos simultáneos o arpegiados, que llamamos ACORDES. La formación de estos acordes y la combinación sucesiva de los mismos, constituyen la ARMONÍA (p. 1).

Eslava destaca la importancia de la armonía: “Siendo, pues, la Armonía el fundamento de todo género de composición, ella es la que debe constituir el primer curso de los diversos estudios que debe hacer el que aspira a ser compositor” (p. 1). E insiste en la relación entre música y lenguaje y en la apelación a la música popular como base de la esencia de la armonía. Opina que la acústica no puede dar razón de las sucesiones de acordes (con lo que se descarta la fundamentación de Rameau) aunque sí del grado de consonancia de los intervalos (en razón de la “proporción de las vibraciones de los sonidos”, p. 4) y por tanto de los acordes aislados; en su lugar, para encontrar los “principios de la sucesión de los intervalos y acordes”, recurre a su teoría ya comentada de los tres principios: tonal, rítmico y estético (p. 4).

La determinación de los acordes naturales recuerda a Fétis (1844) y su discípulo Gil (1856): “El arte musical, considerados sus elementos naturales, no tiene más que dos acordes, uno consonante y otro disonante. El consonante [...] se coloca sobre la *tónica*, *subdominante* y *dominante*. El disonante [de 7ª] [...] se coloca sobre la dominante” (p. 5). Pero va más allá al fundamentarlos en la música popular, al tiempo que considera el resto de acordes como artificios más sofisticados:

Los acordes que aparecen en el ejemplo anterior [I, IV, V y V7]¹⁶ constituyen el principal elemento del arte musical. [...] Todos los acordes consonantes y disonantes que se colocan sobre otros grados de la escala o que aparecen bajo cualquiera otra forma de la que tienen en el anterior ejemplo, son procedimientos *artificiales* y recursos que el arte ha inventado para esparcir variedad y enriquecer la armonía (p. 5).

La exposición de los tres principios básicos desarrolla las ideas que ya conocemos. Al explicar el principio tonal da una definición de tonalidad claramente deudora de Fétis (“TONALIDAD es la *relación sucesiva y simultánea de los sonidos que comprende la escala del sistema musical*”, p. 6). En cuanto al principio rítmico, “consiste en la estructura de las frases, miembros que las componen y cadencias que tienen”; toma aquí la siguiente acepción de la palabra ritmo: “*la división simétrica de un todo en varias partes*” (p. 7). En este punto resulta interesante su particular clasificación de las cadencias, que se repetiría en numerosos tratados posteriores; la resumimos a continuación:

16. Aunque Eslava no usa los números romanos en su tratado, los utilizaremos en este artículo para expresar los grados armónicos, por ser el sistema más simple y frecuente actualmente en España. En su lugar, él se refería, por ejemplo, al “acorde sobre el 2º grado” o “sobre la 2ª”, además por supuesto de los términos habituales para la tónica, dominante y subdominante.

- Cadencia perfecta: V-I.
- Cadencia plagal: IV (admite inversión) – I.
- Cadencia imperfecta: V invertido – I.
- Semicadencia: I (admite inversión) – V; con posibles acordes añadidos entre estos dos.
- “Pequeña cadencia es el reposo hecho al fin de un miembro o fragmento de frase, sobre el 4º grado, y todos los que se hacen sobre la tónica y dominante sin las condiciones prescritas en las cadencias anteriores” (p. 8).
- “Cadencia interrumpida es el presentimiento de la cadencia perfecta burlada en su último acorde” (p. 9).

El capítulo 2º se ocupa de los acordes naturales, que “se llaman así porque nos son inspirados por la naturaleza misma de la tonalidad” (p. 13). Una vez establecida la diferencia entre los perfectos mayores (sobre I y IV del modo mayor y V de ambos modos), menores (sobre I y IV del modo menor) y disonante (V7), pasa a examinar las características de las progresiones entre ellos. De las combinaciones del IV y V (con o sin séptima) respectivamente con la tónica surgen las sucesiones o enlaces esenciales, que constituyen las cadencias y son las únicas “que pueden practicarse libremente y sin condición alguna restrictiva” (p. 15). De aquí obtiene Eslava la siguiente conclusión: “De esto se deduce: 1º que los únicos movimientos *naturales* del bajo fundamental son los de 4ª y los de 5ª subiendo o bajando; 2º que los movimientos de 2ª o 7ª y los de 3ª o 6ª son *artificiales*” (p. 15).

Por tanto, resultará problemática la frecuente progresión IV-V. Así, Eslava plantea que “el enlace del acorde subdominante con el dominante” es “una de las materias más delicadas de cuantas abraza el arte de la Armonía”; de hecho, “la falsa relación que hay entre el *fa* de un acorde y el *si* del otro” era “el *diabolus in musica* de los antiguos” (p. 15). Establece dos reglas para enlazar estos acordes: según la 1ª de ellas, IV-V y IV-V7 podrá hacerse cuando siga cadencia perfecta o interrumpida, mientras que la 2ª permite V-IV sólo cuando la dominante no lleva séptima y “con la condición de pasar inmediatamente al acorde tónico, formando el bajo fundamental la marcha de la cadencia plagal” (p. 16).

Estos tres acordes principales proporcionan la “unidad tonal” necesaria según el principio tonal, pero el principio estético exige, para evitar “una monotonía armónica desagradable”, la utilización de otros acordes diatónicos que “sin ser verdaderamente tonales, sirven para variar y amenizar la armonía, mezclándolos debidamente con los que lo son” (p. 18). A tales acordes los llama Eslava “acordes vagos o de tonalidad vaga”, ya que sin combinarse con los anteriores “no pueden ellos solos conservar la tonalidad” (p. 18). Son II, III y VI en el mayor y II y VI en el menor (cuyos acordes se forman con los sonidos de la escala armónica). Para evitar la indefinición tonal, Eslava limita su uso dando unas pocas reglas en las que no podemos detenernos aquí; en todo caso, estas reglas no se aplican en “ciertos procedimientos armónicos excepcionales, que llamamos *marchas y progresiones*” (p. 21).

Los siguientes capítulos se ocupan de los “acordes disonantes artificiales”, es decir, todos los disonantes a excepción del ya mencionado de séptima de dominante. Acordes artificiales para Eslava son aquellos que añaden a sus notas propias o “esenciales” algunas notas extrañas (notas de paso, retardos o apoyaturas exclusivamente), que pasan entonces a denominarse “notas accidentales” (véase pp. 23-24). Por supuesto, las combinaciones posibles son innumerables, pero la mayor parte convierten al acorde en “ininteligible a nuestro oído, y de consiguiente contrario al *principio tonal*” (p. 25), de manera que “sólo un pequeño número de ellas han llegado a constituirse como verdaderos acordes” (p. 24).

Eslava los clasifica según la nota extraña de la que proceden, dedicando un capítulo a cada categoría. El capítulo 4º se titula “De los acordes disonantes artificiales que provienen de apoyatura”, que son los derivados del de séptima de dominante y que por tanto pueden usarse sin necesidad de preparar las disonancias: “acorde de 9ª mayor dominante”, “de 7ª de sensible”, “de 9ª menor dominante” y “de 7ª disminuida”. En el capítulo 5º “De los acordes disonantes artificiales que provienen de retardo”, se tratan el “acorde de 7ª de 2ª” del modo mayor y del modo menor (II7), y “de 7ª mayor” (VI7 en m y IV7 en M).

El 6º explica el origen de los “acordes alterados” en la nota de paso “por alteración” [cromática] que sustituye a la quinta del acorde de dominante. Incluye cinco acordes: “de 5ª aumentada”, “de 7ª dominante con 5ª aumentada”, “de 7ª de sensible con 3ª mayor”, “de 7ª de dominante con 5ª menor [disminuida]” (más practicado en su 1ª inversión como “6ª *aumentada* con 3ª y 4ª”) y “de 7ª disminuida con 3ª disminuida” (más practicado en su 1ª inversión como “6ª *aumentada* con 3ª y 5ª”) (véase pp. 36-43). Los tres primeros “corresponden exclusivamente al modo mayor”, mientras que los otros “pertenecen a ambos modos y principalmente al menor” (p. 39).

Pueden verse resumidos todos estos acordes en las tablas de la Figura 1, que Eslava ofrece más adelante.

El último capítulo de esta parte, titulado “Observaciones varias”, toca asuntos diversos entre los que destacaremos dos. Por un lado, apunta hacia una concepción más amplia de la tonalidad incorporando los acordes actualmente denominados de dominante de la dominante, pues afirma que todos los acordes derivados de la dominante, “aunque tienen naturalmente por nota fundamental la dominante, se presentan algunas veces colocados excepcionalmente teniendo por nota fundamental la 2ª de la escala” (p. 45). Por otro, explica lo que hoy suelen llamarse acordes tomados del menor de la siguiente manera: “Hay tres acordes correspondientes al modo mayor que por medio de la alteración se convierten en otros que, aunque por su naturaleza pertenecen al modo menor, se usan como alterados en dicho modo mayor” (pp. 45-46); se refiere luego también al acorde de sexta napolitana –aunque no aplique tal término–, producto de una alteración “en la 1ª inversión del acorde sobre la 2ª” (p. 46).

Figura 1. Tablas de tipos de acordes (p. 48)¹⁷

TABLA GENERAL DE LOS ACORDES DEL MODO MAYOR EN EL TONO DE DO.

TABLA GENERAL DE LOS ACORDES DEL MODO MENOR EN EL TONO DE DO.

(1) Este acorde y el anterior se han colocado sobre el fundamento del 2º grado, y en inversión de 6ª aumentada, porque así se practican más generalmente.

(2) Este acorde y el anterior se han colocado en 1ª inversión, porque así se usan generalmente.

(3) Este acorde se ha puesto en 1ª inversión, porque ese es su uso más común.

(4) Este acorde está precedido primeramente del inalterado de 7º de 2º del modo menor y después del de 7º dominante, porque puede provenir de la alteración de uno ó de otro. Tanto este acorde como el siguiente tienen por nota fundamental el 2º grado, y están en inversión de 6ª aumentada, porque así se usan generalmente.

3.3. El resto del tratado

La segunda parte se centra en la modulación. Lleva aquí a cabo un pormenorizado estudio del asunto con aportaciones originales, cuyo planteamiento general se repetiría en tratados posteriores al de Eslava. Divide la modulación en tres clases según los procedimientos utilizados. Modulación por relación “es la que se hace a los tonos relativos” (p. 15 prel.), que incluyen tanto el acostumbrado relativo como aquellos cuyas armaduras se diferencian en una sola alteración respecto al original; se realiza simplemente introduciendo un acorde con función de dominante de la tonalidad de llegada.

17. Eslava señala con cabezas negras la posibilidad de añadir la séptima y/o la novena a ciertos acordes; cuando las cabezas negras van en tipo más pequeño, indican la fundamental (real o implícita) de un acorde invertido.

Sin embargo, cuando antes de tal acorde (de dominante) modulante se pasa por otro que tampoco pertenece al tono de partida pero sí al de llegada, se recurre al segundo tipo de modulación: “por transformación”. Este concepto de Eslava se asemeja al actual de acorde puente, común o pivote, pero con una aplicación más amplia, pues no implica necesariamente que haya un acorde común a las tonalidades inicial y final, sino que basta con que “el enlace del último acorde del tono primitivo con el 1º de otro nuevo no siendo éste el modulante [de dominante]” se haga “de modo que ambos puedan suponerse de un mismo tono [aunque no sea el de partida ni de llegada], o que el segundo pueda pertenecer al tono relativo inmediato” (p. 57). Mediante este proceso puede modularse a tonos con hasta 6 alteraciones de diferencia.

La última clase es la modulación por enarmonía, concepto que se usa en el mismo sentido que hoy. Como es habitual, los procesos principales son el de la enarmonización del acorde de séptima disminuida con sus propias inversiones y del acorde de séptima de dominante con el de sexta aumentada “acompañada con 3ª y 5ª” (es decir, alemana) (p. 61).

Todavía se dedica un capítulo más de esta 2ª parte a la “modulación por resolución excepcional de algunos acordes”, que se centra en la resolución de los acordes que van inmediatamente antes de la dominante (en especial los de séptima disminuida en función de dominante de la dominante y los de sexta aumentada, introducidos a menudo de manera bastante sorprendente respecto al tono inicial) hacia el acorde de 6/4 cadencial (aunque no le aplique esta etiqueta) antes de llegar a la correspondiente dominante, cuya marcha hacia la nueva tónica corrobora el tono de llegada.

En el último capítulo dedicado a la modulación se ofrece una nueva clasificación de las modulaciones, en esta ocasión según “los grados de decisión que caben en la determinación del nuevo tono” (p. 70). Las cuatro posibles categorías, de mayor a menor importancia, son: “1º *modulación completa*; 2º *modulación simple*; 3º *semimodulación*; 4º *indicación pasajera de modulación*” (p. 70). También aquí se tratan los cambios repentinos de tono.

La metodología indicada para el aprendizaje de estas dos partes iniciales excluye la práctica de ejercicios escritos. En el plan original de Eslava, el alumno se dedicaría aquí exclusivamente a memorizar, oír y tocar los ejemplos, incluso transportándolos a otras tonalidades (en este caso sí valiéndose de la escritura, si fuera necesario):

En la 1ª y 2ª partes, el discípulo no tiene que hacer más que aprender de memoria los acordes, las combinaciones de ellos y las modulaciones. Todo esto lo ha de hacer sobre los ejemplos que contiene el Tratado, cuidando no sólo de ejercitar la memoria, sino también el oído, de modo que llegue a fijar en su imaginación el efecto y fisonomía de cada acorde, de cada combinación y de cada modulación. Para conseguir esto es necesario que el discípulo toque al piano repetidas veces los ejemplos, y si fuese necesario, los transporte también a otros tonos, escribiéndolos antes. Si no lo hace así y se contenta únicamente con ver los acordes y sus combinaciones en el papel, no los comprenderá jamás (p. 16 prel.).

Sólo en la tercera parte aborda Eslava la escritura a cuatro voces, incluyendo una serie de bajos cifrados “en que se practican todas las combinaciones armónicas y modulaciones que incluyen la 1ª y 2ª partes” (p. 15 prel.). Para ello se exponen antes “todos los conocimientos necesarios acerca de los movimientos de las partes [voces]” (p. 15 prel.). Se tratan también aquí otros asuntos como el uso de la cuarta, progresiones o secuencias, resoluciones excepcionales y “todo cuanto tiene relación inmediata con el movimiento de las voces o partes de la *Armonía*” (p. 15 prel.), incluyendo por ejemplo las series de sextas.

Resulta muy significativo que todos estos ejercicios escritos se realicen en cuatro pentagramas con las correspondientes cuatro claves antiguas de las voces (Do en 1ª, 3ª y 4ª y Fa en 4ª), mientras que en las dos primeras partes los ejemplos, pensados principalmente para ser tocados al piano, iban siempre a dos pentagramas (con las dos claves modernas, por supuesto); Eslava explica que la elección de la práctica con cuatro partes vocales obedece a un criterio pedagógico, pues “se ha creído conveniente obligar a los alumnos desde un principio a que hagan marchar a las partes de la armonía con la naturalidad que aquellas exigen. El alumno que llegue a manejar bien el *cuatro* de voces, poca dificultad hallará en manejar los instrumentos” (p. 74). Al mismo tiempo, emprende un detallado estudio de los movimientos de las voces que incluye extensas explicaciones sobre asuntos como 5^{as} y 8^{as} (no sólo seguidas, sino también “ocultas” o por movimiento directo), “giros impropios” y “puestos de las voces”.

Esta atención hacia el tratamiento de las voces no implica, sin embargo, que se produzca un solapamiento entre las competencias abordadas en las asignaturas de armonía y contrapunto. Muy al contrario, Eslava separa con nitidez los contenidos de ambas materias –a diferencia de la tendencia que se iría imponiendo desde finales del siglo en los principales tratados españoles–, excluyendo de los estudios de armonía el interés melódico de las voces y cualquier intento de imitaciones por ser objeto de los de contrapunto:

Algunos preceptistas de armonía quieren que el discípulo, al final de los estudios de este ramo [la armonía], no sólo armonice bajetes, sino que en ellos haga también ciertas imitaciones, dando interés a cada una de las voces acompañantes; pero yo creo que este proceder no es razonable. El estudio de dar interés a cada una de las voces es propio del arte del contrapunto, porque ése es su principal objeto; y el de la imitación pertenece a los preliminares de la fuga. Yo creo que, para el buen orden de los diversos ramos que abraza el estudio de la composición, conviene conocer y respetar los límites que separan a uno de otro, según su objeto y naturaleza. Por esta razón, yo no exijo en los bajetes que el armonista dé interés de movimiento a las voces acompañantes, ni haga imitaciones entre ellas. Lo único que le exijo es que haga alguna vez uso de notas de paso y de floreos, para evitar malos encuentros entre las voces y ciertas faltas de ritmo (p. 157).

De hecho, el estudio del movimiento de las voces no llega hasta la 3ª parte, cuando ya se han visto todos los contenidos principales puramente armónicos¹⁸.

18. En el apéndice añadido en 1861, Eslava admite otra posible ordenación de su método, alternando la práctica a cuatro voces con las dos primeras partes. Este sistema había sido adoptado en el...

E incluso entonces se limitará a buscar una conducción de las voces lo más simple y natural posible, sin que el interés melódico de cada una de ellas sea un objetivo en los trabajos de armonía, según hemos visto en la cita anterior y se refleja también en otras como la siguiente: “las notas que haga cualquiera de las partes de la armonía en una frase armónica, deben formar un *canto* que, aunque tenga la monotonía propia de toda parte puramente acompañante, *no contraríe la tonalidad ni la naturalidad*” (p. 83). En realidad, las realizaciones a cuatro partes de Eslava nunca pretenden ser pequeñas piezas con sentido en sí mismas; más bien, constituyen el esbozo del acompañamiento a una hipotética melodía (que iría en un pentagrama separado), aparezca ésta o no:

[...] generalmente se escribe la melodía separada de las cuatro voces que la acompañan; algunas veces, escribiéndose a solas cuatro voces, se coloca dicha melodía en la más aguda de ellas, en cuyo caso tiene ésta la doble importancia de parte melódica y armónica a un mismo tiempo. [...] [P]or ahora me desentiendo de la melodía, y sólo voy a tratar de las partes de la armonía (pp. 73-74).

En la siguiente página se pueden ver los dos ejemplos con que ilustra Eslava las dos texturas que menciona.

La segunda prácticamente no vuelve a aparecer en todo el libro, pues sólo será abordada en el apéndice de 1861. En cuanto a la primera, la textura de cuatro voces acompañantes, será efectivamente la utilizada en casi todos los ejemplos y ejercicios escritos (ya sea a dos pentagramas para piano o a cuatro para voces), aunque la melodía se suprime habitualmente. En el último capítulo de la 3ª parte se estudian específicamente las relaciones de la melodía con las voces acompañantes (pp. 114-115).

Aun así, Eslava no deja de dar ciertas indicaciones sobre el interés de algunas de estas cuatro partes acompañantes, destacando en primer lugar el bajo y en segundo lugar la voz superior:

El bajo que acompaña a la melodía es la más importante de las cuatro voces de la armonía. Él, con sus movimientos ordinariamente medidos y sus naturales saltos de 4ª y 5ª, decide principalmente las cadencias, y separa entre sí las frases y periodos. Él en fin, aunque dependiente de la melodía, se presenta también a nuestros oídos en primer término detrás de aquella.

Las tres partes de la armonía, que acompañan al bajo, tienen una importancia secundaria respecto a éste y a la melodía. Ellas dependen del bajo, con quien tienen una relación íntima. Ellas en fin se presentan a nuestros oídos en segundo término. Sin embargo de esto, es necesario tener presente que entre estas tres partes de la armonía que acompañan al bajo, la más importante es la más aguda; porque las partes extremas afectan a nuestros oídos de un modo más pronunciado que las intermedias (p. 73).

... Conservatorio de Madrid “con excelentes resultados” (p. 179) y quedó plasmado en la *Guía práctica* de Aranguren –profesor de armonía del centro y antiguo alumno de Eslava– que comentaremos en el apartado 5 de este artículo.

Figura 2. Los dos modelos de texturas armónicas para el aprendizaje según Eslava (p. 75)¹⁹

The figure displays a musical score for two models of harmonic textures. The score is organized into two main parts: 'MELODIA' (Melody) and 'ARMONIA' (Harmony). The 'MELODIA' part is written on a single staff, while the 'ARMONIA' part is written on two staves (treble and bass clefs). The score is divided into four systems, each representing a '1ª frase.' (1st phrase). The first system includes '1ª fragmento.', '1ª miembro.', '2ª fragmento.', and '2ª miembro.'. The second system includes '1ª miembro.', '2ª frase.', and '2ª miembro.'. The third system includes '1ª fragmento.', '1ª miembro.', '2ª fragmento.', '2ª miembro.', and 'Cadenza interrompida.'. The fourth system includes 'Repetición del miembro anterior.', 'Cuda.', 'Cadenza perfecta.', and 'Cadenza plagia.'. Below the main score are two numbered examples, 'Nº 1.' and 'Nº 2.', both marked 'Andante.' and 'Andantino.' respectively. Example 1 has markings (1) and (2). Example 2 has markings (1) and (2).

19. Eslava se refiere expresamente en este punto a los ejemplos que puso en las pp. 11 y 22, que son los que recogemos aquí por ese orden. Los dos últimos son ejemplos reales que proceden, según Eslava, "de un coro religioso del *Templario*, ópera de Nicolay [Otto Nicolai]" y el segundo "de un motete mío" (p. 22).

En resumen, Eslava elude tratar el movimiento de las voces durante su exposición de los contenidos armónicos de las dos primeras partes de su tratado para evitar al “discípulo una complicación de materias que podría ocasionarle muchas dificultades e inconvenientes; pero reducido a ejercitar solamente la memoria y el oído, se hace fácil su estudio” (pp. 16-17 prel.). Luego, en la tercera, limita los ejercicios escritos a la práctica de cuatro voces acompañantes. De esta manera, pospone al contrapunto, lo que desde el final del siglo XIX y durante casi todo el XX se convertiría en uno de los principales objetivos de la armonía de escuela en España, y de hecho más tarde se le criticaría por ello (véase el apartado 4). Sin embargo, precisamente esa desatención hacia el interés melódico de las voces –que será suficientemente trabajado en el contrapunto– le permite centrarse en asuntos puramente armónicos, aportando, en este terreno, numerosos enseñanzas de notable interés, más difíciles de encontrar en los tratados posteriores.

La 4ª parte se ocupa de las “notas accidentales o extrañas a los acordes”, dedicando un apartado a cada una de las siguientes: floreo, paso, apoyatura, retardo, pedal, anticipación, elisión (parecida a la escapada) y síncopa (variedad de retardo ascendente). Eslava presenta una exposición teórica de cada una de ellas con los correspondientes ejemplos, pero sólo estima necesario realizar ejercicios escritos (bajos cifrados) sobre el retardo, por su especial dificultad e importancia. El resto, por tanto, serán practicadas por los alumnos en este nivel exclusivamente mediante el análisis²⁰: “Se presentan [...] los ejemplos convenientes de cada una de las clases de notas extrañas, para que el discípulo reconozca ésta bien y pueda después analizar armónicamente cualquier obra que se le presente” (p. 16 prel.).

Precisamente, el último capítulo de esta parte se centra en el análisis armónico, pues llegados a este punto “el armonista conoce todos los elementos que encierra en sí el arte de la armonía” y “tiene los conocimientos necesarios en las materia que ella abraza” (p. 152). Eslava valora la importancia “de analizar armónicamente cualquiera clase de obras, cuyo ejercicio es muy conveniente hasta llegar a comprenderlas” (p. 17 prel.), y es de los pocos tratadistas que ofrecen algunas indicaciones al respecto. También se preocupa por recomendar algunas obras para esta práctica: “Las obras más útiles y cómodas para hacer este estudio son las de piano que reúnan al interés armónico la pureza y corrección convenientes”; en concreto, cita los estudios de Cramer, los de Nicolás Ledesma y “las 24 Melodías de D. Eugenio Gómez”, además de unas reducciones para piano recién publicadas de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven (p. 153). El paso esencial para analizar será extraer el esqueleto armónico subyacente en la pieza, lo que Eslava ejemplifica sobre “la 1ª frase de la 1ª melodía del Sr. Gómez” (p. 153).

20. Ya que, según aclara, las notas extrañas “pertenecen esencialmente a la melodía” (p. 126), cuyo estudio de momento se está dejando de lado.

Tras la 4ª parte, sigue un “Complemento” que no incorpora ya más contenidos armónicos, pero sí un nuevo tipo de ejercicios escritos: la armonización de un bajo no cifrado o de una melodía (separada de las cuatro voces acompañantes). Se brindan aquí consejos sobre el reconocimiento de las frases y las cadencias a emplear, de las modulaciones, las notas propias y extrañas (con especial atención a los retardos del bajo, más difíciles de identificar) y sobre el orden y tratamiento de las voces, concretándolo en el análisis de numerosos ejercicios propuestos. Finalmente, da una serie de bajos y melodías para armonizar, recomendando practicar con otras que pongan los mismos profesores o se extraigan de métodos de solfeo. La presentación de estos ejercicios diferirá según se trate de un bajo o una melodía:

La armonización de los bajos debe hacerse a cuatro voces y en 4 pentagramas, colocando en la armonía todos los retardos que naturalmente quepan, y poniendo el cifrado correspondiente. Las melodías se armonizarán con simple acompañamiento de piano [a cuatro voces en dos claves] (p. 158).

Aún plantea Eslava un tipo de trabajos diferentes a quienes concluyan el estudio del tratado, pues aconseja repasar toda la obra, instando ahora al alumno a componer de dos maneras: escribiendo sus propios bajos desde la 3ª parte y añadiendo ejemplos para la práctica de cada una de las notas extrañas en la 4ª parte. Con ello persigue no sólo consolidar “la teoría y práctica de todas las materias armónicas, que constituyen la base y fundamento de todos los estudios ulteriores del que aspira a ser compositor”, sino iniciar al discípulo en la composición libre de manera que el maestro pueda descubrir si posee “las disposiciones necesarias” para “emprender los estudios superiores de Composición” (p. 167).

Eslava hace un preciso resumen de la metodología seguida a lo largo de todo el tratado en el siguiente párrafo:

El estudio de la Armonía según el plan, orden y forma que he manifestado, es el más cómodo y conveniente, porque las dificultades se suceden gradualmente. Al principio el discípulo ejercita únicamente la memoria y el oído con el conocimiento de los acordes, sus combinaciones y la modulación. Luego añade a ese estudio el movimiento de las voces. Después añade también la determinación de la armonía y el cifrado a melodías y bajos dados. Y últimamente compone ejemplos y lecciones a imitación de los que se hallan en el Tratado. De este modo la educación del armonista será fácil, sólida y completa (p. 17 prel.).

Sin embargo, todavía añadirá Eslava desde la edición de 1861 un apéndice “acerca del último grado de perfeccionamiento que puede darse en el arte de armonizar bajetes” (p. 16 prel.). Éste va dirigido especialmente a la resolución de ciertos ejercicios que solían exigirse “en España en exámenes de oposiciones a plazas de maestros de capilla, de organistas o de profesores de armonía”, los cuales se atienen a unas “condiciones dadas” que “llevan consigo dificultades graves, y que requieren estudios especiales” (p. 168). Aunque sería imposible atender a “todas las dificultades caprichosas que sobre esta materia pueden presentarse”, sí explicará al menos “dos procedimientos importantes, que son los más principales y los de mayor utilidad en la materia” (p. 168).

En concreto, Eslava trata aquí dos nuevas modalidades en la práctica de la armonización que no fueron abordadas en el complemento anterior: el “bajete con Tiple melódico-armónico” y la “melodía de Tiple o simplemente Tiple” (p. 168). El primero consiste en la armonización a cuatro voces de un bajo dado, con la particularidad de que ahora no se trata ya de voces acompañantes, pues debe buscarse un tiple con interés melódico aunque esté incluido en la textura vocal a cuatro, lo que a su vez obliga a un mayor movimiento en el resto de las voces:

El Tiple ha de ser una de las cuatro partes de la armonía, y ha de ser además una parte melódica por sus movimientos y sus cadencias, haciendo algún uso de notas de floreo y de paso, y también alguna vez de figuras de poco valor como corcheas y aun semicorcheas [...]. El Contralto y el Tenor harán también algún uso de notas de floreo y de paso; porque moviéndose el Tiple como parte melódica, obliga a aquellos a moverse también para llenar la armonía; y debiéndose tratar de que canten bien, conviene de vez en cuando hacer uso de dichas notas extrañas a los acordes (p. 168).

En la segunda, en cambio, se parte de un tiple dado, el cual, a diferencia de las melodías trabajadas anteriormente, será de carácter vocal y habrá de armonizarse añadiendo las otras tres voces en lugar del acompañamiento para piano usado hasta aquí. Éstas son las condiciones enunciadas por Eslava:

1º. El Tiple dado debe ser del género vocal y de menos movimiento que las que se llaman simplemente melodías, que participan del género instrumental y que se armonizan con acompañamiento de Piano, como las doce que se hallan en el *complemento* de este tratado. 2º. El bajo de la melodía-Tiple ha de escribirse de modo que entre aquél y ésta determinen bien la armonía, moviéndose el Bajo como tal y haciendo oportuno uso de notas de floreo y de paso, para que forme buen canto. 3º. El Contralto y Tenor deben escribirse del mismo modo que se ha dicho en los bajetes con Tiple melódico-armónico (p. 170).

Resulta ciertamente llamativo que estos dos tipos de ejercicios –que se convertirían luego en el objetivo principal de la armonía escolástica– fueran excluidos del tratado de Eslava en su primera versión, y que sólo años después los abordara en este apéndice añadido, más como preparación a las pruebas específicas de oposiciones que como práctica importante para la formación del alumno de armonía²¹. Se confirma así el interés de Eslava por centrarse en materias esencialmente armónicas, que en tratadistas más tardíos –sobre todo en el siglo XX– se desviaría hacia una mayor atención al interés melódico de cada una de las voces, como veremos.

21. De hecho, la *Guía práctica* de Aranguren (que desarrolla una extensa serie de ejercicios siguiendo los contenidos del tratado de Eslava y contó con la aprobación de éste), reduce a menos de dos páginas –situadas al final del cuadernillo correspondiente al 3º curso– las prácticas propuestas para este Apéndice, y las introduce de manera que sugiere que tal tipo de trabajos no se abordaban ni siquiera en el 3º y último curso de la asignatura, al presentarlos como opcionales y dirigirlos sólo hacia aquéllos que no quieran seguir estudiando composición (probablemente porque allí se adquirirían destrezas similares mediante el contrapunto): “Los alumnos que, no dedicándose al estudio de la composición musical, quieran llegar al mayor grado de perfección posible como armonistas, podrán practicar los *tiples* y *bajos* con *tiple melódico-armónico* que a continuación se indican” (Aranguren, s.a.: 95).

Por otro lado, esta deriva posterior de la armonía de escuela contribuiría a alejar notablemente los estudios de armonía del contacto con las obras reales. En nuestra opinión, uno de los aspectos más positivos del tratado de armonía de Eslava radica en que su enfoque fomenta la aplicación directa de lo aprendido en las clases de armonía a la música práctica. Varios elementos contribuyen a ello: la nítida separación entre las reglas generales de la armonía (expuestas en las partes 1ª y 2ª) y las convenciones de la escritura a cuatro partes vocales (abordadas ya en la 3ª); la búsqueda de unas normas básicas siempre “conformes con la *práctica constante* de los célebres clásicos compositores” (p. 18 prel.); el énfasis en el análisis armónico de obras, mostrando el camino para reducirlas a un esqueleto armónico fácilmente estudiado; el trabajo habitual con cuatro voces acompañantes simples, verdaderos esqueletos armónicos (a partir de los cuales, presumiblemente, podrían obtenerse piezas reales por un proceso inverso al anterior –aunque esto lógicamente no se aborde aquí al pertenecer a los estudios de composición–); las explicaciones sobre la relación de la melodía aparte con las voces acompañantes y otros asuntos como el uso de diferentes tipos de arpeggios (pp. 116-118); y finalmente, la aplicación de estos elementos a la armonización de melodías que discurren en un plano aparte del acompañamiento pianístico.

Muy al contrario, autores postreros se centrarían en ejercicios a cuatro voces cuya búsqueda prioritaria del interés melódico de cada parte plantea pretensiones de piezas –supuestamente vocales– acabadas en sí mismas, si bien por sus peculiares características no se aproximan a ningún género real fuera del mundo abstracto de la armonía de escuela (al igual que venía sucediendo con la llamada fuga de escuela).

En este sentido se manifestó claramente mucho tiempo después Julio Gómez, quien, según veremos más adelante, elogia el método de armonía de Eslava –con el que había aprendido– frente al de Arín y Fontanilla (1905-1907) que luego se impondría en el Conservatorio, y que sin duda pudo conocer bien a fondo durante el largo periodo en el que trabajó en dicho centro. Suyas son las siguientes palabras sobre el cambio de uno a otro sistema:

También es preciso reconocer, como principal inexcusable condición de la enseñanza de la armonía, el hacer que el alumno se convenza de que todo aquello que va aprendiendo tiene una inmediata utilidad aplicándolo a la práctica de la Composición musical. En las primeras lecciones del segundo curso, de los tres en que la asignatura se dividía por aquel sistema, se empezaba a aplicar la armonía al acompañamiento de la melodía. Es decir, se empezaba a hacer música viva, apartándose oportunamente, sin abandonarlas por completo, de las abstracciones del eterno escribir a cuatro partes reales. El continuar cuatro interminables cursos por ese sistema abstracto, es enseñar Armonía, como se pueden enseñar los nobles juegos del tresillo o del ajedrez.

Dejemos esta aparente divagación, no del todo ociosa, ya que nos ha recordado los motivos de la desviación que sufrieron en el Conservatorio los estudios preparatorios del compositor, cuyas consecuencias aún padecemos (Gómez, 1986: 258).

Concluimos este subapartado con dos últimos asuntos de interés. En primer lugar, Eslava insiste en la importancia otorgada a la armonía como materia esen-

cial para la formación del compositor que ya mencionamos. Las siguientes citas dan buena prueba de ello:

La Armonía es la parte más importante del arte de la composición musical. El que merezca el título de buen armonista, tal cual se le considera en este Tratado, ha andado seguramente gran parte del camino que debe recorrer para llegar a ser compositor (p. 16 prel.).

[...] me he propuesto coleccionar todos los diversos ramos de la Composición musical, sirviendo de base y fundamento para todos ellos el estudio de la *Armonía*. Todos los estudios han de hacerse observando las mismas reglas y procedimientos que en la *Armonía*, exceptuándose ciertas condiciones restrictivas propias del contrapunto y fuga. Bajo este supuesto, es necesario que el discípulo, antes de emprender trabajos ulteriores, sea perfecto armonista y tenga la práctica conveniente de manejar bien el cuatro y armonizar con facilidad y corrección, porque sobre esta base han de hacerse todos los demás estudios (p. 17 prel.).

[...] la teoría y práctica de todas las materias armónicas [...] constituyen la base y fundamento de todos los estudios ulteriores del que aspira a ser compositor (p. 167).

En segundo lugar, la novedosa y eficaz visión de la pedagogía de la composición de Eslava contrasta con el conservadurismo de sus preferencias musicales. Éste es un asunto que, aunque no afecta significativamente al contenido de su tratado de armonía, sí pudo perjudicar en gran manera al prestigio posterior del mismo (véase el siguiente apartado) y en ocasiones aflora en determinadas cuestiones. Así por ejemplo, parece razonable que extraiga las reglas de la práctica habitual de los compositores más que de procedimientos puntuales que persiguen la originalidad apartándose de lo usual, pero mucho más discutible es su condena implícita de tales exploraciones en el campo de la armonía (a diferencia del de la forma) al considerar incorrecto cualquier alejamiento de la práctica habitual:

Las reglas que doy [...] están conformes con la *práctica constante* de los célebres clásicos compositores. La autoridad de éstos es para mí de mucho más valor que la de los tratadistas; pero es necesario tener cuidado de distinguir en las obras de los mismos clásicos lo que está sancionado por la *práctica constante*, de lo que es efecto del descuido o de un arrebato genial poco feliz. Apenas hay autor, por grave y correcto que sea, que no haya cometido en el curso de su vida alguna extravagancia; pero se juzga tal al ver que no la practicó *constantemente*, y que no fue después sancionada por el Arte ni por él mismo. Los hombres de genio y de talento pagan también de vez en cuando su tributo a la humana debilidad y limitado alcance del hombre. Bajo estos principios es como yo considero la corrección e incorrección de cualquiera obra respecto de la *Armonía*. Yo no admito estilo severo y libre en esta materia, sino correcto e incorrecto. Esta diferencia podrá hacerse en Composición respecto a la forma y estructura de una pieza, pero no en lo que corresponde a la combinación de los acordes, movimientos de las voces y demás materias propias de la *Armonía*. Respecto a éstas, sólo deben considerarse correctas aquellas obras que estén conformes con la *práctica constante* de los autores clásicos, que es la norma que yo me he propuesto al establecer los principios y reglas que deben regir en este Tratado (pp. 17-18 prel.).

En este sentido, Eslava opina que en el terreno de la modulación ya no parece posible ir más allá de lo que lo han hecho los compositores de la época, según explica tras rechazar ciertos procedimientos expuestos en los tratados de armonía de Fétis y Andreví:

Esperemos, pues, que algún genio de primer orden abra alguna nueva fuente de modulación, si es posible, y entonces la aceptaremos. Digo *si es posible*, porque tengo la convicción de que respecto a modulación, ha recibido el arte todo el desarrollo de que es capaz nuestro sistema musical (p. 72).

Lo cierto es que las más representativas obras de Eslava muestran que sus inclinaciones estéticas permanecieron próximas al lenguaje de los operistas italianos de la 1ª mitad del siglo XIX (como Donizetti o Bellini, quienes por cierto pertenecen casi a su misma generación), y que mostró sus reticencias incluso hacia ciertas obras de Verdi, según menciona Sopeña: “recordemos su animadversión hacia el Verdi del *Requiem*, ¡por sus atrevimientos armónicos!” (Sopeña, 1967: 50). Por su parte, Subirá extrae un pasaje del tratado de la melodía de Eslava en el que evidencia sus reticencias ante la libertad formal de que hacían gala los compositores románticos en numerosas piezas para piano:

‘Suelen presentarse algunas veces composiciones de una estructura caprichosa, que llevan títulos que por sí solos absuelven a sus autores de todas las incorrecciones y aun desatinos que hayan podido cometer. Tales son algunas piezas instrumentales, en especial de piano, que suelen publicarse con los títulos de fantasía, miscelánea o potpurri, sueños, insomnios, recuerdos de baños, de viajes, de campiñas, etc.; obras en que el autor, por mero capricho o por ignorancia encubierta, ha procedido libremente respecto a la estructura.’ Eslava, comprensivo e indulgente para lo que consideró erróneo por tal causa, encontró muy lógica la incorrección estructural que expresaba el sueño, el delirio o la locura, aunque, fiel a la sinceridad, consideró también obligado a exponer que semejantes obras deberían ser calificadas, ‘si no de malas, de románticas’ (Subirá, 1953: 762).

Sobre este interesante asunto volveremos más adelante.

4. Recepción histórica del tratado de armonía de Eslava

Hemos hecho referencia antes al inmenso prestigio de que gozó la pedagogía de la composición de Eslava, ya fuera mediante su enseñanza directa o a través de sus tratados, los cuales durante mucho tiempo seguirían siendo los textos básicos utilizados en toda España. Así lo señala, por ejemplo, Julio Gómez:

Es de advertir que el magisterio de Eslava no solamente hay que valorarle [sic] por su directa actuación en el Conservatorio, sino que tuvo aún mayor eficacia por medio de sus tratados didácticos, que durante más de cuarenta años han sido casi los únicos textos usados en la enseñanza de los músicos españoles (Gómez, 1986: 254).

Y veremos que el tratado de armonía (y mucho más el de solfeo) siguió utilizándose en numerosos casos hasta bien entrado el siglo XX, aunque ya al margen del Conservatorio de Madrid.

Siendo todavía Eslava profesor del Conservatorio, Parada le dedicó una larga entrada en su *Diccionario*, en la que elogia su labor de reforma pedagógica en dicha institución:

Nombrado algún tiempo después profesor de la primera clase de composición del Real Conservatorio de música, y más tarde inspector de dicho establecimiento, comenzó desde

luego a introducir mejoras en la enseñanza, haciendo desaparecer las antiguas prácticas y el empirismo, que hasta su época había dominado completamente en la enseñanza de la composición musical. Formóse una escuela verdaderamente nueva, cuyos buenos resultados se vieron justificados en el gran número de discípulos aventajados que se formaron bajo su dirección, y de los cuales algunos figuran hoy a la cabeza de los primeros compositores españoles, tanto en el género lírico-dramático como en el religioso (Parada y Barreto, 1867: 146).

El mismo Arrieta, quien como veremos no se encontraba entre sus partidarios, no dejó de reconocer la calidad de su producción didáctica y su utilidad en las aulas del Conservatorio, según afirmó en el discurso de inauguración del curso 1878-79 pocos meses después de la muerte de Eslava:

Las obras didácticas de Eslava constituyen una de sus más legítimas glorias: la experiencia de muchos años nos ha demostrado la bondad de los principios que contienen. Continuaremos educando con ellas a nuestros alumnos, por conveniencia de la enseñanza y en honra del venerable maestro (citado en Peña y Goñi, 2004: 236).

Más laudatoria aún es la siguiente opinión que encontramos dos años después, firmada por José Valderrama en el semanario *Crónica de la música*:

Su reputación como director y primer profesor de composición del Conservatorio y como maestro de la Real capilla, y los justos y merecidos triunfos que en todas sus composiciones ha obtenido, no son más que irradiaciones de un centro lumínico cuya refulgente masa se llama *Escuela de composición*, y cuyos satélites son los tratados de armonía, de melodía, de contrapunto y fuga y de instrumentación.

No es éste el momento de hacer un detenido examen de tan colosales obras, sancionadas ya por el público en general y por los grandes maestros en particular. [...] El maestro Eslava, en cada uno de sus tratados y como base o introducción, discurre sobre el asunto que va a tratar, con razonamientos tan lógicos, con tan atinadas observaciones, con tal claridad y sencillez y con una modestia y franqueza tan poco comunes, que muy descontentadizo ha de ser el que no se predisponga ya en su favor.

[...]

Una vez parapetado en tan sólidas y firmes trincheras, da comienzo a su obra, con paso lento pero seguro, con un orden y precisión tan admirables, y resolviendo con tal claridad las dudas y escollos que se van presentando, que al finalizar la jornada no puede uno menos de sorprenderse agradablemente volviendo la vista atrás y viendo en pos de sí dificultades tan superiores vencidas con tan asombrosa facilidad. Sin temor a que se nos tache de exagerados, podemos asegurar que sin necesidad de maestro y con sólo dicha escuela de composición, ayudada por el análisis y audición de buenas partituras, puede muy bien imponerse en los secretos y extraordinarios recursos que el arte ofrece a aquel que posea las especialísimas condiciones que todo artista necesita (Valderrama, 1880: 2).

También sus alumnos suelen expresar veneración hacia el maestro, según revela de nuevo Julio Gómez al mencionar “aquellas nobles declaraciones de Zubiaurre o Fernández Caballero, proclamando que todo se lo debían a su maestro Eslava” (Gómez, 1986: 252). Célebres autores como Tomás Bretón estudiaron armonía y composición por el sistema de Eslava fuera de las aulas del Conservatorio.

torio, según relata él mismo en una entrevista hecha en 1916: “devoré la escuela de composición de Eslava; me dio lección particular el maestro Aranguren, y en cinco meses me declararon apto de [los tres cursos de] armonía y tres años de composición, siendo aprobado [en 1871]” (“El maestro Bretón”, 1916: 12).

Otros testimonios nos han llegado sobre el uso y la estima en concreto del tratado de armonía entre los profesores de esta materia. Vimos antes que se convirtió en texto oficial del Conservatorio de Madrid en 1861 y que Hernando, secretario y profesor de armonía por entonces, colaboró estrechamente con Eslava; sobre la enseñanza de Hernando diría Parada:

Nombrado profesor de Armonía superior en el mismo Conservatorio, organizó la enseñanza de este ramo importante, siguiendo la gran escuela del famoso maestro Eslava, habiendo llegado a montar su cátedra de armonía a la altura de ser hoy una de las primeras de Europa, por el crecido número de aventajados alumnos que todos los años se forman bajo su dirección (Parada y Barreto, 1867: 226).

Y era habitual que los manuales de armonía publicados en la 2ª mitad del siglo XIX por otros maestros españoles citaran al de Eslava –deteniéndose a menudo en señaladas alabanzas–, como ocurre en los de José Aranguren, Emilio Serrano (ambos antiguos alumnos de Eslava y profesores del Conservatorio), Cosme José de Benito o José María Varela Silviri. Sobre la influencia de Eslava en los tratados posteriores trataremos en el próximo apartado.

Sin embargo, una década después de su muerte, el tratado de armonía de Eslava sería sustituido por el *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* de Durand (1881) en las clases del sucesor de Hernando en una de las cátedras de armonía –Valentín de Arín– a su llegada al centro en 1889. La musicóloga Martínez del Fresno describe tal hecho y la subsecuente polémica de la siguiente manera:

Esta introducción del sistema francés supuso una radical transformación de la enseñanza que hasta entonces venía siguiendo los métodos de Eslava, y desencadenó una disputa entre “eslavistas” y “durandistas” que se prolongaría durante años, y en la que uno de los argumentos de los detractores era que el tratado de Durand era demasiado largo y estaba sin traducir. En lo sucesivo Arín encarnaría en el Conservatorio de Madrid la escuela francesa de la armonía, frente a Cantó, que representaba el antiguo régimen de Eslava y Aranguren (Martínez del Fresno, 1999-2002: 679).

En realidad, no sólo Cantó, sino también el mismo Pedro Fontanilla –que más tarde se asociaría con Arín para escribir un nuevo manual– utilizó en sus clases el método de Eslava a pesar de su declarado escepticismo hacia cualquier texto pedagógico, como relata irónicamente Julio Gómez –quien estudió con él armonía en el Conservatorio de Madrid hacia 1900– en el siguiente fragmento:

En los primeros días de clase, Fontanilla nos dijo que no había ningún tratado de Armonía que sirviese para algo y que por lo tanto no podía recomendarlo. Que solamente tenía algún valor el de Richter, precisamente por ser el más corto de todos. Pero, por fortuna y como le ocurría con frecuencia, sus hechos no tenían la más leve concordancia con sus palabras. Porque seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren. Su conocimiento de esos libros, que para mí son un modelo difícilmente superable de libros didácticos,

era perfecto. Su seguridad de mano en las correcciones era de infalible precisión. Siempre he reconocido la eficacia de su enseñanza y le he guardado constante gratitud (Gómez, 1986: 257-258).

La disputa causaría momentos de gran tensión dentro del Conservatorio, cuyos efectos alcanzaron en alguna ocasión las páginas de los periódicos de la época; así sucedió a finales del curso 1892-93 cuando los alumnos de Arín, que “vienen estudiando desde hace cuatro años por el método Durand”, se vieron “sorprendidos por una orden del director del establecimiento para que sean examinados por el método Eslava, equivalente a que ninguno pueda examinarse, como así ha ocurrido” (“La enseñanza española”, 1893: 2).

Arín comenzó a publicar su propio tratado en los últimos años del siglo XIX aunque sólo salieron unas pocas entregas²². Mucho más éxito tuvo el manual que elaboró conjuntamente con Fontanilla (1905-1907) y que desplazó definitivamente al tratado de Eslava en el Conservatorio de Madrid a principios del siglo XX.

Lo cierto es que durante la 1ª mitad del siglo XX se produjo una intensa reacción en contra de las múltiples facetas de la figura de Eslava²³ que alcanzó el extremo opuesto de los frecuentes panegíricos anteriores que igualmente solían caer en la exageración.

La intensa campaña en contra de su música alcanzó su cénit con la prohibición en 1945 de la interpretación de su celeberrimo *Miserere* en la Catedral de Sevilla, cerrándose así una tradición centenaria. El principal argumento era el carácter profano, cercano a la ópera italiana, de sus más conocidas obras religiosas, que chocaba con el nuevo modelo de música sacra establecido en el *Motu Proprio* de 1903, aunque pesaba también la discutida calidad de esta obra en concreto y, seguramente, el rechazo hacia el estilo romántico ampuloso –propio de aquella música religiosa de la 1ª mitad del siglo XIX– y hacia su italianismo, que contrastarían con la moderna corriente nacionalista en un plano más general²⁴.

Sin duda, esto afectó también a la consideración de su pedagogía de la composición, que sería objeto de fuertes críticas, como señala por ejemplo el investigador Preciado: “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*” (Preciado, 1978: 231).

Probablemente, la mayor virtud de la *Escuela de Composición* de Eslava se convirtió con el tiempo en su mayor debilidad: su íntima conexión con la

22. Véase Martínez Del Fresno (1999-2002: 679), que no da la fecha de esta publicación. Pedrell informa de que se estaba publicando, de donde deducimos que sería hacia 1897 (Pedrell, 1897: I, 89).

23. Véase Ansorena, 1978b, donde se hace un repaso de las críticas negativas hacia Eslava (especialmente sobre su música religiosa) en las pp. 4-6, encabezadas por Pedrell, Otaño y Donostia.

24. En tiempos más recientes, en los que predomina una lectura más positiva de Eslava, se tiende, por contra, a subrayar otras obras religiosas suyas de un carácter más acorde con el posterior *Motu proprio* y algunos de sus escritos en los que defiende esta tendencia, hasta el punto de considerarse un precursor en este sentido. Véase por ejemplo López-Calo, 1978 y 2006, y Ansorena, 1999-2002.

música real de su época. El método fue eficazmente concebido para enseñar a componer en un estilo determinado, que Sopeña identifica como “el italianismo [...] desde la especialidad de la música religiosa”, es decir, con “cierta ambición formal” y “un manejo muy expeditivo de la fuga y del contrapunto”; el mismo Sopeña confirma que “[l]os métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo y el criterio que rige el de solfeo es valedero siempre: que el aprendizaje de la música sea música verdadera” (Sopeña, 1967: 60). Teniendo en cuenta además que Eslava era más bien conservador ya en la época en que publicó sus tratados (véase más arriba lo que dijimos al respecto sobre el de armonía), es lógico que éstos envejecieran rápidamente. En este sentido, parece razonable –al menos para la composición (y obviando la comparación con el método de solfeo, cuestión que habría que analizar más a fondo)– la siguiente afirmación de Ansorena: “Para muchos, su ‘Escuela de Composición’, que contenía menos méritos que su ‘Método de Solfeo’, ha perdurado excesivamente en las aulas de enseñanza musical, convirtiéndose así en auténtico freno para la evolución de las teorías de Armonía y Composición” (Ansorena, 1978: 117).

Esta misma idea fue sugerida ya a principios de la década de 1880 por Peña y Goñi, aunque resaltando al mismo tiempo las grandes cualidades e importancia de las obras didácticas de Eslava:

En cuanto a la *Escuela de Composición* de Eslava, aun suponiendo que las teorías del maestro hayan quedado estacionarias al lado de los sacudimientos terribles que han señalado los más recientes progresos del arte; dando por supuesto que hoy se insiste poco sobre ciertas reglas de doctrina y se anda muy de prisa, quizá demasiado de prisa; juzgando algo anacrónica en su contextura artística la obra general del sabio didáctico, no por eso dejan de saltar a la vista sus preciosas cualidades y los grandes servicios que ha prestado a la enseñanza.

[...]

Sufra la composición todas las reformas que se quiera, los tratados que en adelante se escriban en España deberán necesariamente tener por fundamento los de D. Hilarión Eslava. Falta en ellos, es cierto, ese espíritu ecléctico que hace simpáticas y atractivas las doctrinas más atrevidas, pero el fondo es inmutable, porque es la inspiración de todo cuanto la ciencia musical contiene de más sano, verdadero y eficaz. Éste es su mayor elogio (Peña y Goñi, 2004: 241).

Y se repite, formulada en términos más radicales, en una crónica de Mitjana publicada en el diario madrileño *La época* en 1901, en la que achaca a las “rancias teorías” de Eslava el retraso de la música española, aunque tampoco deje de reconocerle su indiscutible habilidad pedagógica:

[...] es notorio que el insigne maestro de la Real Capilla era un gran didáctico, por más que su escuela de enseñanza fuera un tanto retrógrada y completamente cerrada a los progresos indiscutibles del arte musical. La influencia de sus rancias teorías tiene gran culpa del marasmo en que hoy se encuentra la música española, que en arte, más que en ninguna rama del saber humano, es imposible permanecer estacionario, y todo lo que no sea progresar es retroceder (Mitjana, 1901: 1).

Posiblemente tal opinión negativa sobre Eslava sea la causa de la sorprendentemente escasísima presencia de su obra teórica en el apartado que dedicó Mitjana a los teóricos del siglo XIX en *La música en España* en 1920, sobre la que se limita a decir lo siguiente (tras dedicar, por cierto, un considerable espacio a las discutibles teorías de Virués): “Durante un largo período la ciencia musical española iba a eclipsarse; durante casi todo el resto del siglo, a pesar de los loables intentos de Eslava, se puede afirmar que vivió de préstamos hechos de los teóricos extranjeros” (Mitjana, 1993: 373).

Curiosamente, el ferviente progresista Adolfo Salazar se opuso a la moda de “desdeñar la obra de Eslava” que imperó “durante bastante tiempo” según Sopeña (1967: 60); también la labor didáctica de Eslava le merecía un gran respeto frente a la impotencia de la enseñanza oficial de su tiempo para formar compositores sólidos y con una estética propia:

Tras de cien años de existencia, nuestro Conservatorio Nacional (y lo pongo como ejemplo por ser la entidad pedagógica más eminente) ha demostrado que, mientras puede crear buenos instrumentistas, ningún compositor que aspire a cierto grado de notabilidad puede pasarse sin ir a otros países donde la música y su enseñanza son funciones normales y espontáneas. [...] Ni en el terreno instrumental ni en el de la composición existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a lo que [los] del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. Un método supone la asimilación de una cultura. En Eslava era italiana. Después, lo alemán, lo francés, lo ruso, han entrado atropelladamente. [...] Existen manualitos, ensayos didácticos. Nada personal que acredite una escuela. Ni un tratado original de armonía, ni, naturalmente, de contrapunto y fuga (citado en Sopeña, 1967: 149).

Pero, en nuestra opinión, es dudoso que tales críticas hacia la pedagogía de la composición de Eslava en general puedan trasladarse sin más al terreno específico de la armonía. Parece obvio que la enseñanza de la composición ha tenido que modificarse significativamente para acercarse a los nuevos estilos nacidos en el siglo XX (aunque a menudo lo haya hecho mucho menos de lo esperable); sin embargo, el aprendizaje de la armonía sigue basándose aun hoy en la tonalidad clásica, sin que se haya impuesto un sistema alternativo sustentado en el uso moderno de las sonoridades verticales²⁵ (cuyo estudio en este nivel suele limitarse, en el mejor de los casos, a añadir un escueto apéndice sobre recursos novedosos tras el tratamiento de la armonía tonal). Las razones para ello son complejas e imposibles de abarcar aquí, pero no queremos dejar de señalar algunas probables: el predominio de obras de siglos anteriores en el repertorio de los intérpretes, quienes constituyen actualmente el grueso de los destinatarios de la asignatura; la conveniencia de iniciarse en la composición mediante piezas fáciles dentro del marco tonal; la gran diversidad de estilos contemporáneos, que incluyen concepciones opuestas de la dimensión armónica e impiden cualquier intento de sistematización homogénea, etc.

25. Intentos como los de Paul Hindemith (1937) de crear un nuevo sistema armónico para la música moderna quedarían pronto obsoletos ante la acelerada evolución de las vanguardias, por lo que su aplicación ha sido escasa y limitada a ciertos estilos concretos.

Algunas críticas más concretas se han hecho al tratado de armonía en particular. Una de ellas se refiere a la consideración de una sola escala diatónica para el modo menor –la escala armónica– y otra para el modo mayor (aun cuando esto último es lo más habitual). Así, el compositor y teórico Beltrán Pagola señalaba en 1941 “la estrechez y servilismo de las dos escalas modales con su rígida nota sensible” en el método de Eslava (citado en Ansorena, 1978b: 117), mientras que el *Tratado de armonía* (1928) de la Sociedad Didáctico-Musical –en su empeño por introducir los modos de la música popular tradicional– lamentaba el sometimiento “al rigorismo de las dos únicas escalas, mayor y menor” (Sociedad Didáctico-Musical, 1972: I, 4)²⁶.

Es cierto que la delimitación del espacio tonal habitual del modo menor –materializada habitualmente en una determinada escala– ha sido a menudo problemática para los teóricos. Desde un punto de vista melódico, es normal aceptar dos opciones tanto para el 7º grado (sensible y 7º natural) como para el 6º (6º elevado y 6º natural), pero desde la perspectiva armónica la cuestión se complica, pues en la práctica algunos de estos sonidos raramente aparecen como notas reales en los acordes. Las soluciones adoptadas por los armonistas han sido variadas; Eslava optó por utilizar únicamente la escala armónica en los acordes sin llegar a discutir el problema. Sólo al hablar de las notas de paso analiza la conveniencia de utilizar las otras variantes del 6º y 7º grados, pero siempre como notas extrañas al acorde (pp. 149-150).

Desde luego, esta postura presenta el inconveniente de ignorar los acordes que se forman con el 6º grado elevado y el 7º natural. Pero también es cierto que estos acordes son mucho menos frecuentes y suelen utilizarse en contextos muy específicos, exceptuando los más comunes de VII y III con el 7º natural, que habitualmente implican una flexión hacia el relativo mayor y suelen ser analizados (y así lo haría Eslava) como una modulación (o enfatización) momentánea. Por otro lado, el mencionado tratado de Arín y Fontanilla, principal sustituto del de Eslava, mantendría en esto la misma postura que su antecesor.

Otra crítica sí responde a una diferencia evidente entre estos dos tratados. Beltrán Pagola la formuló en la misma cita anterior –que ahora ofrecemos más extensamente–, cuando censuraba el sistema de Eslava por “su servidumbre del bajo continuo, la estrechez y servilismo de las dos escalas modales con su rígida nota sensible y, sobre todo, el poco movimiento que da a las voces” (citado en Ansorena, 1978b: 117). Efectivamente, hemos comentado más arriba que la armonía escolástica posterior a Eslava daría un énfasis mucho más acusado al interés melódico de cada una de las partes, dejando de considerar el ejercicio de armonía como el esbozo de un acompañamiento para tratar de crear una pequeña

26. De hecho, este tratado extiende las escalas disponibles para cada tonalidad a cuatro tipos mayores y cuatro menores, combinando el uso de la 6ª y 7ª notas naturales o alteradas. Esta novedad tendría poco éxito en posteriores tratados de armonía, aunque se mantendría sorprendentemente hasta hoy en numerosos manuales elementales de teoría de la música. Sobre este asunto y sobre la fecha de la 1ª edición del primer volumen de este tratado, véase García Gallardo, 2012: 610-627.

pieza con valor por sí misma. Esto supuso un notable cambio de enfoque de la asignatura que, si bien proporciona una soltura más temprana en el manejo de las voces (que Eslava posponía al aprendizaje del contrapunto), tiene como contrapartida una menor concentración en los aspectos puramente armónicos y una pérdida del contacto con la música real que para Eslava fue siempre prioritario, según comentamos antes coincidiendo con la citada opinión de Julio Gómez.

Justamente, el testimonio de Julio Gómez resulta de excepcional interés para valorar el tratado de armonía de Eslava, pues, en primer lugar, no sólo pudo conocer a fondo éste y los que le sucedieron, sino que, desde sus cargos como bibliotecario y docente (sobre todo en las materias de composición) en el Conservatorio de Madrid, observó directamente los efectos de aquellos métodos sobre los alumnos; en segundo lugar, tanto su sólida formación musical y humanística como su afinado espíritu crítico y su posición oficial como bibliotecario (había ganado la oposición al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos) le permitieron opinar con gran libertad e imparcialidad sobre el ejercicio y la docencia de la composición, más aún al escribir sus “Recuerdos de un viejo maestro de composición” en 1959²⁷, cuando estaba ya oficialmente jubilado aunque siguiera dando clases.

Este largo y jugoso artículo fue publicado en el último número de la revista *Harmonía* que él mismo dirigió. Unos meses antes había salido una versión más reducida del mismo con el título “La enseñanza de Composición en el Conservatorio madrileño y su profesorado” en *Academia* –el boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, en la que no figuran algunas de las más afiladas críticas de Gómez, censuradas según Antonio Iglesias por José Subirá²⁸.

Julio Gómez conoció el sistema de armonía de Eslava por varias vías. Hemos comprobado ya que él mismo lo estudió en el Conservatorio hacia 1900 con Fontanilla, quien “seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren” (Gómez, 1986: 257). Y también su padre lo aprendió con Hernando sin aquella guía, según nos informa en el siguiente fragmento, donde se refleja la trascendencia que otorgaba a esta disciplina previa a la composición y el prolongado influjo de Eslava sobre ella (minimizando por cierto el peso de los “durandistas” de Arín a finales del siglo XIX, no mencionados aquí):

Es de la mayor importancia justipreciar la preparación de los alumnos en sus estudios técnicos al llegar a la clase de Composición. Hasta principios de siglo, todos los estudiantes de Música de España aprendían Armonía en el tratado de Eslava, unos con el auxilio de la Guía de Aranguren y otros sin él. Yo conservo en mi biblioteca los trabajos de mi padre (II premio en 1878), que estudió con Hernando, y se ve que, sin usar la Guía de Aranguren, el orden y los ejercicios complementarios eran muy parecidos.

Después, el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín [y] Fontanilla (Gómez, 1986: 261).

27. Antes ya hemos utilizado algunas citas procedentes de este artículo.

28. Iglesias lo explica en su comentario del artículo de Julio Gómez (Gómez, 1986: 290).

Por otra parte, aporta en este artículo datos sobre el tratado de Arín y Fontanilla y el de la Sociedad Didáctico-Musical, ambos usados en el Conservatorio durante su estancia en él. Desde luego, en su opinión el método de Eslava aventaja claramente a los otros; lo hemos visto ya en una cita sobre la mayor vinculación a la práctica del primero y en otra calificando el tratado de armonía y la guía de Aranguren como “modelo difícilmente superable de libros didácticos” (Gómez, 1986: 257). Su estimación se extiende a las fases siguientes de la pedagogía de la composición de Eslava, que practicó con su maestro Emilio Serrano (“mi maestro Emilio Serrano fue discípulo suyo, aunque de los que terminaron con Arrieta, y nos transmitía muy fielmente sus procedimientos de enseñanza”; Gómez, 1986: 258) y que compara aquí con manuales procedentes de otros países, aunque por supuesto los nuevos tiempos hubieran podido dejar obsoletos algunos de sus planteamientos:

Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de la Música española, no es el menor el de haber sistematizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas materias, el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical. Tiene esto una importancia tan grande, que es preciso reconocérsela aun a través de lo que se dice en algunos libros extranjeros, aunque sin nombrarnos, como ocurre en otras ramas de la cultura. Por ejemplo, Toch, en su tratadito de Melodía, se extraña de que sobre tan interesante materia no se haya escrito nada o casi nada. Ignora que hacia medio siglo que Eslava había escrito su tratado.

Y del desconocimiento entre nuestros músicos de hoy de la sistemática Escuela de Eslava, nace el excesivo aprecio hacia algunos libros extranjeros, que no pasan de ser manuales corrientes, sin nada que les sitúe fuera de la mediocridad. Por ejemplo, el tratado de Composición de Lobe, que circula entre un sector de nuestros estudiantes con un prestigio muy superior a sus merecimientos (Gómez, 1986: 263).

Serrano, como su maestro Eslava, prescindió por completo del contrapunto sobre canto llano según la escuela antigua. En cambio, trabajaba con minuciosidad el contrapunto sobre canto de órgano y la fuga. Al mismo tiempo empezaba a pedir trabajos de composición, siguiendo paso a paso, aunque no al pie de la letra, la marcha del tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava.

No ha faltado quien vitupere a Serrano por este procedimiento de hacer componer con los modelos de Eslava, aquella abundancia de periodos de música con condiciones dadas. [...]

Y no es, entiéndase bien, que yo preconice el sistema como inmejorable o insustituible. Es que para enseñar la Composición, como para enseñarlo todo en el mundo, hace falta un orden. Y sobre todo, saber hacer lo pequeño antes de emprender lo grande. Querer hacer óperas y sinfonías, antes de saber hacer canciones, es un absurdo, que ha llevado a muchos descalabros (Gómez, 1986: 265-266).

Gómez explica la sustitución de los tratados de Eslava en el Conservatorio (en especial los de solfeo y armonía) no por supuestas mejoras introducidas por sus sucesores, que él desde luego no percibía, sino más bien por motivos externos de índole política y económica que expone crudamente:

Sería muy largo analizar en este momento las causas de que los tratados de Eslava hayan desaparecido de la enseñanza, pero no puedo dejar de apuntarlas ligeramente.

Desde luego, afirmo con toda sinceridad que entre esas causas no hay ni una siquiera que tenga serio fundamento artístico. Siempre ha funcionado la envidia, el criterio de creer mejor lo que está escrito en idioma extranjero que se entiende chapuceramente o la conveniencia personal de montar un mezquino y ruin negocio en el campo pedagógico, ya de suyo bastante ruin y mezquino.

En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta. [...]

Del desplazamiento en la enseñanza de la Armonía del Tratado de Eslava, con el indispensable complemento de la Guía práctica de Aranguren, fue primero y principal actor el profesor don Valentín de Arín y Goenaga, con el apoyo y la colaboración después de don Pedro Fontanilla y Miñambres. Los dos eran discípulos de Arrieta (Gómez, 1986: 254-255).

El rencor de Arrieta hacia Eslava se remontaría, sugiere Gómez, hasta la época en que ambos eran profesores de composición en el Conservatorio, pues el primero trató de mermar la autoridad del segundo aprovechando los cambios políticos de 1868. Consiguió dejar a Eslava como profesor sólo de armonía, de manera que éste dimitió y Arrieta fue nombrado director del centro. Gómez relaciona su mala conciencia hacia Eslava con su traición a la monarquía (a la que ambos compositores estuvieron muy vinculados):

Eslava, como Carnicer, había sido nombrado profesor de Armonía y Composición; Arrieta fue desde luego profesor solamente de Composición, circunstancia que aprovechó para dejar a Eslava, en las turbulencias que siguieron a la revolución de septiembre, como profesor solamente de Armonía.

Eslava se retiró a su casita de Aravaca, dejando solo a su rival. Y aconsejó a sus alumnos, entre los cuales había varios que no lo aceptaron sin protesta, que pasasen a continuar sus estudios a la clase de Arrieta.

También fue consecuencia de la revolución de septiembre la elevación de Arrieta a la dirección del Conservatorio. Además de sus indiscutibles méritos musicales, tenía el político de haber puesto en música una letra de García Gutiérrez para un himno ramplón que se titulaba "¡Abajo los Borbones!".

Ni la lírica sensiblera del soneto a la muerte de la reina Mercedes del uno, ni la abundancia de actos musicales y personales de servil adulación del otro a la Real Familia, les pueden absolver de aquel bajo gesto de fea ingratitud con quienes les habían colmado de mercedes y honores (Gómez, 1986: 254).

A esta disputa se superponía otra más reciente que enfrentaba a los partidarios de Chapí con otros compositores como Bretón (quien fue nombrado comisario regío del Conservatorio de Madrid en 1901) o Emilio Serrano. Gómez sugiere que esto influyó también en la intención de Arín y Fontanilla –ambos alumnos de Arrieta y partidarios de Chapí– de unirse para sustituir al tratado de Eslava (a pesar de que, recordemos, el segundo lo había estado utilizando en sus clases), aparte por supuesto de la motivación económica:

Y los dos eran, principalmente Arín, banderizos muy esforzados de la hueste partidaria de Chapí, con Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva y otros de menor cuantía. Eran estos señores, con otros que no hay para qué recordar, fanáticos de tan exclusiva manera,

que no retrocedían ante las más flagrantes injusticias, con tal de situar a Chapí en el más alto puesto de la música española. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí, no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y, cuando intervinieron en la música de su tiempo, desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano, que hoy han de merecer la más enérgica repulsa de todo entendimiento recto y bien nacido.

[...]

En la adopción para la enseñanza del tratado de Durand en la clase de Arín del Conservatorio, se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava. Y después del rencor, el negocio. Del deseo de negocio surge la colaboración de Arín con Fontanilla, en una especie de abrazo de Vergara, que unificó para muchos años la enseñanza de la Armonía en el Conservatorio. No faltará quien crea que esto fue un bien para la enseñanza. Yo creo que fue un progreso del mismo estilo que aquel otro Progreso Musical [el nuevo método de solfeo –sustituto del de Eslava– al que Gómez criticó antes] (Gómez, 1986: 256).

Queda claro por tanto que Julio Gómez consideraba muy superior el tratado de Eslava respecto al de Arín y Fontanilla, cuya resistencia en las aulas ante posteriores intentos renovadores no obsta para que lo descalifique de la siguiente manera, llegando a compararlo con un mosquito:

Después, el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín [y] Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle ha sido imposible, porque su vitalidad es tan extraordinaria, que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

Ha ocurrido en esto como en la naturaleza. Los seres fuertes mueren de repente, de un ataque al cerebro o al corazón. Los debiluchos, enclenques y cacoquimios, se hacen centenarios entre potingues y cataplasmas.

La Escuela de Composición de Eslava, que había formado varias generaciones de compositores, entre los que estaban, sin contar más que a los excelentes, Caballero, Bretón y Chapí, murió a consecuencia de picaduras de cínifes (Gómez, 1986: 261-262).

Julio Gómez no sería ni mucho menos el único en reconocer los méritos del tratado de armonía de Eslava en el siglo XX, a pesar de su desaparición del Conservatorio de Madrid y la reacción generalizada en contra de su autor. Hemos visto antes la valoración positiva de Adolfo Salazar, y el mismo Manuel de Falla lo utilizó como principal fuente al elaborar sus extensos *Apuntes de armonía* (Falla, 2001). Éstos fueron escritos desde 1900 a 1906 según el investigador Yvan Nommick (Nommick, 2001: 13); el contenido sobre teoría armónica que incluye se reparte principalmente en cuatro bloques distintos, de los que el 2º y el 3º –únicos en los que se señala la procedencia– son copia casi literal del tratado de Eslava (Falla, 2001: 22-34 y 36-63)²⁹, primero en el orden original y luego siguiendo el plan propuesto por Aranguren. El otro manual de armonía que se nombra es el *Tratado*

29. Puede verse una detallada descripción del contenido de todo el cuaderno en Nommick, 2001: 15-41, que incluye una útil tabla-resumen.

de armonía de Richter, del que se toman anotaciones aisladas más breves. Es posible que con estos *Apuntes de armonía* Falla estuviera tratando de elaborar un tratado propio de armonía, y quizás se esté aludiendo a ellos cuando en una entrevista publicada en 1915 se menciona un tratado de armonía de su autoría: "En mi constante curiosidad he llegado a escribir tratados de composición, de fuga, de armonía, en los que hacía la comparación de escuelas, etc., etc." (Benedito, 1915; citado en Nommick, 2002: 43)³⁰.

Igualmente, el texto de Eslava es el único español nombrado en la introducción del *Tratado de armonía* de la Sociedad Didáctico-Musical en 1928, eludiendo significativamente referirse al de Arín y Fontanilla a pesar de que era por entonces hegemónico. A él se refiere en los siguientes términos elogiosos, reproduciendo incluso algún párrafo, si bien critica cierto aspecto que comentábamos más arriba:

No ha dejado de contribuir España a este intenso movimiento de producción [de obras teóricas sobre armonía], que tan ligeramente comentamos, con obras de positivo valor didáctico. Entre ellas, descuella por el elevado y noble sentido estético que la inspira, la de don Hilarión Eslava [...] Prepara en ella el autor la exposición de su trabajo didáctico, con un discurso preliminar, inspirado en el más amplio y decidido espíritu musical. Hay en él párrafos de una tan espontánea, luminosa y gallarda sinceridad de juicio en cuanto al natural fundamento de la Armonía, que no podemos sustraernos al impulso de copiarlos (Sociedad Didáctico-Musical, 1972: 4).

En concreto, cita a continuación uno de los párrafos en los que Eslava encuentra el fundamento de la armonía en la música popular, que es también uno de los principales argumentos de este tratado de la Sociedad Didáctico-Musical.

Años más tarde Julián Bautista expresa su admiración hacia el tratado de Eslava en su *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía* (trabajo que escribió para su oposición a la cátedra de armonía en el Conservatorio de Madrid), sin dejar de advertir que la evolución de la música exige también de cambios en la enseñanza de la composición:

[...] lo mismo que la obra viva evoluciona constantemente (... y con qué ritmo vertiginoso), también debe evolucionar la enseñanza. Y este 'problema' es constante. Un tratado puesto al día (en lo posible), resultará anticuado dentro de veinte años; o tal vez antes. [...] Si bien el 'Tratado' [de Eslava] en su totalidad es útil al discípulo, este 'prólogo' lo debe ser antes, ahora y mañana, al profesor. El plan de desarrollo del Tratado, está trazado con singular acierto y, aunque basada en las escuelas anteriores, contiene valores personales y consejos con una amplia visión 'artística'. [...]

[...] Esta obra didáctica tiene cualidades poco frecuentes, por cierto, inestimables. Es sobrio y eficaz, sencillo y bien dosificado, breve y conciso.

[...]

30. Así lo sugiere Nommick (2002: 43) cuando señala a continuación: "De hecho, no llegó Falla a publicar ningún método o tratado, en cambio, sí elaboró, para su propio uso, síntesis de diferentes obras teóricas. A modo de ejemplo, entre los papeles del compositor que han llegado hasta nosotros existen esbozos de métodos de armonía".

Desde luego, [desde] la publicación de este tratado, la enseñanza ha evolucionado, pero es innegable que la visión que tenía Eslava de la enseñanza se conserva fresca, lo que demuestra hasta qué punto significaba esta obra un avance en la pedagogía musical (Bautista, 1934-1935: 45-46).

Otros destacados testimonios posteriores como los de Subirá y Sopena coinciden en señalar el carácter conservador de Eslava (recordemos las citas de ambos que ofrecimos más arriba), sin dejar de reconocer sus grandes méritos pedagógicos. Así, el primero afirma en su *Historia de la música española e hispano-americana* que “Eslava representa el esfuerzo más sólido, amplio, perseverante y eficaz de cuantos efectuó nuestro país durante el siglo anterior” (Subirá, 1953: 705). Y recogemos del segundo el siguiente fragmento:

Eslava es el espíritu del Conservatorio, es el creador de un método nuevo de enseñanza. [...] Los métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo [...]. Ahora bien, el punto de partida de Eslava nace ya con cierto retraso. [...] Para el Conservatorio, sin embargo, la existencia de un plan serio, de un método real supuso algo casi ‘fundacional’; no menos lo fue la autoridad indiscutible, el extraordinario prestigio del Eslava alejado ya de las polémicas operísticas (Sopena, 1967: 60).

El mismo Sopena confirma la pervivencia del método de Eslava en la enseñanza musical española al menos hasta bien entrado el siglo XX –aunque hubiera desaparecido del Conservatorio de Madrid–, pues afirma en su libro de 1967 que “el método de Eslava, como ‘método de un estilo’, se prolonga demasiado tiempo y la prueba es que yo, hace cuarenta y cuatro años, estudié por él” (Sopena, 1967: 60).

Señalemos, por último, que Eslava es uno de los escasísimos autores españoles que Chevaillier mencionó en su repaso de 1925 de las principales teorías armónicas europeas, adscribiendo su tratado de armonía a “la escuela de Savard, Bazin, Reber” (Chevaillier, 1925: 575).

5. Influencia en tratados posteriores

La intensa influencia del tratado de armonía de Eslava queda de manifiesto en numerosas publicaciones sobre la materia que vieron la luz durante la 2ª mitad del siglo XIX.

Como aplicación directa del método de Eslava surgió la *Guía práctica a su Tratado de armonía* de José Aranguren, cuya portada va encabezada con las siguientes palabras: “Al Exmo. Sr. Hilarión Eslava”³¹. Aranguren había sido alumno de Eslava y desde 1861 fue profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid. Tal y como sugiere el título, se trata de un complemento al tratado de Eslava que

31. El ejemplar que hemos consultado, depositado en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga, no indica ningún dato de edición. Casares apunta los siguientes: Madrid: Antonio Romero / BE [¿?], 1872 (Casares, 1999-2002: I, 559); y el registro de la Biblioteca Nacional de España: Madrid: [s.n.], 1887 para la 2ª edición, tomando los datos de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*, 1847-1915.

se limita a proponer una gran cantidad de ejercicios, remitiéndose para las explicaciones teóricas a los párrafos correspondientes de aquél. La única novedad destacada consiste en que no sigue el mismo orden del libro de su maestro, sino que alterna las dos primeras partes con la tercera, posibilidad que el mismo Eslava contempló en ediciones sucesivas de su obra –según vimos más arriba– recomendando expresamente esta *Guía práctica* en la última página (p. 179). Recordemos también las frecuentes alusiones de Julio Gómez a este libro, al que considera complemento indispensable del tratado de Eslava.

Como cabía esperar, el prólogo de Aranguren está lleno de elogios hacia Eslava, al tiempo que explica la génesis de la obra:

Entre las obras didácticas de reconocido mérito con que el arte musical cuenta, pocas de tanta importancia y utilidad como la ESCUELA DE ARMONÍA del eminente maestro, el Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava.

Los principios *tonal*, *rítmico* y *estético* en que esta obra admirable está fundada, y las *leyes* y *reglas* que de ellos deduce su autor, son otras tantas antorchas luminosas, que aclaran del modo más satisfactorio y completo todas las dudas y cuestiones que pueden suscitarse [...].

Convencido, pues, de que esta obra filosófica, cuyas materias están tratadas magistralmente, contribuirá cual pocas a que el arte músico español se distinga algún día por su pureza y corrección, y habiendo observado al mismo tiempo que su sabio e insigne autor no podía ocuparse de la minuciosa y detallada progresión que debe seguirse en la práctica de su *Escuela*, si había de desarrollar su vasto plan con el acierto y claridad con que lo ha desempeñado, concebí la idea de confeccionar la presente *Guía* [...].

[...] [E]scribo la presente obrita en la que he reunido todos los ejercicios, bajetes, etc., que compuse con este objeto, y de los cuales hice uso en una de las clases de *armonía superior* del CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA, que por espacio de siete años tuve el honor de desempeñar.

[...] [S]ólo me resta manifestar que los tres objetos que en este mi insignificante trabajo me he propuesto son: rendir el debido homenaje al ilustre maestro a quien va dedicado, facilitar algún tanto el estudio de su ESCUELA DE ARMONÍA, y contribuir, por último, con mis débiles fuerzas a que su enseñanza se generalice (Aranguren, s.a.: 1).

Similares alabanzas a Eslava se articulan en el *Curso de armonía elemental* de Cosme José de Benito, publicado al parecer en 1879 y dedicado a Emilio Arrieta, director ya del Conservatorio de Madrid que entonces recibía el nombre de Escuela Nacional de Música. Es un tratado sin grandes aspiraciones, dirigido a aquellos que “viviendo en pequeñas poblaciones carecen de maestros”; justifica su conveniencia en que “[h]oy, no se considera suficientemente instruido en el arte musical el que no posee, siquiera elementalmente, la parte científica de él, la *armonía*” (Benito, 1879: 1).

Pretende por tanto ser mucho más simple y fácil de entender que el de Eslava, sobre el que dice lo siguiente:

Pensar en nuevas teorías sería ridícula pretensión después de lo escrito sobre esta materia recientemente por muchos distinguidos y laboriosos profesores y sobre todos, el

sapientísimo Mtro. e incomparable didáctico el Exmo. Sr. D. Hilarión Eslava, cuya pérdida siempre será sentida [había fallecido el año anterior]. Sabido es sin embargo que el gran tratado de armonía de este ilustre Mtro., obra colosal y llena de erudición histórica, filosófica y científica no está al alcance de muchas inteligencias y la verdadera aplicación de ella es, o para las clases superiores de armonía (acompañada de la Guía práctica del Mtro. Sr. Aranguren) o más bien como obra de consulta para los Sres. Maestros (Benito, 1879: 1).

En efecto, las ideas de Eslava están muy presentes en este libro de Benito, a pesar de que afirma en los últimos párrafos haber consultado muchas otras obras teóricas. Así, sigue de cerca a Eslava –a veces casi literalmente– en muchas cuestiones, como por ejemplo la división de los acordes (en consonantes naturales y vagos y disonantes natural y artificiales) (Benito, 1879: 4-8), la regla para enlazar el acorde de subdominante con el de dominante y viceversa (p. 10) y los acordes vagos con los tonales (pp. 10-11), los tipos de modulación (por relación, transformación o enarmonía) (p. 12), los principios tonal y rítmico, la clasificación de las cadencias en las mismas seis categorías (pp. 15-16), etc.

El mismo objetivo que Benito perseguiría pocos años después José María Varela Silvari en su *Manual teórico-práctico de Armonía*. Declara expresamente que sus pretensiones son “muchísimo más modestas” que las de autores como “Rameau, Berlioz, Fétis, Eslava y tantos otros que han ilustrado el arte y enriquecido la ciencia con sus luminosos trabajos”; por contra, su intención es “difundir por cuantos medios estén a nuestro alcance los principios básicos de aquella [la armonía] y nos proponemos conseguirlo publicando el presente *Manual* [...], escrito y puesto al alcance de todas las inteligencias” (Valera Silvari, 1888: i-ii). Y tratará de que las reglas tengan inmediata aplicación en la práctica, siguiendo en este punto la postura de Eslava: “El maestro Eslava tenía más fe y daba mayor asentimiento al compositor acreditado, que al más encopetado tratadista” (Valera Silvari, 1888: iii, n. 1).

Al final de su obra relaciona los tratados en que se ha basado, aunque subrayando la originalidad del suyo:

Aunque nuestro libro es COMPLETAMENTE NUEVO EN EL FONDO Y EN LA FORMA, y a pesar de que el sistema en él expuesto *difiere bastante de todos los demás por la manera de apreciar y explicar ciertos procedimientos y aun por la novedad de algunas doctrinas*, conviene advertir que para su redacción hemos tenido a la vista los dos grandes *Tratados* de FÉTIS Y ESLAVA, los *Tratados* de armonía de COLET Y CHERUBINI, el *Diapasón Instructivo* de HITA, el *Curso elemental* de COSME DE BENITO; el *Tratado* teórico-práctico de ANDREVÍ, el *Tratado* de LLEYS, los *Manuales* de ELWART Y CONCONE, y algunas otras obras de menor importancia (Valera Silvari, 1888: 140).

Sin embargo, a menudo sus exposiciones parafrasean a Benito o directamente a Eslava, como ocurre por ejemplo en los apartados “Enlace del acorde dominante con el subdominante”, “De los acordes vagos” o “De las cadencias” (Valera Silvari, 1888: 23-25, 32-33 y 33-37).

La estima de Varela por las obras didácticas de Eslava quedaría reflejada aún más claramente casi 30 años después, cuando publicó en 1917 un número

del *Boletín Musical* que dirigía “dedicado como homenaje al sapientísimo maestro español D. Hilarión Eslava” (Valera Silvari, 1917: 97):

Dos salientes figuras brillaron en la Europa musical en el pasado siglo: Fétis y Eslava.

[...] Los tratados de Eslava establecieron jurisprudencia musical en España y fuera de ella. En ellos nos hemos todos inspirado, y con ellos se educaron nuestros grandes maestros; circunstancia que bastaría, ciertamente para erigirle una estatua para enseñanza y saludable ejemplo de las futuras generaciones.

Su Tratado de armonía y el de contrapunto escritos en una época que poco o nada existía –razonado y en forma– son la mejor diadema del didáctico eminente, del profesor insigne.

Loemos, pues, su sabia labor y glorifiquemos la memoria del gran tratadista, a quien tanto debe la España musical contemporánea (Valera Silvari, 1917: 97-98).

Otro tratado elemental de la época, el *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación* de Félix Bellido, nos permite comprobar una vez más la influencia de las teorías de Eslava, pues refleja por ejemplo la clasificación de los acordes en “tonales” y “de tonalidad vaga o vagos” (aunque con reticencias) (Bellido: 3) y los seis tipos de cadencias habituales, a los que añade la cadencia evitada (Bellido: 26).

Igualmente breve es el *Prontuario teórico de la armonía* publicado en 1884 por Emilio Serrano, quien años más tarde sería nombrado profesor de composición del Conservatorio de Madrid. En este “libro poco voluminoso” recopila las “principales leyes de tan importante estudio”, procurando expresarse “en un lenguaje claro y preciso” (Serrano, 1884: prefacio). Serrano fue, según comentamos arriba, alumno de Eslava, y por supuesto algunas de sus teorías afloran en este sencillo texto. Así, se repiten los seis tipos de cadencias de aquél y la distinción entre acordes tonales y vagos. En determinados momentos se refiere expresamente al tratado de su maestro, como ocurre al ocuparse de los acordes alterados, asunto en el que la postura de Eslava era más restrictiva que la de Fétis, según sugiere Serrano:

[...] en el tratado de Armonía del eminente Eslava, nuestro querido maestro, se determina cierto número de acordes alterados que explicaremos, por ser ésta la escuela que se sigue en nuestra patria; pero campo más ancho ofrece la explicación que por medio de la alteración de notas, da Mr. Fétis. [...]

Los explicaremos [...] según las leyes que determina el maestro Eslava, haciendo no obstante las observaciones que creamos oportunas y convenientes (Serrano, 1884: 40-41).

Ya en el siglo XX, el famoso tratado de Arín y Fontanilla (1905-1907), que tanto mencionamos en el apartado anterior, toma bastante de la teoría armónica de Eslava aunque siga una metodología sustancialmente diferente a la suya, según hemos apuntado. Así, sigue la diferenciación de Eslava entre grados tonales y otros de mayor vaguedad tonal (aunque subdivide los segundos en dos grupos: VI y II por un lado y III y VII o sensible por otro), y las instrucciones que proporciona sobre el empleo de estos tipos de acordes recuerdan a las dadas por aquél. Por otra parte, su estudio de la modulación mantiene en gran parte la terminología usada por Eslava.

6. Conclusiones

A causa de su solidez y eficacia pedagógica y del prestigio de su autor, el tratado de armonía de Hilarión Eslava dominó la enseñanza de esta disciplina en España durante casi toda la segunda mitad del siglo XIX. Reeditado repetidamente desde su aparición en 1857, fue muy utilizado y su influencia se hizo notar en casi todos los tratados sobre la materia publicados hasta comienzos del siglo XX, como los de Aranguren, De Benito, Varela Silvari, Serrano, Bellido, Arín y Fontanilla y la Sociedad Didáctico-Musical.

Su amplia experiencia como profesor y su profundo conocimiento de la teoría de la armonía le permitieron crear su propia síntesis no exenta de originalidad. Su método, cuyas bases se fundamentan en la música popular, recorre todas las áreas típicas de la enseñanza de la armonía al tiempo que pretende adecuarse a los procedimientos armónicos habituales en las obras de los mejores compositores.

Seguramente, gran parte del éxito de este tratado radica en su claridad y progresividad, a las que se suman otros rasgos analizados en este artículo. Destacamos en especial la adopción de un plan de enseñanza que, evitando la búsqueda del interés melódico de las voces en los ejercicios escritos, permite centrarse en los asuntos más puramente armónicos. Así, se posterga la acostumbrada escritura a cuatro voces a la 3ª parte del tratado, tras haber estudiado a fondo (utilizando el oído y la memoria) las materias esenciales de la asignatura (aunque la ordenación alternativa de Aranguren modificaría este aspecto); pero, sobre todo, se limita la práctica escrita a ejercicios en texturas sencillas para cuatro voces que supuestamente acompañaban a una melodía aparte, apareciera ésta o no³².

Este uso habitual de las cuatro voces acompañantes (que proporcionan un esqueleto armónico ajustable a una variedad de texturas) permite a Eslava establecer numerosas conexiones entre la asignatura de armonía y la práctica real, junto a otros factores como la clara separación entre las reglas generales de la armonía (conformes con las obras de los compositores clásicos) y las convenciones de la escritura a cuatro partes vocales, el análisis armónico de piezas, la práctica de armonización de melodías con un acompañamiento pianístico y las explicaciones sobre asuntos diversos como arpeggios, relaciones de la melodía con las voces acompañantes, etc.

Sin embargo, hemos visto ya que la prolongada pervivencia de la pedagogía de la composición de Eslava ocasionaría una reacción contra ella en el siglo XX de quienes la acusaban de anticuada. Es cierto que un método tan vinculado a la música real por fuerza tendría que envejecer ante la acelerada evolución que se dio en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX, máxime cuando las inclinaciones de Eslava fueron ya más bien conservadoras en su propio tiempo. Pero, al

32. Como hemos visto, sólo en un apéndice incluido en la 2ª edición se añaden otros tipos de ejercicios por su frecuente uso en exámenes de oposiciones, apartándose del anterior modelo para dotar a la voz superior de las cuatro de un interés melódico que a su vez obligaba a las otras a un mayor movimiento.

menos en el campo de la armonía, los tratados españoles posteriores no consiguieron superarlo en eficacia pedagógica –a juzgar por los testimonios de la época (recordemos especialmente el sensato artículo de Julio Gómez)–, ni tampoco parece que logaran elaborar un método acorde con los nuevos estilos musicales.

En realidad, con el cambio de siglo se optaría por un sistema de enseñanza de la armonía –representado por el célebre tratado de Arín y Fontanilla, sucesor del de Eslava en el Conservatorio de Madrid– que prestaba menos atención a las cuestiones puramente armónicas para ocuparse más del movimiento de las voces, al tiempo que se alejaba de la música real para adentrarse en una abstracta armonía de escuela, posiblemente como reacción a la propagación de las nuevas corrientes vanguardistas que parecían desafiar toda regla armónica tradicional. Este es un interesante asunto en el que no hemos podido profundizar, pues queda ya fuera del ámbito del presente artículo³³.

33. Sobre los tratados de armonía en la primera mitad del siglo XX en España, véase García Gallardo, 2012: 593-642, que se centra en el análisis de los de Arín y Fontanilla, Sociedad Didáctico-Musical y Zamacois desde la perspectiva de la sintaxis armónica.

7. Referencias bibliográficas

- ANSORENA, José Luis (coord.) (1978a). *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- (1978b). “Biografía de D. Hilarión Eslava”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana; pp. 1-118.
- ANSORENA, José Luis (1999-2002). “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; vol. 4, pp. 748-759.
- ANDREVÍ, Francisco (1848). *Tratado teórico-práctico de armonía y composición*. Barcelona: Imprenta y librería de D. Pablo Riera.
- ANZALDÚA GONZÁLEZ, Luis Carlos (2007). “La tratadística española del contrapunto severo desde el siglo XVIII al XX. Su metodología de enseñanza y los elementos que influyeron en su evolución hasta la conformación de los grandes tratados españoles”. Dirigida por Yvan Nommick. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral.
- ARÍN, Valentín de y Pedro FONTANILLA (1905-1907). *Estudios de armonía. Lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: A. Pontones; 4 vols.
- ARANA MARTIJA, José Antonio (1978). “Eslava, músico vasco”. En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana; pp. 307-343.
- ARANGUREN, José (s.a.). *Guía práctica a su Tratado de armonía* [de Hilarión Eslava]. [S.l.: s.n.]
- BAUTISTA, Julián (1934-1935). *Estudio comparativo de los principales tratados de armonía: a partir de Jean-Philippe Rameau 1683-1764*. Documento mecanografiado. Madrid. Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.Bautista/52.
- BELLIDO, Félix (s.a.). *Tratado fácil y breve de armonía e instrumentación. Dedicado a los aspirantes a directores de música militar y orquesta*. Madrid: [s.n.].
- BENEDITO, Rafael (1915). “En Lara. El amor brujo. Hablando con Manuel de Falla”. *La Patria* (Madrid), 14-4-1915.
- BENITO, Cosme José de (1879). *Curso de armonía elemental*. Madrid: Romero y Marzo.
- CASARES RODICIO, Emilio (1999-2002). “Aranguren de Aviñarro, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; vol. 1, pp. 558-559.
- CHEVALLIER, Lucien (1925). “Les théories harmoniques”. En: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: Technique, esthétique et pédagogie. Tendances de la musique; technique générale*. Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds.). París: C. Delagrave.
- DURAND, Émile (1881). *Traité complet d’harmonie théorique et pratique*. París: Leduc.
- “El maestro Bretón”. *La Esfera*, 149, 04-11-1916; p. 12.
- ESLAVA, Hilarión (1845). *Método completo de solfeo*. Madrid: [s.n.].
- (1857). *Escuela de armonía y composición*. Madrid: Imp. Beltrán y Viñas.
- (1860). *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- (1864). *Breve tratado de armonía*. Madrid: B. Eslava.
- (1898). *Escuela de composición. Tratado primero. De la armonía*. 7ª edición. Madrid: Hernando y Compañía.
- EXIMENO, Antonio (1796). *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de Dell’origine e delle regolle della musica (Roma: Michel’Angelo Barbiellini, 1774). Madrid: Imprenta Real; 3 vols.
- FALLA, Manuel de (2001). “Apuntes de armonía”. Facsímil de los apuntes

- manuscritos en 1900-1906. Yvan Nommick (ed.). En: Manuel de Falla. *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 49-276.
- FÉTIS, François-Joseph (1844). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Bruselas: Conservatoire de Bruxelles / París: Schlesinger. Trad. al español por Francisco de Asís Gil como: *Tratado completo de la teoría y práctica de la armonía*. Madrid: [s.n.], 1850.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L. (2012). "El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)". Dirigida por Yvan Nommick. Universidad de Granada: tesis doctoral.
- GIL, Francisco de Asís (1856). *Tratado elemental teórico-práctico de armonía*. Madrid: Casimiro Martín.
- GÓMEZ, Julio (1986). "Recuerdos de un viejo maestro de composición". En: *Escritos de Julio Gómez*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid: Alpuerto; pp. 249-289. Publicado originalmente en la revista *Harmonía*, 34 (1959); pp. 3-36.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José (1995). *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid* (1861). Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal.
- "La enseñanza española". *El día*, 4-6-1893; p. 2.
- LAFOURCADE SEÑORET, Octavio (2004). "Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX". Dirigida por Rogier Alier Aixalà. Universidad Autónoma de Madrid: tesis doctoral.
- LÓPEZ-CALO, José (1978). "Hilarión Eslava, compositor de música sagrada". En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana; pp. 119-150.
- LÓPEZ-CALO, José (2006). "Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España". *Príncipe de Viana*, 238; pp. 577-608.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel (1824). *Tratado de armonía y contrapunto o composición*. Madrid: Imp. D. León Amarita.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (1999-2002). "Arín Goenaga, Valentín de". En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; vol. 1, pp. 679-680.
- MITJANA, Rafael (1901). "Crónica musical. Marcia. Ópera en tres actos, poema de D. Gonzalo Cantó, música del maestro D. Cleto Zavala" (1901). *La época*, 23-8-1901; p. 1.
- (1993). *La música en España: arte religioso y arte profano*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de "La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)". En: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac y L. Laurencie (eds.) (París: Librairie Delagrave, 1920). Madrid: Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- NOMMICK, Yvan (2001). "Apuntes de *Harmonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta". En: Manuel de Falla. *Apuntes de armonía. Dietario de París (1908)*. Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 9-48.
- (2002). "Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid". En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada: Archivo Manuel de Falla; pp. 39-70.
- PARADA Y BARRETO, José (1867). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava.
- HINDEMITH, Paul (1937). *Unterweisung im Tonsatz*, vol. 1. Mainz: Schott.
- PEDRELL, Felipe (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (2004). *La ópera española y la música dramática en España*

en el siglo XIX. Con introducción de Luis G. Iberní. Facsímil de Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881. [Aunque la fecha de 1881 es la que aparece en la edición original, Iberní afirma en su introducción que en realidad se publicó por 1ª vez por entregas desde 1881 hasta 1885]. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

PRECIADO, Dionisio (1978). "Don Hilarión Eslava y su 'Método completo de solfeo'". En: *Monografía de Hilarión Eslava*. José Luis Ansorena (coord.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana; pp. 215-263.

RAMEAU, Jean-Philippe (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. París: Imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

REICHA, Anton (1845). *Curso de composición musical, o sea Tratado completo y razonado de armonía práctica*. Trad. de Eduardo Domínguez. Barcelona: Imprenta musical de don José Vilar y de Mas.

SALDONI, Baltasar (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull; 4 vols.

SOCIEDAD DIDÁCTICO-MUSICAL [Bartolomé PÉREZ CASAS, Conrado del CAMPO y Benito GARCÍA DE LA PARRA] (1972). *Tratado de armonía. Primera parte (Armonía elemental)*. Madrid: Sociedad Didáctico-Musical. La 1ª edición parece ser de 1928.

SOPEÑA, Federico (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia.

SORIANO FUERTES, Indalecio (1842). "Origen de la música y sus épocas principales (Conclusión)". *La Iberia musical y literaria*, 17-9-1842; pp. 17-19.

— (1845). *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno, del trocado o contrapunto doble, triple y cuádruple a la 8ª, de la imitación y cánones, del ritmo, la melodía y el fraseo y del canto retrógrado o cangrizante*. Madrid: Almacén de música Lodre.

STONE, Peter Eliot. "Reicha [Rejcha], Antoine (-Joseph) [Antonín, Anton]". *Grove Music Online*. Laura Macy (ed.). <<http://www.grovemusic.com>> (Último acceso 23-5-2010)

SUBIRÁ, José (1953). *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat.

VALDERRAMA, José (1880). "Dos obras póstumas". *Crónica de la música*, 74 (19-02-1880); p. 2.

VARELA SILVARI, José María (1888). *Manual teórico-práctico de Armonía*. Madrid: Antonio Romero y Andía.

— (1917). "Eslava". *Boletín Musical* (Madrid), 7 (7-4-1917); pp. 97-98.

VIRUÉS Y SPÍNOLA, José Joaquín de (1824). *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*. Madrid: Imprenta Real.

— (1831). *La geneuphonía, o Generación de la bien-sonancia música*. Madrid: Imprenta Real.