

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICAS ESPECIALES

PROGRAMA DE DOCTORADO: FORMACIÓN DEL PROFESORADO

TESIS DOCTORAL

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA EN EL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

COMPENDIO Y CLASIFICACIÓN DE LOS REPERTORIOS VOCALES.

NARMIS ANGÉLICA HERNÁNDEZ PERERA

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, NOVIEMBRE DE 2015.

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Facultad de Ciencias de la Educación

Departamento de Didácticas Especiales

Programa de doctorado: Formación del Profesorado

Tesis Doctoral

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA EN EL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

COMPENDIO Y CLASIFICACIÓN DE LOS REPERTORIOS VOCALES.

Narmis Angélica Hernández Perera

Directores:

Dra. Dña. Mª del Carmen Mato Carrodeguas y Dr. D. Francisco Robaina Palmés.

Las Palmas de Gran Canaria, Noviembre de 2015.

A Armando, Alejandro y Álvaro

A mi familia en la lejanía

¿Qué no merece este arte encantador,
fuente inagotable de placeres y dulces emociones,
este arte agradable en soledad, agradable en sociedad,
y que es a la vez el ornamento de aquél
que le cultiva y le hechiza la vida?

José Melchor Gomis.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a mis directores Dña. Mª del Carmen Mato Carrodeguas y D. Francisco Robaina Palmés, por su ayuda para la realización esta investigación.

Dar las gracias a todo el personal de El Museo Canario, la Sociedad Filarmónica, la Catedral, la Biblioteca Insular, sobre todo a Natalia por su interés y ayuda.

Agradecer a D. Lothar Siemens su colaboración en este proyecto, aportando documentación que ha sido de gran utilidad para llevar a cabo esta investigación.

Mis agradecimientos también para mis dos familias por su apoyo logístico y moral que ha hecho posible, de una forma u otra, la realización de esta tesis.

Quiero agradecer este trabajo también a mi empeño, constancia y deseo de superación; a Armando por su apoyo para todo y en todo; a mis dos principitos que adoro y que, pensando en ellos, he podido mantener las fuerzas hasta el final de este trabajo.

ÍNDICE

Índice 9
Índice de Figuras 15
Índice de Tablas 29
Índice de Gráficas 31

INTRODUCCIÓN 33

I. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA 39

CAPÍTULO 1. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX. 41
1.1. Contexto socio-económico y cultural del siglo XIX en España. 41
1.2. La educación musical en la cultura occidental. 45
1.3. La enseñanza musical en España. 58
1.4. Estilos de enseñanza musical. 62

CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN EL SIGLO XIX. 69
2.1. La voz humana. Breve historia de los primeros descubrimientos y conceptos acerca de la voz. 69
2.2. Primeras escuelas de canto. 75
2.3. El *bel canto.* 80
2.4. Sistemas de enseñanza del canto. 84
2.5. La familia García. 91
2.6. Terminologías relacionadas con la enseñanza del Canto y del Solfeo. 97

CAPÍTULO 3. LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX. 105
3.1. El maestro de canto. 105
3.2. Evolución del concepto de maestro de canto en España. 112
3.3. Métodos, tratados y libros de vocalizaciones y ejercicios escritos para la enseñanza del Canto y el Solfeo en España, Italia y Francia en el siglo XIX. 123
3.3.1. Tablas resumen de las obras sobre la enseñanza del Canto y el Solfeo del siglo XIX en España, Italia y Francia. 136

CAPÍTULO 4. LA MÚSICA CULTA EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* (1843) DE BENITO LENTINI Y MESSINA (1793-1846). 143
4.1. La música culta en Las Palmas de Gran Canaria antes del siglo XIX 143
4.2. Vida musical en Gran Canaria en el siglo XIX y principios del XX. 147
4.3. La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX. 154
4.4. *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina. 161

4.4.1. Labor musical y social de Benito Lentini y Messina en Las Palmas de Gran Canaria. 161
4.4.2. Descripción y análisis del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina. 164
4.4.3. Descripción sintetizada del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini Lentini y Messina. 167
4.4.4. Sección primera 168
4.4.5. Sección segunda 169
4.4.6. Sección tercera. 169
4.4.7. Sección cuarta 169
4.4.8. Sección quinta 169
4.5. Descripción detallada por secciones del *Cuaderno de Lecciones* de Lentini. 170
4.5.1. Sección primera. 170
4.5.2. Sección segunda. 181
4.5.3. Sección tercera. 188
4.5.4. Sección cuarta. 197
4.5.5. Sección quinta. 200
4.6. Organización y valoración del Cuaderno de Lecciones para Canto de Benito Lentini. 202
4.7. Metodología del autor. 203
4.8. Primeras conclusiones sobre el análisis del Cuaderno de Lentini. 204

II. DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN. 207

CAPÍTULO 5. ESTRUCTURA DEL DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN. 209
5.1. Objetivos 209
5.2. Estructura del Estudio 211
5.3. Objetivo general 212
5.4. Método 212
5.4.1. Diseño 212
5.4.2. Variables 214
5.4.3. Técnicas de análisis estadístico 214
5.5. Procedimientos 215
5.6. Fuentes empleadas 220

CAPÍTULO 6. ESTUDIO I. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO: MÉTODOS DE CANTO DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA, ITALIA Y FRANCIA, Y EL *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* DE BENITO LENTINI Y MESSINA. 221
6.1. Objetivos específicos 221
6.2. MÉTODO 222
6.2.1. Diseño 222
6.2.2. Variables 222

6.2.3. Muestra 223
6.2.4. Procedimiento 224
6.2.5. Instrumento 224
6.2.6. Técnicas de análisis estadístico 225
6.3. RESULTADOS 225
6.3.1. Procedimiento de análisis de la información 225
6.3.2. Análisis descriptivo de los resultados 225
6.3.2.1. Análisis descriptivo 226
6.3.2.2. Análisis comparativo-correlacional 241
6.4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS 246
6.4.1. *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos* (1799) 248
6.4.2. *Melopea* (1815) 255
6.4.3. *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos* (1828) 262
6.4.4. *Metodo pratico di canto per camera* (1833) 268
6.4.5. *Nuevo método de canto teórico práctico* (1866) 271
6.4.6. *Método completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) 278
6.4.7. *Nouvelle méthode de chant (1839)* 283
6.4.8. *Introducción al arte de cantar bien* 287
6.4.8.1. *Introducción al arte de cantar bien (2ª parte)* 293
6.4.9. *Obras completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) 296
6.4.10. *Tratado completo del arte del canto* (1847) 300
6.4.11. *Guía teórico-práctica elemental* (1865) 304
6.4.12. *Méthode élémentaire de chant* (1869) 312
6.4.13. *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) 316
6.4.14. *Método de canto para voz de soprano* (1850) 327
6.4.15. *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860) 330
6.4.16. *Escuela completa de canto* (1858) 336
6.4.17. *Escuela de canto* (1894) 343
6.4.18. *Abrégé de l'art du chant* (1877) 347
6.4.19. *12 frases melódicas* (1895) 351
6.4.20. *Método completo de canto* (1906) 355
6.4.21. *Escuela española de canto* (1905) 362
6.4.22. *Método de canto teórico y práctico* (1899) 367
6.4.23. *El arte del canto* (1886) 371
6.5. CONCLUSIONES 376

CAPÍTULO 7. ESTUDIO II. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPATI MÉTODOS DE SOLFEO DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA, ITALI FRANCIA, Y EL *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* BENITO LENTINI Y MESSINA. 377
7.1. Objetivos específicos 377
7.2. MÉTODO 378
7.2.1. Diseño 378
7.2.2. Variables 378

7.2.3. Muestra 379
7.2.4. Procedimiento 380
7.2.5. Instrumento 380
7.2.6. Técnicas de análisis estadístico 381
7.3. RESULTADOS 381
7.3.1. Procedimiento de análisis de la información 381
7.3.2. Análisis de los resultados 381
7.3.2.1. Análisis descriptivo 382
7.3.2.2. Análisis comparativo-correlacional 400
7.4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS 406
7.4.1. *Solfège de Rodolphe* (1794) 407
7.4.2. *Principios elementales de música* (1811) 413
7.4.3. *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) 416
7.4.4. *Escuela completa de música* (1814) 430
7.4.5. *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) 436
7.4.6. *Manual de los principios de la música* (1842) 443
7.4.7. *Método de solfeo y de canto* (1826) 447
7.4.8. *Abc musical o solfeo* (1857) 452
7.4.9. *Solfeos para mezzo-soprano* (1860) 465
7.4.10. *Lecciones de lectura musical* (1857) 462
7.4.11. *Principios del solfeo y canto* (1879) 475
7.4.12. *Método completo de solfeo* (1893) 482
7.4.13. *Petit solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) 488
7.4.14. *Nuevo método completo de solfeo* (1857) 495
7.4.15. *Método de solfeo (*1860) 503
7.4.16. *Petit solfége* (1865) 508
7.4.17. *Método completo de solfeo* (1872) 514
7.4.18. *Método elemental de solfeo y canto* (1887) 521
7.4.19. *Teoría completa del solfeo* (1880) 526
7.4.20. *Método completo de solfeo* (1897) 531
7.4.21. *Teoría general del solfeo* (1896) 537
7.4.22. *Resumen musical en diez lecciones* (1860) 542
7.4.23. *Abecedario musical o cartilla de música y canto* (1884) 547
7.4.24. *Solfége practique et théorique* (1872) 555
7.5. CONCLUSIONES 562

CAPÍTULO 8. COMPENDIO Y CLASIFICACION DE LAS OBRAS VOCALES RELIGIOSAS Y PROFANAS DEL SIGLO XIX EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. 563
8.1. Los archivos musicales de Las Palmas de Gran Canaria. 563
8.2. Compendio y clasificación por autor. 567

CAPÍTULO 9. *MÉTODO ELEMENTAL DE SOLFEO Y CANTOS ESCOLARES* (CA. 1910) DE BERNARDINO VALLE CHINESTRA. 603

9.1. Historia biográfica de Bernandino Valle Chinestra. Su labor como compositor y docente. 603
9.2. La obra de Bernardino Valle Chinestra 606
9.3. Características musicales de la obra de Valle Chinestra. 610
9.4. Descripción del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra. 612
9.5.Descripción de los *Cantos escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra. 666
9.5.1. Cantos Escolares de la 1ª serie al unísono. 668
9.5.2. Cantos Escolares de la 2ª serie para dos agrupaciones. 670
9.5.3. Cantos Escolares de la 3ª serie. 672

CONCLUSIONES GENERALES 675

NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN 683

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 685

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix.
Fig. 2. Representación de una lección de música en la antigua Grecia, ca. 510 a.C.
Fig. 3. Portada de *Emilio o de la Educación* (1824) de Rousseau.
Fig. 4. Portada de *Le Nuove Musiche* (1601) de Giulio Caccini.
Fig. 5. Portada de *Opinioni de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (1723) de Piero Francesco Tosi.*
Fig. 6. Semitonos diatónicos y cromáticos del libro *Opinioni de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (1723) de Tosi.*
Fig. 7. Portada de *Solfeos de Leo* de Leonardo Leo (1694-1744).
Fig. 8. Portada del *Exercises and Method for Singing* (1824) de Manuel García.
Fig. 9. Manuel García y su laringoscopio
Fig. 10. Pauline Viardot-García
Fig. 11. María Malibrán
Fig. 12. Portada de *La Voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación* (1872) de Emilio Yela dela Torre.
Fig. 13. Portada de la obra *Vals Canariote* de C. Saint-Saëns.
Fig. 14. Portada del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini.
Fig. 15. Final y principio de las secciones segunda y tercera en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 16. Notas en Clave de Sol en 2ª línea y en Clave de Fa en 4ª línea en forma de espejo del Cuaderno de Lentini.
Fig. 17. Página 2 del Cuaderno de Lentini
Fig. 18. Página 2 del revés del Cuaderno de Lentini
Fig. 19. Compás cuaternario del Cuaderno de Lentini.
Fig. 20. Página 3 del Cuaderno de Lentini
Fig. 21. Lecciones 5ª, 6ª y 7ª, sección primera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 22. Fragmento de la Lección 9ª de corcheas, sección primera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 23. Fragmento de la Lección 10ª de corcheas y sus silencios, sección primera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 24. Lección 11ª, sección primera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 25. Lección 12ª de semicorcheas del Cuaderno de Lentini.
Fig. 26. Lección 14ª del Cuaderno de Lentini.
Fig. 27. Fragmentos de las lecciones 15 y 16 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 28. Medida de los compases del Cuaderno de Lentini.
Fig. 29. Lección 18 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 30. Anotación de la página 14 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 31. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 32. Escala cromática en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 33. Intervalos diatónicos y cromáticos del Cuaderno de Lentini.
Fig. 34. Anotación de la página 17 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 35. Ejercicios de intervalos del Cuaderno de Lentini.
Fig. 36. Intervalos de 5ª y 4ª del Cuaderno de Lentini.
Fig. 37. Resumen de los intervalos ascendentes y descendentes del Cuaderno de Lentini
Fig. 38. Punto de órgano del Cuaderno de Lentini.
Fig. 39. Orden de las alteraciones del Cuaderno de Lentini.
Fig. 40. Esquema de Párrafos y Repeticiones del Cuaderno de Lentini.
Fig. 41. Ejemplos de Ligaduras, Puntillos y Calderones del Cuaderno de Lentini.
Fig. 42. Final de la segunda sección del Cuaderno de Lentini.
Fig. 43. Principio de la tercera sección del Cuaderno de Lentini.
Fig. 44. Lecciones 5ª y 6ª en Sol Mayor y mi menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 45. Lecciones 7ª y 8ª en Fa mayor y re menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 46. Valores irregulares en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 47. Ejemplo de *Grupetto* en el Cuaderno de Lentini

Fig. 48. Ejemplos de Mordentes en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 49. Síncopa en la lección 24, pliego 19 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 50. Síncopa de la lección 32, pliego 21 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 41. Ejemplos de Ligaduras, Puntillos y Calderones del Cuaderno de Lentini.
Fig. 42. Final de la segunda sección del Cuaderno de Lentini.
Fig. 43. Principio de la tercera sección del Cuaderno de Lentini.
Fig. 44. Lecciones 5ª y 6ª en Sol Mayor y mi menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 45. Lecciones 7ª y 8ª en Fa mayor y re menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 46. Valores irregulares en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 47. Ejemplo de *Grupetto* en el Cuaderno de Lentini
Fig. 48. Ejemplos de Mordentes en el Cuaderno de Lentini.
Fig. 49. Síncopa en la lección 24, pliego 19 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 50. Síncopa de la lección 32, pliego 21 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 51. Ejemplos de lecciones con fragmentos de óperas del Cuaderno de Lentini.
Fig. 52. Lección 18ª de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.
Fig. 53. Lecciones enarmónicas de la sección tercera del Cuaderno de Lentini
Fig. 54. Anotación del final de la página 40 del Cuaderno de Lentini.
Fig. 55. *El Himno de Riego*, lección 1ª de la sección cuarta del Cuaderno de Lentini.
Fig. 56. Himno Inglés del Cuaderno de Lentini.
Fig. 57. Final de la sección cuarta del Cuaderno de Lentini.
Fig. 58. Última página de Ejercicios de agilidad del Cuaderno de Lentini.
Fig. 67. Escalas de *Melopea* (1815) de Remacha.
Fig. 59. Portada del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.
Fig .60. Figura 2 de las alteraciones de la Lámina 1ª, del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.
Fig. 61. Escala diatónica y cromática en la Lámina 1ª de *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.
Fig. 62. Figuras 9 y 10 de agilidades de la Lámina 1ª del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.
Fig. 63. Lámina 1ª de las figuras del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.
Fig. 64. Portada de *Melopea* (1815) de López Remacha.
Fig. 65. Retrato de Doña Manuela Téllez y Girón, duquesa de Abrantes, Goya, 1816.
Fig. 66. Alteraciones de *Melopea* (1815) de López Remacha.
Fig. 68. Escala diatónica con acompañamiento de *Melopea* (1815) de Remacha.
Fig. 69. Intervalos de 5ª de la *Melopea* (1815) de Remacha.
Fig. 70. Lección de *Recopilación de intervalos* en la *Melopea* (1815) de Remacha.
Fig. 71. Escala de semitonos ascendentes y descendentes de *Melopea* (1815) de Remacha.
Fig. 72. Portada de *Colección de Cuarenta Ejercicios o Estudios Progresivos de Vocalización*
Fig. 73. Ejemplos de escalas ascendentes y descendentes de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.
Fig. 74. Ejercicio de intervalos de 3ª de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.
Fig. 75. Ejemplos de intervalos ascendentes de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.
Fig. 76. Ejercicio de agilidad de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Ledesma.
Fig. 77. Lección 16 de agilidades de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.
Fig. 78. Portada del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.
Fig. 79. Fragmento de la lección 1 del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.
Fig. 80. Fragmento de la lección 4ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

Fig. 81. Fragmento de la lección 5ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vacca
Fig. 82. Fragmento de la lección 7ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.
Fig. 83. Portada del *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 84. Lección 1, capítulo 3 de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 85. Leccion 10 de intervalos de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 86. Lección 25 de agilidades de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 87. Lección 28 con la escala cromática de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 88. Fragmento de *Norma* de Bellini del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 89. Fragmento de la lección 39 de agilidades del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 90. Fragmento de la lección 17 de *Solfeo silabado* del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 91. Fragmento de la lección 18 de *Solfeo silabado* del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.
Fig. 92. Portada del *Método Completo de Vocalización para Mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 93. Lección 1 de escala ascendente y descendente del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 94. Intervalo de 5ª del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 95. Fragmento de la lección 11: Resumen de los intervalos del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 96. Lección 20 de agilidades del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 97. Lección 94 de escala cromática del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.
Fig. 98. Portada del *Nuevo Método de Canto* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.
Fig. 99. Lección 19 de agilidades de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.
Fig. 100. Lección 3 de escalas diatónicas ascendentes y descendentes de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.
Fig. 101. Ejercicio cromático nº 1 de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.
Fig. 102. Lección 12 con la escala cromática en Mi Mayor, ascendente y descendente de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.
Fig. 103. Portada de *Introducción al Arte de Cantar Bien: método elemental de canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 104. Ejemplos de intervalos de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.
Fig. 105. Fragmento de Guillermo Tell de Rossini de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.
Fig. 106. Fragmento del Stabat Mater de Rossini de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.
Fig. 107. Escala diatónica para *llamar los sonidos* de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.
Fig. 108. Lección 7 de escalas diatónicas en ¾, de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

Fig. 109. Ejercicios de escalas cromáticas de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.
Fig. 110. Portada de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 111. Ejercicios de agilidad de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 112. Ejemplo de las apoyaturas en *Tancredi* de Rossini de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 113. Ejemplo de la *acciacatura* en *Vísperas Sicilianas* de Verdi de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 114. Ejemplo del grupetto en *L'elisir d'amore* de Donizetti, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 115. Ejemplo del mordente en *La hija de la providencia* de Arrieta, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 116. Ejemplo del trino interrumpido en *Otello* de Verdi, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.
Fig. 117. Portada de *Oevres Complétes sur le Chant théorie et pratique* (1875) de Stéphen de la Madelaine.
Fig. 118. Ejemplo de obras de otros autores, de las *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.
Fig. 119. Ejercicios de intervalos de 5ª en escalas ascendentes y descendentes, de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.
Fig. 120. Ejercicios de intervalos de 4ª en escalas descendentes, de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.
Fig. 121. Lecciones 9 y 13 de escalas diatónicas ascendentes y descendentes de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine
Fig. 122. Portada del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 123. Lecciones 17, 17 y 19 de agilidades del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 124. Lecciones 26, 27, 28 y 29 de agilidades del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 125. Escala cromática ascendente con sostenidos del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 126. Escala cromática descendente con bemoles del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 127. Ejemplos de *appoggiature* del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 128. Ejemplos de ejercicios de intervalos del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
Fig. 129. Portada de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 130. Ejercicio de pronunciación con la escala diatónica de Do mayor, de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 131. Ejercicio de pronunciación para las dobles consonantes, de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 132. Saltos de 6ª de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 133. Saltos de 8ª de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 134. Ejercicios de agilidades de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 135. Ejercicios 27 y 28 de escalas de cromáticas de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 136. Ejemplo nº 1 de los *Solfeggi* de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.
Fig. 137. Portada del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

Fig. 138. Ejercicio sobre la extensión de la voz del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 139. Ejercicio resumen de los intervalos del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 140. 2º estudio de intervalos de 4ª del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 141. Ejercicio de agilidades del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 142. Fragmento de un ejercicio de escala cromática del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 143. Lección resumen de la escala cromática del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.
Fig. 144. Portada del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 145. Lámina de figuras anatómicas del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 146. Lección de escala diatónica del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 147. Ejercicio de intervalos de 3ª ascendentes y descendentes del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 148. Ejercicio de recapitulación de los intervalos del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 149. Ejercicio de escalas del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 150. Ejercicios de agilidades del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 151. Ejercicios de escalas cromáticas de *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 152. Ejercicios de pronunciación de *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.
Fig. 153. Portada del *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.
Fig. 154. Lección 11 del *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.
Fig. 155. Ejercicios de agilidades de *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.
Fig. 156. Portada de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
Fig. 157. Tabla de los intervalos de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
Fig. 158. Lecciones de Cordero en *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
Fig. 159. Ejemplo de agilidades en una melodía de Rubini, de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
Fig. 160. Ejemplo 10 de Cavatina de Ana Bolena de Donizetti de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
Fig. 161. Portada de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 162. Ejercicio 1º con la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 163. Ejercicio 21 de intervalos de 3ª ascendentes y descendentes de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 164. Ejercicio de agilidades de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 165. Ejercicios de escalas cromáticas de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 166. Ejemplo de Mercadante para la pronunciación, de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
Fig. 167. Ejemplo de la ópera Norma de Bellini de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

Fig. 168. Portada de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.
Fig. 169. Ejercicios con obras de otros autores de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.
Fig. 170. Ejemplos de arreglos y fermatas de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.
Fig. 171. Portada del *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 172. Fragmento de la lección 1 de intervalos de 2ª, de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 173. Fragmento de la lección 2 de intervalos de 3ª, de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 174. Lección 9 de agilidades de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 175. Escala cromática de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 176. Lección 20 de Abrégé de L'Art du Chant (1877) de Eugène Crosti.
Fig. 177. Portada de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.
Fig. 178. Lección nº 2 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.
Fig. 179. Lección nº 9 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.
Fig. 180. Lección nº 12 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.
Fig. 181. Portada del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.
Fig. 182. Fragmento del Ejercicio 2 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.
Fig. 183. Ejercicio 3 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.
Fig. 184. Fragmento del Ejercicio 17 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.
Fig. 185. Portada de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.Fig.
186. Ejercicio 1 de vocales de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
Fig. 187. Ejercicio 2 de vocales hasta la 5ª de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón
Fig. 188. Ejercicio 3 de vocales hasta la 7ª de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
Fig. 189. Ejercicio 4 para el desarrollo y extensión de la voz, de *Escuela Española de Canto*.
Fig. 190. Ejercicio 5 de arpegios de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.Fig.
191. Ejercicio 6 de arpegios de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
Fig. 192. Ejercicio 7 de escalas de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
Fig. 193. Ejercicio 8 de vocales de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
Fig. 194. Portada del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.
Fig. 195. Ejercicio 12 de agilidades del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.
Fig. 196. Ejercicio 38 de escalas cromáticas del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.
Fig. 197. Portada de *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.
Fig. 198. Escalas diatónicas en *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.
Fig. 199. Ejercicio de agilidades de *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.
Fig. 200. Escalas cromáticas en *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.
Fig. 201. Portada del *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 202. Ejemplos de los tonos y semitonos en la escalas diatónicas en *Solfège de Rodolphe*
Fig. 203. Orden de los sostenidos y los bemoles de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph
Fig. 204. Intervalos desde la 2ª hasta la 8ª de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 205. Lecciones 1 y 8 de redondas y blancas de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 206. Lección 16 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 207. Resumen de los intervalos de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 208. Lección 27 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 209. Lección de redondas, blancas y negras de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 210. Lección 40 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 211. Escalas cromáticas de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
Fig. 212. Portada de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
Fig. 213. Ejemplos 64, 65, 66 y 67 de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

Fig. 214. Ejemplo 46 de tonos y semitonos de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
Fig. 215. Ejemplo 50 de la escala de relaciones enarmónicas de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
Fig. 216. Ejemplo 51 de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
Fig. 217. Ejemplos del 52 al 64 de los *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
Fig. 218. Portada de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 219. Esquema de la medida del compás de 4/4 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 220. Los siete sonidos naturales de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 221. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 222. Escala diatónica ascendente y descendente con redondas desde el Do3 hasta el Sol5 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 223. Lección en 4/4 con redondas en escala ascendente y descendente, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 224. Lección de intervalos de 5ª de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 225. Lección resumen de los intervalos de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 226. Lección 1 de solfeo de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 227. Medida del compás de 2/4 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 228. Fragmento de la escala cromática por sostenidos, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 229. Escala cromática de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 230. Medida del compás de ¾ de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 231. Vocalización para conseguir un *Allegro Giusto*, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 232. Ejercicio 2º de vocalización de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 233. Ejercicio 3º de agilidades de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.
Fig. 234. Portada de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 235. Tabla de las Figuras de la primera parte de la *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 236. Tabla de la clasificación de las voces de la *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 237. Intervalo de 3ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 238. Intervalo de 4ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 239. Intervalo de 4ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 240. Ejemplo 23 de la Lámina 3ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 241. Ejemplos 24 y 25 de la Lámina 3ª, de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
Fig. 242. Portada de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 243. Medida del compás de 4/4, de Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 244. Escala diatónica de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.

Fig. 245. Lección 1 de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 246. Intervalos ascendentes de 2ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 247. Intervalos ascendentes y descendentes de 3ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 248. Intervalos ascendentes de 5ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 249. Lección resumen de los intervalos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 250. Tonos y semitonos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 251. Orden de los sostenidos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 252. Orden de los bemoles, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 253. Medida de los compases binarios y ternarios, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 254. Canción 3 de la *Tableau* 41-A, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 255. Ejemplo de escala cromática, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 256. Ejemplo de escala cromática, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 257. Ejemplos de enarmonía, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
Fig. 258. Portada del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
Fig. 259. Medida de los compases de 2/4, ¾ y 4/4 de *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
Fig. 260. Ejemplos 9 y 10 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
Fig. 261. Ejemplos 11 y 13 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
Fig. 262. Ejemplo 18 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
Fig. 263. Portada del *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 264. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor, de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 265. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 266. Lección 2 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 267. Lección 3 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 268. Lección 4 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 269. Lección 5 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 270. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 271. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
Fig. 272. Portada del *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panseron.
Fig. 273. Escala diatónica de Do mayor de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 274. Escala diatónica de Do mayor de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 275. Escala de mínimas y semimínimas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 276. Resumen de las notas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 277. Intervalos de 5ª de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 278. Resumen de los intervalos de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 279. Semitonos diatónicos y cromáticos de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.

Fig. 280. Intervalos naturales de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 281. Medida de los compases de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 282. Géneros diatónico y cromático de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 283. Escalas cromáticas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 284. Valores de los tiempos en los compases de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste
Fig. 285. Orden de las alteraciones de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 286. Escalas ascendentes y variadas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 287. Escalas descendentes y variadas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste
Fig. 288. Escalas para matizar los sonidos *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 289. Ejercicios de 5ª *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 290. Ejercicios de 8ª de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 291. Ejercicios de agilidades de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.
Fig. 292. Portada de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.
Fig. 293. Lección 1 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.
Fig. 294. Lección 8 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.
Fig. 295. Lección 11 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.
Fig. 296. Portada de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 297. Intervalos de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 298. Lección de redondas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 299. Lección de diferentes valores de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental
Fig. 300. Lección de fusas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 301. Tabla comparativa de medidas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental
Fig. 302. Tonos y semitonos de las escalas diatónicas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de
Fig. 303. Orden de los bemoles de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 304. Orden de los sostenidos de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 305. Escalas cromáticas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.
Fig. 306. Portada de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 307. Escala diatónica de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 308. Medida de los compases de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 309. Lecciones 12, 13, 14 y 15 de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 310. Intervalos de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 311. Escala cromática de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 312. Orden de los sostenidos de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 313. Orden de los bemoles de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.
Fig. 314. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 315. Lección 1 del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 316. Lección 2 del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 317. Ejercicio de emisión vocal de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 318. Medida de los compases de 4/4 y ¾ del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 319. Tonos y semitonos de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 320. Intervalos de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 321. Escala cromática del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
Fig. 322. Portada del *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 323. Medida de los compases, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 324. Orden de los sostenidos de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 325. Orden de los bemoles de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.

Fig. 326. Escala mayor con sus tonos y semitonos de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 327. Escalas cromáticas de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 328. Lección 1 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 329. Lección de redondas y blancas, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 330. Intervalos ascendentes, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 331. Lección 11 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 332. Lección 16 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 333. Lección 21 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 334. Lección resumen de los intervalos, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
Fig. 335. Portada del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 336. Escala diatónica del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 337. Escala diatónica del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 338. Medida de los compases del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 339. Lecciones con diferentes combinaciones de valores del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 340. Tonos y semitonos naturales del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 341. Intervalo de 3ª del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 342. Resumen de los intervalos del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 343. Orden de las alteraciones del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 344. Escala cromática del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 345. Cuadro de la relación de las claves del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
Fig. 346. Portada del *Método de Solfeo* (1860) de Bernardo Calvó Puig y Capdevila.
Fig. 347. Escala diatónica y alteraciones de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 348. Ejercicio de redondas del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 349. Ejercicio de blancas del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 350. Ejercicio de negras del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 351. Ejercicio resumen de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 352. Ejercicio de intervalos de 2ª de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 353. Ejercicio de todos los intervalos de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 354. Ejercicio cromático de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
Fig. 355. Portada de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 356. Ejemplo de las notas musicales de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 357. Medida de los compases de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 358. Intervalo de 3ª de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 359. Fragmento del resumen de los intervalos de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 360. Portada de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.

Fig. 361. Semitonos diatónicos de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 362. Lección de escala cromática de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 363. Fragmento de la Lección 33 de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 364. Lecciones 89 y 89 bis de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
Fig. 365. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 366. Compases del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 367. Escala diatónica del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 368. Intervalos de 2ª del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 369. Intervalos disjuntos del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 370. Resumen de los intervalos del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 371. Lección 1 del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 372. Lección 2 del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 373. Orden de las alteraciones del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 374. Escalas diatónica y cromática del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 375. Coro del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
Fig. 376. Portada del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 377. Medida de los compases del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 378. Lección 14 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 379. Lección 16 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 380. Lección 20 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 381. Lección 75 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 382. Lección 80 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
Fig. 383. Portada de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 384. Medida de los compases de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 385. Tonos y semitonos de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 386. Intervalos de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 387. Ejercicio para la emisión de la voz de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 388. Canto con palabras de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
Fig. 389. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 390. Medida de los compases del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 391. Lección 3ª del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 392. Lección 4ª del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 393. Intervalos ascendentes y descendentes del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 394. Tonos y semitonos del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 395. Lección 16 del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 396. Intervalos mayores del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 397. Escala diatónica de Do mayor del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 398. Orden de las alteraciones del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
Fig. 399. Escala cromática del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.

Fig. 400. Portada de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 401. Ejemplo 9 de la 1ª parte de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 402. Ejemplo 12 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 403. Ejemplo 41 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 404. Ejemplo 43 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 405. Medida de los compases de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
Fig. 406. Portada de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 407. Escala de ocho sonidos naturales de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 408. Intervalos ascendentes de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 409. Intervalos descendentes de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 410. Intervalos de 5ª de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 411. Ejemplos de figuraciones variadas de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 412. Ejemplo resumen de todos los contenidos anteriores, de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 413. Semitonos diatónicos y cromáticos, de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 414. Fragmento de la canción "A los niños", de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.
Fig. 415. Portada de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 416. Escala diatónica de Do mayor de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 417. Ejemplo de la redonda y su silencio de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 418. Ejercicio de intervalos de 3ª de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 419. Ejercicio de semicorcheas de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 420. Lección de obra de otro autor (Meyerbeer) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 421. Lección de obra de otro autor (Rossini) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 422. Lección de obra de otro autor (Beethoven) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 423. Lección de obra de otro autor (Bellini) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 424. Lección de obra de otro autor (Donizetti) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 425. Lección de obra de otro autor (Verdi) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
Fig. 426. Portada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 427. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 428. Ejemplo de intervalos ascendentes desde la 2ª hasta la 8ª, partiendo del Do3.
Fig. 429. Medida de los compases de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 430. Lecciones 1, 2 y 3 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 431. Lecciones 21, 22 y 23 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller
Fig. 432. Lección 50 vocalizada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 433. Lección 58 vocalizada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 434. Escala diatónica de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

Fig. 435. Escala cromática de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 436. Intervalos ascendentes desde la 2ª hasta la 8ª, partiendo del Do3 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 437. Canto 4 con música de Mozart de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 438. Canto 39 con música de Haydn de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 439. Canto 64 a dos voces con música de Glück de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.
Fig. 440. Foto de Bernardino Valle Chinestra (1849-1928).
Fig. 441. Portada de la obra *Paráphrasis de la Marcha Real Española* (1893) de Valle.
Fig. 442. Artículo de periódico sobre un homenaje a Valle.
Fig. 443. Hoja 1ª del borrador del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 444. Hoja 2ª del borrador del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 445. Portada del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra.
Fig. 446. Lección I del *Método de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 447. Lección 1 (continuación) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 448. Lección 2 del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 449. Lección 2 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 450. Lección 2 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 451. Lección 10 del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 452. Lección 10 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 453. Lección XI del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 454. Lección XI (continuación) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 455. Lección XI (continuación) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 456. Lección XVII y XVIII del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 457. Lección XIX del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 458. Lección XXIX del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 459. Canto 16 “Patria” del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 460. Hoja 1 del borrador manuscrito de la 2ª Parte del Método de Valle.
Fig. 461. Hoja 2 del borrador manuscrito de la 2ª Parte del Método de Valle.
Fig. 462. Portada de la 2ª parte del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.
Fig. 463. Lección II de la 2ª parte del *Método Elemental de Solfeo* (ca.1910) de Bernardino Valle.
Fig. 464. Canto nº 19 *Hombre* de los Cantos Escolares de Bernardino Valle.
Fig. 465. Hoja 1 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.
Fig. 466. Hoja 2 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.
Fig. 467. Hoja 3 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.
Fig. 468. Portada de los *Cantos Escolares* de Bernardino Valle.
Fig. 469. Canto nº 1 *Tiempo* de los *Cantos Escolares* de Valle.
Fig. 470. Canto nº 16 *Patria* de los *Cantos Escolares* de Valle.
Fig. 471. Canto nº 9 *Dios* de los *Cantos Escolares* de Valle.
Fig. 472. Canto nº 11 *Pobreza* de los *Cantos Escolares* de Valle.
Fig. 473. Canto nº 19 *Vida* de los *Cantos Escolares* de Valle.
Fig. 474. Canto nº 20 *Salud* de los *Cantos Escolares* de Valle.

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3.1. Principales libros de vocalizaciones y ejercicios para canto
Tabla 3.2. Principales libros de vocalizaciones y ejercicios para canto
Tabla 4.1. Lecciones de fragmentos de óperas
Tabla 6.1. Estadísticos descriptivos
Tabla 6.2. Arte de cantar
Tabla 6.3. Melopea
Tabla 6.4. Colección de cuarenta ejercicios
Tabla 6.5. Método práctico de canto
Tabla 6.6. Nuevo método de canto teórico práctico
Tabla 6.7. Método completo de vocalización para mezzo-soprano
Tabla 6.8. Nuevo método de canto
Tabla 6.9. Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto
Tabla 6.10. Obras completas sobre el canto, teoría y práctica
Tabla 6.11. Tratado completo del arte del canto
Tabla 6.12. Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto
Tabla 6.13. Méthode élémentaire de chant suivie de vocalises faciles
Tabla 6.14. Nuevo método de canto teórico-práctico
Tabla 6.15. Método de canto para voz de soprano
Tabla 6.16. Prontuario del cantante e instrumentista
Tabla 6.17. El arte de cantar bien. Método elemental de canto
Tabla 6.18. Escuela de canto
Tabla 6.19. Abrégé de l'art du chant
Tabla 6.20. 12 frases melódicas para el perfeccionamiento
Tabla 6.21. Método completo de canto
Tabla 6.22. Escuela española de canto
Tabla 6.23. Método de canto teórico y práctico
Tabla 6.24. El arte del canto
Tabla 6.25. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 6.26. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 6.27. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 6.28. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 7.1. Estadísticos descriptivos
Tabla 7.2. Solfege de Rodolphe
Tabla 7.3. Principios elementales
Tabla 7.4. Escuela teórico _ práctica
Tabla 7.5. Método práctico de canto
Tabla 7.6. Escuela completa de música
Tabla 7.7. Manuel de lecture musicale
Tabla 7.8. Manual de los principios de la música
Tabla 7.9. Método de solfeo y de canto
Tabla 7.10. Abc musical o solfeo
Tabla 7.11. Solfeos para mezzo sopranos
Tabla 7.12. Lecciones de lectura musical
Tabla 7.13. Principios del solfeo y canto
Tabla 7.14. Método completo de solfeo
Tabla 7.15. Petits solfége avec acompagainment
Tabla 7.16. Nuevo método completo de solfeo
Tabla 7.17. Método de solfeo
Tabla 7.18. Petit solfége
Tabla 7.19. Nuevo método completo de solfeo
Tabla 7.20. Método elemental de solfeo
Tabla 7.21. Teoría completa del solfeo
Tabla 7.22. Método completo de solfeo escuela nacional

Tabla 7.23. Teoría general del solfeo
Tabla 7.24. Resumen musical en diez lecciones
Tabla 7.25. Abecedario musical
Tabla 7.26. Solfége practique
Tabla 7.27. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 7.28. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 7.29. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas
Tabla 7.30. Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 6.1. Porcentajes de los métodos de canto con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.

Gráfica 6.2. Porcentajes de los tipos de Lecciones del Cuaderno de Lentini que son más utilizadas en los métodos de canto.

Gráfica 7.1. Porcentajes de los métodos de solfeo con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.

Gráfica 7.2. (Cont.) Porcentajes de los métodos de solfeo con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.

Gráfica 7.3. Porcentajes de las Lecciones del Cuaderno de Lentini que son más utilizadas en los métodos de solfeos analizados.

Gráfica 10.1. Estadística de la música vocal del siglo XIX conservada.

INTRODUCCIÓN

Esta Tesis Doctoral parte del descubrimiento de un documento manuscrito inédito, encontrado en los archivos musicales de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Esta obra se titula "*Cuaderno de Lecciones para Canto*" (1843) de Benito Lentini y Messina (1793-1846).

A raíz de este hallazgo, y por el interés pedagógico que presenta nuestra investigación, nos hemos propuesto describir y analizar este documento y posteriormente, indagar sobre la existencia de algún otro libro, escrito para la enseñanza de la música en el siglo XIX en esta ciudad. Para este fin realizaremos un compendio y clasificación de los repertorios vocales conservados en los diferentes fondos musicales de Las Palmas de Gran Canaria.

Esta tesis constará de dos partes. La primera parte "Antecedentes y fundamentación teórica", la dividiremos en cuatro capítulos. El primer capítulo tratará sobre la enseñanza de la música en España en el siglo XIX, donde enmarcaremos el contexto socio-económico y cultural, la educación musical en la cultura occidental, la enseñanza musical en España y los diferentes estilos de enseñanza de la Música.

En el segundo capítulo, hablaremos sobre los antecedentes y desarrollo de la enseñanza del canto en el siglo XIX, la voz humana, breve historia de los primeros descubrimientos y conceptos acerca de la voz; cuáles fueron las primeras escuelas de canto; qué fue el *bel canto*, los sistemas de enseñanza del canto**,** la repercusión de la familia García dentro de la interpretación y la enseñanza del canto en el siglo XIX en España, y por último plantearemos algunas terminologías relacionadas con la enseñanza del arte del Canto y del Solfeo, que resulta importante conocer para el desarrollo de la segunda parte de este trabajo.

El tercer capítulo se centrará en la enseñanza del canto en España en el siglo XIX; las particularidades del maestro y el alumno de canto; cómo ha sido la evolución del concepto de maestro de canto en España. Agruparemos en dos tablas los métodos,

tratados y libros más relevantes escritos sobre el solfeo y el canto en el siglo XIX en España, Francia e Italia.

En el capítulo cuarto, por un lado, nos adentraremos en la música culta en Las Palmas de Gran Canaria, antes y durante el siglo XIX, su evolución socio-cultural y las características de la educación musical en Canarias hasta principios del siglo XX. Y, por otro, analizaremos el *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina. Primeramente, hablaremos sobre la labor musical y social de este autor en Las Palmas de Gran Canaria y, a continuación, haremos un estudio inferencial, sintetizado, en un primer momento y, posteriormente, un análisis detallado por secciones de dicha obra.

En la segunda parte de esta tesis "Diseño y desarrollo de la investigación", en el capítulo cinco se focalizará nuestro interés en describir la estructura empírica de la investigación llevada a cabo: los objetivos, la metodología y el plan de trabajo, el material de análisis, la localización de las fuentes y la selección del material de análisis.

Seguidamente, en el capítulo seis, realizaremos un análisis comparativo de las similitudes del Cuaderno de Lentini, con una selección de los métodos de canto creados en el siglo XIX en España, Italia y Francia, siguiendo unos determinados factores comparativos, que nos llevarán a extraer las primeras conclusiones de este estudio. Los métodos de canto seleccionados para este trabajo son:

1. *Arte de Cantar* (1799) de Miguel López Remacha.
2. *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815) de Miguel López Remacha
3. *Colección de Cuarenta Ejercicios o Estudios Progresivos de Vocalización* (1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma
4. *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla.
5. *Método Completo de Vocalización para Mezzo-Soprano* (1855) de Auguste Panseron.
6. *Nuevo Método de Canto* de Laure Cinthie Damoreau
7. *Introducción al Arte de Cantar Bien: Método Elemental de Canto* de J. Concone

8. *Obras Completas sobre el Canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.
9. *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García.
10. *Guía Teórico-Práctica Elemental para el estudio del Canto* de Francisco Lamperti.
11. *Méthode Élémentaire de Chant suivie de vocalises faciles, avec acct. de piano* (1869) de Luigi Bordese.
12. *Nuevo Método de Canto Teórico-Práctico* (1856) de Juan de Castro.
13. *Método de Canto para voz de Soprano* (ca. 1862-64) de Juan Barrau y Esplugas.
14. *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.
15. *El Arte de Cantar bien. Método Elemental de Canto en todos sus géneros* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.
16. *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.
17. *Abrégé de L'art du Chant (*1877) de Eugène Crosti.
18. *12 Frases Melódicas para el perfeccionamiento de las voces. Estilo y Expresión del Canto* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.
19. *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.
20. *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.
21. *Nociones Elementales de la Teoría del Canto* (1892) de Matilde Esteban y Vicente.
22. *Método de Canto Teórico y Práctico* (1899) de Francisco Turell y Roig.
23. *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.

En el capítulo seis, realizaremos un análisis comparativo de las similitudes del Cuaderno de Lentini, con una selección de los métodos de solfeo creados en el siglo XIX en España, Italia y Francia, siguiendo unos determinados factores comparativos, que nos llevarán a extraer las primeras conclusiones de este estudio. Los métodos de solfeo seleccionados para este trabajo son:

1. *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.
2. *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.
3. *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

4. *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.
5. *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
6. *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.
7. *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.
8. *Abc Musical o Solfeo* de (1857) de Auguste Mathieu Panseron.
9. *Solfége pour para Mezzo-Soprano* de Auguste Mathieu Panseron.
10. *Lecciones de Lectura Musical* (1857) de F. Halévy.
11. *Principios del Solfeo y Canto* (1879) Pascual Pérez y Gascón.
12. *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.
13. *Petit solfège avec accompagt. De piano composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.
14. *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.
15. *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.
16. *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.
17. *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.
18. *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.
19. *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.
20. *Método Completo de Solfeo* (1897) escrito por los profesores de la escuela nacional de música y declamación de Madrid.
21. *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.
22. *Resumen Musical en diez lecciones para poder cantar, y tocar cualquier instrumento* (1860) de Matías Aliaga López.
23. *Abecedario Musical o cartilla de música y canto* (1884) de Agustín M. Lerate.
24. *Solfége Practique et Théorique* de Louis Müller.

En la indagación de si existió algún otro método para la enseñanza del canto y del solfeo en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX, en el capítulo ocho realizaremos un compendio y clasificación de las obras vocales religiosas y profanas para solistas y para coro, la música escénica y la música pedagógica escritas en el siglo

XIX en Las Palmas de Gran Canaria. Este compendio lo plantearemos en tablas individuales por autor, organizados por orden cronológico.

Aunque el documento hallado no pertenece al siglo XIX, sino que fue creado a principios del siglo XX, en el capítulo nueve, y como ampliación de nuestra investigación, realizaremos un estudio analítico-descriptivo del *Método Elemental de Solfeo en dos partes (1º y 2º curso). Especial para la entonación y canto colectivo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra**,** donde expondremos la historia biográfica de Bernandino Valle Chinestra, su labor como maestro y docente, su obra y las características musicales de la misma. A continuación realizaremos una descripción de los *Cantos escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces,* que forman parte de este método como lecciones, pero que han sido editados de manera independiente.

Llegados a este punto de nuestra investigación, revisaremos los resultados y llegaremos a las conclusiones. El propósito es conocer si la enseñanza musical de Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX iba a la par de los métodos de enseñanza que se aplicaban en Europa en esa época; teniendo en cuenta que el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Lentini fue escrito para la enseñanza privada individualizada, y el método de Valle fue creado para la enseñanza pública grupal, y con más de 50 años de distancia entre la creación de una y otra obra. La obra de Lentini de mediados del siglo XIX y la obra de Valle de principios del siglo XX.

Creemos que es importante la realización de esta investigación porque a través de ella podremos dar a conocer dos documentos inéditos creados para la enseñanza del canto, que nos aportarán datos de cómo se enseñaba la música en el siglo XIX y principios del XX en Canarias.

Este estudio nos permitirá también, agrupar y clasificar el repertorio vocal creado en el siglo XIX en Las Palmas de Gran Canaria en un solo documento, que podrá ser consultado para futuros trabajos de investigación, o para el acervo cultural de los interesados en conocer un poco más sobre la cultura canaria.

Estimamos que este repertorio podría ser utilizado además, como herramienta para la práctica vocal y la interpretación, incluyéndolo en los planes de estudios de la enseñanza del canto de los niveles profesional y superior de los conservatorios canarios; creemos además, que estos repertorios serían de gran utilidad para que los alumnos que estudian Música en Conservatorios y Universidades de Canarias, conozcan y entiendan mejor la evolución de la creación musical en el archipiélago, pudiéndose incluir, asimismo estos repertorios, en los temarios de asignaturas pertenecientes al plan de estudios de estas instituciones.

Como final de esta investigación propondremos nuevas líneas de investigación que podrían servir para futuras investigaciones, donde se podría profundizar aún más en la enseñanza del canto y el solfeo en Canarias.

I. ANTECEDENTES Y FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO 1

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.

1.1. Contexto socio-económico y cultural del siglo XIX en España.

Desde el último tercio del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX una gran oleada revolucionaria recorrió el continente americano y la vieja Europa. Los cimientos del Antiguo Régimen se tambaleaban, los principios de los ilustrados se materializaban, y nuevas naciones se creaban inspiradas por el liberalismo y el nacionalismo.

Los principales hechos históricos de esta época fueron, en el continente americano, la independencia de Estados Unidos en 1776, y la revolución francesa de 1789, movimiento revolucionario que sustituyó el antiguo régimen por una sociedad moderna, sirviendo como antecedente de todos los movimientos revolucionarios posteriores.

Después de su golpe de estado de 1799, Napoleón Bonaparte es nombrado cónsul vitalicio y posteriormente emperador por un decreto del senado. Durante esta época del imperio, se aprueba la constitución de 1804 y hay un notable crecimiento económico. En Francia se elabora un Código Civil, se reforma el sistema educativo, y comienza una expansión territorial por toda Europa.

La libertad guiando al pueblo, pintada por Delacroix, es una obra de clara alusión alegórica y social al liberalismo burgués. En el lienzo se representa a la burguesía francesa en su lucha por la libertad.[1] (Véase Fig. 1)

[1] Fubini, E. (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.



Fig. 1: *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix.

La independencia de la América española ocurrió entre 1810 y 1830. A mediados del siglo XIX, Alemania e Italia eran dos territorios con elementos comunes, lengua, religión, cultura, etc., que se encontraban políticamente divididos. El pensamiento liberal y el nacionalismo inspiraron movimientos partidarios de la unificación política.

En el siglo XIX en España, ocurrieron grandes cambios que llevaron a la modernización del país. Da comienzo la revolución industrial y la monarquía absoluta es sustituida por otra parlamentaria y constitucional. Desapareció la inquisición y la sociedad feudal fue sustituida por una sociedad de clases.

El Estado Liberal Español se inicia en 1812 con la promulgación de la Constitución de Cádiz, tiene su segunda experiencia en Trienio Liberal (1820-1823) durante el reinado de Fernando VII y se materializa, tras una etapa de Regencia en la Monarquía Constitucional de Isabel II, en el reinado de Amadeo I y la Primera República.[2]

El comienzo del siglo XIX está marcado por la presencia del gran pintor Francisco de Goya, testigo de su tiempo y precursor de movimientos artísticos posteriores. Sin embargo, las corrientes culturales europeas llegan con cierto retraso a España, y sólo tras la muerte de Fernando VII se producirá la plena irrupción del Romanticismo en España.

[2] *Ibídem.*

Las guerras civiles y la lucha social no fueron el terreno propicio para el desarrollo cultural. España era percibida como una nación atrasada y pintoresca, alejada de las influencias europeas. A mediados de siglo el país se moderniza y se establece un sistema educativo en todo el Estado, siguiendo la Ley Moyano.

La literatura evoluciona hacia el Realismo-naturalismo de la inspiración francesa, con cierto retraso y mucho de romanticismo conservador.

Las diferentes etapas por las que pasó la sociedad española del siglo XIX fueron:[3]

- 1808-1814 La Guerra de la Independencia
- 1833-1840 La Guerra Carlista
- 1843-1868 El Reinado de Isabel II
- 1854-1856 El Bienio constitucional
- 1868-1870 El Interregno revolucionario
- 1872-1876 La Guerra Carlista
- 1873-1874 La I República
- 1874-1885 El Reinado de Alfonso XII
- 1874-1902 La Restauración

En el siglo XIX, el Romanticismo fue un fuerte movimiento cultural y de amplia implantación en toda Europa. Las artes y las costumbres estuvieron afectadas por esta corriente artística vital y de pensamiento que iba directo al mismo ser humano.

Desde el siglo XVIII, España era una potencia de segundo lugar dentro de Europa. El desarrollo de la música sinfónica, nuevos lenguajes armónicos y melódicos y teatrales, son los rasgos fundamentales que caracterizaron la música europea, mientras que en España, la producción musical girará en torno a la música escénica, influenciada por Italia, y a la música de salón.[4]

[3] Iglesias, N. y Lozano, I. (2008). *La Música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica.* Madrid: Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura.

[4] Serrano, M. (2007). *La música en el siglo XIX en España.* Sevilla: Mad S.L.

El pensamiento, el arte y la cultura, fueron reflejo del desarrollo de la nueva sociedad burguesa. España se acercó a Europa participando en el desarrollo de sus actividades culturales con la incorporación de los nuevos avances científicos, la extensión de la enseñanza pública, el crecimiento de la prensa periódica, y el desarrollo de movimientos ideológicos y artísticos. Aunque el oscurantismo promovido por la iglesia y la poca dedicación de las instituciones dependientes del Estado al desarrollo de la ciencia, hicieron que no se alcanzara el mismo nivel de desarrollo que en el resto de Europa.

Este retraso musical español fue debido al estado de guerras permanente, la desamortización de los bienes eclesiásticos llevada a cabo por Mendizábal (cierre de conventos y capillas), la influencia italiana donde la aristocracia se muestra operófila e italianizante. La zarzuela, el sainete o el género chico fueron los únicos géneros sin modelos extranjeros. La burguesía poseía una educación deficiente a consecuencia de años de oscurantismo, guerras, revoluciones y autoritarismo anticultural.[5]

El panorama cultural de la música española del siglo XIX, subsistió gracias a individualidades y al fomento de actividades, que sentaron las bases para un resurgimiento posterior. Giner de los Ríos en su trabajo *Institución Libre de Enseñanza*, procuró una importante renovación pedagógica, impulsado por ideas políticas liberales, íntimamente unidas a las del romanticismo literario y artístico.

La creación del Conservatorio de Música de Madrid en 1830, la inclusión de una sección de música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1873, las sociedades musicales como el Ateneo y el Liceo de Madrid, el instituto Español o el Museo Matritense, fueron instituciones que favorecieron la enseñanza de la música y la promoción de conciertos. Teniendo gran importancia para estos últimos la creación de la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos.

En el ámbito divulgativo, surgieron numerosas publicaciones en revistas como La Iberia Musical (1842), La Gaceta Musical (1855) fundada por Eslava, La zarzuela (1856), bajo la influencia de Barbieri y otras. En la música continua el desarrollo de la Zarzuela como género típicamente español, y el auge de la música de salón, con lo cual fue posible el nacionalismo musical de finales de siglo de la mano de Albéniz o Granados.

[5] *Ibídem.*

La música se utilizaba para conmemoraciones oficiales. Marchas militares, himnos, y otras formas que podríamos calificar de serias, se dedican a conmemorar los acontecimientos que van marcando la historia, y a veces se recurre a otras muy asequibles para ser interpretadas en las reuniones de la sociedad burguesa. También sainetes y zarzuelas servían para la crónica oficial.

El fenómeno nacionalista se extendió por toda Europa a finales del siglo XIX, tras un romanticismo que reivindicaba la individualidad del sujeto y terminar haciéndolo con los pueblos. En España el aislamiento del exterior, la presión del italianismo, y la gran herencia del Renacimiento que no se había perdido por completo, hizo que el Romanticismo en España derivara en Nacionalismo. Este movimiento se manifestó en el teatro musical con el auge de la zarzuela en general y del género chico en particular, intentando a finales de siglo superar el costumbrismo y crear un auténtico lenguaje español. Los compositores que más destacaron en esta corriente musical fueron Barbieri, Pedrell, Albéniz, Granados y Falla.[6]

1.2. La educación musical en la cultura occidental.

En la cultura occidental a lo largo de la historia, se observan dos vertientes fundamentales respecto a la educación musical: la educación musical como parte integrante de la educación general y la formación musical como saber especializado. Esta segunda vertiente, posee dos líneas de desarrollo: la formación musical de los profesionales y la formación musical de los aficionados.

Según Parada y Barreto, la enseñanza de la música puede practicarse de diversas maneras: la enseñanza *particular*, la *mutua*, la *simultánea* y la enseñanza por *correspondencia*. Se entiende por enseñanza *particular*, las lecciones que un profesor da en la escuela o a domicilio a un solo discípulo. La enseñanza *mutua* de la música se aplica en las escuelas por el sistema de Wilhem. En este método, el director o profesor de música escoge entre los discípulos más aventajados, varios que se constituyen en maestros o jefes de pelotones o grupos de doce, quince o más discípulos. Estos aprenden y son enseñados por estos maestros improvisados, sacados de entre ellos mismos.

[6] *Ibídem.*

En la enseñanza *simultánea*, la instrucción de los discípulos no está encomendada a ellos mismos entre sí, sino que la acción de un director o de un solo profesor sirve como de jefe militar que gobierna y pone en movimiento un regimiento de doscientos o trescientos cantantes, niños o adultos. Para los cursos numerosos, este último sistema parece el mas a propósito y el que mejores resultados ha dado. La enseñanza por *correspondencia* se practica por cartas o escritos, y solo tiene aplicación en los estudios de armonía y composición.[7]

Grecia es punto de referencia obligado en el estudio de muchos aspectos de nuestra cultura. Si nos referimos a la entidad y evolución de la música occidental, el mundo griego ha representado un papel determinante. La unión de música y educación es sin duda uno de los aspectos más significativos de la cultura griega, en la que originalmente y durante mucho tiempo coexistieron en estrecha relación.[8]

En la antigua Grecia (ss. VIII a C. al IV d. C.), desde el período arcaico hasta la dominación romana, la educación musical ocupó un importante lugar para filósofos y teóricos de la época. En el período arcaico (ss. VIII al V a. C.), la música estaba conectada con la cosmogonía, la religión y la sociedad. En los poemas homéricos y en Hesiodo encontramos abundantes testimonios que hablan de la instrucción musical. Son en general referencias a personas expertas en el arte musical (la poesía, el canto y la ejecución instrumental) que poseían habilidades especiales y adquirían su sabiduría de manera autodidacta ayudados por la inspiración de la divinidad.

El concepto de educación musical o educación a través de la música empezó a considerarse hacia los siglos VII y VI a. C., ligado a la lírica monódica y probablemente más aún a la lírica coral arcaica, que requería la formación coral (poesía, canto y danza, con acompañamiento instrumental) de grupos de jóvenes para los festivales religiosos.[9]

La música era un elemento esencial en la educación de la clase aristocrática. La enseñanza solía ser personal y la práctica y la tradición eran las bases del aprendizaje.

[7] Parada, J. (1868). *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid: B. Eslava Imprenta de Santos Lanxé.

[8] Valles, M. J. (2009). *La educación musical en la historia de Occidente: Apuntes para la reflexión.* Revista Neuma, Año 2. Universidad de Talca, pp. 218 - 232.

[9] *Ibídem*.

Aparece así la figura del *paidagogós* (pedagogo), a quien se encargaba no sólo la instrucción, sino también el cuidado y la protección de los hijos.

En la educación griega existen tres ideas básicas en relación a la música:

- La *paideia*: educación o transmisión y adquisición de los conocimientos y valores culturales. En una civilización eminentemente oral como entonces era la griega, la música se convirtió en la forma artística y educativa por excelencia.
- La *mousiké*, música o actividad reservada a los hombres libres, que literalmente es «el arte de las musas» y comprendía la unión de texto cantado (poesía) con acompañamiento instrumental y movimiento (danza y gimnasia). La interrelación de estos elementos daba como resultado un objeto artístico completo que se ofrecía al público y era esperado como portador del mensaje cultural.
- El *éthos*, carácter que resultaba de la asociación de cada modo y ritmo musical al texto, y que ejercía una influencia determinante en el ejecutante y en el oyente, de ahí que existiese una rígida norma respecto a la utilización de los modos según la finalidad que se persiguiese, el tipo de auditorio, el contexto.[10]

El responsable de la educación era el maestro de cítara (*kitarodités*) y posteriormente se añadieron el maestro de letras y el instructor físico. El primero enseñaba el arte de tocar el instrumento y distintos géneros poéticos, que comprendían una importante técnica de expresión gestual; el canto y la danza no se concebían como disciplinas independientes de las enseñanzas anteriores. Así, la música constituía la parte de *cultura mental*, que se complementaba con la *cultura física* o gimnasia.[11]

[10] Robertson, A. y Stevens, D. (1985). *Historia General de la Música*. Ed. Istmo, p. 152.

[11] *Ibídem*.



Fig. 2. Representación de una lección de música en la antigua Grecia, ca. 510 a.C.

La enseñanza era individual aunque con presencia de los otros alumnos, directa y por imitación. La escritura no se consideró hasta más tarde y fue en el ámbito de los músicos profesionales. Otra de las ideas fundamentales respecto a la música y la educación en Grecia es la confrontación entre la música especulativa y la música práctica y su relación con la teoría del *ethos*. En su momento fue el centro de las disertaciones filosóficas y su influencia ha sido enorme y decisiva en la civilización occidental.

Con la escuela pitagórica, el valor ético-pedagógico atribuido a la música y reconocido desde la época arcaica se enfatiza aún más al asociar a la esencia divina la técnica musical, y es por esta relación que goza de la cualidad de perfección y de dignidad.

Asimismo, surge el concepto de armonía en sentido metafísico, como conciliación entre contrarios, que se refleja en el universo como ente regido por un orden dinámico y armónico y de cuya esencia participa también el alma humana. Otro de los conceptos fundamentales del pitagorismo es el de número, que podría resumirse como principio de inteligibilidad de las cosas y que comparte de este modo la naturaleza armónica del universo y del alma.

> (…) *el movimiento del cosmos y el del alma humana se fundan sobre las mismas proporciones numéricas armónicas. Por ello, la música es, en virtud de su principio numérico, el trasunto del orden universal, pero, a la recíproca, también cobra influencia sobre el ánimo y el carácter de los hombres; se*

> *convierte en un factor moral y social, al que es menester tomar en cuenta en la educación y en la vida pública. La música se convierte en un peligro cuando rompe el marco de los antiguos y severos órdenes, ampliándose hacia nuevas formas orgiásticas y un subjetivismo incontrolable.*[12]

La música, cuyas relaciones sonoras se expresan a través de números, revela por lo tanto la esencia de la armonía. Así pues, la armonía musical se identifica con la armonía del universo y su estudio se centra en estas relaciones interválicas, numéricas, la música se convierte por lo tanto en un objeto abstracto muy lejos de la música real producida por los instrumentos musicales.[13]

Damón, heredero del pensamiento pitagórico, en el siglo V a. C., se basó en este carácter inmutable de la música como partícipe de la armonía universal y que comparte esencia con el alma humana. Considerando que la influencia que ejerce la música en el espíritu humano repercute asimismo en la sociedad, concluye que la educación en la música afecta a la estabilidad social y por lo tanto del Estado.

La música, pues, es el medio de educar en la virtud (con poder incluso de corregir los malos hábitos o conductas), seleccionando solamente los modos y ritmos que causan estos efectos en el hombre: cualquier innovación en este sentido atentará contra el orden social, de ahí su interés en el establecimiento de la educación musical de manera oficial. También por ello defiende el predominio de la música sobre la gimnasia.

La filosofía platónica se convierte en crisol de todas las teorías anteriores referentes a la música. El carácter ético y educativo de ésta es indiscutible por su naturaleza divina, armónica y por ende inmutable. La música a la que se refiere Platón en este momento es una música no audible, sino inteligible, entendida como suprema sabiduría y en este sentido constituye la base de su discurso dialéctico. Junto a éste, Platón trata muy frecuentemente en su obra el concepto de música real, la que se interpretaba en los espectáculos y la que se enseñaba en las escuelas, relacionada con la técnica y la actividad profesional. El único modo posible de aunar estos dos conceptos, filosófico y musical, es la educación, mediante la cual el músico puede acceder a la

[12] Michels, U. (2002). *Atlas de música.* Madrid: Alianza, p. 175.

[13] Fubini, E. (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid: Alianza.

filosofía a través de un largo camino, ya que no es suficiente contar con talento creador y destreza técnica para conocer los principios absolutos de la música. De ahí también sus fuertes críticas hacia el público de los teatros que con la sola asistencia a los espectáculos, igual con conocimiento que sin él, se permitía juzgar la calidad de las obras.[14]

Platón retoma las ideas educativas de Damón con respecto a la música y, al igual que él, rechaza toda innovación musical. Otorga sin embargo una gran importancia a la unión de gimnasia y música, medicina del cuerpo y del alma respectivamente, dos artes regaladas por los dioses y por las que el hombre debe armonizar la intensidad de la tensión y relajación del alma, que constituye por eso la mejor forma de educación y de conocimiento, y que debe compensarse con el cultivo del cuerpo, de modo que se halle un equilibrio entre el movimiento del cuerpo y el del alma.[15]

A pesar de la justificación teórica de Platón, la separación entre el concepto filosófico-matemático de la música y el concepto técnico-profesional es evidente y se intensifica con el paso del tiempo, de tal modo que en las teorías aristotélicas aparecen ya claramente diferenciados.

El sentido educativo de esta materia sufre un giro significativo al ser considerada una actividad noble para el ocio, digna entonces de la aristocracia, y su inclusión entre las enseñanzas de los jóvenes está justificada en cuanto que eleva el espíritu y proporciona criterio para juzgar la calidad de los espectáculos, pero una vez que se obtiene conocimiento suficiente debe abandonarse la práctica ya que se considera oficio y, por consiguiente, actividad servil.

Aristóteles acepta las teorías damonianas y platónicas acerca del uso de la música en la educación siguiendo el principio de imitación y de conformidad con la naturaleza ya que, según él, ésta debe ser el principio de toda acción. Pero no admite restricciones: todos los modos pueden ser útiles en la educación, sólo es necesario utilizarlos adecuadamente en función de su carácter y de la respuesta de cada individuo

[14] Valles, M. J. (2009). *La educación musical en la historia de Occidente: Apuntes para la reflexión.* Revista Neuma, Año 2. Universidad de Talca, pp. 218 - 232.

[15] *Ibídem.*

a ellos. Así pues, los conceptos metafísicos y éticos anteriores adquieren en el pensamiento aristotélico una orientación social y psicológica.

Posteriormente, las teorías tradicionales acerca del carácter ético de la música fueron consideradas antiguas convenciones y aunque no desaparecieron pasaron a segundo plano, dejando paso a un concepto sensible y científico de la música.

En la civilización romana el cultivo de la música fue desigual a lo largo de su historia pero en todo caso su estimación fue en general escasa. La educación romana se basaba en la literatura y en la retórica pero la música no tuvo lugar destacado en las escuelas romanas, aunque se valoraban notablemente los conocimientos de melodía y ritmo para su aplicación en la oratoria, es decir, se reconocía la aplicabilidad del conocimiento musical a otros aprendizajes.

Sin embargo, la música contaba con una enorme aceptación entre las actividades para el ocio. Los sectores sociales más elevados tenían a su servicio músicos profesionales, frecuentemente esclavos griegos, que amenizaban sus reuniones sociales. También algunos emperadores y otros nobles disfrutaban con sus propias interpretaciones.

Arístides Quintiliano en su tratado *De musica libri tres* da cuenta de esta realidad, a pesar de que la música está presente en todas las actividades de la vida (los banquetes, las ceremonias religiosas, los combates) lamenta la poca consideración en que sus contemporáneos tienen al arte musical y critica que no se aprecien sus valores educativos, lo que atribuye al desconocimiento.

En la Edad Media la música volvió a adquirir un estado de especial relevancia debido a la herencia griega transmitida por las corrientes neoplatónicas. Como arte se consideraba superior a las demás y era muy valorada como disciplina científica formando parte del *Quadrivium* (Aritmética, Música, Astronomía y Geometría) en las escuelas monásticas.

Los estudios musicales, sin embargo, eran de tipo teórico especulativo, muy ligados a la filosofía y concretamente a la teología. Los grandes intelectuales de la temprana Edad Media (Aurelio Agustín, Boecio, Casiodoro, Isidoro de Sevilla) se ocuparon de la música como objeto de estudio teórico, pero a partir del siglo IX se hizo también evidente la preocupación por la música práctica.[16]

[16] *Ibídem.*

En la transición de la Edad Antigua a la Edad Media, Aurelio Agustín (s. IV-V) que en su libro *De música* escribe que la música sirve para la edificación del alma, pero la música que brota del corazón, no las músicas que acercan al placer y goce de los sentidos. La música verdadera es la racional que brota del alma.

Boecio (s. V-VI) en su *De Institutione Musica*, resume el saber antiguo y lo proyecta hacia el futuro, siguiendo la teoría pitagórico-platónica que considera la música como un instrumento de educación básica por sus efectos sobre el carácter en función de los modos que emplee y por su naturaleza teórico-matemática. Considera que la música humana (vocal), es superior a la música instrumental, ya que la primera nos pone en contacto con la música mundana o cósmica; idea de influencia platónica y aristotélica, que dará primacía en el mundo medieval a la música teórica sobre la práctica, y dentro de ésta a la música vocal sobre la instrumental.

Casiodoro (s. V-VI), asume los planteamientos sobre la música como forma de ascesis y de utilidad para la curación física y psíquica.

Isidoro de Sevilla (s. VII), rector del estudio de la catedral de Sevilla y máximo exponente de la intelectualidad de la España visigoda. Escribe *Etymologiarum*, un tratado enciclopédico dedicado a la enseñanza de las Artes Liberales (trivium y quadrivium) como preparación para los estudios filosóficos y teológicos, organización que acogen las catedrales y monasterios de la época y que posteriormente heredarán las universidades. Valora la música práctica, pero considera la música teórico-matemática en un plano superior que, además, considera básica para el conocimiento de otras ciencias. También cree en la capacidad de la música para suscitar emociones.

A partir del siglo V los monasterios se convierten en centros de oración y de saber. Allí el canto litúrgico requiere una formación especializada que se imparte en la *Schola Cantorum* o Escuela de Canto a los niños y adultos de la comunidad que lo precisen, junto a una educación general.[17]

Dado que la educación y la enseñanza regulada se daban principalmente en el ámbito clerical, la práctica de la música se limitaba al canto religioso, siempre colectivo, que por otra parte alcanzó un notable desarrollo en diferentes estilos, y así fueron

[17] *Ibídem.*

surgiendo escuelas de canto en monasterios y catedrales a la vez que se multiplicaban las composiciones litúrgicas.

En las universidades se incluyó también la música como disciplina liberal, pero poco a poco fue cobrando importancia en otras actividades sociales universitarias tales como investiduras, misas conmemorativas, etc. y fue ganando terreno la interpretación musical menos formal y más variada en sus manifestaciones: canto, danza y música instrumental. Los estudiantes universitarios podían recibir además instrucción musical coral en las escuelas catedralicias, de hecho muchas universidades mantenían acuerdos con las catedrales a tal efecto (como ejemplo, la Universidad de París con la escuela de Notre Dame).

A partir de Guido de Arezzo (c. 991-1033) se empleará la solmisación sobre partituras de cuatro líneas, lo que permitirá el aprendizaje de la lectura a vista. La invención de Guido es, por lo tanto, el primer método de solfeo de la historia de la música de occidente y supuso una revolución técnica de primera magnitud, ya que liberaba al aprendiz del uso exclusivo de la memoria para el aprendizaje del repertorio, pudiendo cantar a primera vista cualquier melodía o recordar las conocidas. Según el propio Guido de Arezzo reconoció en su *Epistola ad Michaelem*, con su método el aprendizaje podía pasar de diez años a dos.

Este método proporcionaba una formación auditiva eficaz, al crear una conciencia clara de los intervalos melódicos, mediante la entonación de los hexacordos do-la y sus mutanzas. Era una enseñanza centrada en el canto del repertorio litúrgico. Primero se aprendió el canto llano, luego se incorporó el canto polifónico o de órgano y la improvisación vocal (contrapunto), así como la colocación del texto en la melodía. Esta formación podía completarse, en algunos casos, con la enseñanza del órgano y de la composición.

En el siglo XII la cultura monástica retrocede por la evolución de la vida hacia los núcleos urbanos y la influencia de austeridad y misticismo y alejamiento del cultivo del saber enciclopédico de la orden cisterciense. En ese siglo las catedrales ocuparán el primer lugar como principales centros del saber en el ámbito religioso cristiano.

En las escuelas de canto de monasterios y catedrales, el canto se enseña con una finalidad práctica: la participación en la liturgia, que en esta época es fundamentalmente cantada. Se enseña principalmente a niños, aunque los adultos también podían recibir

esta enseñanza. Es impartido por el maestro de coro o cantor. El aprendizaje era esencialmente memorístico, de esta manera por repetición y memoria, después de un largo periodo de aprendizaje se llegaba a aprender el repertorio. La ayuda principal para la memoria era el gesto quironímico del maestro.

Las universidades de los reinos cristianos de Europa son las herederas de los estudios monacales y catedralicios, en cuanto a su organización, y palatinos, en cuanto a su vocación de independencia con respecto a la estructura eclesiástica. Florecen en Europa a partir del siglo XI (Bolonia, 1089; Oxford, 1096) y heredan la organización del saber en estudios preparatorios o de artes (trivium y quadrivium), donde la gramática latina y la dialéctica eran materias fundamentales, y facultades mayores: derecho, teología, derecho canónico, filosofía.

La música se enseñaba como una materia del quadrivium y por este motivo fueron pocas las universidades que tuvieron su cátedra de música independiente del resto de las ciencias matemáticas. La primera cátedra de música en occidente fue la de la universidad de Salamanca (1254). Con cátedra independiente o sin ella, la enseñanza de la música se impartió también en Praga (1367), Viena (1389), Colonia (1398), Cracovia (1400) y Oxford (1431).

En el Renacimiento el Humanismo trajo consigo una nueva orientación de la educación. Resurgió el ideal educativo griego que buscaba el desarrollo integral del hombre y en el proceso de formación del hombre renacentista, la música ocupaba una vez más un lugar de consideración.

En cuanto a la organización escolar, el chantre siguió siendo la autoridad principal en música en las catedrales y el maestro de capilla el principal maestro de música, que podía tener ayudantes; también solía haber maestros de gramática latina. Los niños eran admitidos sobre los 8 años de edad. Cuando se producían vacantes se convocaban pruebas, en las que se les escuchaba cantar para valorar sus aptitudes de oído y voz o se les reclutaba de manera forzosa. Los niños eran alojados en casa del maestro de capilla o en los colegios de niños de coro que comenzarán a crearse en este período (Toledo, 1546 y Salamanca, 1693). Las condiciones de vida eran duras. En el siglo XVI los movimientos protestantes trajeron cambios en la educación musical en las iglesias reformadas.

El Humanismo confiaba en que el movimiento reformista librase a los hombres de la oscuridad y de las creencias supersticiosas. En lo que concierne a la educación musical en el siglo XVI, las luchas religiosas que se suscitaron con la Reforma tuvieron probablemente una influencia mucho mayor que las ideas laicas y altruistas de los pensadores humanistas.

Tanto Lutero como Calvino consideraban imprescindible el canto para el culto religioso, aun con notables diferencias. Para Lutero la música era un don de Dios, actividad que aliviaba el sufrimiento del hombre, elevaba su espíritu y le conducía al bien, de ahí que se le otorgara un papel importante también en la educación. La música no se restringía al espacio de la iglesia, sino que se practicaba diariamente en las escuelas y en las casas, pues existía una estrecha relación entre la iglesia, la escuela y la comunidad.[18]

Sin embargo Calvino, aun reconociendo los valores edificantes del canto, adopta una postura restrictiva, recomendando su uso exclusivo en la iglesia, nunca como entretenimiento doméstico o en otros ámbitos, para evitar que los poderes nocivos de los sonidos musicales hiciesen caer al hombre en conductas licenciosas.

Durante la Edad Media y la Edad Moderna no hubo una educación generalizada de tipo primario. Esta formación se atendía de diferentes maneras: escuelas de la iglesia, preceptores privados en las casas, maestros que abrían escuelas privadas y cobraban a los alumnos por la enseñanza.

Por lo tanto, desde finales del s. XVI, en la mayoría de los países de Europa, la educación musical perdió peso en la educación general a favor de una educación más práctica. Sin embargo, las emergentes clases medias, por imitación de los gustos de la aristocracia, verían en la música una buena forma de entretenimiento social y, como consecuencia, se conocería un gran desarrollo de la práctica musical de aficionados a través de los *collegium musicum*, de las academias y de la música doméstica, junto con la publicación de tratados, ediciones musicales y proliferación de maestros de música.

A partir del siglo XVII la enseñanza de la música comenzó a especializarse para adaptarse a distintos intereses, por una parte a los de profesionales y aficionados y por otra a los de la educación general. En lo que respecta a ésta, la ideología protestante fundamentada en el convencimiento de que la educación de los jóvenes debía basarse en

[18] *Ibídem.*

el conocimiento de la música, contribuyó a afianzarla en las comunidades de su influencia.

Jan Ámos Komenský (1592-1670), "Comenius", *(Didáctica Magna, seu omnes omnia docendi artificum,* 1657), nacido en Moravia, líder protestante y teórico de la educación, diseñó un sistema educativo para la educación primaria y secundaria en el que las artes y la música jugaban un papel esencial. Algunos pedagogos lo señalan como el creador de métodos sensoriales y activos. Aunque sus teorías fueron bien recibidas en su época, sería en el siglo XIX cuando ejercieron verdadera influencia en la educación.

En la educación musical, Comenius que fue seguidor de Lutero y consideró la música como un elemento religioso y social, introdujo la música en todas las etapas de su sistema educativo. Para él, el canto era el elemento central de la educación musical y había que enseñarlo de manera gradual, adaptándolo a la edad y a los intereses de los niños.

En el siglo XVIII las ideas de la Ilustración significaron un gran avance en el pensamiento pedagógico y se fomentó el cultivo de las artes, aunque precisamente la música no se vio demasiado favorecida. El valor educativo del arte residía en su capacidad de imitación de la naturaleza y según este concepto se consideraba que las posibilidades de la música eran limitadas.

Poco a poco se irían imponiendo los principios educativos seculares relacionados con la Ilustración. Jean Jacque Rousseau (1712-1778), formado como músico, en el *Emile, ou l´éducation* (1762), que representaba el cambio mayor en la filosofía educativa, introdujo la idea de que la música merece atención desde temprana edad por sus beneficios psicológicos individuales y sociales.

Rousseau creía en el carácter original de la música como arte expresiva y no en su construcción artificial y convencional. Defendió la utilización de la música con fines educativos debido a sus efectos beneficiosos en la psicología y en la socialización del individuo. Defendía las experiencias auditivas previas a la lectura y escritura musicales, así como el trabajo de la creatividad infantil, idea que consideraba unida a la capacidad de aprendizaje en función de la edad. Centraba los valores educativos y humanos de la música en general, en el canto identificado en la melodía, por su relación con la palabra y porque constituye la verdadera esencia natural de la música. Proponía ejercicios

creativos cuidadosamente preparados para todos los niños e inventó un método numérico de enseñanza del solfeo (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si; 1,2,3,4,5,6,7).

Según Rousseau, la naturaleza inspira canto y melodía, mediante los cuales el hombre expresa y experimenta pasiones y sentimientos.[19] Sus ideas tuvieron gran influencia en el pedagogo suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827).

Johann Bernhard Basedow (1723-1790), siguiendo las teorías de Rousseau, expuso que la práctica del canto estimulaba el aprendizaje en todos los campos, por lo que sugirió a algunos músicos la composición de canciones infantiles para uso escolar.

A partir del siglo XIX la educación musical escolar en los países occidentales tendió a regularizarse a través de distintas experiencias, pero en general bajo la influencia de las teorías educativas de Rousseau y Pestalozzi. En su pensamiento pedagógico la música ocupa un importante lugar como medio para suscitar sentimientos nobles a través de la formación del gusto y resulta muy eficaz para la educación por sus valores morales, ya que debidamente cultivada, es capaz de vencer los impulsos bajos e indignos del ser humano, en lo que se muestra de acuerdo con las teorías de Lutero al respecto.

En Inglaterra, aunque la enseñanza escolar de la música tardó en generalizarse, es de destacar la figura de John Curwen, discípulo de Pestalozzi, que aplicó las ideas pedagógicas de éste a la enseñanza de la música en su país y creó, junto a su hijo John Spencer Curwen, un sistema de solfeo relativo para la práctica del canto, el sistema *Tonic sol-fa*, adaptado del método de la noruega Sarah Glover y que posteriormente tomaría Kodály como base para su enseñanza.

[19] Fubini, E. (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, pp. 206-207.

1.3. La enseñanza musical en España.

En el Renacimiento, en los países católicos el ámbito principal de formación de los profesionales eran las capillas musicales tanto para la formación vocal, la instrumental y de la composición. La educación musical en Italia destacaba además por la formación vocal e instrumental proporcionada por los conservatorios y otros centros benéficos dirigidos por la iglesia.

La palabra "conservatorio", de origen italiano, aparece en sus primeras acepciones como sinónimo de hospicio, asilo y establecimiento benéfico donde se recoge a los huérfanos, enseñándoles el oficio de cantor para las funciones religiosas principalmente. Los primeros conservatorios tienen sus orígenes en la Italia del siglo XVI; los más antiguos son los fundados en la ciudad de Nápoles: Santa María de Loreto (1537), la Pietá dei Turchini (1584), los Poveri di Gesú Christo (1589) y Sant' Onofrio de Capuana creado hacia 1600. Estos centros reciben diversas denominaciones, así, el Conservatorio de Nápoles puede ser Academia en Roma y Liceo en Bolonia, con una referencia más explícita a la enseñanza; de la misma manera, los Ospedale en Venecia son Hospicios en los que se crea una "escuela" en la que se enseña música a las llamadas hijas u hospicianas.

Además de la enseñanza particular en el ámbito de cámara ofrecida a la realeza y a la nobleza civil y eclesiástica, cuyo origen se encuentra en la práctica cortesana medieval, y que contó desde entonces con muchos e importantes maestros, floreció en este período, por extensión de la anterior, una práctica y enseñanza colectivas en diferentes organizaciones que surgieron en Europa.

Hay que reseñar que a partir de la segunda mitad del siglo XVI, esta práctica de la música como actividad de ocio, se ampliará a la naciente burguesía comercial, debido a la difusión de las ideas del humanismo y su concepción de las habilidades y destrezas que toda persona de determinado nivel debería exhibir tanto en la vida social, como en la privada, entre las que destacaban la música y la danza.

Las *Accademie* de Italia eran organizaciones intelectuales, cuya actitud hacia las artes era erudita y estética. Su origen eran grupos laicos de fraternidad que entroncan con la atmósfera político social del nacimiento de las repúblicas italianas del

renacimiento humanista. *La Accademia degli Intronati* de Siena, fundada en 1520, es considerada la primera.

Junto a las academias dedicadas a la práctica musical, que se convertirían en modelo en el siglo XVII, seguirían existiendo otras dedicadas a la especulación musical o a la relación de la música con la poesía, tales como la Camerata Florentina y la Bardi.

Los *collegium musicum* y los clubs musicales de Alemania, Austria, Suiza y Reino Unido eran reuniones de músicos con intereses no profesionales. Se diferencian de las academias italianas en su apertura hacia las clases medias de la burguesía ciudadana. Nacen, además de por las razones religiosas, por la imitación por parte de la clase media de los entretenimientos, en los que la música era valorada como placer y actividad social.

Como ejemplo de la educación musical de la nobleza europea, presentaremos lo más relevantes en este período en el caso de España. La tradición cortesana medieval que enlazará con el nacimiento del humanismo renacentista, motivó el impulso de una formación cívico-social y política en el comienzo de este periodo, valorándose la educación del trato de gentes, la "cortesanía" y la "urbanidad". El ambiente propio para ejercer esta "buena educación" era sobre todo la vida palaciega, cortesana y, con el tiempo, la de algunos círculos sociales de la gran ciudad. Se leían con interés y con finalidad práctica, libros sobre educación y "buenas costumbres" por los hijos de las familias nobles y de la burguesía acomodada, quienes contaban en ocasiones con un "preceptor" particular, que les impartía una formación básica no formal en las Artes Liberales.

Aunque con retraso respecto a Europa, la práctica musical en España, se convierte en algo generalizado como afición, floreciendo en la segunda mitad del siglo las academias de música (reunión de aficionados para interpretar y oír música, de manera similar a las academias italianas y a los *collegium musicum* centroeuropeos).

Por otra parte en la educación femenina de las clases altas hubo cambios importantes. El hecho de saber cantar, danzar y tocar algún instrumento se convirtió en algo esencial, desplazando a las virtudes tradicionales de aplicación a la economía y al hogar. Esta práctica nueva en relación con el siglo anterior, se hace norma por lo que supone de ostentación de un lujo y de un "estar a la moda" plenamente dieciochesco.

La afición musical de las academias y los *collegium musicum* cedió paso a partir del siglo XVIII a la organización de sociedades de conciertos, en las que los socios disfrutaban fundamentalmente escuchando la nueva música instrumental, más compleja, en las interpretaciones de los profesionales.

El fenómeno más característico de la vida musical del ochocientos es la expansión del dilettantismo y la transformación de sus fines y orientaciones. Antes se centraba en la música instrumental, que ahora tenderá a ser más una actividad de músicos profesionales, mientras que los aficionados se agruparán principalmente en sociedades para la práctica del canto coral.

A la difusión de este movimiento contribuyó la creencia en la capacidad de la música para influir en el comportamiento humano. Es un fenómeno con dos manifestaciones: la música como medio de purificación espiritual: idea cercana al catolicismo, y la música como medio de encuentro y fraternidad universal: idea laica y democrática, arraigada en el humanismo del setecientos tardío. Entra en auge el movimiento coral, que favoreció la difusión y el incremento de la instrucción musical en un momento en el que las instituciones eclesiásticas habían perdido el monopolio de la enseñanza.

El movimiento coral llegó a España tardíamente. Las primeras sociedades corales nacieron en Barcelona en los años cincuenta del siglo XIX, con Josep Anselm Clavé (1824-1874) y Juan Tolosa (n. 1818). Ambos se inspiraron en el modelo de Wilhem, Juan Tolosa lo implantó en España después de regresar de París en 1850.

Clavé quería llevar el canto coral a la clase trabajadora, no contemplaba la enseñanza del solfeo; para él lo importante era el canto como medio moralizante, relegando a un segundo plano el aspecto artístico. Juan Tolosa pretendía difundir la enseñanza musical entre todas las clases sociales, seguía a la letra el modelo francés de Wilhem y de los orfeones franceses; para él el aspecto social era importante, pero el artístico y educativo también.

Podemos afirmar que la filosofía inspiradora del orfeonismo, de origen europeo y especialmente francés, recogida sobre todo en Cataluña, se difundió por España a través de estas dos vías. Produciéndose una conexión directa entre educación musical e interpretación a través de la aplicación del sistema orfeonístico y la creación de los primeros orfeones, infantiles primero y luego de adultos.

En esta época se crearon los Liceos, Academias y organizaciones similares. Estas eran sociedades donde convergían aficionados de la burguesía y músicos profesionales para la enseñanza, promoción y difusión de la música. Se diferenciaban de las Sociedades de Conciertos y las Sociedades Filarmónicas en que éstas se dedicaban fundamentalmente a la organización de conciertos de músicos profesionales, abiertos al público en general o sólo para los socios.

En 1830 y tras dos intentos fallidos (1810, 1816) se fundó en Madrid el "Real Conservatorio de Música Mª Cristina", que contará con la exclusividad de la enseñanza musical oficial en España hasta 1905.

El modelo italiano seguido hizo que el Centro se concibiese fundamentalmente como escuela de canto y de interpretación musical para suministrar las necesidades musicales de los teatros de ópera y zarzuela. Otras fundaciones: Barcelona, Conservatorio del Liceo (1847), Escuela de Canto y Declamación de Granada (1861), Valencia (1879), Oviedo (1887), Sevilla (1889).

Durante el siglo XIX la mayoría de los gobiernos de Europa comenzaron a asumir responsabilidades en la educación y a diseñar sus propios sistemas nacionales, ya que en la era de la industrialización, el conocimiento básico de la lectura, de la escritura y del cálculo fue necesario para acceder a los nuevos trabajos. Surgían al mismo tiempo teorías e ideologías que planteaban cambios en las actitudes hacia los niños, en la naturaleza de la enseñanza y en las propuestas sobre la escolarización.

Fue en ese clima de reformas sociales y expansión de la educación cuando se pusieron las bases de los modelos modernos de enseñanza y organización curricular y la música se estableció como materia escolar por diferentes razones:

1. Mejora del canto litúrgico del pueblo. A principios del XIX permanecían fuertes todavía los lazos entre las prácticas religiosas y educativas.
2. Para la mayoría de los reformadores europeos, los estudios musicales se asociaban con el fortalecimiento de la moral y la mejora de la conducta social y por ello tenían garantizado un lugar en la educación elemental.
3. Unida al desarrollo moral estaba la idea de la transferencia del aprendizaje musical a otras áreas de la conducta y del conocimiento.
4. La música también era valorada como una forma de preservar la herencia cultural y promover un sentimiento de identidad nacional a través del canto de

himnos nacionales y patrióticos, práctica muy extendida a lo largo de la historia contemporánea, especialmente en los movimientos de carácter nacionalista.

5. La música, como parte de una educación paidocéntrica e integral, también fue valorada por algunos pensadores, no tanto por su posible contribución al desarrollo moral sino por ser una forma de experiencia y de auto-expresión. Esta idea que ya había sido defendida por Comenius (1592- 1670) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), continuó en Johann Heinrich Pestalozzi y F.W.A. Froebel, los cuales tuvieron un fuerte impacto en la política y el pensamiento educativos.

1.4. Estilos de enseñanza musical.

La educación y la enseñanza se conciben como un diálogo entre docentes y discentes, en el que ocupa un rango importante el entenderse sobre objetivos, condiciones iniciales del aprendizaje, temas, métodos y medios.

Cuando hablamos de enseñanza debemos pensar en el que enseña y en el que aprende: maestro y alumno. Hablaremos de estilos de enseñanza y aprendizaje porque como bien dice la frase “cada maestrillo tiene su librillo”, y cada profesor posee un estilo de enseñanza propio, que sin lugar a dudas determina la dinámica del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Este proceso interactivo es el producto de una actividad en un ambiente específico que demuestra variaciones entre patrones, estilo y calidad. Las preferencias de aprendizaje reciben la influencia de la cultura, la experiencia y del desarrollo. Los estilos influyen en cómo los estudiantes aprenden, cómo enseñan los profesores y cómo ambos interactúan. Los estudiantes aprenden diferentes de unos a otros, con fortalezas, limitaciones y preferencias en la manera en que reciben y procesan la información. El estilo de aprender es tanto una característica del estudiante como una estrategia instruccional. Los educadores deben ser capaces de responder a las necesidades de sus estudiantes mediante la planificación y creación del escenario educativo que promueva y apoye las características únicas de sus estilos de aprendizaje.

Los estilos de aprendizaje son los rasgos cognitivos, afectivos y fisiológicos que sirven como indicadores relativamente estables, de cómo los alumnos perciben interacciones y responden a sus ambientes de aprendizaje (González Clavero, 2011).

Las raíces de la enseñanza musical podemos encontrarlas en el destacado pedagogo y filósofo checo Juan Amós Komensky de Comma, conocido como "Comenius" (1592 – 1670), quien en su obra, publicada en 1657, *Didáctica Magna, seu omnes omnia docendi artificum,* expone sus teorías sobre la organización de las escuelas y desarrolla una metodología para la enseñanza de la música. Fue además, un gran defensor de la enseñanza de las artes y algunos pedagogos lo señalan como el creador de métodos sensoriales y activos. Su teoría expone que el conocimiento debe ser completo a cualquier edad. Comenius fue una de las figuras más relevantes de la pedagogía del siglo XVII, y uno de los primeros impulsores de la educación moderna.

A partir de este siglo el número de autores de sistemas simplificados y de nuevas escrituras fue notable. Rousseau (1712-1778), filósofo, escritor y publicista francés., en el siglo XVIII, escribió un método modal, es decir, que todas las tonalidades se reducen a los modos mayor y menor, y utilizó la notación numérica como sistema pedagógico. La escritura se basaba en números dispuestos del 1 al 7 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 correlativos a cada nota) y con cinco octavas. Fue además, el autor del *Emilio,* una recopilación de reflexiones y observaciones sobre la educación, compuso numerosas canciones para niños e intentó difundir y popularizar la enseñanza musical.

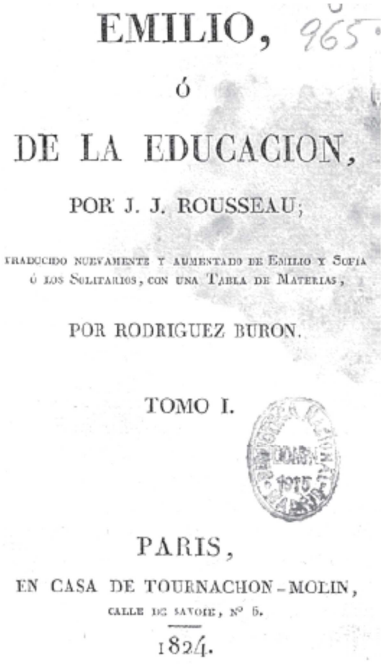

EMILIO, 965
ó
DE LA EDUCACION,
POR J. J. ROUSSEAU;
TRADUCIDO NUEVAMENTE Y AUMENTADO DE EMILIO Y SOFIA
Ó LOS SOLITARIOS, CON UNA TABLA DE MATERIAS,
POR RODRIGUEZ BURON.
TOMO I.
PARIS,
EN CASA DE TOURNACHON-MOLIN,
CALLE DE SAVOIE, Nº 6.
1824.

Fig. 3. Portada de *Emilio o de la Educación* (1824) de Rousseau.

El sistema de Rousseau fue ampliado en 1817 por Pierre Galin (1786-1821), matemático y músico francés. Galin concibió un método de simplificación de la enseñanza de la música con un sistema que él denominó *Meloplaste,* el cual prescindía de la notación común sustituyéndola por la notación cifrada.[20] Galin propone que su método sea adoptado en las escuelas de toda Francia. Afirmaba que la mayoría de los que habían estudiado música, no sabían cantarla. En su obra *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique* (1818) expone que:

> *Casi todos han necesitado un instrumento para saber cómo suena un canto que no conocían; es el instrumento el que cantaba por ellos. Es como si para leer cualquier libro necesitaran un aparato especial, y no utilizando el mejor medio, que es su propia voz. El proceso es el siguiente: la vista de los signos escritos hace mover los dedos, éstos actúan sobre el instrumento, y es éste el que*

[20] Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos II*. Madrid: Akal. (pp. 64).

materializa el pensamiento. Pero, ¿por qué la vista de los signos no dice nada directamente a la mente del lector? No son capaces de frasear, no saben cuándo pasan de un tono, de un modo a otro, porque el instrumento solo lee notas, y es la mente la que tendría que dirigir, por lo que afirmamos que la verdadera música es la vocal.

En efecto, ¿qué es la música sino el arte de hablar, leer y escribir el canto?; una lengua en la que las ideas están vinculadas a signos instituidos para comunicarse con la mente.

Estos signos son articulados con las palabras do, re, mi... o escritos, no importa de qué manera. Mientras que estos signos no se conviertan en melodías en el interior del lector, y recíprocamente las melodías no pueden traducirse en signos escritos, el estudiante no sabe hablar el idioma de la música.

Posteriormente, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, Guillermo Wilhem (1781-1842), compositor francés que introdujo el canto en las escuelas, desarrolló un nuevo método para la enseñanza musical basado en la educación del oído, el conocimiento de los signos, la ejecución vocal e instrumental, formas y composición, representando las nuevas corrientes racionalistas en el campo de la Educación Musical.

De su influencia surge una importante generación de pedagogos entre los que se encuentran Hubert, Gedalge, Hortense Parent y otros. Glover, en el siglo XIX, ideó el *Método modal tónica sol-fa,* que se fundamenta en la escritura de las notas a través de letras del alfabeto.

André Gedalge (1856 – 1926) compositor francés, autor de un método que él tituló *Enseñanza de la Música por la educación metódica del oído.* Basado un poco en el método de Wilhem, la entonación se trata por la relación interválica de las notas entre sí y con referencia a los grados de la escala; las notas se cantan pronunciando su número de orden en dicha escala en lugar de su nombre; no se usan claves, por lo cual las notas deber ser identificadas por las líneas y espacios del pentagrama en que están colocadas (la 2ª línea una 3ª más alta que la 1ª, etc.); una cifra romana puesta debajo de la primera

nota de cada ejercicio, indica el grado de la escala que debe atribuirse a dicha nota (parte de esto lo aprovecha más tarde Kodaly.[21]

Emile Jaques - Dalcroze (1865 – 1950). Este músico y eminente pedagogo de origen suizo, aunque nació en Viena, pero vivió y ejerció en Ginebra, creó un método de enseñanza musical, en principio destinado a la enseñanza profesional, pero que más tarde él mismo vio que podía ir dirigido a la enseñanza en la escuela, circunstancia por la que luchó personalmente hasta implantarlo, y no solamente como método cuyo fin es aprender música, sino también como vehículo para llegar a entender y dominar otras disciplinas. Es una enseñanza a través de la música pero no sólo para la música, sino para el desarrollo integral de la personalidad del individuo, su voluntad y facultades imaginativas.

Él lo tituló *Método de educación por el ritmo y para el ritmo.* Desarrolla ante todo el concepto de ritmo que hay en la base del solfeo cantado. El alumno aprende a escuchar y a concentrarse en la escucha; breves motivos al piano le inspiran movimientos de andar, correr, saltar, pararse, acelerar o retardar movimientos. Gradualmente se pasa a música más compleja, que permite desarrollar toda la fantasía de creación de movimientos con todo el cuerpo. Más tarde el niño aprenderá las notas y distinguirá los intervalos, leerá y escribirá música, aprenderá solfeo y distinguirá tonalidad y modalidad. Más tarde todavía, aprenderá cualquier instrumento melódico o rítmico con el que desarrollar su fantasía improvisatoria.[22]

En el siglo XIX en España, la enseñanza musical se realizaba mediante tres tipos de metodologías: **la enseñanza musical individual**, donde el profesor dedica su atención a cada uno de sus discípulos de forma particular y personalizada, haciéndoles repetir los ejercicios y lecciones según el nivel cognitivo de cada alumno, **la enseñanza musical mutua**, que consiste especialmente en encargar a los discípulos más adelantados, bajo la denominación de monitores o maestrinos, de hacer estudiar a los demás las lecciones que ellos acaban de dar con el profesor, y **la enseñanza musical simultánea**, que consiste en dirigirse constantemente el profesor a la totalidad de los

[21] Zamacois, J. (2002). *Teoría de la Música.* Barcelona: S.A. Idea Books. (pp. 142).

[22] Serrallach, L. (1953). *Historia de la Enseñanza Musical.* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A. (pp. 195.

discípulos, o a una sección de éstos, haciéndoles practicar a todos al mismo tiempo iguales ejercicios.[23]

Para Ramón Torrás en su libro *Escuela de Canto Española* (Barcelona, 1905), "el maestro de música, ha de tener vocación verdadera para la enseñanza, ciencia bastante, carácter entero, fuerza de voluntad para soportar la monotonía de los preliminares, sin alterarse, y extraordinarias facultades de imitación y de trasmisión. Con estas condiciones, los alumnos que sean inteligentes y cuenten con facultades, irán lejos, y darán honra y provecho al Maestro, en más o menos grados, según las teorías que éste les enseñe".[24]

[23] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música (*2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol. (pp. 154-155.

[24] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza.* Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES Y DESARROLLO DE LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN EL SIGLO XIX.

2.1. La voz humana. Breve historia de los primeros descubrimientos y conceptos acerca de la voz.

Desde la Antigüedad se ha indagado en ese sonido emitido por lo seres humanos, utilizados por ellos como instrumento de comunicación habitual, pero a través del cual también se transmite la cultura y se expresan los sentimientos y emociones.

En la época del filósofo griego Platón (427 a.C.) y del médico, también griego, Hipócrates (460 a. C.), se han expuesto numerosas teorías para explicar la producción del sonido vocal. En las ideas de su tiempo se creía que la voz era un ruido o sonido que produce el aire aspirado lanzado hacia fuera. Años más tarde en la época del filósofo Aristóteles (384 a.C.), que fue considerado el primer investigador científico, y que fue discípulo de Platón, apenas se tenía una ligera y muy imperfecta idea de la formación de la voz. Se creía que la voz era un choque que se producía en el aire y llegaba al alma por medio del oído.[25]

Fueron necesarios más de tres siglos hasta la aparición del tratado especial *Sobre la voz*, escrito por el médico griego Galeno (130 a.C.) donde se manifiestan ya conocimientos más profundos sobre el funcionamiento de los órganos vocales.

Con los adelantos de la física, la anatomía y la fisiología, los conocimientos fueron en aumento hasta el siglo XVI, desde cuya época podemos decir que empieza el verdadero impulso de la anatomía y la fisiología vocal, enriquecidas con notables descubrimientos.[26]

[25] Yela, E. (1872). *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente. (pp. 80).

[26] *Ibídem,* p. 55.

En la segunda mitad del siglo XVI el anatomista italiano Girolamo Fabrizio d'Acquapendente (1533-1619), conocía ya todas las partes de que se compone el aparato vocal y fue el primero que reconoció cuatro cartílagos en la laringe y presentó la glotis desempeñando el importante papel que le está encomendado en la producción de la voz.[27]

A principios del siglo XVII, la física y la anatomía con sus grandes adelantos, favorecieron la resolución del problema de la voz, que por mucho tiempo fue el tema predilecto de los naturalistas, médicos y artistas.

En 1741, el anatomista francés Antoine Ferrein (1693-1769), hizo por primera vez experimentos con la laringe de un cadáver. A las investigaciones de Ferrein siguieron las de Henri Dutrochet (1776-1847), médico, biólogo y fisiólogo francés que realizó un estudio de la anatomía del órgano vocal y de las leyes de la producción del sonido, exponiendo una teoría que se aparta de todas las opiniones emitidas hasta entonces, y que encierra muchos puntos de verdad. Hasta Manuel García en 1855, no se expone una teoría aceptable sobre el funcionamiento del órgano fónico.

A continuación expondremos algunas definiciones de Voz para algunos médicos de finales del siglo XVII y principios del XVIII:[28]

Pierre Hubert Nysten (1771-1818), médico belga la definió como: *«Voz: sonido apreciable que el aire, recogido por los pulmones, produce al atravesar la glotis; suma de todos los sonidos que un hombre o un animal puede producir con la laringe hablando, cantando o gritando.»*

El médico francés Nicolas-Philibert Adelon (1782-1862), la definió como: *«Voz, sonido que se produce en la laringe en el momento en que el aire atraviesa este órgano, y mientras los músculos intrínsecos de la glotis se hallan en contracción.»* François Magendie (1783-1855), médico francés la definiría como*: «Se entiende por voz el sonido que se produce en la laringe en el momento en que el aire atraviesa este órgano, sea para entrar en la traguea-arteria, sea para salir.»*

Joseph-François Malgaigne (1807-1873), llegó a la conclusión de que: *«La voz es un sonido particular producido ordinariamente por el paso del aire aspirado en las*

[27] Yela, E. (1872). *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente.

[28] *Ibídem.*

vías aéreas.» François-Aquille Longet (1811-1871), médico francés decía que: *«La voz es un sonido que el hombre y ciertos animales hacen oír, arrojando el aire de sus pulmones a través de la glotis.»*

En algunos tratados y métodos de canto de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, los autores escribieron algunas definiciones refiriéndose a la Voz.

Yela de la Torre en su libro *Arte de cantar* en cuestiones como: qué es la voz, la define de la siguiente manera:

> *…entre todos los cuerpos sonoros que existen; en la naturaleza; entre todos los instrumentos producidos por las artes, ninguno, repetimos, es susceptible de los maravillosos efectos que produce la voz: el canto de las aves, el sonido de los instrumentos más perfectos hablan sólo a la imaginación, pero la voz humana dotada de la facultad de imitar todos los ruidos, todos los sonidos con sus infinitas inflexiones y conmueve el corazón, habla a las pasiones y por medio de un efecto inexplicable; nos identifica con la persona que canta y nos hace partícipes de sus sentimientos, ya sean de dolor, de alegría, de odio o de ternura.*[29]

El compositor y cantante español Miguel López Remacha, en el Prólogo de su libro *Arte de Cantar*, escribe lo siguiente:

> *…nadie ignora que el cantar es un don natural: que el cantar bien es efecto de una voz agradable y sonora, de un oído armónico, de un órgano flexible, de un gusto bien formado, y finalmente, á proporción de la práctica que cada uno tiene en el Arte del Canto.*[30]

Seguidamente en su libro sobre el canto, en el apartado *Definición de la Música, origen del Canto y su definición,* Remacha nos dice que "*el Canto no es otra cosa en substancia, que una imitación modificada de la humana declamación ajustada a los intervalos de la Música, a la medida del Tiempo y a las reglas de la Modulación. Y por*

[29] *Ibídem*, p. 59.

[30] López, M. (1799). *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano. Madrid. (pp. 3).

consecuencia, Cantar es, puramente expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la Música".[31]

En el primer apartado *LA VOZ* del libro *El Arte del Canto* de Benigno Llaneza, se afirma que:

> *Es verdaderamente milagroso observar las diferentes variaciones y sonidos que por medio de la voz nos es dado producir. Este instrumento maravilloso que Dios se ha dignado conceder al hombre, es tan sencillo a la simple vista como admirable en su forma*".[32]

Más adelante en otro apartado de su libro que titula *EL ESTUDIO, PRECAUCIONES QUE HA DE OBSERVAR EL CANTANTE,* Llaneza explica que "de todos los instrumentos la voz humana es el más delicado y frágil. Nuestro estado moral, nuestras costumbres influyen de una manera notable sobre este órgano, expuesto por lo tanto a mil peligros, el estado de ánimo debiera ser siempre tranquilo y sereno, pero esto no es posible en una vida llena de miserias, contrariedades y luchas".[33]

Los diferentes diccionarios, enciclopedias de música y libros especializados en la materia del Canto, han definido esta disciplina de diferentes maneras. Por ejemplo, para la RAE "Voz" viene del latín *vox, vocis*. Entre las variadas acepciones que presenta este vocablo, las dos primeras la definen como: *Sonido que el aire expelido de los pulmones produce al salir de la laringe, haciendo que vibren las cuerdas vocales. Calidad, timbre o intensidad de este sonido.* "El sonido formado en la garganta, el sonido natural o metal de ella, el modo o calidad de ella en cuanto se percibe bien o no se percibe, o suena o disuena al oído, y así se dice de los Cantores que no se les oye, porque no tienen Voz; y de un buen músico que tiene gran *Voz*".[34]

[31] *Ibídem.*

[32] Llaneza, B. (1886). *El Arte del Canto: método fácil para la educación de la voz*. Madrid: Antonio Romero y F. Echevarría. (pp. 3).

[33] *Ibídem, p. 6.*

[34] Rae. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es.

Para Fargas y Soler, la voz *"en la música es la suma de todos los sonidos melodiosos que se pueden sacar de su órgano, cuando se canta, cuyo órgano existe en la laringe. Se cuentan siete especies de voces en la raza humana, que son: soprano o tiple; mezzo soprano o segundo tiple; contralto de dos géneros, esto es, masculina y femenina; tenor, barítono y bajo"*.[35]

Torrellas y Pahissa en su Diccionario de la Música ilustrado (ca. 1929), creen que la voz es "*en general, producción de un sonido en la laringe humana. La voz modificada por el canto. La acción de cantar*".[36]

Para Pardo y Pimentel, la voz es un sonido formado por el aire del pulmón en la garganta del hombre. De la voz humana más grave a la más aguda se cuentan generalmente tres octavas. Varias son las causas orgánicas y fisiológicas de lo agudo y grave de la voz humana. La causa próxima de la más aguda es el mayor número de vibraciones del órgano de la voz, y de la más grave el menor número de las mismas. Diferentes y opuestas son las teorías sobre la formación de la voz. La voz viril puede ser de bajo, tenor y barítono; la de mujer de tiple y contralto. Esta es la división más recibida de las voces principales. Se divide además con respecto al registro en voz de pecho y voz de cabeza o falsete. Relativamente a su cualidad la voz es buena o mala. La buena es clara, sonora, argentina, llena, homogénea o flexible, de extensión, fuerte o agradable, vigorosa, dulce y simpática. La mala voz recibe las opuestas calificaciones de débil, escasa, desigual, gutural, parda, etc. La voz humana es el más bello medio de ejecución, que posee la música. Los instrumentos no hacen oír sus acentos en el drama lírico sino para anunciar al cantante o servirle de escolta".[37]

Melcior, en su *Diccionario enciclopédico de la Música* (1859), expone que la voz es la suma de todos los sonidos que un hombre puede sacar de su órgano: hablando, cantando o riendo forma lo que se llama su voz, y las cualidades de esta voz dependen también de las de los sonidos que emite. Así se debe aplicar primero a la voz lo que se dice en general del sonido. La voz, tanto parlante como cantante, viene enteramente de

[35] Fargas, A. (1872). *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech. Barcelona. (pp. 223).

[36] Torrellas, A. y Pahissa, J. (1929). *Diccionario de la música ilustrado* (2 vols). Barcelona: Central Catalana de Publicaciones. (Vol. II, pp. 1210).

[37] Pardo, N. (1851). *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa. (pp. 111-112).

la glotis tanto por lo que respecta al sonido como por lo que respecta al tono; pero la ondulación viene enteramente de la ondulación de toda la laringe. Al compositor toca sacar partido de cada voz según su carácter, y las ventajas que le pueden proporcionar cada una de ellas.[38]

Para Agero, la voz es el sonido que partiendo de la glotis por la laringe, toma cuerpo en la boca, y que por medio de los diferentes movimientos de ésta y de los labios, se hace apreciable en su pronunciación".[39] Felipe Pedrell plantea que la voz es, en general, la producción de un sonido en la laringe, modificado por el canto. [40]

Luisa Lacal expone en su *Diccionario técnico de la Música* (1900), que la voz humana es el sonido formado por la mayor o menor abertura de la *glotis*, según la extensión que en las cuerdas vocales origina el aire suministrado por los pulmones y conducido a la *laringe* por la tráquea, canal anular cartilaginoso-membranoso, bifurcado en los bronquios. Cuando el sonido llega a la boca, ya instintiva y armónicamente, está determinado su tono para no sufrir otras modificaciones sino las referentes a su timbre o a la voz articulada, cuyos cambios se producen por los movimientos de la faringe, de la lengua y de los labios; siendo como cajas de refuerzo las cavidades de la boca y de las fosas nasales, que completan el *aparato de fonación*. También hacen efecto de resonador: el *tórax*, en los sonidos graves y medios, y los *senos frontales*, en los agudos". [41]

[38] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García. (pp. 140-143).

[39] Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna. (pp. 64).

[40] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona. (pp. 506).

[41] Lacal, L. (1900). *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio bibliográfico* (2ª ed). Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales. (pp. 580).

2.2. Primeras escuelas de canto[42]

El canto ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes y con diferentes funciones sociales. El canto vocal fue introducido en las prácticas religiosas desde los primeros tiempos de la cristiandad. A partir del siglo IV, el desarrollo del canto religioso (canto llano), la necesidad de memorizarlo y de adquirir una técnica de la respiración y del ligado perfecto, indispensables para su ejecución, llevaron a la creación de una escuela de canto. Se cree que en el S. VI, durante el papado de San Gregorio se forma en Roma, la primera institución de enseñanza de la que tenemos noticia: *Schola Cantorum*.

En el s. XI se facilita la enseñanza del canto con la invención del pentagrama por Guido d'Arezzo. En los siglos XII y XIII, con los trovadores y troveros en Francia, Provenza, España, etc., y con los *Minnesängers* en Alemania, comienzan a tenerse pruebas documentales de la existencia del canto profano y su extensión por toda Europa.

Por la naturaleza de la música compuesta desde Dufay hasta Palestrina (m. en 1594), puede suponerse que la técnica del canto había llegado a un nivel muy alto. El buen dominio de la respiración, que permitía cantar frases largas y de los registros, que habilitaba para pasar de uno a otro sin cambio perceptible, se reconocían como cualidades necesarias a las que también debía agregarse una perfecta agilidad vocal.

En aquellos tiempos los coros romanos utilizaban sólo niños para las voces agudas. Hacia finales del siglo XVI, sus voces fueron suplementadas por los falsetistas españoles y más tarde por las de los sopranistas.

El definitivo impulso a las técnicas del canto lo dio la ópera, aparecida hacia 1600. En estos tiempos los cantantes poseían eficiente técnica vocal, habilidad y experiencia. A mitad del s. XVI, el XVII y parte del XVIII dicha técnica llegó a su máxima expresión en la voz de los sopranos (hombres castrados), educados desde la infancia con una rígida disciplina en famosas escuelas, entre las que destacan las de

[42] Percy, A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música.* Barcelona: Edhasa/ Hermes/ Sudamericana. Tomos I Y II.

Nápoles, Roma, Milán y Bolonia. Alcanza entonces el máximo esplendor el canto, hasta el punto de que los compositores llegan a plegar su inspiración a las exigencias virtuosas de estos sopranos. La ópera profana hizo amplio uso de los castrados. El más célebre fue Carlo Broschi, llamado Farinelli, que ejerció enorme influencia en la vida artística y política de las cortes españolas de Felipe V y de Fernando VI.

A partir del s. XVII surgieron estudios teóricos sobre el canto que enseñaban la colocación de la voz, entre ellas la colección de música vocal de Giulio Caccini, (1550-1618), *Le Nuove Musiche*, (1601), con grandes exigencias de un período de composición vocal italiana que se desarrolló en los dos siglos siguientes *y Le Nuove musiche e nuova maniera di scriverle,* (1614), también de Caccini.[43]



Fig. 4. Portada de *Le Nuove Musiche* (1601) de Giulio Caccini.

Piero Francesco Tosi (1653-1732), establece sus preceptos en un volumen llamado *Opinioni de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723), que constituye uno de los primeros métodos de canto, en el cual se establece el debido orden que ha de llevarse en el estudio del canto:

[43] Caccini, G. (1601). *Le Nuove Musiche*. Florencia.

1. Colocación de la voz
2. Vocalización gimnástica sobre vocales.
3. Estudio de los adornos
4. Estudio de canciones con palabras.[44]

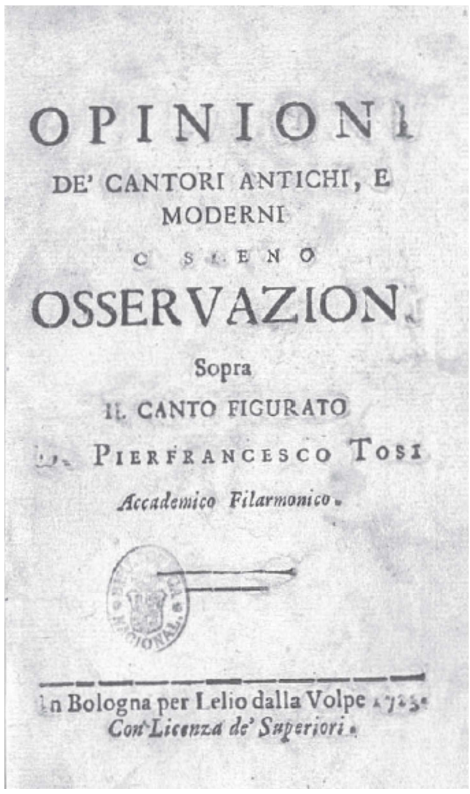

OPINIONI
DE' CANTORI ANTICHI, E MODERNI
O SIENO
OSSERVAZIONI
Sopra
IL CANTO FIGURATO
Di PIERFRANCESCO TOSI
Accademico Filarmonico.
In Bologna per Lelio dalla Volpe. 1723.
Con Licenza de' Superiori.

Fig. 5. Portada de *Opinioni de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) de Piero Francesco Tosi.

Tosi, en el primer capítulo de su libro explica lo necesario del estudio del Solfeo para poder ejecutar cualquier instrumento musical y nos dice:

…Tu studia di solfeggiare, è tu di sonare il tuo Strumento.[45]

[44] Tosi, P. (1968). *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. New York: Broude Brothers.

[45] *Ibídem.*

En el capítulo 2, Tosi explica los semitonos diatónicos y cromáticos:

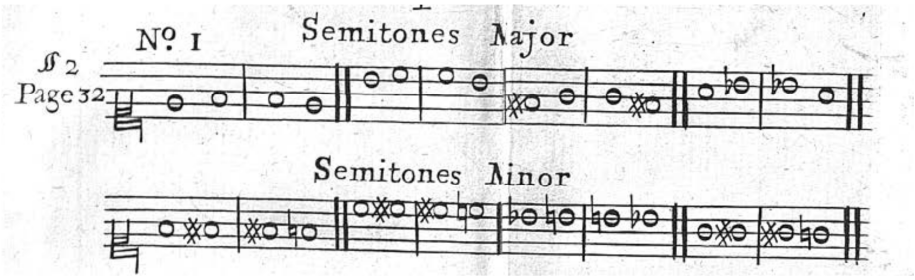


Fig. 6. Semitonos diatónicos y cromáticos del libro *Opinioni de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723) de Tosi.

Los maestros de canto sobre todo los italianos, tuvieron una gran relevancia. Los más importantes de esta época fueron: Nicola Antonio Porpora (1686-1766), conocedor del "viejo método italiano", maestro de Farinelli y sus *25 Vocalizzi ad una voce e a due voci (fugate) con accompagnamento di cembalo,* el célebre sopranista Giambattista Mancini (1716-1800), con su Tratado sobre el canto figurado: *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Viena, 1774). En España Francisco Viñas (1698- 1784) con su libro *El arte del canto* y el cantante Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) con su libro *Exercises and Method of Singing*, Londres, 1824.[46]

A finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, el estudio del canto se solía iniciar con los llamados *Solfeggi*, que escribían los compositores y maestros de canto más prestigiosos como: Alessandro Scarlatti (1660-1725), Francesco Durante (1684-1755), Porpora (1686-1768), Leonardo Leo (1694-1744), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Nicola, Pasquale Caffaro (1708-1787), Gaetano Latilla (1711-1778), Antonio Mazzoni (1717-1785) y Bernardo Ottani (1736-1827), entre otros.

Italia está considerada como "la tierra del canto". A partir del s. IV hasta el presente ha mantenido una especie de supremacía entre las naciones amantes del canto. Esto puede ser debido a que el idioma italiano, por sus características de poseer vocales puras y la carencia de consonantes finales, se presta al empleo de la voz en el canto.

[46] Morales, M. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica.* Universidad de Granada: Tesis Doctoral.

El maestro italiano de canto fue un personaje muy importante en el mundo musical desde los tiempos de Caccini en adelante. Los escritos de este cantante y compositor y de muchos de sus sucesores de los dos siglos posteriores, muestran claramente la seriedad con la que cumplían con sus obligaciones y las de sus alumnos. Se exigía una prolongada devoción a los solfeos y un estudio detallado de los adornos. La agilidad y el dominio de la respiración, la práctica de las vocales, la interpretación de las palabras del canto y la *messa di voce*, eran temas de muy cuidada atención. El volumen no era lo principal; la belleza del sonido debía estar en primer término (Acholes, 1984).

Gioacchino Cocchi, (1712-1796), profesor de canto y compositor del siglo XVIII, escribía: "*cantad como si estuvierais bebiendo el sonido*". Asimismo, el famosísimo Manuel García, empleaba una imagen parecida diciendo a sus alumnos: *"comeros los sonidos"*.[47]

El objetivo principal de la escuela italiana de canto era la consecución del llamado "*aperto ma coperto*", cuidando en todo momento una línea de canto *legata*, que en ocasiones hace sacrificar el texto en favor de la sonoridad.

Según Maison, *el cantante ha de poseer un organismo fuerte, una voz sana, buen oído y sólida formación musical*. Aunque no pueda generalizarse un mismo método para todos ellos, cada alumno tiene un problema distinto y el profesor, mediante el estudio de sus posibilidades, ha de educar a través de los ejercicios adecuados y saber solventar las dificultades que se presenten en el estudio de la técnica vocal.[48]

Torrás expone en su *Escuela Española de Canto* (1905), que existen dos formas de cantar: o por intuición natural o por estudio. El canto suele caer en los defectos del habla entonada, por ignorar la modificación del sonido laríngeo porque generalmente se da al timbre laríngeo cierto modo de sentir y expresar, que desarregla las sonoridades. El canto por estudio es el único medio de llegar a ser un buen cantante, en la verdadera expresión de la palabra, cuando se poseen los demás elementos que antes he indicado.

[47] Revista Música y Educación, 1997:4.

[48] Mansión, M. (1947). *El estudio del canto.* Buenos Aires: Ricordi.

En toda clase de estudios a que el hombre dedica su actividad y energías, se necesitan facultades adecuadas a los propósitos de la ciencia o carrera que se persigue. Lo primero que se requiere para ser un buen cantante, es tener una clara inteligencia, facultad de asimilación, energía muscular, sano pulmón y laringe, buen aparato auditivo y amplio aparato acústico.[49]

2.3. El *bel canto.*

El canto es la interpretación de música por medio de la voz humana. Para que la voz adquiera su máxima pureza y su expresión sea la adecuada en cada momento, es necesario que el cantante, además de poseer dotes naturales, adquiera una técnica mediante la gimnasia adecuada de sus órganos de fonación. Sólo por medio de la técnica, se ha podido pasar del rudo canto emitido espontánea e instintivamente, a los inverosímiles virtuosismos de los divos del *bel canto*.

La época del *bel canto* como tal, estuvo enmarcada en la ópera italiana de la primera mitad del s. XIX, aunque desde los siglos XVII y XVIII se utilizaba este término. Esta etapa está considerada como la época dorada de los grandes cantantes por las cualidades de refinamiento y pureza en la emisión del sonido y expresión interpretativa. Entre los cantantes más relevantes del S.XIX, exponentes del *bel canto* se encuentran: María Malibran, Pauline Viardot, Marietta Alboni, Manuel del Pópulo Vicente García, Giuditta Pasta, Isabella Colbran, Giovanni-Battista Rubini, Mattia Battistini, Jenny Lind, Sophie Crüwell. Sus principales compositores fueron: Rossini, Bellini y Donizetti.[50]

Al consultar la bibliografía hemos encontrado, que casi todos coinciden en afirmar que *bel canto*, es un término italiano que significa “canto bello” y que designa el elegante estilo vocal de la ópera italiana del s. XVII, que subsistió hasta muy avanzado el s. XIX.

[49] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza.* Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó. (pp. 47 y 48).

[50] Farré, J. (2004). *El canto y los cantantes.* Barcelona: Circe Ediciones, S.A.

Según el diccionario Grove de la música la frase *bel canto* viene con un número de acepciones: "belleza del canto", "bello arte del canto", que se han utilizado sin un sentido específico y con muchas interpretaciones subjetivas. Hasta mitad del siglo XIX, no se determinó un sentido, ni se encontró una definición clara de este término en los diccionarios musicales.[51]

El término se considera ambiguo y se utiliza nostálgicamente en su aplicación a una tradición perdida. Las cualidades que incluye este estilo son: la producción del *legato* perfecto, el uso de un sonido claro en el registro agudo, la agilidad y flexibilidad de la voz. El término *bel canto,* se convirtió en una batalla entre los profesores de canto italianos y el concepto se nubló por la confusa interpretación individual (V. Ricci). Para complicar aún más el tema, la musicología alemana de principios del siglo XX, proyectó su propia aplicación histórica para referirse al *bel canto,* utilizando el término del estilo de la ópera veneciana y cantata romana de 1630-40 (era de Cesti, Carissimi y Luigi Rossi), como reacción al anterior *stile rappresentativo,* dominado por el texto.[52]

Otros diccionarios consultados comentan que el origen del *bel canto* se encuentra en la escuela napolitana de ópera que concedió la primacía al virtuosismo de la voz. Esta tendencia se intensificó de tal manera que los intérpretes llegaron a deformar las óperas. La reacción por parte de los compositores consistió en escribir exactamente los adornos y no dejarlos a la fantasía de los cantantes. La técnica del *bel canto* exige del cantante la belleza del sonido, un buen fraseo y en especial un buen dominio del arte de la vocalización. El *bel canto,* aparte de significar la belleza del canto, se caracteriza por la ejecución florida, el fraseo proporcionado y la técnica poco esforzada. El sonido bello de este estilo es gracias a su exacta impostación y la precisión en el fraseo.[53]

[51] Duey, P. (1951). *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University.

[52] Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Mac Millan Publishers Ltd.

[53] Höweler, C. (2004). *Enciclopedia de la Música. Barcelona:* Noguert y Caralt.

La era del *bel canto,* es reconocida generalmente como el período vocal más extenso. Los profesores italianos y sus alumnos en los siglos XVII y XVIII, formaron una gran multitud con una belleza en el sonido y un virtuosismo vocal asombroso, que se extendió por toda Europa. Reid en su libro, "*Bel canto,* principios y práctica", procura sacar conclusiones del material que existe y de lo escrito anteriormente para reafirmar la esencia de la auténtica técnica del *bel canto,* haciendo hincapié en los principios de la producción del sonido y describiendo la meta de este estilo como un procedimiento de entrenamiento en resonancia, pureza de entonación, tesitura y flexibilidad. Concluye diciendo que, técnicamente se requiere una correcta emisión de la voz, que sitúe a los órganos vocales favorablemente para la homogenización de los registros.[54]

En una crítica del libro *Bel canto: a History of Vocal Pedagogy*, 1999, de James Stark, encontrada en el Oxford Journals, se comenta que el autor en este libro, no pretende escribir una historia comprensible y completa del *bel canto*. Su introducción muestra el sinsentido de intentar definir este término con un criterio muy cerrado. Stark analiza los argumentos de García desde el XIX, y de autores más recientes como Norman Punt y Johan Sundberg, y resalta que García con su descubrimiento del *Coup de glotte,* (golpe de glotis, *glotal stop, fester Anzatz*), aportó el más importante concepto pedagógico de la historia del canto y resaltó su concepto de *chiaroscuro*, que significa dar un color expresivo a la voz cultivada, tener la habilidad de trabajar con notas oscuras y claras separadas y conjuntamente, característica ésta esencial en la antigua escuela de canto. Stark concluye en su libro, que el profesor de canto idóneo debe tener una mente abierta y además de basarse en su experiencia, y debe hacer un análisis objetivo de su propio mecanismo para poder transmitir a sus alumnos sus conocimientos.[55]

Philip A. Duey, en su obra *Bel Canto in its Golden Age: a study of its Teaching Concepts,* define el *bel canto* como un término que denota el florecimiento de la voz

[54] Michels, U. (2002). *Atlas de música.* Madird: Alianza.

[55] Stark, J. (2003). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

lírica en la Italia del siglo XVIII. Aunque, aclara que no todos los lexicógrafos coinciden en esto.[56]

Eric Blom, en su obra *Everyman's Dictionary,* considera que el apogeo del *bel canto* se extendió durante todo el siglo XIX y que significó: cantar de la manera tradicional italiana con bonito sonido, perfecto fraseo y articulación clara.[57]

Como colofón de este apartado, hablaremos sobre Gioacchino Rossini (1792-1868), que ha pasado a la historia como uno de los grandes compositores de ópera y representante emblemático del *bel canto*. Su faceta como cantante, que desarrolló al principio de su carrera artística, es menos conocida debido a que Rossini abandonó el canto para dedicarse por completo a la composición, pero sus amplios conocimientos sobre la voz y la técnica vocal le permitieron crear algunas de las partituras más celebradas del repertorio operístico, en las que prima el lucimiento de los cantantes. A finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, el estrecho vínculo de Rossini con el canto y la técnica vocal se puso de manifiesto en la publicación parisina en 1827 de una recopilación de sus *Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et solfèges pour rendre la voix agile et pour apprendre à chanter selon le gout moderne.*

Los *Gorgheggi e Solfeggi* de Rossini, se usaron en los Conservatorios de Francia e Italia, y fue tanto su popularidad, que también llegaron a España, donde además de esta obra, se publicaron en 1840 por los almacenes Lodre en Madrid, la *Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García.*

Esta obra se publicó en dos volúmenes. El primer volumen está estructurado en dos secciones. La primera sección contiene 18 vocalizaciones compuestas por Rossini, y la segunda sección recoge 46 vocalizaciones escritas por García.

Reunir en esta *Colección* los mejores ejercicios de vocalización de García y los del afamado compositor Rossini, evidenciaba el prestigio internacional del maestro español, así como el estilo *belcantista* de dichas composiciones

[56] Duey, P. (1951). *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University.

[57] Blom, E. (1982). *Everyman's Dictionary of Music.* Londres: J. M. Dent & Sons.

2.4. Sistemas de enseñanza del canto.

En términos generales, se puede hablar de dos sistemas de enseñanza del canto: el oficial y el privado. En España, a lo largo del siglo XVIII y hasta la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, la formación vocal se desarrollaba en el ámbito religioso principalmente a través de las capillas de música, mientras que el repertorio profano se estudiaba de forma privada con profesores particulares, en su mayoría italianos dada la afición por la ópera.

Los cantantes españoles podían optar por una formación vocal oficial o privada. La primera ofrecía una educación musical más completa, pues se basaba en un plan de estudios que incluía materias como solfeo, declamación, italiano, armonía, y la enseñanza privada del canto permitía a los alumnos escoger un determinado maestro de reconocido prestigio; quizás ésta era la razón por la que al leer las biografías de muchos cantantes españoles se observa que tras iniciar su formación en el Conservatorio pronto lo abandonan para estudiar con un profesor particular concreto o una acreditada academia de canto. Por último, a los cantantes españoles siempre les quedaba la opción de viajar al extranjero para completar su formación con algún maestro de renombre, siendo los destinos preferidos Italia o Francia.

Otro aspecto de la enseñanza musical en el siglo XIX tenía que ver con la metodología empleada en las clases. Pedrell distinguía tres tipos de enseñanza musical: la enseñanza musical **individual** es aquella en la que el profesor dedica su atención particular y sucesivamente a cada uno de los discípulos, haciéndoles repetir las lecciones y practicar ejercicios proporcionados al grado de instrucción que cada cual posea; la enseñanza musical **mutua** que es el método consistente, en encargar a los discípulos más adelantados, bajo la denominación de monitores o maestrinos, de hacer estudiar a los demás las lecciones que ellos acaban de dar con el profesora: y la enseñanza musical **simultánea**, que consiste en dirigirse constantemente el profesor a la totalidad de los discípulos, o a una sección de éstos, haciéndoles practicar a todos al mismo tiempo iguales ejercicios.[58]

[58] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona. (pp. 154-155).

Esta clasificación ya había sido propuesta con anterioridad por Parada y Barreto en su *Diccionario*, aunque a la enseñanza individual él la denominaba particular y además añadía un cuarto tipo de enseñanza musical por correspondencia, que se practica por cartas o escritos, y solo tiene aplicación en los estudios de armonía y composición.[59]

En el siglo XIX, como sucede en la actualidad, en el canto generalmente se adoptaba la enseñanza musical individual, que permitía al profesor un mayor control del alumno.[60]

Con el furor en España por la ópera italiana, creció la afición por aprender a cantar, especialmente entre los miembros de la alta sociedad. Esta, junto con la necesidad de dotar de artistas españoles los teatros del país, fue una de las causas que motivó el aumento de publicaciones relacionadas con la enseñanza del canto. Los tratados vocales solían ser demandados principalmente por los maestros y estudiantes de canto, los cantantes profesionales, los cantantes aficionados, los diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, cualquier persona que quisiera aprender a cantar.[61]

La primera referencia al término "escuela" en los diccionarios musicales españoles del siglo XIX, la encontramos en el *Diccionario de música* de Antonio Fargas y Soler. Según este autor, por escuela se entiende ciertas inclinaciones que se manifiestan en las producciones del arte. Se dice también del arte del canto, o de tocar algún instrumento, y en este sentido tienen las mismas divisiones que en el arte de componer. Así se dice: tal cantor o instrumentista tiene la escuela francesa, italiana, etc., o posee una buena o mala escuela.[62]

Quince años después, Parada y Barreto, en relación a la composición, afirmaría: la palabra escuela se toma en música por el estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte. Escuela de música se dice también del estilo de aquellos que han

[59] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. (pp. 136).

[60] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona. (pp. 154-155).

[61] Morales, M. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada: Tesis Doctoral.

[62] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer.

seguido las huellas trazadas por un gran maestro; así, todos los que en composiciones han seguido el estilo de Rossini, pueden considerarse como pertenecientes a la escuela creada por este gran maestro. Se designa también con el nombre de escuela la reunión de todos los maestros de un país. Así se dice, *escuela italiana, escuela alemana, escuela francesa*. Estas tres escuelas principales han conservado cada una su carácter particular.[63]

Pedrell partía del concepto de escuela musical como "método, estilo, gusto peculiar de autor o compositor o de los de un pueblo o una nación. También como estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte. Cuando los especialistas hablan de dicho concepto se refieren al conjunto de principios técnicos que caracterizan la forma de emisión y producción de la voz en un determinado país o maestro, que sin duda está influenciada por el idioma empleado. Tradicionalmente, cada escuela de canto elaboraba o defendía su propio método de enseñanza.[64]

A partir del siglo XVIII, algunos maestros comenzaron a poner por escrito las bases técnicas y estilísticas que sustentaban sus escuelas de canto, siendo principalmente la italiana y, en menor medida, la francesa las que más influyeron en la manera de cantar en España durante el siglo XIX.

Los métodos europeos de canto de finales del XVIII y primera mitad del XIX solían incorporar al principio (quizás como herencia de los tratados de canto llano o con el objetivo de ofrecer una formación musical más completa al cantante), conceptos básicos sobre la teoría general de la música y el solfeo, que introducían al cantor en la lectura musical.

Entre los tratados italianos de canto del siglo XVIII más destacados se encuentran: Pier Francesco Tosi, *Opinion de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723) del cual ya hablamos anteriormente; Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774); y Giuseppe Aprile, *The modern Italian method of singing* (London: Printed & sold by L. Laveu, ca. 1795). En cuanto a los tratados de canto franceses del siglo XVIII,

[63] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.

[64] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona.

hay que mencionar entre otros a: Jean Antoine Berard, *L'Art du Chant* (1755); y Joseph Lacassagne, *Traité général des éléments du chant* (1766).[65]

Domenico Crivelli (1793-1851), a mediados del siglo XIX, aporta en su tratado de canto una completa definición de los *Solfeggi*: Para obtener este objeto los antiguos maestros compusieron las melodías llamadas *Solfeggi*, en las cuales en lugar de hacer uso de los signos alfabéticos, se servían de los monosílabos DO, RE , MI, FA, SOL, LA, SI; la experiencia, me ha demostrado, que el ejercicio de los *Solfeggi* es de suma utilidad para el estudiante, dándole el poder de combinar juntos las sílabas con los sonidos modulados, y también hacerles aprender a prolongar la vocal acentuada en cualquier sílaba, y de esta manera se logrará la clara articulación de las palabras, y la facilidad de modular la voz en toda variedad de pasajes musicales. […] Ejercitando los *Solfeggi* según las reglas del Arte, el estudiante conseguirá una libre y clara articulación en la unión de los sonidos con las palabras.

Los *Solfeggi* consistían en una serie de ejercicios vocales, compuestos por los propios maestros de canto, que se interpretaban con los nombres de las notas musicales y tenían por objeto ayudar al alumno a superar dificultades vocales concretas. La mayoría de estos *Solfeggi* se transmitían oralmente, pero en algunos casos se conservaban en forma manuscrita, lo que permitió su publicación a lo largo del siglo XIX.

Los *Solfeggi* escritos por Francesco Durante, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Antonio Mazzoni, Pasquale Caffaro, Davide Pérez, Bernardo Ottani y Gaetano Latilla, y por otra parte, en el siglo XVIII en España, los *Solfeos de Leo: para los principiantes de música* de Leonardo Leo, fueron los más destacados.

[65] Morales, M. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada: Tesis Doctoral.



Fig. 7. Portada de *Solfeos de Leo* de Leonardo Leo (1694-1744).

Según López Remacha en su libro Arte de Cantar, todas las Artes y Ciencias tienen reglas ciertas, que ordenan a sus profesores el modo de desempeñarlas con lucimiento.

Emilio Yela de la Torre en su libro *La voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*, capítulo III titulado *De la voz*, nos dice:

> *El estudio del mecanismo vocal ha preocupado a los hombres de todos los tiempos, ya bajo el punto de vista del arte, ya bajo el de la Ciencia.*

Prosigue más adelante Yela de la Torre en cuestiones como: qué es la voz, y la define de la siguiente manera:

> *…entre todos los cuerpos sonoros que existen; en la naturaleza; entre todos los instrumentos producidos por las artes, ninguno, repetimos, es susceptible de los maravillosos efectos que produce la voz: el canto de las aves, el sonido de los instrumentos más perfectos hablan sólo a la imaginación, pero la voz humana dotada de la facultad de imitar todos los ruidos, todos los sonidos con sus infinitas inflexiones y conmueve el corazón, habla a las pasiones y por medio de un efecto inexplicable; nos identifica con la persona que canta y nos hace*

partícipes de sus sentimientos, ya sean de dolor, de alegría, de odio o de ternura.

En el siglo XIX la música es el arte más popular socialmente en el mundo civilizado, proliferan las orquestas y los solistas, el teatro musical apasiona; los conciertos públicos facilitan el contacto de todas las clases sociales con la música. Y por ello florece la teoría de la música, como consecuencia del estudio de las obras, y hay una demanda de educación musical. España, aunque distanciada de Europa en la cultura musical, tampoco escapa a ese auge de la música, y aparecen numerosos tratados y métodos para su enseñanza.

Hasta la fundación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1830) se habían ocupado de la enseñanza de la música los maestros de capilla que prestaban sus servicios en las instituciones religiosas más importantes, sobre todo en las catedrales y también en las capillas reales. A partir de ese momento, se van escribiendo y editando métodos dedicados a la enseñanza de la música profesional, y también algunos para el simple conocimiento lúdico de la música, ambos formando el "corpus" principal de esta tesis y que se describen con detalle más adelante. Pero estos métodos convivieron con las diferentes metodologías, que al igual que las ya descritas, siguieron apareciendo para tratar de hacer más asequible, y llegar a más gente, el aprendizaje del lenguaje musical.[66]

Es innegable que la enseñanza del canto ocupó un papel protagonista en la vida del conservatorio madrileño a lo largo de todo el siglo XIX. Algunos de los maestros de canto y solfeo de dicho centro escribieron sus propios tratados y vocalizaciones, como Francesco Piermarini, Marcelino Castilla, Baltasar Saldoni, José Inzenga, Giorgio Ronconi, Benigno Llaneza y Justo Blasco. Aunque es probable que otros profesores de canto del conservatorio también emplearan sus propios métodos y ejercicios vocales, sin embargo, éstos no han llegado hasta nosotros.

Gracias a los métodos prácticos de canto conservados en la actualidad entre los fondos de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, podemos deducir que los maestros del conservatorio se valían de tratados escritos por cantantes y

[66] Candela, R. (2005). *Nuevo método para la enseñanza musical. Revista Digital "Investigación y Educación*", número 14, pp. 1- 4.

profesores prestigiosos en su mayoría italianos y franceses, tales como: Manuel García (1775-1832) Giulio Marco Bordogni (1789-1856), Gilbert Louis Duprez (1806-1896), Luigi Lablache (1794-1858), Pasquale Bona (1808-1878), Luigi Bordese (1815-1886), Alfonso Guercia (1831-1890), Gaetano Nava (1802-1875), Angelo Savinelli (1800-1870), Nicola Vaccai (1790-1848), Francesco Lamperti (1813-1892), Leone Giraldoni (1826-1897), Auguste Mathieu Panseron (1795-1859), Domenico Donzelli (1790-1873), Paolo Giuseppe Concone (1801-1861), Vincenzo Colla (finales del siglo XVIII-XIX) y el maestro de origen polaco, Heinrich Panofka (1807-1887), entre otros (véase Tabla III.2). Algunos de estos métodos de canto, como los de Lablache, Giraldoni, Concone, Colla, Donzelli, Bordogni y Panofka fueron traducidos al español, lo que ponía de manifiesto su empleo generalizado en la enseñanza vocal de nuestro país.[67]

El nacimiento de la ópera en Italia a finales del siglo XVI, determinó que surgieran allí las primeras y más importantes escuelas de canto, de ahí su importancia en la historia de la lírica. Las escuelas italianas de canto más famosas se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, destacando principalmente la napolitana y la boloñesa, aunque como afirmaba Hilarión Eslava existieron muchas más, la de Fedi en Roma, la de Francisco Pistocchi en Bolonia, la de Francisco Redi en Florencia, la de José Fernando Brivio en Milán, la de Francisco Peli en Módena, la de José Amadori en Roma, y las de Domingo Gizzi, Nicolás Porpora, Leonardo Leo y Francisco Feo en Nápoles.[68]

En la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se editan en Italia las primeras publicaciones sobre el aprendizaje del canto. Obras como *Discorso della voce e del modo, d'a pparare di cantar di garganta senza maestro* (Nápoles, 1562) de Giovanni Camillo Maffei, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogno scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desdiera per cantare* de Giovanni Luca Conforto (Roma, 1593) y *Le Nuove Musiche* (Florencia, 1601) de Giulio Caccini establecen las bases de una larga tradición de tratados sobre "el arte de cantar".[69]

[67] Morales, Mª. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada: Tesis Doctoral (pp. 267-268).

[68] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. (pp. 270).

[69] Eslava, H. (1855). "*Del Canto*". *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294.

2.5. La familia García[70]

A lo largo de toda la historia de la música y del *bel canto*, no ha sido extraño encontrarse con familias cuyos componentes se han dedicado al mismo ejercicio musical, incluso a lo largo de varias generaciones. Tal es el caso de la familia García. Si bien, esta saga de cantantes destaca sobre cualquier otra por su antigüedad y por la trascendencia que su obra ha dejado no sólo desde la perspectiva del canto lírico, sino además por la docencia, la composición y de la investigación vocal, circunstancias todas ellas que la sitúan sin ningún género de dudas en la saga familiar más importante de toda la lírica española. La historia de esta familia comienza con el tenor y compositor Manuel del Pópulo García (cuyo verdadero nombre era Manuel Rodríguez Aguilar) nacido en Sevilla en el año 1775 y muerto en París en 1832. A este compositor se le reconoce universalmente haber sido el introductor de la ópera de Mozart y de Rossini en los Estados Unidos y por extensión en toda América. A la vez que fue el tenor preferido de Rossini a quien recurría a la hora de estrenar sus obras. Circunstancias ambas que lo sitúan como uno de los mejores tenores, sino el mejor, de toda Europa durante el primer tercio del siglo XIX. En 1824 escribe en Londres su libro *Exercises and Method of Singing*.

Este tratado de canto *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824), dedicado a Miss Frances Mary Thompson, con texto bilingüe en inglés e italiano; su contenido era esencialmente práctico y constaba de ciento veinticinco ejercicios.149 En ese mismo año se editó en París la versión francesa del tratado, en esta ocasión incluía trescientos treinta y nueve ejercicios prácticos y estaba dedicado a su discípula "Madame Mercedes de S.ta Cruz Baronne Merlín née Contesse de Tarnes".

[70] Radomski, J. (2000). *Manuel García (1775- 1832) Maestro del bel canto y compositor*. Barcelona: ICCMU.



Fig. 8. Portada del *Exercises and Method for Singing* (1824) de Manuel García.

Como era costumbre en los métodos musicales decimonónicos, la portada de los *Egercicios* incluye datos de la trayectoria artística del autor: *Primer tenor de la Real Capilla y Cámara palatina de S. M. el Rey de Nápoles y de las dos Sicilias, académico filarmónico de Bolonia y Maestro del Conservatorio de París.*

El cuerpo principal de la obra de García está integrado por trescientos treinta y siete ejercicios vocales (dos menos que en la edición francesa), precedidos por un breve discurso preliminar de tres páginas, en el que el autor da unas nociones básicas sobre la correcta emisión de la voz, así como siete reglas para la adecuada ejecución de los ejercicios, con los que *se podrán vencer progresivamente todas las dificultades que impiden la buena dirección de la voz.*[71]

El discurso preliminar del tratado concluye con diez breves capítulos en los que Manuel García expone cuál es el objetivo de algunos de los ejercicios de vocalización que constituyen esta obra, así como la forma correcta de ejecutarlos.

Capítulo I.- Ejercicios para la apropiada unión de los registros de pecho, medio y cabeza. Manuel García indica que *"para unir estos tres registros es necesario pasar con lentitud de uno a otro ligando perfectamente una nota con otra"*.

[71] *Ibídem.*

Capítulo II.- Ejercicios para practicar los saltos en la línea melódica. El autor afirma*: El que quiera dar grandes saltos en las notas musicales, deberá empezar por los saltos de dos, tres, cuatro, o más notas, para adquirir la competente afinación y agilidad. […]Conviene pues ejercitarse sobre las dos notas dando a ambas el mismo valor y fuerza, haciéndolas ligadas y claras a un tiempo mismo, lo cual no es tan fácil como parece, y solo a fuerza de estudio se consigue.*

Capítulo III.- Ejercicio para la realización correcta del salto de tercera.

Capítulo IV.- Ejercicios para evitar que el discípulo otorgue más valor rítmico a unas notas que a otras. Se tendrá especial cuidado en la ejecución de los motivos melódicos ascendentes ya que *son por lo general más dispuestos a marchar con lentitud que los descendentes.*

Capítulo V.- Ejercicios para la realización de las quintas, sextas y séptimas.

Capítulo VI.- Ejercicios para la realización de saltos ascendentes de 8ª seguidos de una escala descendente por grados conjuntos, s*e estudiarán ligando la nota baja con la alta, y pasando rápidamente por todas las distancias intermedias.*

Capítulo VII.- Ejercicios para la realización de saltos descendentes de 8ª seguidos de una escala ascendente por grados conjuntos. Para su estudio se seguirán los mismos criterios que en el capítulo VI.

Finalmente, Manuel García hace la siguiente observación, *"Cualquiera que dedicándose al canto hiciese estos estudios con la exactitud y la atención debida se hará con el tiempo un gran cantante sin necesidad de otro estudio, con tal que esté dotado de un oído fino, buena voz, inteligencia, y una dosis no mediana de constancia".*[72]

[72] García, M. (1824). *Exercises and Method for Singing, with Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson*. Londres: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music.

El hijo varón de Manuel del Pópulo García será Manuel Vicente García, (nombre artístico de Manuel Vicente Patricio Rodríguez Sitches) nacido en Madrid en 1803 y muerto en Londres en 1906. Apreciado como barítono, profesor y sobre todo como el padre del laringoscopio. Rossini escribió el papel del Conde de Almaviva, de "El Barbero de Sevilla" para él. Pronto se decantó hacia la enseñanza.

Su conocimiento quedó patente, cuando en 1840 presenta a la Academia de Ciencias de Paris su "*Memoria sobre la voz humana*" y pocos años más tarde (1847) publica en Paris su "*Tratado Completo del Arte del Canto*". Este mismo año fue nombrado profesor de Canto del Conservatorio de París. En 1854, interesado por poder visualizar la laringe como único medio apropiado para estudiar su fisiología y su relación con la emisión de la voz, consiguió verse la suya propia mediante un pequeño espejo dental sujeto a un mango doblado adecuadamente al que dirigía la luz solar con la ayuda de un espejo de mano. Un año después comunicó a la Royal Society de Londres los resultados de sus experiencias, en una memoria que llevaba por título "Observaciones fisiológicas sobre la voz humana", memoria que se publicó en el boletín de dicha sociedad. En ella describe la técnica utilizada y analiza el mecanismo de producción de la voz mediante los movimientos de la glotis, así como la participación de la laringe y músculos del cuello en la modificación del timbre. Era de carácter inquieto, curioso, obsesionado por poder ver su propia laringe en funcionamiento, lo cual lo lleva a inventar en 1854 el Laringoscopio. Las cualidades que debe poseer el maestro de canto confluyen en la figura de Manuel García, transmisor probable de la escuela de Pórpora.

Se trasladó a Londres donde ejerció como profesor de canto en la "Royal Academy of Music" hasta su muerte acaecida en 1906. Su capacidad de observación y análisis fueron patentes y su capacidad de enseñar y transmitir no admite discusión, pues discípulos suyos fueron Lind, Nissen, Marchesi, Stockhausen. Fue condecorado por Eduardo VII con la "Insignia de la Orden de la Reina Victoria" cuando cumplió los cien años de vida.[73]

[73] Radomski, J. (2000). *Manuel García (1775- 1832) Maestro del bel canto y compositor*. Barcelona: ICCMU.

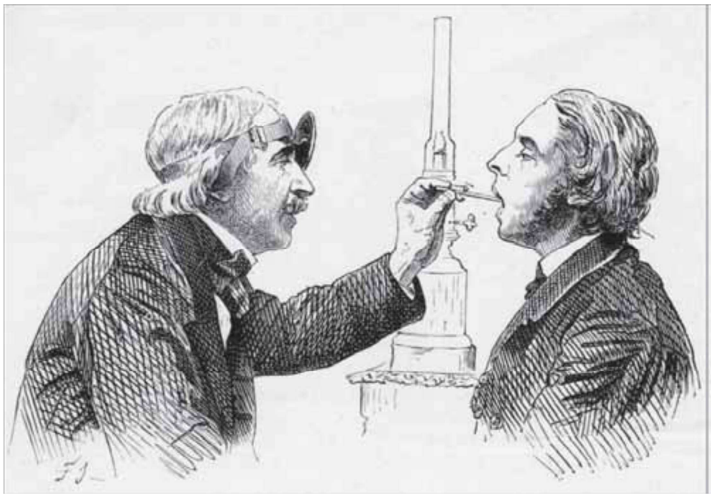


Fig. 9. Manuel García y su laringoscopio[74]

Hijo de Manuel Vicente será Gustav García, dedicado a la docencia y llegando a convertirse en un destacado profesor de canto del Royal College of Music de Londres, casado con la soprano Emily García, fue padre de Albert García, célebre barítono de finales del siglo XIX y principios del XX.

La mayor de las hijas de Manuel del Pópulo García era la mezzosoprano María de la Felicidad García Sitches (dibujo 3), conocida como La Malibrán al adoptar el apellido de su marido. María Malibrán nació en París el 24 de marzo de 1808, y con tan sólo 6 años se presentó en público con la obra Agnese de Paer en Nápoles. Si bien continuó sus estudios musicales de la mano de su padre. Se dice de ella que a los ocho años sabía hablar perfectamente español, francés, italiano y alemán, idiomas que aprendió en las sucesivas estancias de su familia en estos países y que más tarde le serían de gran ayuda a la hora de poder cantar ópera en estos idiomas. En definitiva, La Malibrán se convirtió en un símbolo del Romanticismo que perduró a lo largo de todo el siglo XIX.

Otra de las hijas de Manuel del Pópulo García dedicada al canto, era la soprano Paulina García Sitches, conocida como La Viardot (dibujo 2), al adoptar el apellido de

[74] Revista *Opus Musica* nº 1 dic.05 - ene. 06.

su marido el director de teatro Luis Viardot (1800-1883). Nació en París el 29 de Agosto de 1821 y siguió a su familia en su periplo europeo.

Las características de su voz eran extraordinarias debido al extenso registro de la misma que hacían de ella una cantante polifacética, apta para la representación de cualquier papel que se le encomendase. Cantó como mezzosoprano, como soprano y contralto gracias a estar dotada de una voz de gran calidad que abarcaba una extensión de dos octavas y media, comprendiendo el registro que alcanza desde el Fa2 hasta el Do5.

Además de cantante fue también compositora, como su hermana y su padre. Nos ha dejado varias operetas, mazurcas y canciones líricas. Junto a las facetas de cantante y de compositora es destacable su interés por la docencia, ejercido no sólo en la enseñanza privada a la que se dedicó tras su abandono de los escenarios, sino también a su nivel teórico, escribiendo diversos libros sobre el canto entre los que destaca *École classique de chant,* publicado en 1861**.**

Hija de Pauline será la soprano Louse Pauline Marie (1841-1918), quien también supo encontrar un hueco entre las más destacadas sopranos francesas del último tercio del siglo XIX**.**



Fig. 10. Pauline Viardot-García[75]



Fig. 11. María Malibrán[76]

[75] Radomski, J. (2000). *Manuel García (1775- 1832) Maestro del bel canto y compositor*. Barcelona: ICCMU.

[76] *Ibídem.*

2.6. Terminologías relacionadas con la enseñanza del Canto y del Solfeo.

Este apartado lo dedicaremos a exponer las diferentes terminologías relacionadas con la enseñanza del Canto y del Solfeo, según lo han conceptualizado los diferentes autores de diccionarios, enciclopedias y demás bibliografía escrita sobre estas disciplinas en el siglo XIX principalmente.

En cuanto al término "cantar", muchos autores lo han definido de una manera o de otra. Palatín en su *Diccionario de la Música* (1990), afirma que "cantar" es la copla puesta en tono para cantarse o mover la voz con inflexiones ordenadas".[77]Fargas y Soler expone, que "cantar", es formar o producir con la voz sonidos variados y apreciables que agraden al oído; hacer varias inflexiones de voces sonoras, por intervalos admitidos en la música y en las reglas de la modulación.[78]

Según Melcior, se canta más o menos agradablemente, según se tiene la voz más o menos sonora y fina, el oído más o menos ejercitado, el órgano más o menos flexible, el gusto formado y mucho estudio y práctica en el arte de cantar, a lo cual hay que añadir, en los que cantan música dramática e imitativa, la facultad de sentir, para expresar los afectos que debe comunicar a los que le oyen. Para cantar bien no basta el tener una voz hermosa, aun cuando esta preciosa ventaja sea una de las principales cualidades, la cual no puede reemplazarse por la habilidad por mucha que se tenga, es menester que se reúna a ella el arte de conducir la voz, la seguridad en la entonación y la habilidad de sacar recursos de su extensión y flexibilidad. Para cantar con perfección se requieren cinco cualidades principales: 1ª una voz sonora, dulce, flexible, agradable y de suficiente extensión; 2ª una exquisita sensibilidad; 3ª un gusto depurado; 4ª una Escuela metódica y buena; 5ª un oído fino, delicado y ejercitado.[79]

Parada y Barreto en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico* (1868), define que "cantar" es modificar la voz humana, produciendo sonidos musicales ajustados a las entonaciones de las notas y de los intervalos determinados en la música. La facultad de cantar constituye una de las condiciones o propiedades naturales de que el hombre está

[77] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, p. 47.

[78] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, p. 34.

[79] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, pp. 76-77.

dotado. El arte de cantar puede decirse que es tan antiguo como el hombre; su origen se remonta a los tiempos más remotos, y no es dado el saber a ciencia cierta quién sería el primer hombre que produjo sonidos musicales articulados por la voz. El cantar se refiere también a la producción de los sonidos musicales apreciables que se designan por nuestras notas de música, o que se pueden producir en la extensión de nuestro sistema general de sonidos. Esto es en cuánto a un canto que se obtiene por los diferentes medios que ofrecen los instrumentos. Respecto a la voz humana, el cantar se refiere particularmente a las diferentes inflexiones de la voz, modificada por la modulación y por el timbre de los sonidos. La voz humana tiene sus límites marcados para cantar, lo cual constituye lo que llamamos extensión de la voz; pasados estos límites, la voz humana no canta, pues los sonidos que produce, no pudiendo hacer sentir el unísono, no dan lugar a calcular un intervalo, y por lo tanto, dejan de ser sonidos apreciables.[80]

En su obra *Vocabulario Musical* (1882), Agero afirma que "cantar" es la acción de producir diferentes inflexiones o sonidos con la voz.[81]. Para Pedrell es formar con la voz una sucesión de sonidos según las reglas de la música o por instinto, además de la canción improvisada o puesta en música para ser cantada.[82]

Según Lacal, "cantar" es la acción de emitir la voz con inflexiones ordenadas, según las reglas musicales. Para cantar con perfección es preciso tener: voz agradable y extensa, gusto, afinación, flexibilidad en la garganta y buena escuela.[83]

Refiriéndonos al término "canto", Palatín lo define como la acción de cantar.[84] Guijarro por su parte, denomina el término "canto" como la progresión de sonidos que natural o artificialmente practican todos los seres sensibles.[85] Pardo y Pimentel por su

[80] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. p. 81.

[81] Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, pp. 13.

[82] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 66.

[83] Lacal, L. (1900). *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, pp. 102.

[84] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, p. 47.

[85] Guijarro, A. (1831). *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*. Valencia: Oficina de Manuel López. (pp. 6).

parte expone, que el término "canto" presenta varias acepciones como: la unión de sonidos variados y apreciables que produce la voz humana, o la voz facticia de un instrumento; la palabra canto, aplicada particularmente a la música, indica su parte melodiosa; el arte del canto; la voz dominante, entre otras.[86]

En su Diccionario de Música, Fargas y Soler expone, que "canto" es la emisión de los sonidos modificados con variedad por la voz humana o de los pájaros. Ambas voces producen el canto por instinto; pero en la voz humana se hace de él un arte, perfeccionando el órgano de la voz con el ejercicio y estudios metodizados.[87] Melcior en su *Diccionario Enciclopédico de la Música* (1859), denomina el "canto" como la modificación de la voz humana con la cual se forman sonidos varios y apreciables, esto son capaces de hacer con ella intervalos más o menos distantes.[88]

Según Pedrell el término "canto", es la acción de cantar, y lo mismo que se canta. El gorjeo de las aves. Melodiosa modulación de la voz, que en este caso es sinónimo de melodía. El canto supera en hermosura a la palabra más artificiosamente declamada. El canto es inherente a la naturaleza humana, y expresa lo que el hombre puede sentir en su interior cuando se halla bajo la influencia de una emoción. Así puede decirse que la fuente del canto existe en nuestra misma alma, y que esta facultad preciosa nos ha sido concedida para elevarnos por medio de acentos armoniosos a una naturaleza más superior que la nuestra. Esta facultad constituye un arte, que ha llegado a formarse por medio de reglas y preceptos encaminados a emitir la voz con la mayor pureza, y a conseguir que los sonidos sean producidos de una manera tan clara, que cautiven nuestro oído.

Afirma Pedrell entonces que el vocablo "canto" tiene las siguientes acepciones: 1) La unión de varios sonidos emitidos por la voz humana, o por la ficticia de algún instrumento. 2) Como palabra que, aplicada a la música, indica la parte melódica. 3) Como arte del canto. 4) Como dos de las cuatro voces que llamamos soprano o tiple y

[86] Pardo, N. (1851). *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, pp. 94.

[87] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, p. 34.

[88] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, pp. , p. 78.

contralto, que antiguamente se nombraban *cantus*, primero o segundo. 5) Como una parte de un poema o de una composición poética.

Hay además canto natural y canto artificial: canto vocal y canto instrumental: canto silábico o parlante: canto nacional o popular: canto coral: canto ambrosiano: canto llano: canto gregoriano: canto compuesto: canto figurado: canto mixto: canto de órgano: canto de capilla, de atril o de facistol.[89]

Si hacemos referencia al término "cantante", encontramos que Palatín en su *Diccionario de Música* (1818), lo denomina como el que canta.[90] Por su parte Pardo y Pimentel, afirma que "cantante" es el que ejerce el arte de la música por medio de la voz. El cantante puede ser soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Con estas palabras, unas italianas y otras españolizadas, se designan todas las clases de voces que cantan en el drama lírico moderno. Hay cantante de Teatro y de Iglesia. El cantante perfecto no puede ser un hombre vulgar, debe tener cierta instrucción, que desgraciadamente es muy poco común en los que se dedican a este arte. Por eso los actores líricos de primer orden son raros, muy apreciados del público, mimados por los empresarios y por la fortuna.[91]

Según Parada y Barreto el "cantante", es el artista músico cuyo ejercicio es el canto. Los cantantes de ambos sexos se clasifican en *sopranos o tiples, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos*, según el sexo y la clase de voz.[92] Para Agero y Melcior, el que canta también se llama cantor.

El concepto de "emisión de la voz", según Fargas y Soler es el arte de conducirla y guiarla para el canto. La emisión de la voz se hace por medio de ejercicios, con la escala diatónica, sobre una vocal, sosteniendo el aliento el mayor espacio de tiempo posible en cada grado; empezando con poca voz la emisión de la misma y aumentándola gradualmente hasta darle el mayor volumen posible, volviendo después a disminuirla de grado en grado, hasta que al acabar llegue a ser muy débil; dándola así los matices del

[89] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 67.

[90] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, p. 47.

[91] Pardo, N. (1851). *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, pp. 93.

[92] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. p. 81.

piano y del fuerte. En estos ejercicios se ha de procurar que la emisión sea limpia, sin fatigar ni esforzar demasiado la voz; guardando naturalidad en el semblante y en la cabeza para no hacer gestos, ni movimientos afectados o ridículos.[93]

Parada y Barreto definen este término, como el arte de conducir, guiar y pulir el canto. Expone además que la voz es un instrumento delicado cuyo mecanismo es sin embargo de una extremada sencillez. Considera que la "emisión del sonido" es: 1) el principio fundamental del canto; 2) la naturaleza del sonido, que es la intensidad, la pureza, la elasticidad y la igualdad de las notas entre sí, a pesar de la diferencia de registros que recorren; 3) la flexibilidad, la pronunciación, la acentuación material y la estética de la expresión. De la manera de emitir la voz en el canto depende la sonoridad de este y la igualdad del timbre de la voz, que es lo que constituye el arte de la vocalización. La emisión de la voz debe ser natural y franca, de modo que el sonido salga diáfano y limpio, y no se advierta la diferencia o el cambio brusco de timbre, sino en las diferentes gradaciones destinadas a hacer sentir los pianos y los fuertes. El modo de emitir la voz depende en parte de las facultades de cada uno: una garganta flexible, dotada de buen timbre y que esté ejercitada en la vocalización, emitirá la voz con dulzura y agrado, mientras un cantante de pobres facultades se esforzará y hará gestos y contorsiones para producir sonidos falsos y sin brillantez.[94]

Según Pedrell, de la manera de emitir la voz en el canto, dependen la sonoridad y la igualdad del timbre de la misma. El arte de emitir bien la voz se llama "vocalización".[95]

Otro término que nos resulta interesante y necesario exponer en este trabajo, es la "agilidad de la voz". Para Pardo y Pimentel, esta consiste en la ejecución rápida de toda melodía por medio de las palabras o de la simple vocalización".[96] Para Fargas y

[93] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 74-75.

[94] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. pp. 134-135.

[95] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 152.

[96] Pardo, N. (1851). *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, pp. 87.

Soler[97] y Melcior[98], es la facilidad que tiene un cantor o instrumentista para ejecutar pasos de sonidos rápidos y difíciles.

Parada y Barreto definen este término, como la mayor o menor facilidad que tiene un instrumentista en la ejecución, y de la precisión o velocidad con que ejecuta los pasajes difíciles. También se dice *agilidad de voz*, cuando con la garganta se ejecutan rápidamente melodías o escalas complicadas, ya acompañadas de la letra, ya por medio de la simple vocalización.[99]

Según Pedrell, la "agilidad de la voz", es la idoneidad y facilidad poseída por un cantor o un instrumentista para ejecutar con precisión y velocidad pasajes difíciles o rápidas sucesiones de notas, como por ejemplo las que ofrecía el canto rossiniano.[100]

Torrellas y Pahissa, en su *Diccionario de la Música ilustrado*, exponen que, "agilidad" es la palabra con que se acostumbra a expresar la facilidad de un músico o de un cantante para ejecutar un pasaje rápido y difícil. La agilidad puede ser adquirida mediante ejercicios adecuados. Según Mancini, la agilidad de los cantantes se divide en *natural*, *martellata* y *arpeggiata*. La primera consiste en ejecutar con rapidez un pasaje de vocalización muy sencilla, haciendo lo que se llaman *volatas*. La *martellata* consiste en atacar una nota determinada con más persistencia y seguridad que las otras, y la *arpeggiata* en pulsar sucesivamente las notas de un acorde determinado.[101]

El término "entonar", según Pedrell[102] y Palatín[103], significa cantar ajustado al tono, afinar la voz, dar determinado tono a la voz. Empezar a cantar alguna cosa para que los demás continúen en el mismo tono.

---

[97] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 7.

[98] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, pp. 26.

[99] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. pp. 9.

[100] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 10.

[101] Torrellas, A. y Pahissa, J. (1929). *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, pp. 25.

[102] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 155.

[103] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 61.

La "entonación" para Fargas y Soler puede ser justa o falsa, demasiado alta o baja, fuerte o débil; puede faltar repentinamente o retardarse.[104]Agero en su *Vocabulario musical* (1882), expone que es la acción de cantar afinadamente.[105]

Parada y Barreto en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico* (1868), afirma que la "entonación", es la acción de producir un sonido musical con exactitud. La entonación de los sonidos constituye sus diversos grados de intensidad y de fuerza, así como también la diferencia del grave al agudo. La entonación de los sonidos es uno de los primeros estudios del solfeo; a darles la entonación debida y a acostumbrar la voz a entonar con certeza los diversos grados de la escala, ya sucesivamente, ya saltando de unos a otros, es a lo que están destinados los primeros estudios y ejercicios del solfeo. El afinamiento de la entonación depende también en parte del oído más o menos delicado de aquel que canta o solfea; la práctica contribuye también más que nada, y por ella se llega hasta adquirir la apreciación de la entonación de los sonidos, sin que sean producidos por uno mismo, o sea a conocer el grado de la escala que se canta sin cantarlo uno mismo.[106]

Según Fargas y Soler en su *Diccionario de Música* (1853), la "entonación" significa literalmente *tomar el tono, coger la entonación*, guiándose con el sonido de un instrumento, diapasón o según el conocimiento que se tiene en el orden de los diversos grados de la escala. En este sentido se dice más comúnmente: *tal entonación es difícil de coger*, en ver de decir: *tal nota es difícil de entonar*.[107]

En el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de Parada y Barreto (1868), este término está definido como la acción de atinar con la entonación de un sonido cualquiera de la escala por medio de la voz. La facilidad en coger la entonación de un sonido depende de la más o menos práctica que se tiene del solfeo y de la más o menos delicadeza del oído.[108]

[104] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 76.

[105] Agero, F, (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, pp. 22.

[106] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. pp. 136.

[107] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 76-77.

[108] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava, p.136.

Según Fargas y Soler, el término "solfeo" significa el ejercicio o acción de solfear.[109] Agero por su parte, lo define como,el arte de entonar midiendo el tiempo.[110]

Por otra parte, el término "solfear", Palatín lo define como, cantar observando los puntos de la música y el compás para enseñarla, aprenderla o ejecutarla.[111] Guijarro y Ripoll en su obra *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella* (1831), exponen que "solfear" es el ejercicio del canto por lecciones, en las que se dividen las partes del compás, llevándole con la mano y nombrando las notas.[112] Por su parte Fargas y Soler, cree que significa entonar los sonidos de las notas, pronunciando las sílabas que les dan nombre en la escala.[113]

Resumiendo lo que expone Melcior en su *Diccionario enciclopédico de la Música* (1859), "solfear" es aprender a leer las notas de la música, y entonarlas, pronunciando las sílabas de la escala, acompañando este ejercicio con el conocimiento del compás que se haya señalado en el papel y que se lleva al mismo tiempo. Este es el primer ejercicio que se hace practicar a los que aprenden la música. En cuanto a la entonación, a que es menester acostumbrar el oído, sería cuidado del maestro de canto quien dispondrá sus discípulos a ella con las precauciones convenientes. Desde la primera vez que un niño probase a producir sonidos con la voz, se le debería prevenir contra los errores de un método vicioso y todo concurría a sacar el mejor partido posible de las primitivas disposiciones del órgano. No se crea que se trate aquí de una nueva teoría de la división de los estudios musicales, pues se hacían estos estudios en Italia, cuando el arte del canto se cultivaba allí con buen resultado.[114]

[109] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 192.

[110] Agero, F, (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, pp. 22.

[111] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 95.

[112] Guijarro, A. (1831). *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*. Valencia: Oficina de Manuel López. (pp. 24).

[113] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, pp. 192.

[114] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, pp. 384-387.

CAPÍTULO 3

LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX.

Las flores en el jardín,
los frutos en el campo forman el premio del trabajo agrícola,
pero hay en el alma sentimientos que no tienen expresión
sino en el divino arte de la música,
cuya más hermosa interpretación es el arte del canto.

Matilde Esteban y Vicente[115]

3.1. El maestro de canto.

Han existido todo tipo de opiniones respecto a las cualidades que debería poseer un maestro de canto. Uno de los debates más significativos, que aún se mantiene en la actualidad, giraba en torno a la idoneidad o no de que el maestro de canto hubiese sido un reconocido cantante.

La teoría más defendida aseguraba que un buen cantante no siempre es un buen maestro; esta teoría ya fue compartida por tratadistas de todas las épocas, como Pietro Cerone (ca. 1566-1625), Pier Francesco Tosi (1654-1732) y Heinrich Panofka (1807-1887).

Según Cerone, todo buen maestro, además de contar con una metodología de enseñanza apropiada, debe poseer tres cualidades: sabiduría, experiencia y paciencia al enseñar, y afirmaba con cierto humor que "por ser gracioso en el cantar, por tener buena voz, por ser hermano del Maestro de Capilla, por ser buen escribano, buen Gramático, buen Retórico, privado del Obispo, amigo del Conde, Marqués o Duque, o por otras calidades de esta manera", no se obtenía la condición de buen maestro.[116]

[115] Esteban, M. (1893). *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos, pp. 12.
[116] Cerone, P. (1613). *El Melopeo y Maestro: tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, pp. 74.

Según Tosi, no bastaba con saber cantar bien, además el profesor debía poseer unas cualidades docentes concretas:

> *A muchos les parecerá que todo perfecto cantante debe ser además un perfecto profesor, y no es así, porque su conocimiento (aunque grande) es insuficiente si no se acompaña de una comunicación fácil, de un método unido a la habilidad de quien busca aprender, de algún conocimiento en contrapunto, de enseñar aunque no se conozca la lección, y del inteligente talento de descubrir lo fuerte y de ocultar la debilidad de quien canta, que son las principales y las más necesarias enseñanzas. Un maestro con las mencionadas cualidades podrá enseñar. Con ello incita la vocación al estudio. Con las razones corrige los errores. Y con los ejemplos promueve el gusto a imitarlo.*[117]

Heinrich Panofka también defendía la importancia de ser un buen pedagogo antes que ser un gran cantante:

> *Por desgracia se elige en general por maestro cualquiera que cante y que después se ocupa con pocas lecciones a enseñar las arias. Pues ser solamente cantante no es un título suficiente para ser profesor de canto*.[118]

Por el contrario, otros tratadistas anteriores como Bénigne de Bacilly (ca. 1625-1690) habían defendido la necesidad de que los maestros de canto fuesen a la vez cantantes reconocidos:

> *Un buen maestro debe antes que nada saber cantar y tener entonces bastante voz para hacerse escuchar, pues no se puede aprender el canto en los libros*.[119]

Finalmente, algunos autores seguían una línea intermedia, como Vincenzo de Giorgio (1864-1948), discípulo de Manuel Patricio García, quien en su obra Canto e cantanti (1891), manifestaba que aunque un maestro de canto no tenía por qué ser un gran cantante, sí debía poseer una voz bien educada y técnicamente perfecta:

---

[117] Tosi, P. (1968). *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla; ed. facsímil New York: Broude Brothers. Volpe, 1723.

[118] Panofka, H. (1853). *L' Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci*. Milán: G.Ricordi & C., p. 8.

[119] Bacilly, B. (1668). *L'Art de bien chanter*. Paris: Ballard. Edición actual, Géneve: Minkoff Reprint, (1994).

> *El maestro de canto debe ser un cantante, no queremos decir que deba poseer una espléndida voz de teatro… Él ha de poseer una vocecita discreta, también limitadísima de volumen, aunque perfectamente educada, flexible, fácil, adaptada para manifestar y hacer comprender con el ejemplo al alumno las dificultades de la emisión y el modo de superarlas, además de fraseo y la pronunciación.*[120]

En los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1830 de la enseñanza del canto, insisten en lo importante que es elegir un buen maestro de canto para el futuro cantante.

A mediados del siglo XIX, Fargas y Soler, define de forma más precisa, el concepto de maestro de canto diciendo que, es el que enseña el arte del canto según las reglas de la vocalización, detallando incluso cuáles son sus principales obligaciones con el discípulo. Los principales deberes de un maestro de canto son: formar la voz del discípulo, haciendo que sean justas las entonaciones y de modo que adquiera un grado de flexibilidad igual en los fuertes y pianos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer la música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección y, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca la parte práctica de la armonía para acompañar.[121]

A finales del siglo XIX, el concepto de maestro de canto se simplifica, siendo según Felipe Pedrell, aquella persona que "enseña las reglas o ejercicios de emisión, vocalización, etc., y en general el arte del canto. La elección de un buen maestro de canto era y es crucial para el éxito o fracaso de la futura carrera artística del cantante. A la condición natural de poseer talento y voz para dedicarse al canto hay que unir la

[120] Giorgio, V. (1891). *Canto e cantanti*. Milán: Tipi Ruggiano. pp. 106-107.

[121] Fargas, A. (1872). *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech. Barcelona. pp. 119-120.

dirección de un profesor que sepa transmitir al alumno una buena base técnica y guiar correctamente la evolución de su voz.[122]

En general, los maestros españoles también destacaban la importancia de la elección de un buen maestro de canto, y como el ser cantante no era garantía de poseer cualidades.

Ramón Torras en su obra *Escuela de Canto* (1894) afirmaba que todo alumno o principiante, precisamente porque desconoce los escollos del canto, cree que con facilidad puede obtenerse una buena enseñanza, mediante su asiduidad en los estudios; y suele entregarse ciegamente al primero que conoce o que le recomiendan como maestro; y es muy vulgar, por lo generalizada, la creencia de que sólo puede ser un gran maestro de canto, aquel que ha adquirido como cantante, cierta celebridad en la escena, sin comprender, en primer lugar, que no siempre aquella celebridad fue merecida y en segundo, porque aún, no basta haber sido buen cantante para ser buen maestro; lo uno es distinto de lo otro. Para la enseñanza del canto se necesita poseer en absoluto la ciencia y saberla transmitir teórica y prácticamente, de modo que se necesitan especiales aptitudes para ejercer dicha enseñanza y la generalidad de los artistas de canto no suelen poseer estas aptitudes.

Torras afirmaba además, que el que pretenda estudiar a conciencia tan bella asignatura, debe fijarse bien en el maestro a quien se confía, pues de ser este deficiente, no sólo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado de sus legítimas esperanzas, sino que su salud correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud.[123]

Según José Valero, era fundamental que el profesor supiera aplicar a cada uno de sus discípulos los ejercicios más idóneos según las facultades físicas:

> *En mi opinión, no existe un método universal para todos los cantantes; los principios técnicos idóneos para unos no necesariamente tienen por qué serlos*

[122] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona, pp. 267.

[123] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, pp. 13.

> *para otros. El maestro debería elaborar un método personalizado para cada alumno, adaptado a sus cualidades y necesidades vocales.*[124]

Yela de la Torre en el capítulo X, *Educación de la voz* de su obra expone:

> *…lo primero que debe hacer el maestro es estudiar la voz del discípulo que se le presenta y clasificarla, a fin de caminar acertadamente en su desarrollo., porque si la voz es un don de la naturaleza, el «canto es un beneficio del arte y del estudio.»*[125]

El Marqués de Alta-Villa, en su Método completo de canto (1905), reivindicaba el protagonismo del maestro en la enseñanza vocal al declarar que, un método de canto sin un profesor que lo comente, lo explique y lo vivifique, es mucho más inútil a un discípulo sin experiencia, que la gramática de una lengua extranjera que jamás se haya oído hablar. Y añadía que el libro, el método, da una idea de las enseñanzas del profesor, y además contiene siempre una colección de buenos ejemplos para los jóvenes que acuden a recibir sus consejos.[126]

En este sentido, fueron muchos los maestros, como Antonio Cordero, que cuestionaron la utilidad de los métodos y tratados de canto y añoraban la época en la que no existían y la enseñanza vocal se centraba en la relación entre maestro y discípulo. Cordero afirmaba que nunca se había enseñado a cantar mejor que cuando no había métodos, porque sólo los hombres que descollaban en todos los ramos o en los esenciales del arte, se atrevían a encargarse de la educación de los que aspiraban a ser cantantes:

> *Estos maestros lo hacían con verdadero celo y entusiasmo artístico, perfectamente secundados por sus discípulos, cuyas voces eran mimadas por los*

---

[124] Valero, J. y Romero, A. (1857). *Nuevo método completo de solfeo.* Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio.

[125] Yela De La Torre, E. (1872). *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente.

[126] Marqués De Alta-Villa (1905). [Ramiro de la Puente y González Nadín]. *Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando. pp. 19.

> *primeros desde que les hacían entonar la primera nota del solfeo, hasta que después de años y más años de una esmeradísima educación artística se les daba de alta para ejercer su dificilísima profesión; día que jamás anticipaba el alumno por sí; sino que lleno de confianza y fe ciega en su director porque éste lo merecía, aguardaba sin quejarse a que le dijera: ve a admirar al mundo. Pero hoy ¿dónde están esos maestros?*[127]

Según Antonio Cordero, un buen método de canto debía ante todo desarrollar y perfeccionar la voz, la sensibilidad y la inteligencia, que son las tres cualidades necesarias para ser cantante lírico profesional. Respecto a la voz, el autor del método debía orientar al lector en los siguientes aspectos: la pureza de emisión, la ligazón de los sonidos, portamentos, attaco, articulación, filatura, vocalización simple, agilidad, notas de adorno, matices, fraseo sin palabras, vocales, consonantes, pronunciación de sílabas sueltas, y todo cuanto pueda contribuir a que la voz aparezca espontánea, amplia, sonora, homogénea y flexible".[128]

López Remacha, en el Prólogo de su libro *Arte de cantar*, expone lo siguiente:

> *…nadie ignora que el cantar es un don natural: que el cantar bien es efecto de una voz agradable y sonora, de un oído armónico, de un órgano flexible, de un gusto bien formado, y finalmente, a proporción de la práctica que cada uno tiene en el Arte del Canto.*[129]

También nos habla de cómo debe ser la labor del Maestro de Canto con el alumno principiante, intentando que éste conozca la diversidad de afectos que expresan las frases músicas, y también la notable diferencia que hay de unas a otras, para que no solamente acierte a dar a cada una perfecto y elegante sentido, aun en el simple Solfeo, sino que también sepa que ha de ejecutar cada una de por sí, con un nuevo aliento, sin

[127] Cordero, A. (1858). *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano.* Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas. pp. 107.

[128] *Ibídem*, p. 123.

[129] López, M. (1799). *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano.

dividirlas en su mitad ni en ninguna de sus partes. De este modo conseguirá cantar con más desahogo y menos fatiga. El maestro procurará también ejercitarle en el Trino, Mordente, y todas las frases de agilidad que sirven de adorno al canto.[130]

Antonio Cordero escribe lo siguiente en un artículo de *La España artística*, haciendo referencia al alumno y al maestro de canto:

> *Estudiad, pues, vosotros que aspiráis a la noble carrera del canto, aumentad el número de los dignos intérpretes del espectáculo lírico español; y considerad que si conseguís tener verdadero mérito, el premio le alcanzaréis fácilmente; puesto que la afición se extiende en nuestra patria más y más de día en día. Y vosotros, mis carísimos comprofesores, que estáis dedicados a la enseñanza del canto, ejerced vuestra profesión con inteligencia, celo y entusiasmo, que si así lo hacéis no es difícil alcanzar grandes resultados, en razón de que abundan más de lo que se cree las buenas voces y privilegiadas disposiciones en nuestra querida España.*[131]

Francisco Turell en su *Método de Canto Teórico y Práctico* (1899), expone:

> *…si reuniendo el alumno clara inteligencia, sentimiento instintivo de lo bello y buena calidad de voz verifica sus estudios bajo la dirección de un profesor inteligente y sobre todo experimentado, puede tener por seguro que forzosamente y en muy pocos años llegará a figurar entre los artistas eminentes.*[132]

Por su parte Rodríguez Ledesma escribe lo siguiente en el prólogo de su libro:

> *Me pareció necesario poner por escrito los elementos y progresos del arte del canto para el uso de mis discípulos dándoles de este modo un conjunto sistemático conforme a los principios que muchos años de experiencia me han hecho ver que son útiles, los cuales puedo considerar exclusivamente como el*

[130] *Ibídem*.

[131] Cordero, A. (1858). *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano.* Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas. p. 181.

[132] Turell, F. (1899). *Método de canto teórico y práctico*. Barcelona: Tip. La Publicidad, de Nobilla y Costa.

fruto de mis observaciones sobre este ramo en el discurso de mi carrera: pero exigiendo una obra de esta clase más tiempo del que me permitían mis ocupaciones, me limité a escribir un cierto número de ejercicios progresivos de VOCALIZACIÓN, con algunas observaciones sobre el canto y sobre la parte orgánica y material de la voz, dando reglas según arte, para hacerla flexible en aquellas personas que carecen de este dote de la naturaleza.[133]

Continua diciendo el autor que, el hacer un método general de Canto que pueda llamarse exactamente tal con justicia, casi toca en lo imposible. Si la voz humana fuese en todos los individuos de una misma cantidad y carácter; de igual extensión y flexibilidad; y una proporción y fuerza pulmonar semejantes, fácil es concebir que no sería muy difícil hacer un método de canto.

3.2. Evolución del concepto de maestro de canto en España.

En España, al igual que en los principales países europeos, el concepto de maestro de canto sufrió una clara evolución. A principios del siglo XIX, debido a la influencia dieciochesca, los maestros de canto eran músicos en sentido completo, que poseían amplios conocimientos de teoría musical, solfeo, armonía, composición, práctica instrumental y vocal.

Fernando Palatín en su *Diccionario de música* (1818), incluía al maestro de canto bajo el nombre general de maestro de música, al que definía como *"el que enseña a cantar, y a tocar los instrumentos músicos según las reglas del corte"*.[134] A mediados del siglo XIX, Fargas y Soler da al término "maestro de canto" un concepto más preciso, detallando incluso cuáles son sus principales obligaciones con el discípulo:

…es el que enseña el arte del canto según las reglas de la vocalización. Los principales deberes de un maestro de canto son: formar la voz del discípulo, haciendo que sean justas las entonaciones y de modo que adquiera un grado de

[133] Rodríguez, M. (1828). *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz).* París: Imprenta Massus.

[134] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos.* Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp.74.

flexibilidad igual en los fuertes y pianos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer la música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección y, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca la parte práctica de la armonía para acompañar.[135]

A finales del siglo XIX, el concepto de maestro de canto se simplifica, siendo según Felipe Pedrell, aquella persona que enseña las reglas o ejercicios de emisión, vocalización, etc., y en general el arte del canto". La elección de un buen maestro de canto era y es crucial para el éxito o fracaso de la futura carrera artística del cantante. A la condición natural de poseer talento y voz para dedicarse al canto hay que unir la dirección de un profesor que sepa transmitir al alumno una buena base técnica y guiar correctamente la evolución de su voz.[136]

En este sentido se manifestaba el tratadista español Ramón Torras en su *Método de canto* (1894): el que pretenda estudiar a conciencia tan bella asignatura, debe fijarse bien en el maestro a quien se confía, pues de ser este deficiente, no sólo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado de sus legítimas esperanzas, sino que su salud correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud.[137]

Según Manuel García, las voces en su estado natural, se encuentran casi siempre toscas, desiguales, trémulas, escasas o poco extensas: sólo el estudio intenso e infatigable, podrá lograr la entonación, la depuración de los timbres, la perfección y elasticidad de los sonidos, evitando así la aspereza y la incoherencia de los registros. Dice, además, que no se debe juzgar al alumno de forma demasiado severa, aunque se presente con pocas posibilidades.[138]

---

[135] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, p.p. 119-120.

[136] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 267.

[137] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

[138] García, M. (1824). *Exercises and Method for Singing*.

Radomsky afirma que las únicas dos cualidades que son absolutamente imprescindibles para el estudio del Canto son la inteligencia y el oído musical. Es cualidad importante que la voz presente un color bello y que sea sonora. Es cualidad mediata la sólida formación musical o el firme compromiso de adquirirla. Sin ella no tiene sentido el estudio del canto. Es auténticamente frustrante conseguir en un discípulo un magnífico instrumento vocal del que no se va a obtener más que resultados mediocres por falta de una formación musical adecuada.[139]

Stark concluye en su libro, que el profesor de canto idóneo debe tener una mente abierta y además de basarse en su experiencia, debe hacer un análisis objetivo de su propio mecanismo para poder transmitir a sus alumnos sus conocimientos.[140]

El contenido de un pequeño opúsculo publicado por *"The Metropolitan Company"*, Publishers, New York, 1909, bajo el título de *"Caruso and Tetrazzini on The Art of Singing"*, indica en el prefacio el inestimable valor de su lectura para aquellos "infortunados discípulos" que van de maestro en maestro sin encontrar el adecuado, ya que los más son los culpables de arruinar tantas voces buenas.[141]

Perelló-Caballé-Guitart, exponen que a pesar de las dificultades que pueda haber en encontrar un buen maestro y a pesar de todas las críticas, el maestro de canto es el único que puede enseñar el arte del canto. Ni la autoformación, ni los libros, ni los discos, ni los magnetófonos, ni los amigos, ni la práctica podrán jamás sustituirle.[142]

La enseñanza del canto no es, ni debe ser un oficio, sino una vocación. Si no se siente un gran amor por la enseñanza con toda la abnegación, el sacrificio y la paciencia que esto conlleva no se está preparado realmente para ejercer como maestro de canto. No basta haber sido un gran cantante para poder enseñar este arte. La ilustre

[139] Radomski, J. (2000). *Manuel García (1775- 1832) Maestro del bel canto y compositor*. Barcelona: ICCMU.

[140] Stark, J. (2003). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

[141] Caruso, E. y Tetrazzini, L. (1909). *Caruso and Tetrazzini on The Art of Singing.* New York: The Metropolitan Company Publishers.

[142] Perelló, J., Caballé, M. y Guitart, E. (1976). *Canto-dicción. Foniatría estética*. Barcelona: Científico-Médica.

Adelina Patti no sabía cómo hacía para cantar con tal perfección. ¿De qué manera hubiera podido entonces enseñarlo? Aquellos que han sido dotados con una voz extraordinaria no analizan muchas veces su manera de cantar. Esto explica porque hay notables cantantes que son lamentables profesores.[143]

El maestro de canto es aquel que enseña la técnica vocal. Antiguamente los maestros de canto solían ser grandes cantantes retirados, pero ya en tiempos más modernos esto no era frecuente, quizás porque los cantantes se retiraban con economías mucho más saneadas. Se precisa además una vocación específica y una capacidad de análisis y de transmisión del conocimiento, que pudieran no coincidir en muchos grandes artistas.[144]

No se puede olvidar que en el devenir del tiempo, primero ha sido el gran cantante y luego ha surgido el maestro; quiere decir esto que el maestro analiza la emisión del gran cantante, extrae conclusiones en base a sus conocimientos y las aplica al "aprendiz" de cantante.[145]

Albert Lavignac (1846-1916), gran musicólogo francés, observador excepcional de una época dorada del Canto, llama al maestro de técnica "profesor elemental", y dice de él "en ninguna otra clase de estudio, musical o no, la elección de un profesor elemental tiene una importancia igual, ni siquiera aproximada", y dice en otro pasaje "lo que aumenta aún la dificultad en esta grave cuestión de elección del profesor elemental, es que actualmente, no sé por qué, todo el mundo se titula profesor de canto. Lavignac escribió un libro de ejercicios de canto llamado *Solfège des solfèges,* París, 1910.[146]

Espíritu observador, con vastísima cultura musical, nos cuenta Lavignac que, habiendo releído cuidadosamente una treintena de célebres métodos de canto que conocía ya a fondo, no sabría por cual decidir su preferencia, y que bien pudiera suceder

[143] Mansión, M. (1947). *El estudio del canto.* Buenos Aires: Editorial Ricordi.

[144] *Ibídem.*

[145] *Ibídem.*

[146] Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Mac Millan Publishers Ltd.

que fueran todos buenos o todos inútiles; dice conocer no obstante, maestros que adecuan los ejercicios a la naturaleza particular de cada uno de sus alumnos, observando las cualidades que deben desarrollar y los defectos que deben quitar a medida que se va haciendo necesario.[147]

Siguiendo con Lavignac, parece elemental que sea el "método" el que deba adecuarse al alumno y no el alumno al "método", sólo que ello conlleva que el maestro precisa tener un profundísimo conocimiento de todo lo relacionado con la técnica vocal.[148]

La elección del maestro de canto es de suma importancia, entendiendo con este nombre al Maestro de Técnica Vocal. Existen gran cantidad de buenos maestros de estilo, que se titulan maestros de canto sin tener un conocimiento profundo de la técnica vocal; son de gran utilidad para la voz ya formada siempre que ésta se mantenga bajo el control del maestro de técnica vocal. Son muchas las buenas voces que se pierden por falta de algún requisito imprescindible que hubiera solucionado una técnica vocal correcta.[149]

Son muchísimas las personas con gran sensibilidad artística, extraordinaria preparación musical y dotes para la interpretación, que tienen vedado el arte del canto por carencia de facultades. La técnica vocal sí puede hacer la voz a individuos carentes de aptitudes vocales, siempre que estén dotados de inteligencia musical, oído y sensibilidad musical.[150]

Según Ana Luisa Chova, profesora distinguida en 2004 con el premio Ópera Actual, siempre detrás de un gran artista suele haber un gran profesor. La paciencia y la capacidad de trabajo son condiciones básicas en un proceso que no siempre lleva a buen puerto, ya que en el mundo de la música, y concretamente en el de la ópera, *«una voz bella es importante pero no es suficiente»*.[151]

---

[147] Percy A. (1984). *Diccionario Oxford de la Música.* Tomos I Y II. Barcelona: Editorial Edhasa/ Hermes/ Sudamericana.

[148] Lavignac, A. (1929). *La educación musical*. Barcelona: Española de Felipe Pedrell.

[149] Mansión, M. (1947). *El estudio del canto.* Buenos Aires: Editorial Ricordi.

[150] Lavignac, A. (1929). *La educación musical*. Barcelona: Española de Felipe Pedrell.

[151] Chova, A. L. (2000). *La enseñanza del canto.* Scherzo, XV/145 (2000), pp. 126-129.

«Nadie que se adentre en el mundo del canto puede tener la completa seguridad del éxito», apunta Chova. La decisión de embarcarse profesionalmente en el canto es a priori una toma de riesgo y, en cierto sentido, un acto de fe. Las capacidades innatas deben estar ahí, por supuesto, pero es el maestro el que modela poco a poco la voz de su alumno hasta que consigue construir un instrumento único e intransferible, más allá de los tipos vocales estandarizados. No hay dos sopranos iguales.[152]

Según Chova, «el cantante no oye su timbre como lo hacen sus oyentes, del mismo modo que cualquier persona no se reconoce cuando escucha su voz grabada. Por eso en el proceso de aprendizaje el profesor hace las veces de oído, eliminando los sonidos feos e incómodos, seleccionando los que están bien y enseñando cómo manipularlos corporalmente de forma correcta». Por tanto, a la conjunción de requisitos naturales que ha de poseer un aspirante a cantante hay que añadir la relación entre el profesor y el alumno, un binomio que debe funcionar como una buena fusión alquímica.[153]

Una vez determinada la voz que se busca, comienza una larga sucesión de repeticiones para que el cuerpo automatice este tipo de emisión. «*Es un comportamiento que cuesta conseguir, pero una vez controlado, debe llegar a ser placentero»*, según Chova.

> *Lo más importante es la sensibilidad musical y la inteligencia. A veces en las audiciones he escogido a gente joven con una voz mediana, sólo por la expresión de su cara al cantar, por las ganas de hacer algo hermoso, de comunicar algo importante. No se trata de la misma inteligencia que necesita un ingeniero o un arquitecto, es una capacidad especial, corporal, para percibir informaciones musicales y ser capaz de transmitir. Hay que tener un carisma especial.*[154]

Vicente Colla escribe en su libro *Nuevo Método de Canto* (1866), sobre la enseñanza del canto:

[152] *Ibídem.*

[153] *Ibídem.*

[154] Moreira, M. (2007). *Entrevista a Ana Luisa Chova*. Artículo del periódico ABC.es del 11-06 -2007.

> *…es indispensable un estudio continuo y regular, y sobre todo elegir un maestro bueno y concienzudo, que sepa guiarlos con buena escuela, al verdadero y puro canto italiano, mientras que conduciéndose de otro modo se exponen a cansar la voz, o a no pasar jamás de medianos cantantes.*
>
> *El Cantante verdadero, perfecto e indudablemente sublime, es aquel, que instruido sólida y cardinalmente en todas las reglas secundarias y principales del arte, a los dones naturales de una voz bien compuesta, bien atemperada, e idónea ilimitadamente para todas las modificaciones necesarias en la prosodia melódica, sabe unir una delicadeza natural, de gusto, un instinto orgánico todo musical, un alma capaz de todas las más selectas impresiones del bello estético, un corazón susceptible de los varios movimientos de los afectos, y capaz de idealizar la expresión con su propio lenguaje.*[155]

Para Torrás, el verdadero Maestro de canto, que enseña la teoría y práctica de la voz, tiene que poseer la facultad de trasmitir su enseñanza, demostrando con sus ejemplos prácticos la verdadera emisión de los sonidos laríngeos, ya tenga para ello poderosas o pequeñas facultades vocales, pues para un Maestro nunca es inoportuno poner de manifiesto sus buenos conocimientos en la enseñanza del canto.[156]

Continúa diciendo Torrás en el capítulo II de su libro *Escuela Española de Canto* (Barcelona, 1905):

> *Para la enseñanza del canto se necesita poseer en absoluto la ciencia, y saberla trasmitir teórica y prácticamente; de modo, que se necesitan especiales aptitudes para ejercer dicha enseñanza, y la generalidad de los artistas de canto, no suelen poseer estas aptitudes. Por eso, el que pretenda estudiar a conciencia tan bella asignatura debe fijarse bien en el Maestro a quien se confía, pues de ser éste deficiente, no solo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado en sus legítimas esperanzas, sino que su salud*

[155] Colla, V. (1866). *Nuevo método de canto teórico práctico*. Madrid: Edit. A. Romero.

[156] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud.[157]

Ledesma concluye el prólogo de su *Colección de Cuarenta Ejercicios o Estudios Progresivos de Vocalización* (1828) de la siguiente manera:

Es indudable que una correcta técnica vocal realza y desarrolla las cualidades de las voces naturales, pero el maestro no puede transmitir al alumno "el genio".[158]

Según Ledesma se trata de una cualidad innata característica de algunos cantantes que, a pesar de no tener una voz importante, les hace destacar ante otros con una técnica vocal perfecta.

Fétis en su libro *La música puesta al alcance de todos*, sección tercera *"De la ejecución"*, Capítulo XVII *Del canto y de los cantantes* expone:

Para cantar, no basta poseer una bella voz, aunque este don de la naturaleza sea una ventaja preciosa, a la que nunca puede reemplazar la habilidad por mucha que sea. Pero el que posee el arte de conducir la voz con seguridad y dirigir sus recursos, muchas veces saca mejor partido de una voz mediocre, que no otro cantor ignorante con una buena voz.[159]

Fétis expone, que hasta el mecanismo del canto más perfecto es una parte indispensable del mérito de un buen cantor; pero no consiste todo en esto. La más perfecta conducción de la voz, la respiración más bien arreglada, la ejecución más pura de los adornos del canto, y lo que es más extraño, la entonación más perfecta, son los medios por los cuales un gran cantor expresa el sentimiento.[160]

[157] *Ibídem.*

[158] Rodríguez, M. (1828). *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz).* París: Imprenta Massus.

[159] Fétis, F. J. (1840). *La Música al alcance de todos, o sea breve exposición de todo lo que es necesario para juzgar de este arte y hablar de ella sin haberla estudiado.* Barcelona: Imp. Joaquin Verdaguer.

[160] *Ibídem.*

> *El gran cantor es el que se identifica con el personaje que representa, con la situación en que se halla, y con los sentimientos que deben agitarse; que se abandona a inspiraciones momentáneas, como debió hacerlo el compositor cuando escribía la música que ejecuta, y que no descuida nada de cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de todo un papel.*[161]

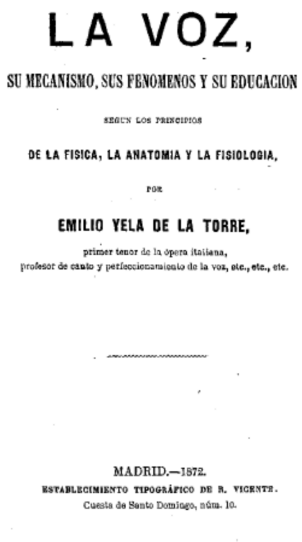
Marcelino Castilla en su *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830), propone los preceptos y leyes que el maestro debe aplicar en la enseñanza del Canto, fundando estos, en la observación de la naturaleza, donde deberá imponer desde hoy al Discípulo cuidando de su observancia con esmero riguroso, para que con la fuerza del hábito, logre connaturalizarse con ellos:

> *Precepto 1º Procurar tener una inalterable tranquilidad de espíritu en las horas de estudio, sin traer la imaginación preocupada con ideas extrañas, que impiden el que se fije la mente en la lección, y se saque de ella el debido fruto.*
>
> *2º Un rostro natural y halagüeño, con la boca bien abierta, sin violencia ni gesto alguno.*
>
> *3º La pronunciación de las silabas en las notas, tan clara y despejada, como se exige en una conversación fina, debiendo tener siempre presente, que los defectos de la pronunciación son mucho más sensibles en el canto que en la palabra; y que el dar a las vocales su exacto y verdadero sonido es el único medio en el canto de marcar de un modo claro, agradable y enérgico la Prosodia y los Acentos.*
>
> *4º El Cuerpo, Cuello y Cabeza derechos sin afectación, y sin que se note el menor movimiento con Pie, Mano, Pecho, Hombros, etc.*
>
> *5º Que la manera de dividir el Compás sea la misma que se ha demostrado en el nº III, marcándole con asiento y moderación delante del pecho derecho, y solamente con el juego de la mano y muñeca; pero no con el brazo ni con violencia, pues ocasionaría con los movimientos de toda la máquina, lo que desgraciadamente se nota en muchos, alterando el canto alineado o tenido.*

[161] *Ibídem.*

6° Que la voz sea despedida con la fuerza que buena y naturalmente permita el pecho, arrojándola para fuera con toda la posible sonoridad y dulzura, precabiendo cuidadosamente el tan frecuente vicio de angostar la garganta, dando con esto a la voz un sonido escaso, gutural y algunas veces nasal; pero se cuidara también de que no se abra o ensanche desmedidamente, para evitar el que salga la voz tosca v desaliñada, y el inconveniente, de la falta de economía o buen dispendio del aliento.[162]

Emilio Yela de la Torre en su obra *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación* (1872) plantea que cree haber esclarecido la materia suficientemente para que los que se dedican, a la enseñanza, vean claro y eduquen, nacionalmente las voces, dirigiéndolas por el camino natural de la fonación, lo cual es imposible hacer sin un conocimiento exacto del verdadero mecanismo vocal y una práctica de observación, además, que permita al oído distinguir cuándo el órgano funciona de una manera natural y cuándo no.[163]



LA VOZ,

SU MECANISMO, SUS FENOMENOS Y SU EDUCACION

SEGUN LOS PRINCIPIOS

DE LA FISICA, LA ANATOMIA Y LA FISIOLOGIA,

POR

EMILIO YELA DE LA TORRE,

primer tenor de la ópera italiana,
profesor de canto y perfeccionamiento de la voz, etc., etc., etc.

MADRID.—1872.
ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE R. VICENTE.
Cuesta de Santo Domingo, núm. 10.

Fig. 12. Portada de *La Voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación* (1872) de Emilio Yela dela Torre.

[162] Castilla, M. (1830). *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto según el uso moderno con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantante: apoyada en acompañamiento simple de piano forte. Parte 1ª.* Madrid: Francisco Martínez Dávila.

[163] Yela, E. (1872). *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente.

En el Capítulo I *De la enseñanza del canto,* Yela de la Torre expone que el arte de educar las voces es más difícil y más delicado de lo que parece a primera vista, y que el verdadero método no puede ser otro que aquel que esté basado en el procedimiento que la naturaleza emplea para la producción de la voz.[164]

Continua diciendo que, la sencillez es una de las principales condiciones de un buen método, los profesores que se consagran a la educación de la voz necesitan conocimientos especiales que, en gran parte no se rozan con los principios fijos e invariables del arte musical.[165]

Para Yela de la Torre, así como un instrumentista necesita conocer el mecanismo de su instrumento para enseñar al discípulo a manejarlo con perfección y propiedad, así también el profesor de canto necesita conocer detalladamente los secretos del órgano vocal para proceder en su desarrollo con prudencia, a fin de llegar al resultado apetecido, y poco importa que no sea un gran músico, puesto que no se trata de enseñar el arte musical, sino el arte de cantar, el arte de bien usar la voz, lo cual es muy diferente.

> *Para ser un buen profesor de canto, para ser un maestro completo, se necesita, además de los conocimientos de la acústica y de la fisiología, en cuanto se relaciona con el arte, saber cantar. He aquí una condición muy esencial, puesto que los obstáculos que presenta el desarrollo de la voz y la manera de vencerlos, es el gran escollo de la enseñanza, lo que decide de las facultades del discípulo y lo que no puede enseñar un profesor que no haya ejercitado su órgano con inteligencia. Sin embargo, nada más sencillo, nada más fácil cuando se conoce la causa y se tiene la propia experiencia.*
>
> *El cantante que conozca el mecanismo de los fenómenos de la fonación ¿no podrá mejor que otro que lo ignore estudiar los medios de educar, perfeccionar y conservar su voz, haciéndola producir más largo tiempo los infinitos y maravillosos efectos de que es susceptible?*[166]

[164] *Ibídem.*

[165] *Ibídem.*

[166] *Ibídem.*

Yela de la Torre plantea que los verdaderos cantantes, es decir, los cantantes que conozcan perfectamente el arte que profesan, los que no canten por imitación, sino porque hayan hecho un estudio profundo de su órgano y puedan explicarse el porqué de las dificultades; los que tienen conciencia del arte, en una palabra, comprenderán perfectamente la necesidad de los estudios fisiológicos, sobre todo para la enseñanza.[167]

3.3. Métodos, tratados y libros de vocalizaciones y ejercicios escritos para la enseñanza del Canto y el Solfeo en España, Italia y Francia en el siglo XIX.

La historia de los métodos españoles destinados a la enseñanza del canto lírico se inicia en 1799 con *Arte de cantar* de López Remacha. Uno de los principales objetivos de este tipo de obras era poner en orden y regularizar la manera de cantar en nuestro país, que debido al desconocimiento había derivado en un canto viciado y "excesivamente libre", atentando contra el buen gusto de la época.

La formación musical completa del futuro cantante es un objetivo esencial en la enseñanza lírica de principios del siglo XIX. Además de aprender a cantar, el alumno debía adquirir amplios conocimientos en solfeo, armonía, piano u otro instrumento de tecla y composición. Ésta es la razón de que en tratados de canto, como *Arte de cantar* y *Melopea* de López Remacha y *Méthode de solfège et de chant* de Gomis, ocupen un lugar principal el aprendizaje del lenguaje musical.

Los maestros de canto en esta época desarrollaron su actividad pedagógica en el ámbito privado, a través de academias o, simplemente, de clases particulares. Sin embargo, pronto cambiaría en parte la situación en la enseñanza del canto con la creación en Madrid en 1830 del Conservatorio "María Cristina", institución con la que estuvieron vinculados de forma honorífica como "Adictos Facultativos" los profesores Manuel García y José de Reart, en reconocimiento a su prestigio como maestros de canto lírico.

Los maestros españoles que enseñaron a cantar en el siglo XIX de forma privada fueron más innovadores y emprendedores que los que ejercieron su actividad docente en

[167] *Ibídem.*

el ámbito oficial. A Juan de Castro le debemos la recepción en España de la respiración diafragmática aplicada al canto; a Antonio Cordero, una de las obras más detallada y completa de la tratadística vocal internacional, con interesantes aportaciones sobre la emisión no sólo en el género operístico, sino en la zarzuela, en la música religiosa y en la de salón o cámara; Emilio Yela sienta en España las bases de obras que aportan una visión científica de la producción de la voz cantada; y Ramón Torras reivindicará la recuperación de las características sonoras de la "Antigua escuela española de canto".

Es en el seno de la enseñanza privada en el que se publica el primer tratado español de canto escrito por una mujer: *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban y Vicente, cantante y maestra empresaria que también funda una academia de música en la que el canto ocupa un lugar preferente. No obstante, esta obra resulta tardía, si comparamos su fecha de publicación con la primera publicada en Italia por una mujer: *Gramática musical o sinno regole per ben cantare* (ca.1803) de Anna Maria Pellegrini Celloni. Los primeros indicios de modernidad en el proceso de formación de los cantantes españoles del siglo XIX aparecieron a través de estos maestros privados, que sentaron las bases de la actual técnica vocal.

Durante el siglo XIX, la enseñanza del canto en España se tuvo que adaptar a los cambios que sufrió el repertorio vocal en castellano, que evolucionó hacia una progresiva italianización. El creciente interés por mejorar y sistematizar la enseñanza del canto favoreció la publicación en España de numerosos tratados y métodos vocales escritos en su mayoría por maestros españoles, pero claramente influenciados por la escuela italiana y, en algunos casos, por la francesa.

Los autores de los diferentes libros creados para la enseñanza del Canto en el siglo XIX, titularon de maneras distintas sus obras, siendo estas escritas de una manera o de otra, para el mismo fin, pero con un diferente enfoque y formato. Definiremos a continuación esas denominaciones según los diccionarios de música, enciclopedias, y libro especializados escritos por expertos y estudiosos de esta disciplina, que han sido consultados:

Según la RAE, un **Método**, del lat. *methŏdus*, es el modo de decir o hacer con orden. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.

Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla.[168]

El diccionario Larousse expone que, un método es el modo de decir o hacer una cosa con orden y según ciertos principios.[169] El Diccionario Akal de Pedagogía dice que el método, es un procedimiento que tiene como finalidad, la planificación del profesorado en la elaboración de contenidos y objetivos previamente dados.[170]

Según expone Torrás, en su libro *Escuela Española de Canto*:

> *Método es el conjunto de varias reglas armónicas, que después de analizadas con certeza y de obtenidos verdaderos resultados teórico-prácticos, descifran varias teorías, que vienen a resumirse todas en un punto dado.*[171]

Refiriéndose específicamente a Método de Canto Torrás plantea:

> *Método de canto es el que precisa las reglas de la fonación, respecto de los sonidos laríngeos, y es un error el creer que sirva para el bien decir ó expresión de afectos, porque estos trabajos requieren estudios de otro orden, que no están comprendidos en los de la fonación laríngea, ni en ningún verdadero método de canto.*[172]

Para Fargas y Soler, un método es el modo de cantar o de tocar algún instrumento, según ciertos principios más o menos razonados. Se dice de un canto que tiene buen método, siempre que conduzca bien la voz, con correcta vocalización y una pronunciación bien articulada. Se dice también de una recopilación de preceptos y reglas para formar buenos cantores, instrumentistas o músicos. Así es, que hay métodos para cada instrumento y para cada una de las partes en que se divide el arte.[173]

---

[168] Rae, *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es.

[169] Diccionario Larousse: http://www.larousse.mx/

[170] Schaub, H. y Zenke, K. G. (2001). *Diccionario Akal de Pedagogía*. Madrid: Akal.

[171] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza.* Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

[172] *Ibídem.*

[173] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer., pp. 127.

Según Parada y Barreto, en relación con el arte musical, un método es la reunión de muchas reglas y preceptos, destinados a formar el cuerpo de doctrina de un ramo del arte. De los cantantes, se dice que tienen buen método o buena escuela de canto, cuando poseen una buena vocalización, cuando demuestran un buen estudio, hecho en la manera de articular, de frasear y de filar los sonidos, cuando guardan todas las propias de la emisión de la voz. En general, la palabra método se aplica a aquellas obras elementales que sirven de base a la enseñanza del arte musical, ya sean en el solfeo, la composición o los instrumentos. Estas obras, destinadas a hacer recorrer al discípulo por su orden progresivo todas las dificultades de la voz o de un instrumento, son de una gran utilidad, y constituyen lo que se llama la enseñanza preliminar del arte.[174]

Feliciano Agero, en su obra *Vocabulario Musical*, expone que un método es el libro donde se explican los conocimientos necesarios para aprender el arte o una de sus ramificaciones.[175]

En cuanto a la denominación de **Tratado**, el Diccionario Larousse lo define como un género literario perteneciente a la didáctica, que consiste en una exposición integral, objetiva y ordenada de conocimientos sobre una cuestión o tema concreto; para ello adopta una estructura en progresivas subdivisiones denominadas apartados. Adopta la modalidad discursiva del discurso expositivo, se redacta en tercera persona y se dirige a un público especializado que desea profundizar en una materia, por lo que ha de estar elaborado con una lengua clara y accesible, fecunda en precisiones de todo tipo, definiciones, datos y fechas. Obra que trata de un tema.[176]

Según Fargas y Soler, un tratado es toda obra didáctica que trate con método la teoría y práctica de la música en general, o de alguna de sus partes.[177] Pedrell, expone que un tratado es la obra o estudio que comprende o explica las especies tocantes a alguna materia.[178]

---

[174] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. (pp. 270).

[175] Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, pp. 37.

[176] Diccionario Larousse: http://www.larousse.mx/

[177] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer., pp. 210.

[178] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la* Música (2ª ed). Barcelona: Isidro Torres Oriol, Barcelona, pp. 465.

Según la RAE, un tratado es el ajuste o conclusión de un negocio o materia, después de haberse conferido y hablado sobre ella. Documento en que consta. Escrito o discurso de una materia determinada.[179]

Tradicionalmente los términos tratado y método se emplean de forma indistinta para designar una obra que recopila las reglas y principios teórico-prácticos defendidos por un maestro o escuela de canto concreta. El **método** se caracteriza porque sus contenidos se estructuran de forma progresiva atendiendo a su dificultad, mientras que el **tratado** es una exposición de ideas y preceptos musicales concretos. El término "método" se puede emplear con otro significado, de manera que cuando se afirma que un cantante "tiene método" se refiere a que posee una técnica vocal determinada que se corresponde con una escuela o maestro concreto.[180]

Melopea según Guijarro y Ripoll**,** se llamaba antiguamente al arte de componer o variar regularmente un canto.[181] Fargas y Solar cree, que entre los antiguos era el arte o reglas para componer el canto, cuyos efectos producían la melodía. La melopea es pues la composición de los cantos, así como la melodía son los cantos compuestos.[182] La melopea de los griegos era aquella parte de su música que trataba de la manera de formar y de conducir un canto, según Parada y Barreto.[183]

Entre los antiguos, *Melopea* era el arte o las reglas de la composición del canto, cuya práctica, efecto y aplicación se llamaba *Melodía*. *Melopea* significaba la composición de los cantos y *Melodía* los cantos compuestos. La *Melopea* para decirlo más claro se refería a la combinación de los sonidos independientemente del ritmo, según Pedrell en su Diccionario Técnico de la Música.[184]

---

[179] Rae, *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es.

[180] Morales, M. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada: Tesis Doctoral.

[181] Guijarro, A. (1831). *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*. Valencia: Oficina de Manuel López. (pp. 17).

[182] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer., pp. 126.

[183] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava. pp. 266.

[184] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. p. 280.

Melopea según Rousseau, en la música antigua, era el uso regular de todas las partes armónicas, es decir, el arte o reglas para la composición del canto, cuya práctica y efecto se llamaba *melodía*.[185]

Un **prontuario** es una anotación personal o una publicación donde se recogen brevemente los aspectos esenciales de algún asunto para su fácil consulta y recuerdo. Numerosos folletos o libros breves llevan por título *Prontuario*. Según la RAE, proviene del latín *promptuarĭum*, despensa). Resumen o breve anotación de varias cosas a fin de tenerlas presentes cuando se necesiten. Compendio de las reglas de una ciencia o arte.[186]

En el Diccionario Larousse aparece la definición de **Ejercicio**, como la acción y efecto de ejercer. Trabajo que se hace para el aprendizaje de una cosa.[187] El diccionario Akal de Pedagogía lo define como parte del proceso de aprendizaje mediante el que deben afianzarse de forma duradera los resultados obtenidos. Para ello se repiten de manera sistemática procedimientos de aprendizaje a fin de alcanzar los objetivos de perfeccionamiento de capacidades, automatización de habilidades, rápida disponibilidad de operaciones de memoria o mejora de movimientos corporales. Condición para el ejercicio exitoso es la fuerza de voluntad, el empeño en alcanzar un objetivo determinado.[188]

Fargas y Soler define los ejercicios como piezas de música compuestas sobre pasajes más o menos difíciles, destinados al estudio del canto o de algún instrumento.[189] Según Parada y Barreto son piezas de música compuestas generalmente sobre pasajes difíciles para la voz, o sobre una digitación difícil y escabrosa para los dedos, los cuales, recorriendo todos los grados de la escala y todas las posiciones del instrumento, acostumbran por este medio a obrar con facilidad y desembarazo. Hay también ejercicios fáciles, que están principalmente destinados a preparar en un principio al discípulo para las dificultades que más adelante deberá hallar en las obras de los grandes maestros.[190]

---

[185] Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de Música*. Madrid: Akal.

[186] Rae, *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es.

[187] Diccionario Larousse: http://www.larousse.mx/

[188] Schaub, H. y Zenke, K. G. (2001). *Diccionario Akal de Pedagogía*. Madrid: Akal.

[189] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer., pp. 74.

[190] Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.

Para Pedrell, los ejercicios son piezas de música escritas generalmente sobre pasajes difíciles para la voz o sobre la digitación o mecanismo peculiares de cada instrumento, compuestos de escalas, arpegios, posturas, etc. No todos los ejercicios son difíciles, pues se comprende que para iniciarse en las grandes dificultades del mecanismo vocal o instrumental debe procederse de lo fácil a lo complicado empezando por ejercicios fáciles para llegar poco a poco a los difíciles.[191]

Una **lección**, para el Diccionario Larousse, es la enseñanza dada en una clase a una o varias personas. Lo que un profesor da a sus discípulos para que lo sepan en la clase siguiente. Capítulo en que se halla dividido un texto de enseñanza.[192] Según el Diccionario Akal de Pedagogía, lección etimológicamente proviene de la palabra latina *lectio* que significa lectura. Unidad didáctica, relativamente cerrada en cuanto a contenido y tema, de un libro educativo o de ejercicios, de una clase o conferencia.[193]

Matilde Esteban y Vicente, en la 4ª parte de su obra *Nociones Elementales de la Teoría del Solfeo* (1892), afirma que las **vocalizaciones,** son estudios para la aplicación simultánea de todos los principios que constituyen la base del canto.[194]

Según los métodos consultados para esta investigación, **la vocalización** es el ejercicio que se realiza para el entrenamiento técnico de la voz y e**l vocalizo** es la lección cantada con vocales, donde se practica la técnica vocal dentro de una métrica, tempo, dinámica, fraseo, articulación y agógica. Según Fargas y Soler, el término italiano *Vocalizzo*, se refiere a un ejercicio de vocalización, y esta es el arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal.[195] Para Agero la vocalización es el arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino por medio de una vocal que, por ser la que mejor se presta, es preferida la *A*".[196]

p. 134

.

[191] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música,* 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 150.

[192] Diccionario Larousse: http://www.larousse.mx/

[193] Schaub, H. y Zenke, K. G. (2001). *Diccionario Akal de Pedagogía*. Madrid: Akal.

[194] Esteban, M. (1892). *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos.

[195] *Ibídem.*

[196] Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, pp. 63.

En italiano, *vocalizzo* o *vocalizzazione*; en francés, *vocalise*, es el efecto de vocalizar. Entre los muchos Métodos de canto y Ejercicios de vocalización, están: Los de Panofka, Marchesi, Panseron, Sieber, Faure, Bordogni, Hauser, J. Stockhausen, Hey, Vaccaj, Concone. Los estudios y ejercicios del cantante, han de tener por objeto: el *ataque* del sonido, la mejor resonancia de las vocales, la respiración y espiración, el desarrollo del oído y de los músculos vocales, el sostenimiento y la afinación de los sonidos, la igualdad de timbre, la extensión de la voz, su agilidad para los adornos, la firmeza de entonación en los grandes intervalos, el modo de interpretar según el género de la música, etc."[197] Por otra parte, Torrellas y Pahissa opinan que la vocalización es el acto o ejercicio de vocalizar, o sea substituir con una vocal los nombres de las notas para ejercitarse en el canto.[198]

Respecto al término "vocalizar", Fargas y Soler expone, que es ejercitar la voz a cantar sobre una vocal, para vencer las dificultades del arte del canto.[199] Por su parte, Melcior lo define como cantar una lección de solfa con vocales o monosílabos distintos de los que se hallan establecidos para nombrar las notas de la escala diatónica. Este ejercicio es absolutamente necesario para aprender a ajustar la letra a los sonidos, y un Maestro de canto lo ha de enseñar con perfección, si quiere que el discípulo salga un cantor aventajado.[200]

Pedrell, por otra parte, cree que "vocalizar" es sustituir con una vocal los nombres de las notas, y un ejercicio para que se forme la voz y para ejercitarse en el canto.[201] Lacal apunta, que es ejercitar la voz, sustituyendo el nombre de las notas con el de una vocal, y dirigiendo el mecanismo de la garganta para vencer con naturalidad las dificultades del canto.[202]

---

[197] Lacal, L. (1900). *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, pp. 578.

[198] Torrellas, A. y Pahissa, J. (1929). *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, pp. 1209.

[199] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: J. Verdaguer., pp. 223.

[200] Melcior, C. J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, pp. 440.

[201] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 550.

[202] Lacal, L. (1900). *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, pp. 578.

Observando y analizando algunos libros que contienen **ejercicios y vocalizaciones** para la práctica del canto, hemos podido comprobar que algunos están enfocados únicamente al **entrenamiento de la técnica vocal** y otros que, aparte de tratar estos temas, dedican una buena parte de sus ejercicios a la **práctica de la lectura y la entonación**, y otros contenidos sobre el Solfeo, separada o conjuntamente con la técnica.

Por otra parte, habiendo observado los diferentes métodos sobre la **enseñanza del Solfeo**, podremos darnos cuenta de que algunos autores, dedican parte de sus apartados a la explicación de la técnica vocal y su funcionamiento en los cantantes, aparte de los contenidos referentes a la teoría y práctica de la lectura y entonación.

Algunos autores han denominado algunos de los apartados de sus obras o la obra propiamente dicha, como Solfeo o Solfeos. Fargas y Soler define los Solfeos, como una colección de ejercicios destinados a hacer solfear a los discípulos; es decir, para cantar nombrando las notas. Generalmente se da el nombre de solfeos a los libros elementales que contienen los principios de la música, y las lecciones prácticas y propias para solfear, dispuestas en un orden sistemático.[203]

Según Pedrell, S*olfeggi* del italiano *y Solféges* del francés, son ejercicios para adiestrarse en la práctica de la lectura musical.[204]

Concone, en el primer ejercicio de su libro *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto* (ca.1859), comienza diciendo:

> *Antes de cantar este ejercicio en su velocidad es necesario estudiar cada nota de la escala por separado para adquirir una buena emisión de la voz, una entonación correcta, pureza y continuidad en el sonido vocal.*[205]

A pesar de estas palabras, Concone titula esta primera serie de su libro con el nombre de *Solfeggi,* lo que guarda un gran parecido a lo que más adelante veremos en Lentini.En el *Abc del Canto* (1858), Panofka escribe en el prefacio:

---

[203] *Ibídem*, pp. 192-193.

[204] Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, pp. 422.

[205] Concone, G. (1859). *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto*. Madrid: Casimiro Martín.

> *La práctica del solfeo es útil para instrumentistas y compositores, pero es determinante para quien quiera llegar a ser cantante. Empezando con el estudio del solfeo se consigue averiguar las reglas establecidas para el desarrollo y mantenimiento de la voz.*[206]

Ramón Torrás en su libro *Escuela Española de Canto* expone que, en la parte práctica, se eduque primero el oído con el solfeo, hasta precisar, sin auxilio de instrumentos, los tonos, semitonos o saltos, pues el mejor músico aprecia las sonoridades laríngeas por su belleza, no por comprensión, y él mismo podrá precisar si una afinación es o no exacta.[207]

José Melchor Gomis en el Prólogo de su Método de Solfeo y de Canto (1826), recalca la importancia del aprendizaje del canto para todos los instrumentistas, y no sólo para aquellos que se quieran dedicar al arte vocal, así un instrumentista que no se haya formado estudiando el canto de la voz humana, difícilmente conseguirá tocar con gusto.

> *No la he compuesto, sin embargo, con la intención ridícula de meter al alumno en condiciones de aprender la música sin la ayuda de un maestro, sino con la de reducir infinitamente el trabajo de uno y del otro. Del alumno, haciendo desaparecer esta excesiva y repelente aridez de los primeros elementos; del maestro, otorgándole la posición cómoda de un simple director en la enseñanza de la Música, sin que tenga necesidad de inventar lecciones y ejercicios, puesto que todo está recogido en esta obra, donde el alumno es conducido de una manera agradable e imperceptible desde las primeras nociones de la música, hasta la perfección completa del Canto.*[208]

Gomis expone primeramente, que todas las lecciones de su método deberán primero solfearse y enseguida vocalizarse. También y al igual que Manuel García,

206 Panofka, H. (1853). *L' Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci*. Milán: G.Ricordi & C., p. 8.

207 Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

208 Gomis, J. (1826). *Méthode de solfège et de chant 1ère. Partie*. París: Petit Imp. par Massus.

sostiene que existen tres registros de la voz: pecho, medio o mixto y cabeza, frente a los dos registros que defendía Miguel López Remacha y más tarde Mariano Rodríguez de Ledesma. Afirma además, que todas las lecciones contienen un canto agradable y susceptible de expresión, a fin de formar el oído y el gusto, todo enseñando las reglas. No olvidemos que cantar conforme al buen gusto, es un concepto de suma importancia en la enseñanza e interpretación musical a lo largo de los siglos XVIII y XIX.[209]

La idea de una formación integral del músico, bien fuera cantante o instrumentista, no era nueva. En realidad, Gomis recuperó este sistema de enseñanza de los métodos musicales antiguos, en los que era frecuente encontrar unidas nociones de solfeo, armonía y técnica vocal, como es el caso de *Melopea* de López Remacha.

Matilde Esteban y Vicente, profesora de canto en la Asociación para la enseñanza de la mujer, alumna del Real Conservatorio de Madrid, primera tiple en los teatros de Madrid y premiada en varios certámenes, escribe en su libro los siguientes contenidos referentes a la enseñanza del canto, en los que aparecen entre otros aspectos técnicos, algunas anotaciones sobre el solfeo.

> *Los ejercicios para los intervalos son aquellos por cuya virtud la voz humana recorre las distancias musicales. Los intervalos, como es sabido, son de segunda, tercera, cuarta, etc., pero solo trataremos de los primeros por cuanto los demás se resuelven de forma análoga, y únicamente se complican por el hecho de su mayor distancia.*[210]

Fétis en su libro *La música puesta al alcance de todos*, sección tercera *"De la ejecución"*, Capítulo XVII *Del canto y de los cantantes* expone:

> *Las precauciones que requiere la conservación de la voz deben empezar desde el instante de su primera emisión; a mas se ha de observar que hay una porte preliminar de la música separada del arte del canto, que se llama Solfeo, la cual*

[209] *Ibídem*.

[210] Esteban, M. (1893). *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos, pp. 12.

sirve para formar lectores hábiles en la ejecución de ciertos ejercicios graduados, en todas las dificultades del compás y entonación.[211]

Yela de la Torre en el apartado *Unión de los registros y uso de los timbres* de su obra La voz, expone:

El ascenso y descenso por intervalos de terceras, cuartas y quintas, y las escalas son los ejercicios más a propósito para familiarizarse con la unión de los registros y el uso de los timbres. Conviene hacerlos con lentitud, en un principio, para marcar bien los intervalos y acostumbrarse al mismo tiempo a asegurar la entonación.

Los ejercicios de intervalos, tanto ascendentes como descendentes, deben ejecutarse apoyando o acentuando unas veces la nota inferior y otras la superior, procurando que el atacco sea neto y suave sin arrastre ni portamento. De este modo se conseguirá el doble objeto de dar flexibilidad a los músculos de la laringe y, por consiguiente, a la voz. Igual procedimiento debe seguirse en la ejecución de las escalas, variando la acentuación tanto como sea posible.

*Una vez familiarizado el discípulo con los ejercicios precedentes ejecutados con la vocal **a** debe acostumbrársele a hacer uso indistintamente de las cinco vocales, acelerando el movimiento cada vez más hasta conseguir la rápida ejecución que exige el canto ligero.*[212]

[211] Fétis, F. J. (1840). *La Música al alcance de todos, o sea breve exposición de todo lo que es necesario para juzgar de este arte y hablar de ella sin haberla estudiado.* Barcelona: Imp. Joaquin Verdaguer.

[212] Yela, E. (1872). *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente.

3.3.1. Tablas resumen de las obras sobre la enseñanza del Canto y el Solfeo del siglo XIX en España, Italia y Francia.

A continuación mostramos dos tablas. En la primera, están recogidos los principales libros de vocalizaciones y ejercicios para canto, así como los métodos y tratados más conocidos del siglo XIX en España y Europa, y otro con los métodos y libros sobre la enseñanza del Canto y el Solfeo. Estas obras se han hallado en la bibliografía consultada, y aparecerán por orden cronológico de autores.

TABLA 3.1

AUTORES	TÍTULOS DE LAS OBRAS	LUGAR Y AÑO PUBLICACIÓN
Miguel López Remacha (1772-1827)	*Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*	Madrid, 1799
Miguel López Remacha (1772-1827)	*Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*	Madrid, 1815
Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832)	*Exercises and Method of Singing*,	Londres, 1824
Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)	*Collection de quarante exercices ou études progressifs de vocalisation avec des observations sur le chant ainsi que sur la partie organique & matérielle de la voix*	Paris, 1828
Giulio Marco Bordogni (1789-1856)	36 *Vocalizzi in stile moderno*	*Ca.* 1820
Giulio Marco Bordogni (1789-1856)	*12 Nuovi vocalizzi per voce di Soprano*	Milán, s. xix
Vicenzo Colla (ca.1790- ca. 1861)	*Nuevo método teórico-práctico: dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección*	Madrid, 1866
Nicola Vaccai (1790-1848)	*Metodo Pratico di Canto italiano per camera*	1832
Giacomo Rossini (1792-1868)	*Gorgheggi e Solfeggi per rendere la voce agile e imparare il bel canto*	*Ca.* 1832-36

Luigi Lablache (1794-1858)	*Méthode de chant*	1856
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*Méthode complète de vocalisation pour mezzo soprano*	Paris, 1855
Auguste-Mathieu Panserón (1796-1859)	*Douze vocalises et 25 exercices à deux voix : pour deux soprani ou ténor et baryton*	Paris, 1854
Auguste-Mathieu Panserón (1796-1859)	*25 vocalises pour un jeune ténor ou pour un jeune soprano*	Paris, 1854
Laure Cinthie Damoreau, (1801-1863)	*Nouvelle Méthode de Chant*	Paris, s. xix
Paolo Giuseppe Concone (1801-1861)	*50 Lecons de Chant pour le médium de la voix*	*Ca.*1837-48
Paolo Giuseppe Concone (1801-1861)	*Cours Célèbre de Chant*	Paris, siglo xix
Paolo Giuseppe Concone (1801-1861)	*Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto*	Madrid, ca. 1859
Stéphen de la Madelaine (1801-1868)	*Théories complètes du chant*	Paris, 1841
Stéphen de la Madelaine (1801-1868)	*Fisiología del canto*	Barcelona, 1845
Stéphen de la Madelaine (1801-1868)	*Oeuvres completes sur le chant : Théorie et pratique*	Paris, 1875
Gaetano Nava (1802-1875)	*14 Vocalizzi, 6 Solfeggi*	*Ca.* 1842
Luigi Ricci (1805-1859)	*Variazioni-Cadenze tradizioni per canto*	*Ca.*1851-58
Manuel García (1805-1906)	*Tratado completo del arte del canto*	Paris, 1847
Gilbert-Louis Duprez (1806-1896)	*La Melodie: études complémentaires vocales et dramatiques de l'art du chant*	Paris, 1873
Antonin Guillot de Sainbris (m. 1887)	*Vocalises pour Soprano, Mezzosoprano y Contralto*	Paris, s. xix

Francesco Lamperti (1813-1892)	*Guía teórico-práctica elemental para el estudio del Canto*	Madrid, s. xix
Luigi Bordese (1815-1886)	*Méthode élémentaire de chant suivie de vocalises faciles, avec acct. de piano*	París, 1869
Juan de Castro (1818-1892)	*Nuevo método de canto teórico práctico*	Madrid, 1856
Juan Barrau y Esplugas, (n. 1820)	*Método de canto para la voz de soprano*	Barcelona, 1850
José Aranguren (1821-1903)	*Prontuario del cantante e instrumentista*	Madrid, 1860
Alejo de Garaudé (1821–1854)	*Nuevo Método de Canto para voz de Mezzosoprano*	Paris, s. xix
Mathilde Marchesi (1821-1913)	*Método de canto y vocalizos*	1886
Pauline Viardot (1821- 1910)	*École classique de chant*	1861
Salvatore Marchesi (1822-1908)	*Método de Canto y vocalizos elementales y progresivos*	*Ca.* 1854-69
Antonio Cordero y Fernández (1823-1882)	*Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*	Madrid, 1858
Leone Giraldoni (1824-1897)	*Guía teórico práctica para el uso del artista cantante*	Madrid, 1870
José Inzenga (1828-1891)	*Escuela de canto*	Madrid, 1894
Eugene Crosti (1833-1909)	*Six Vocalises-Exercises*	Paris, s. xix
Eugene Crosti (1833-1909)	*Abrégé de l'art du chant*	Paris, 1877
Marqués de Alta-Villa (1845-1909)	*Método completo de canto*	Madrid, 1906
Paolo Tosti (1846-1916)	*25 Solfeggi per l'apprendimento del canto per il registro centrale della voce*	*Ca.* 1870

Francisco Viñas (1863-1933)	*El Arte del Canto*	Barcelona, 1932
Giuseppe Novella	*Metodo di Canto Popolare*	Génova, 1855
Emilio Yela de la Torre	*La Voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principio de la física, la anatomía y la fisiología*	Madrid, 1872
Ramón Torrás (m. 1906)	*Escuela española de canto: método de enseñanza*	Barcelona, 1905
Matilde Esteban y Vicente	*Nociones elementales de la teoría del canto*	Salamanca, 1892
Francisco Turell y Roig	*Método de canto teórico práctico*	Barcelona, 1899
Benigno Llaneza	*El arte del canto: método fácil para la educación de la voz*	Madrid, 1886
Métodos, tratados y libros de vocalizaciones y ejercicios para la enseñanza del Canto escritos en el siglo XIX según la bibliografía consultada, ordenados por orden cronológico de autores.		

TABLA 3.2

AUTORES	TÍTULOS DE LAS OBRAS	LUGAR Y AÑO PUBLICACIÓN
Jean Joseph Rodolphe (1730-1812)	*Solfège de Rodolphe*	Paris, 1794
Bonifazio Asioli (1769-1832)	*Principj elementari di musica*	Milán, 1811
Marcelino Castilla (n. 1771)	*Escuela teórico práctica de solfeo y canto*	Madrid, 1830
José Nonó (1776-1845)	*Escuela completa de música*	Madrid, 1814
Guillaume Louis Bocquillon Wilhem (1781-1842)	*Manuel musical*	París, 1860
François-Joseph Fétis (1784-1871)	*Manual de los principios de la música: para el uso de los profesores y de los discípulos de todas las escuelas de Música y*	La Habana, 1842

	principalmente de las escuelas primarias	
Pierre-Auguste-Louis Blondeau (1786-1863)	*Traité des príncipes Élémentaires et constitutifs de La Musique aplicable a toutes les méthodes d'enseignement*	Paris, s. xix
Henry Lemoine (1786-1854) y Gustavo Garulli (1801-1876)	*Solfeo de los solfeos*	Paris, 1910
José Melchor Gomis(1791-1836)	*Méthode de solfège et de chant*	Paris, 1826
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*L'ecole primaire Solfège à deux et trois voix*	Paris, 1859
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*Solfège D'Artiste ou Complément de l'art de lecture musicale*	Paris, 1857
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*Solfège a deux voix sans accompagnement de piano*	Paris, 1857
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*Suite de L'ABC Musical*	Paris, s. xix
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*ABC Musical o Solfeo*	Madrid, 1857
Auguste-Mathieu Panseron (1795-1859)	*Solfège pour Mezzosoprano*	Paris, s. xix
Fromental Halévy (1799-1862)	*Leçons de lecture musicale*	París, 1857
Pascual Pérez y Gascón (1802-1864)	*Edición Manual del Método de solfeo y principios del canto, aplicables en las escuelas y colegios*	Madrid, ca.1857
Pascual Pérez y Gascón (1802-1864)	*Principios de solfeo y canto*	Madrid, 1879
Hilarión Eslava (1807-1878)	*Método completo de solfeo*	Madrid, 1893
Saldoni, Baltasar (1807-1889)	*Nuevo método de solfeo y canto*	Madrid, ca.1839
Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869)	*Petit solfège avec accompagt. de piano composé spécialement pour les enfants*	Paris, 1840

Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869)	*Solfège à deux voix destiné aux classes d'ensemble*	Paris, ca. 1850
Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869)	*Petit solfège composé spécialement pour les enfants et dédié aux pennsionnats*	Paris, ca. 1850
Mariano Obiols Tramullas (1809-1888)	*Solfeos en cuatro libros*	Barcelona, ca. 1878
Mariano Obiols Tramullas (1809-1888)	*Seis solfeos: con acompañamiento de piano*	Barcelona, 1864?
José Valero (m. 1868) Antonio Romero (1815-1886)	*Nuevo método completo de solfeo*	Madrid, 1857
Bernardo Calvó Puig (1819-1880)	*Método de solfeo o Elementos generales para aprender a leer la música*	Barcelona, s. xix
Edouarde Batiste (1820-1876)	*Solfèges du Conservatoire 1er. livre Petit solfège théorique & practique à la portée des plus jeunes voix*	Paris, 1865
Cosme José de Benito (1829- 1888)	*Método completo de solfeo en compendio*	Madrid, 1872
Ramón Bonet (1830-1905)	*Método elemental de solfeo y canto*	Barcelona, 1887
Óscar Camps y Soler (1837-ca. 1899)	*Teoría musical ilustrada*	Madrid, 1867
José Pinilla (1837-1902)	*Método Completo de Solfeo*	Madrid, 1880
José Pinilla (1837-1902)	*Ejercicios de entonación y medida aplicables a todos los métodos de solfeo*	Madrid, 1881
José Reventos (n. 1840)	*80 lecciones de solfeo para repentizar*	Madrid, 1863
SociedadDidáctico-Musical Apolinar Brull (1845-1905)	*El progreso musical: método completo de solfeo*	Madrid, 1897
Albert Lavignac (1846-1916)	*1er. volume du solfège manuscrit, complément du Solfèges des solfèges : cent leçons avec accompagnement de piano*	Paris, 1876

Paolo Tosti (1846-1916)	*50 Petits Solfèges pour le médium de la voix*	Londres, 1930
Angelino Trojelli (n. 18.. - m. 1916)	*Petit solfège des écoles Première partie*	1879
Amancio Amorós (1854-1925)	*Teoría general del solfeo*	Valencia, 1896
Salvador María Reguart y Mestre	*Tratado elemental de música o Nuevo método para aprender la música figurada o canto profano*	Barcelona, 1848
A. Limagne	*Solfège Manuel*	París, 1856
Matías Aliaga López	*Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música*	1852
Matías Aliaga López	*Resumen musical en diez lecciones para poder cantar, y tocar cualquier instrumento*	Madrid, 1860
Pedro Pablo Vicente y Monzón	*Exposición de la teoría del solfeo*	Teruel, 1861
Louis Müller	*Solfége practique et théorique Première partie*	Paris, 1872
Paul Roy	*Enseignement rationnel de la musique Première partie Théorie rationnelle de la musique, Tonalité, ou constitution du ton*	1877
Alexandre Brody	*Solfége pratique ou Nouvelle méthode de lecture musicale*	Paris, 1883
Agustín M. Lerate	*Abecedario musical o Cartilla de música y canto*	Cádiz, 1884
Justo Moré (m. 1887) y Juan Gil (m. 1883)	*Teoría musical en preguntas y respuestas*	1886
Juan Colomé Rius	*Teoría musical arreglada para los alumnos de 1º, 2º, 3º y 4º curso de solfeo*	Barcelona, 1889
Métodos, tratados y libros sobre la enseñanza del Solfeo en el siglo XIX, según la bibliografía consultada, ordenados por orden cronológico de autores.		

CAPÍTULO 4

LA MÚSICA CULTA EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* (1843) DE BENITO LENTINI Y MESSINA (1793-1846).

4.1. La música culta en Las Palmas de Gran Canaria antes del siglo XIX.

Desde la conquista de las Islas Canarias a finales del siglo XV, la creatividad musical ha constituido un capítulo muy importante en la historia cultural de este archipiélago. Esta destacada labor durante cinco siglos, ha hecho que se haya formado un relevante patrimonio musical que sobrepasa nuestras fronteras.

En 1405, los primeros colonos normandos introdujeron instrumentos musicales europeos (trompetas, clarines, chirimías, arpas, rabeles, añafiles, nácaras, etc.), tal y como cita la crónica *Le Canarien,* en las músicas por ellos interpretadas, teniendo el canto un papel primordial. Esto es en lo referente a la música profana, de la que los documentos a partir de entonces nos ofrecen datos puntuales sobre músicos, instrumentos, constructores, danzas, fiestas, pero nada sobre la propia música, por lo que pensamos que podría haber sido similar a los repertorios musicales peninsulares, o con bastante semejanzas a la música de aquellas partes de Europa de donde procedía la población, que poco a poco se fue asentando en las islas.[213]

A finales del siglo XV, unos años antes de finalizar la conquista de Canarias, se trasladó la sede episcopal de San Marcial del Rubicón de Lanzarote a Las Palmas de Gran Canaria. Esta sede comenzó a funcionar en 1483, en una pequeña ermita dedicada

[213] Álvarez, R. (2011). Exposición *"La Música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito"*. Archivo histórico provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias, 2011.

a Santa Ana, en el lugar en el que se encuentra hoy la de San Antonio Abad en el barrio de Vegueta.[214]

En esta época se construye la Catedral de Las Palmas, donde se crea desde los primeros momentos una capilla de música, con una intensa actividad durante los 350 años siguientes.

A lo largo del siglo XVI, los maestros de capilla se suceden cultivando la polifonía de los más afamados compositores flamencos, españoles e italianos de aquel entonces: Josquin des Préz, Morales, Victoria, Palestrina, etc.[215]

De los maestros que trabajaron en Canarias durante aquel siglo, no se conserva nada de sus obras, seguramente a causa de la devastadora toma de la ciudad por los holandeses en junio de 1599, que al mando de Pieter van der Does, saquearon e incendiaron todos los templos[216]. Conocemos que algunos de ellos fueron compositores notables, y que Don Bartolomé Cairasco de Figueroa, canónigo canario, destacó de entre los maestros que regían en su tiempo la capilla musical de la Catedral de Las Palmas.

Cairasco, con un gran talento hacia la poesía, se había formado en Sevilla, Coimbra y Alcalá, y posiblemente también en Italia; tocaba con destreza el clavicordio, cantaba más que medianamente, componía la música de los villancicos y madrigales insertos en sus propias obras canarias de teatro, y también algunas chanzonetas polifónicas para determinadas festividades litúrgicas de la Catedral. Nos legó entre su obra impresa un cúmulo de referencias musicales que son bien conocidas por lo estudiosos de la historia de la teoría musical española. En torno a Cairasco y al también notable maestro Ambrosio López, se centra una época dorada de la actividad musical en

[214] Saavedra, I. (2007). *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea"*. ULPGC. Tesis Doctoral.

[215] Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación*. *La capilla de música de la Catedral de Las Palmas*. *El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII*. Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

[216] Álvarez, R. (1999). *Historia de los órganos de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, pp. 223- 282.

Canarias, pero las dramáticas circunstancias históricas vividas por la ciudad de Las Palmas en aquel entonces, impidieron la conservación hasta nuestros días de su legado. A pesar de ello, las obras de música compuestas o copiadas en los siglos XVII, XVIII y XIX que se conservan en el archivo de la Catedral de Las Palmas sobrepasan en número las dos mil, y son en su mayoría piezas de una gran calidad artística.[217]

Existe una cuantiosa producción de los compositores que actuaron en la Catedral de Las Palmas a partir del siglo XVII. Ya el más antiguo del que se conserva música, el maestro Melchor Cabello, figura en las historias de la música hispana como fray Melchor de Montemayor, llamado Diego Durón. Era hermano mayor de Sebastián Durón, el que sería luego famoso maestro en la corte española y en el exilio; pero relegado Diego al ámbito insular, permaneció trabajando en Las Palmas durante cincuenta y cinco años, hasta que murió en 1731. Se trata sin duda de un polifonista y policoralista de primera fila, entre cuya numerosa producción (cerca de medio millar de obras) existen incluso composiciones de inspiración canaria, en las que los textos encierran un marcadísimo interés folklórico. El sucesor de Durón, el valenciano Joaquín García, trajo a Las Palmas otro estilo de desenfadado sabor dieciochesco, y entre sus más de quinientas obras, abundan las cantadas a voz sola con acompañamientos instrumentales, siendo estas obras de una gracia y españolismo extraordinarios.[218]

De toda esta música compuesta en Canarias y para Canarias por músicos insulares, sólo se conserva la producción creada a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, siendo el primero de ellos Mateo Guerra, un ilustrado presbítero que fue el más aventajado discípulo de don Joaquín García y que, además de dejar distintas obras musicales, supo formar espléndida escuela. Le siguen Antonio Oliva (tinerfeño de Garachico), José Rodríguez Martín, Agustín José Betancur, José María de la Torre y Cristóbal José Millares, formados muchos de ellos a la sombra del presbítero Mateo

[217] *Ibídem* 3

[218] Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación. La capilla de música de la Catedral de Las Palmas. El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII*. Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

Guerra y del maestro de capilla Francisco Torrens, el sucesor de García. Vive además en esta segunda mitad del siglo XVIII otra personalidad canaria que proyectaría su labor musical y literaria fuera del ámbito insular: el tinerfeño Tomás de Iriarte, original compositor de abundantes melólogos y autor del célebre poema «*La Música*».[219]

Siempre fue conocida la influencia cultural que para Las Palmas representó la existencia de la Capilla de Música de la Catedral a través de los siglos, y algunos historiadores dieron cuenta de su organización y de la trascendencia de la obra de sus maestros de capilla, muchos de ellos canarios, del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX, en que fue disuelta por razones económicas.[220]

En ese espíritu ilustrado del XVIII, y en conexión con la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, se inicia una importante actividad musical ciudadana en la que los maestros de la catedral juegan destacado papel: la presencia en la capilla durante dos años (1808-1810) del violinista y compositor José Palomino fue decisiva para sembrar en ella el germen de lo que sería una orquesta organizada.[221]

Respecto a la Música religiosa existe mucha más información, y se conservan gran cantidad de partituras. Fue introducida primero por las misiones franciscanas, que hacían uso de melodías sencillas de tipo litúrgico para sus catequesis y cultos, y al crearse la Catedral de Las Palmas con su capilla de música a ella adscrita en 1485, la música litúrgica se regularizó a ejemplo de la catedral de Sevilla.

La capilla constaba de un maestro, compositor, un grupo de cantores (adultos y niños) y uno o dos organistas. A ellos se añadieron a finales del siglo XVI los

[219] *Ibídem*

[220] Torre, L. (1963). *La Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas y el compositor don Sebastián Durón.* Revista de El Museo Canario, Enero-Diciembre. Números 85-88. Pp. 39-49.

[221] Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación. La capilla de música de la Catedral de Las Palmas. El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII.* Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

ministriles, que tañían instrumentos de viento, introduciéndose la cuerda en el tardío siglo XVIII. Los distintos maestros que se fueron sucediendo a lo largo de tres centurias fueron creando multitud de partituras para el culto, polifónicas unas, policorales otras, y ya en el siglo XVIII concertantes, dotando así al archivo catedralicio de un fondo de más de 2.000 obras que hoy se conservan. Entre ellos habría que destacar al canario Ambrosio López (1532-1590), a los portugueses Manuel de Tavares (1585-1638) y Juan de Figueredo (¿?-1674), al navarro Miguel de Yoldi (ca.1638-1674), y sobre todo las dos grandes figuras del guadalajareño Diego Durón (1653-1731), que estuvo al frente de la capilla 57 años y del valenciano Joaquín García (ca.1710-1779), que la dirigió durante otros 44.[222]

4.2. Vida musical en Gran Canaria en el siglo XIX y principios del XX.

La desaparición de la capilla de la catedral en 1820 hizo que sus músicos se organizaran en la población con una orquesta y que fundaran en 1845, la Sociedad Filarmónica de Las Palmas (que es la más antigua de las que actualmente existen en España), bajo el patrocinio del Gabinete Literario. Se fundó la Sociedad en un ambiente de euforia tras la reciente inauguración del Teatro Cairasco y figuraron entre sus primeros directivos el inquieto compositor Benito Lentini y Messina y Don Agustín Millares Torres. Esta asociación musical ciudadana, la Sociedad Filarmónica, que desde sus comienzos mantenía una academia musical y una orquesta (siguiendo la huella de la antigua capilla), ha sido un núcleo fundamental en la cultura musical de Gran Canaria desde entonces.

En conexión con la intelectualidad vinculada a la Reales Sociedades Económicas de Amigos del País fundadas en Tenerife y Las Palmas al comienzo del último cuarto de siglo de la Ilustración, se inicia en las Islas una actividad musical ciudadana apoyada por ciertos sectores de la burguesía y por los propios músicos de la iglesia de la Concepción de La Laguna y de la Catedral de Las Palmas, actividad creciente que

[222] Álvarez, R. (2011). Exposición *"La Música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito"*. Archivo histórico provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias, 2011.

culminaría, ya bien entrado el siglo XIX, con la fundación en el Archipiélago de las dos Sociedades Filarmónicas más antiguas de España.[223]

Este hecho ocurriría gracias a la ininterrumpida afluencia a Canarias de maestros de gran talla. Huyendo de la invasión napoleónica llega primero a Las Palmas como maestro de capilla, procedente de la corte portuguesa, el compositor madrileño José Palomino, quien, pese a haber fallecido a los dos años de su llegada, dejó una profunda huella musical, tanto a nivel eclesiástico (responsorios de Navidad) como profano (minuetos para piano); su obra tuvo una larga vigencia durante el siglo XIX.

Al poco tiempo arriba a Gran Canaria otra personalidad de gran brillantez: Benito Lentini, siciliano, quien tras deslumbrar a la burguesía con la novedad sonora de sus tocatas pianísticas, no tardó en vincularse a la catedral para la cual compuso numerosas obras vocales e instrumentales de gran efecto y con calidades rossinianas que eclipsaron la producción del maestro sucesor de Palomino, Don Manuel Jurado Bustamante.[224]

La división del obispado en Canarias en 1828, con la consiguiente merma de rentas, motivó una crisis definitiva en la capilla de música de la Catedral de Las Palmas y precipitó la consolidación extraeclesiástica de los movimientos musicales ciudadanos. La actividad sinfónica de carácter progresista iniciada años antes (en 1818 se tocaban ya en Las Palmas sinfonías de Beethoven, todavía en vida del gran maestro), cristalizaría al cabo de algún tiempo con la organización definitiva de las Sociedades Filarmónicas en Canarias. La de Las Palmas vio la luz en 1845 bajo el patrocinio del Gabinete Literario, santuario liberal de la intelectualidad insular, con un memorable concierto que dirigió el propio don Benito Lentini un año antes de su muerte.[225]

La preocupación en las Islas por una continuidad musical digna e independiente, hace que se formen en el exterior jóvenes músicos de gran talento. En Las Palmas, al

[223] Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación. La capilla de música de la Catedral de Las Palmas. El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII*. Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

[224] *Ibídem.*

[225] *Ibídem.*

morir en 1846 los dos pilares del movimiento musical ciudadano Benito Lentini y Cristóbal José Millares, se crea una suscripción pública para enviar a estudiar al conservatorio de Madrid al nieto de éste, Agustín Millares Torres (1826-1896), joven de inteligencia extraordinaria. En la capital del Reino estudia composición con Carnicer, además de violín, piano, arpa y canto, pero regresa después de un año a Las Palmas porque, al haber fallecido repentinamente su padre, hubo de hacerse cargo del mantenimiento de su madre y de sus seis hermanos menores. No obstante, Millares Torres aprovechó muy bien su año en la corte, no sólo dada su gran capacidad de trabajo, sino especialmente porque cuando marchó a Madrid era ya un músico bien iniciado en el arte de componer y de dirigir la orquesta.[226]

Durante la década de los cincuenta del siglo XIX, desarrolló Millares Torres una gran labor musical en Las Palmas como compositor y director de orquestas, reorganizando incluso la Sociedad Filarmónica, para la que reestructuró y editó sus estatutos en 1855. Pero pronto fue derivando hacia otras actividades literarias y eruditas más compatibles con su amarrada profesión de notario, de manera que a partir de 1860 va en disminución progresiva su actividad musical pública y crece su personalidad como novelista e historiador de Canarias.

Desde mediados del siglo XIX, la zarzuela se expande desde Madrid a toda España. A partir de 1860 en Canarias acaecieron las temporadas de zarzuelas de compañías que venían de la Península. Comienza aquí una prolífica producción zarzuelística de músicos Canarios, como los Guigou en Tenerife y Millares Torres en Gran Canaria.

Tanto Millares como Valle fueron asimismo cultivadores de la lírica teatral. Pero si bien las óperas y zarzuelas de Millares se inspiran en temas literarios puramente románticos (que él mismo escribía), el contorno geográfico y humano irá invadiendo cada vez más la producción lírica de los compositores insulares, como ya ocurre en las obras escénicas de Valle de principios de este siglo y también en la de su contemporáneo en Las Palmas, Santiago Tejera (recordemos las zarzuelas de éste,

[226] *Ibídem.*

«Folias tristes» y «La hija del mestre»). Otro compositor grancanario más sofisticado, Don Andrés García de la Torre, logra estrenar en Milán una ópera, «Rosella».[227]

Entre las zarzuelas que escribió Agustín Millares Torres se encuentran: *Un Disfraz* (1845), *Adalmina* (1848), *Elvira* (Polvorín) (1855), *Pruebas de Amor* (1856), *Un Amor Imposible* (1875), *Tres en una* (1886), *Donde las dan las toman* (1886), *Blanca* (1887), *El Misterio de la Vida* (1888). Además de dos libretos que no llegó a musicalizar *Estrella* (1888) y *Amor y Celos* (1889) y una ópera, *Abnegación* (1890).[228]

La actividad de estos últimos músicos se alarga hasta casi la cuarta década del siglo XX. El cambio de siglo había tenido durante largos años el aliciente de las reiteradas estancias en Gran Canaria de Camilo Saint Saëns, quien incluso participó activamente en la vida musical isleña; aparte de sus conocidas obras para piano, *«Las campanas de Las Palmas»* y *«El vals canariote»,* existe en el archivo de la catedral una curiosa composición suya escrita en notación de canto figurado, un himno a Santa Teresa dedicado al obispo de Canarias fray José Cueto, el cual no figura aún en los catálogos de obras del ilustre músico francés. Fue aquella, en efecto, una época fecunda, dada la simultánea proliferación de intérpretes canarios de talla: el barítono Néstor de la Torre: el violinista José Avellaneda, que animó durante la «belle époque» a la afición de Las Palmas con sus brillantes interpretaciones, sus composiciones violinísticas y los ciclos de conciertos que organizó con su cuarteto de cuerdas; el joven y muy ingenioso guitarrista Víctor Doreste, formado musicalmente en Alemania, quien en el ocaso de sus años produjo aún dos expresivas composiciones para orquesta de cuerda, etc.[229]

[227] *Ibídem.*

[228] Santana, I. (1999). *Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en el siglo XIX y XX*. Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, pp. 537-597.

[229] Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación*. *La capilla de música de la Catedral de Las Palmas*. *El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII*. Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

La Filarmónica se reestructura en 1855, con Agustín Millares Torres, independizándose del Gabinete; y, de nuevo, en 1866, retomando la vinculación con aquella institución, con la aquiescencia de Millares y el buen hacer de Antonio López Botas. Impulsa el proyecto el que será nuevo presidente Diego Mesa de León. Y en 1878 se contrata como director de ambas a una de las personas más significativas en la historia de la Sociedad: Bernardino Valle, un compositor aragonés que enraizó en Gran Canaria y que dejó, además de fecunda huella, una copiosa producción musical.

El último tercio del XIX y el primero del XX fueron brillantes para la música culta. Se incrementó la afición, nacieron importantes textos de lírica teatral (zarzuelas de Millares Torres**,** Bernardino Valle**,** Santiago Tejera, Víctor Doreste, Miguel Benítez Inglott, y una ópera, muy exitosa, de Andrés García de la Torre que se estrenó en Milán) y sobresalieron compositores de valía, como el prolífico José Hernández Sánchez. Con el cambio de siglo, se reiteró la presencia en Gran Canaria y en su vida musical de Camilo Saint-Saëns quien dejó en la Isla obras como *Las campanas de Las Palmas* y el *Vals Canariote*.[230]

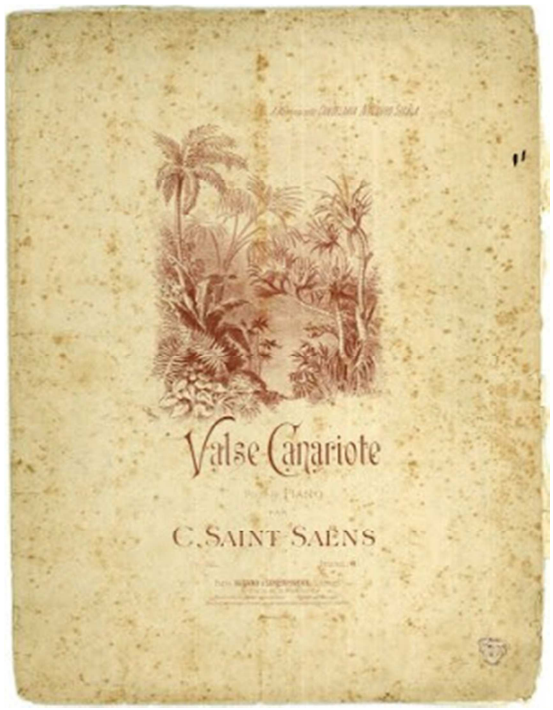


Fig. 13. Portada de la obra *Vals Canariote* de C. Saint-Saëns.

[230] *Ibídem.*

Fue una época fructífera en actividades artísticas en que la música era centro; actividades públicas y también privadas, como las sesiones de música de cámara en las tertulias literarias del doctor y poeta Luis Millares. Músicos de excepción coincidieron en el tiempo: así el filántropo y músico completísimo Néstor de la Torre Comminges, el brillante violinista y organizador de conciertos José Avellaneda, el pianista Rafael Romero Spínola o el compositor Víctor Doreste.

El escenario de las actividades musicales era múltiple, pues no se limitaba al casco viejo de la ciudad (el Teatro Cairasco, la Catedral, la Alameda de Colón, el Gabinete Literario) sino que se extendió al Puerto de La Luz (en el Club Náutico y en la Sociedad "El Recreo") y, en el camino hacia el Puerto, halló espacio en el Hotel Metropole. En los pueblos, las bandas de música proliferaban, asumiendo el papel de única actividad musical de las sociedades no capitalinas: Moya, Telde, Guía, Arucas, Teror, etc.; y también en la capital, que tenía banda desde principios del XIX. Entre los directores de bandas, destacaron músicos de valía, y uno de los más insignes fue el maestro, don Santiago Tejera Ossavarry.

El Gabinete Literario, que en sus inicios se identificaba con el nombre de La Sociedad del Gabinete Literario, Artístico, de Fomento y Recreo de Las Palmas de Gran Canaria, fue una institución que dio cabida a la burguesía dieciochesca en sus inquietudes artísticas, destacando la Música y la Declamación.

La música se utilizaba en los salones de El Gabinete, como motivo de encuentro o de acompañamiento en eventos, conferencias, inauguración y clausuras de exposiciones, etc. Existieron también las actuaciones musicales programadas o impuestas por acontecimientos imprevistos. En el siglo XIX se prefirió la lírica a la interpretación instrumental, aunque realizaban conciertos para para piano en los salones de esta institución. Previa petición de los interesados, se celebraban también audiciones, recitales poético-musicales, veladas artísticas, etc.[231]

[231] Campos, J. (1999). *El Gabinete Literario y la música.* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, pp. 519-536.

Como de muchos es conocido, el primer teatro de la ciudad de Las Palmas se llamó Teatro Cairasco, que fue construido entre 1842 y 1845 sobre el solar del que fuera convento de Santa Clara, donde actualmente está ubicado el Gabinete Literario, frente a la Alameda de Colón. Era de dimensiones reducidas y carecía de las condiciones necesarias para atender sus objetivos artísticos. El interés por edificar un nuevo teatro, por parte del público aficionado, correspondió a la necesidad de sobrepasar y mejorar en construcción al Teatro Cairasco. De este modo, se inició una colecta alrededor del año 1859, tal y como recoge el periódico *El Ómnibus.*

La Corporación Municipal hizo suya la propuesta de unos vecinos, alrededor del año 1867, para costear el citado proyecto con una cuantiosa aportación popular, lo cual era propio de la época. La iniciativa de construcción del Teatro Cairasco partió del músico Benito Lentini, que se empeñó en que la ciudad contara con un teatro en donde se pudieran representar obras dramáticas y óperas.

Las obras del coliseo se iniciaron en 1873, siguiendo un proyecto del arquitecto Francisco Jareño y Alarcón con el nombre de Teatro Tirso de Molina. Hubo bastantes problemas económicos hasta su construcción definitiva y se llegaron a idear algunos métodos ingeniosos: entre ellos, la creación de una célebre estudiantina compuesta por el doctor Chill, D. Edmundo y D. Alfredo Wood. D. Heraclio González, D. Agustín Bravo, D. Bernardino Valle y otros. Todo el grupo iba recorriendo nuestras calles cantando coplas para obtener fondos con los que levantar el teatro.

En 1888, el famoso tenor Roberto Stagno realizó una escala en Las Palmas en medio de su viaje a América. Tal circunstancia fue aprovechada para que el Teatro abriera sus puertas de una manera improvisada el 19 de Noviembre de ese año. Se arregló provisionalmente el escenario, se instalaron sillas en el Patio de Butacas y se usaron bujías para la iluminación. La plaza existente junto al Teatro recibió su nombre y su Compañía fue recibida con gran entusiasmo. Tuvo la gentileza de cantar en el Gabinete Literario la Serenata del "Barbero" y la Romanza de "Hugonotes". La inauguración oficial del Teatro Tirso de Molina fue en 1890 con una representación de

La Traviata. En años sucesivos desde 1890 hasta 1900 se representaron en el Teatro innumerables obras.[232]

En Las Palmas, al morir en 1846 los dos pilares del movimiento musical ciudadano Benito Lentini y Cristóbal José Millares, se crea una suscripción pública para enviar a estudiar al conservatorio de Madrid al nieto de éste, Agustín Millares Torres (1826-1896), joven de inteligencia extraordinaria. En la capital del Reino estudia composición con Carnicer, además de violín, piano, arpa y canto, pero regresa después de un año a Las Palmas porque, al haber fallecido repentinamente su padre, hubo de hacerse cargo del mantenimiento de su madre y de sus seis hermanos menores. No obstante, Millares Torres aprovechó muy bien su año en la corte, no sólo dada su gran capacidad de trabajo, sino especialmente porque cuando marchó a Madrid era ya un músico bien iniciado en el arte de componer y de dirigir la orquesta**.**

La muerte del maestro Valle (1928) supuso un duro golpe para el sinfonismo en Gran Canaria y unos años posteriores de decadencia. Habría de suceder otro fallecimiento, el de Néstor de la Torre Comminges (1933), para que el recuerdo de su carismática personalidad animase a discípulos y amigos para formar la *Sociedad de Amigos del Arte "Néstor de la Torre"*, que mantuvo actividades muy variadas y que se constituyó en el cauce principal de las iniciativas artísticas del pintor Néstor y de otros artistas locales.

4.3. La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria.

La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria ha tenido siempre una gran relevancia y ha estado presente desde los comienzos de la Capilla Musical de la Catedral de esta ciudad. Existieron además, otro centros oficiales o privados que desempeñaron esta labor pedagógica a partir del siglo XVIII. La enseñanza privada también tuvo un lugar dentro de los conciertos y veladas musicales que se celebraban en las diferentes salas, teatros y sociedades musicales existentes.

[232] Santandreu, L. (2008) *Teatro Pérez Galdós ecos de su historia.* Real sociedad económica de amigos del país de Gran Canaria.

La Capilla de música de la Catedral de Las Palmas (¿1506?- 1828), fue el primer centro de educación musical de Las Palmas de Gran Canaria. De sus comienzos poco se conoce, ya que los documentos que se conservan datan de 1514 en adelante. Según un acuerdo del cabildo catedral de 1536, su labor musical comenzaría 30 años antes, es decir, en 1506, aunque no lo sabemos con exactitud. En 1502 el puesto sochantre lo ocupaba Alonso Hernández. Antes de 1514, el cargo de sochantre y maestro de los mozos del coro lo ostentaba Juan Ruíz, con un grupo de cantoncitos, cantores y organista.[233]

En 1516 aparece en las actas capitulares que el maestro de coro debía enseñar a cantar canto llano, versetes y responsos. En 1518, Diego de Santa María se desempeñaba como maestro de los mozos del coro, enseñando, canto de órgano o polifónico. En 1518 se crea el cargo de maestro de capilla. Este debía impartir dos lecciones diarias de canto llano, y a una selección de alumnos les enseñaría canto de órgano y contrapunto.

Algunos músicos talentosos de mediados del siglo XVI, salen de la isla para estudiar en universidades peninsulares, elevando el nivel cultural de esta ciudad. Entre ellos, Luis de Betancor, Luis de Armas, Ambrosio López y Bartolomé Cairasco de Figueroa.

En 1574, Ambrosio López de regreso a la isla, es contratado por el cabildo como maestro de capilla, donde debía, entre otras cosas, componer la música que fuera necesaria, enseñar contrapunto y buscar niños por las islas con buena voz para que se incorporaran a la capilla.

Los músicos de la catedral canaria adquirieron un cierto estatus corporativo en el siglo XVII, controlado por la Catedral a través del maestro de capilla que tenía, además,

[233] Santana, I. (2005). *La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria*. ULPGC. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, pp. 405-421.

la obligación de componer la música para los actos litúrgicos, ampliando la Catedral su archivo musical considerablemente.[234]

En el siglo XVII los maestros de capilla de la Catedral, deberán seguir cumpliendo las mismas obligaciones de los anteriores: enseñar a los cantorcitos canto llano y canto de órgano, asistir al facistol y buscar buenas y nuevas voces en las islas para enseñarles el oficio y además, componer la música que requiriera el cabildo catedral para sus festividades y celebraciones religiosas.

Con el maestro Diego Durón al frente, a partir de 1676 la capilla alcanza su máximo esplendor musical y en la enseñanza. Este relevante maestro formó a notables músicos que colaboraron y ejercieron dentro y fuera de la capilla, por lo que no hizo falta traer a músicos de fuera.[235]

A partir del siglo XVIII se consolida la capilla de música con un orden y disciplina interno, hasta la llegada del maestro Joaquín García, sustituto de Durón. García, volcado en la composición, dejó de manos de sus ayudantes la enseñanza y dirección de la capilla musical. Destacó entre ellos Mateo Guerra, con una gran labor compositiva, y que fue nombrado maestro de capilla interino al fallecer García.

En 1780 es contratado Francisco Torrens como maestro de capilla, pero como ocurrió con García, Torrens encargaba a sus ayudantes las tareas de la enseñanza y dirección, dedicándole más tiempo a la composición. A partir de este momento empieza la decadencia de la capilla musical, hasta que desaparece en 1828.[236]

Dentro de la capilla musical, además del maestro de capilla se dedicaban a la enseñanza: el sochantre, que era el maestro de coro y se encargaba de la enseñanza del canto polifónico o de órgano y del solfeo, a los niños del coro, que lo formaban 24 integrantes de entre trece y diecisiete años; y los organistas, que eran los encargados de

[234] Saavedra, I. (2009). *La hermandad de los músicos de la Catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria (siglos XVIII y XIX).* Revista de Musicología, XXXII, 1.

[235] *Ibídem.*

[236] *Ibídem.*

enseñar los instrumentos a los niños que temiendo el cambio de voz, decidían estudiar algún instrumento.

A raíz de la llegada del maestro Torrens a la capilla de música de la Catedral, se plantea una reorganización de la misma, surgiendo el Colegio de San Marcial que entre 1786 y 1820, se encargará de educar a los mozos del coro para el sacerdocio, si alguno presentaba vocación. Se les impartía gramática y latín, música y dibujo. Desde el cabildo catedral se dio gran importancia a la música, otorgando premios y estímulos a los alumnos que resaltaban en esta disciplina.

Según exponen las actas capitulares a partir de 1829, al desaparecer la capilla musical, los músicos que fueron despedidos así como otros de la ciudad que eventualmente colaboraban con la capilla, seguirían atendiendo las ocasiones que se les ofrecían de ceremonias, fiestas públicas y particulares, teatro, etc.[237]

Con su reducido cuerpo de músicos, la catedral no podía solemnizar las principales festividades litúrgicas como antes, por lo que optaron usar ese cuerpo externo de músicos por la vía de "convidarlos" a cubrir sus ceremonias de Navidad y Reyes, así como de Semana Santa y Pascua de Resurrección, a cambio de una gratificación que quedó establecida en diez pesos corrientes para cada músico y diez pesos fuertes para el que hacía de maestro de capilla de ellos, Benito Lentini.[238]

La orquesta seguía funcionando dentro y fuera del templo catedralicio, según datos que aparecen en las obras orquestales de Benito Lentini compuestas y fechadas en torno a 1840, cinco años antes de que estos músicos se decidieran a articularse por fin como asociación legal, dando nacimiento a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.

El primer centro de segunda enseñanza que existió en Las Palmas de Gran Canaria fue el Colegio de San Agustín, donde se impartiría la asignatura de música. El primer profesor de esta materia fue el maestro de capilla y organista Benito Lentini.

[237] Saavedra, I. (2007). *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea"*. ULPGC. Tesis Doctoral.

[238] *Ibídem.*

Posteriormente ocupará este puesto el médico y compositor lanzaroteño Melquiades Spínola.

El compositor Agustín Millares Torres ocupará esta plaza entre 1849 y 1857, y a partir de 1876 será Bernardino Valle Chinestra, músico aragonés afincado en Las Palmas el que ocuparía este puesto hasta 1911.

Con las llamadas *Academias de Música,* reuniones musicales o tertulias donde surgieron las primeras orquestas de aficionados, se fue forjando el movimiento filarmónico en Las Palmas de Gran Canaria.

La pedagogía musical de este movimiento filarmónico estuvo vinculada al Gabinete Literario, al Colegio de Segunda Enseñanza de San Agustín y a las academias particulares como las de Gregorio Millares Cordero, que hacia 1840 poseía una escuela de solfeo gratuita. A partir de 1848 su hijo, Agustín Millares Torres también tenía su propia academia de música.

Los objetivos fundamentales de la Sociedad Filarmónica, creada en 1845 y que perduró hasta 1943 fueron, crear una orquesta estable, organizar conciertos y tener una academia de música pública.[239]

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el Seminario Conciliar de Las Palmas ofrecía estudiar de forma gratuita a aquellas que tuvieran inclinaciones hacia el sacerdocio. Luis Rocafort fue el profesor titular y organista de la Catedral, que impartió música y creó una banda de música, escenificó obras musicales y dirigía el coro que difundía la liturgia en el Seminario. Uno de sus alumnos más aventajados fue Santiago Tejera y Ossabarry, que compuso una misa para coro y orquesta, para ser estrenada en el propio seminario bajo la dirección de Rocafort.[240]

[239] Santana, I. (2005). *La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria*. ULPGC. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, pp. 405-421.

[240] *Ibídem*

En el siglo XIX se constitucionaliza la educación en España, y se promulgan las leyes que regulan la instrucción pública y la organización de la administración educativa, iniciándose el proceso de escolarización.[241]

La enseñanza de la Música comenzó en la Escuela Normal de Las Palmas con carácter voluntario en el curso 1894-95. Los estudios de Magisterio a principio del siglo XX conducían a titulaciones de diferente nivel: Maestros Elementales y Maestros Superiores; estos últimos estudiaban Música. En el Real Decreto del 23 de septiembre de 1898 se estableció que, en la plantilla del profesorado de las Normales, deberían existir tres profesores especiales para cubrir las enseñanzas de Francés, Dibujo, Caligrafía y Música.[242]

La educación musical en Las Palmas estuvo dirigida por la iglesia durante algunos siglos, siendo más prolífico el repertorio escrito para el culto religioso. Las veladas artísticas y musicales que se organizaban en la ciudad, aportaron un gran movimiento cultural en la misma.[243]

Es importante resaltar la figura de Néstor de la Torre y Comminges, como cantante lírico canario que creó "escuela" en la enseñanza vocal, y que fue una figura relevante dentro de la historia musical de Canarias.

Nos ocupa entonces colocar al gran barítono Néstor de la Torre, en el lugar que verdaderamente le corresponde en el panorama musical canario, no solo como intérprete, sino como maestro de Canto. Este músico fue el primer cantante ilustre de ópera de las Islas Canarias.

El interés pedagógico estuvo presente en Néstor de la Torre hasta sus últimos días. Su empeño en descubrir nuevos valores lo llevaron a ser un gran maestro del arte del Canto.

---

[241] González, T. (2003). *La enseñanza primaria en Canarias. Estudio histórico*. Dirección General de Universidades e Investigación. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

[242] Alonso, J. y Robaina, F. (2003). *Los profesores de música de la escuela normal de Las Palmas de Gran Canaria* (1900-1950). ULPGC. *El Guiniguada* Nº12.

[243] *Ibídem.*

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1875 y formaría parte de los destacados alumnos de Bernardino Valle Chinestra, con el cual también aprendería violonchelo. Poseía una gran voz con un timbre baritonal, lírico y muy brillante.

En 1891 emprende su viaje a Madrid para estudiar en el Conservatorio con la célebre cantante Carolina de Cepeda, con la que adquirió un gran dominio técnico, que conjuntamente con sus condiciones naturales, hicieron de él un cantante con una técnica muy refinada, de gran musicalidad y expresividad.

A partir de entonces cosecha grandes éxitos en giras internacionales por Italia, Sudamérica y también en los conciertos que ofrece a su público canario.

Se retira muy tempranamente de los escenarios para cuidar de su familia, dedicándose a la enseñanza del canto.[244]

[244] Rojas , L. (1999). *Néstor de la Torre y la enseñanza del Canto en Canarias.* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur",* LIV II, pp. 599-614.

4.4. *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina (1793-1846).

4.4.1. Labor musical y social de Benito Lentini y Messina en Las Palmas de Gran Canaria.

Benito Lentini y Messina nace en Palermo, Sicilia, en 1793 y muere en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en 1846. Maestro de capilla, director y pianista, formado en el Conservatorio de Nápoles. Desde joven tenía experiencia teatral como director de ópera, e incluso había estado al frente de una compañía de ópera italiana en el Teatro de San Carlos de Lisboa, antes de venir a las Islas. Esta compañía de ópera itinerante se disolvió en Madeira en 1815. Lentini se trasladó con una tiple de su compañía llamada María Luisa Panizza, natural de Bolonia, a Tenerife y luego a Gran Canaria para ofrecer conciertos.

Su capacidad musical movió al Cabildo de la Catedral de Las Palmas a contratarle como Maestro de Capilla interino, organista y, a partir de 1820, como titular. Compuso para la Catedral numerosas obras religiosas para voces e instrumentos, entre las que destacan sus versos orquestales. Retomó la orquesta de la catedral, organizada en 1809 por José Palomino y la llevó a su apogeo fuera del templo. En 1818 dio a conocer con ella dos sinfonías de Beethoven. Con tal agrupación cubríría también las funciones teatrales, hasta que este movimiento sinfónico se consolidó civilmente en 1845, mediante la fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, de cuyo concierto inaugural fue director el propio Lentini.[245]

Al llegar a Gran Canaria, Lentini se encontró con una orquesta clásica hecha, la que había propiciado el maestro Francisco Torrens desde que llegó a Las Palmas como maestro de capilla en 1780, y que no sólo actuaba en la catedral, sino también en las "academias" que se celebraban en las casas burguesas y nobles de la ciudad en torno a 1800.[246]

[245] Siemens, L. (1995.: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros.* Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

[246] *Ibídem.*

El maestro de capilla José Palomino en 1809, presentó al cabildo catedralicio un plan para la reforma de la capilla de música de la Catedral de Las Palmas, que llevó a la consolidación de su orquesta clásica. Palomino refuerza las cuerdas dándole entrada definitiva a la viola y potenciando el papel cantable del violonchelo; minusvalora el papel de los bajones en favor de la preeminencia del contrabajo como base robusta y fundamental de la música; prima a los clarinetes y flautas sobre los oboes; y consolida las trompas para afianzar con su brillantez la armonía del conjunto.[247]

Lentini en 1815, al llegar a la isla, se encontró con un gran número de instrumentistas (dentro y fuera de la catedral), que eran capaces de tocar ya en 1818 no menos de tres sinfonías de Beethoven y dos de Paul Wranitzky. Las obras puramente orquestales de Lentini compuestas para la Catedral a partir de 1820 introducen poco a poco en la orquesta el "instrumental bélico", es decir, un cuerpo de trompetas, trompas y trombones, provenientes de la banda de la milicia que operaba en la población durante el trienio liberal, y que le confiere a la misma el típico color romántico.[248]

Lentini fue una persona de fuerte carácter y gran tesón, además de un fervoroso *rossiniano*. La música religiosa de la capilla había sido primordialmente vocal en siglos anteriores. Lentini fue el primer compositor de la Catedral de Las Palmas que sustituyó ciertos versos organísticos de prima y de nona por verdaderas oberturas orquestales. Durante los años 1844-45, Lentini fue el alma aglutinadora de la orquesta que atendía todos los años las funciones solemnes de la Catedral: Navidad, Semana Santa, el Corpus, Santa Ana y el Pino en Teror. Actualmente se conservan en el archivo de música de la Catedral de Las Palmas 51 obras de Lentini, de las cuales 8 son instrumentales y el resto para coros o para una o dos voces solistas y orquesta.[249]

Lentini se casó en Las Palmas en 1817 con María Severa Negrín, hija del médico Nicolás Negrín, que a su vez era regidor del Ayuntamiento de Las Palmas. A la muerte del médico, este cargo lo heredaría Lentini, quien tuvo una destacada actuación como

[247] *Ibídem.*

[248] *Ibídem.*

[249] *Ibídem.*

munícipe, mejorando el aspecto y los servicios urbanos de la ciudad de Las Palmas, contribuyendo con gran tesón a mejorar el aspecto de la ciudad promoviendo la pintura de fachadas, arreglando la Plazuela hoy llamada de Hurtado de Mendoza y la calle junto al barranco que unía sus dos puentes por el lado norte (la calle llamada actualmente de Lentini, que llega hasta el teatro Pérez Galdós).

Pero su mayor empeño fue que Las Palmas de Gran Canaria tuviera un teatro en el que pudieran representarse obras dramáticas y óperas. La utilización de los terrenos de los conventos urbanos desamortizados ocurrió en casi toda España entre 1837 y 1850, aproximadamente, y Lentini aprovechó esta circunstancia y en 1839, propone su proyecto de teatro en Las Palmas de Gran Canaria, sobre el solar del convento de las Clarisas. El emplazamiento elegido estaba situado justo al norte y lindando con el antiguo huerto de la casa del que fue canónigo de la catedral en la segunda mitad del siglo XVI, don Bartolomé Cairasco de Figueroa, ilustre poeta, en cuyo huerto celebraba éste una famosa tertulia renacentista, primordialmente literaria pero también musical, que se intitulaba *Academia del Jardín de Apolo Délfico*. Dicho personaje y su huerta, sobre la que se ubica hoy la llamada Plazoleta de Cairasco, inspiraron sin duda el nombre del teatro.[250]

Benito Lentini lanzó la idea desde el Ayuntamiento el 11 de noviembre de 1839, consiguiendo que media docena de personalidades pudientes firmaran una convocatoria de suscripción pública de acciones una semana después. Así, con fecha 18 de noviembre de 1839 circuló por la ciudad de Las Palmas un folleto impreso titulado *Prospecto para edificar un Teatro en esta Población*, redactado y firmado por una comisión organizadora integrada por los señores Francisco María de León, el Conde de Vega Grande, José del Castillo Olivares, Domingo Penichet, Vicente Suárez, Benito Lentini y Domingo José Navarro. En la introducción que justifica el proyecto, los comisionados exponen diversos argumentos muy relacionados con la mentalidad y estrategias de ocio de la burguesía de la época y, por tanto, no dejan de afirmar lo siguiente:

> *No hay quizás en el día un pueblo medianamente civilizado que deje de poseer un Coliseo, y aquel que no lo tiene ofrece desde luego una tristísima idea de su cultura.- El teatro dulcifica y perfecciona las costumbres de los pueblos, forma*

[250] *Ibídem.*

sociables á sus habitantes, les instruye en la historia de las naciones, les hace aborrecer el vicio, representándoles á lo vivo sus horrorosas consecuencias, y les dirije suavemente por el sendero de la virtud.- La música, el canto, la declamacion, los interesantes argumentos que se ponen en escena, las ilusiones ópticas, las gracias del baile... ¡cuantos objetos de inocente placer dedicados á nuestro deleite, al dulce descanso de nuestras fatigas, á la distraccion saludable de nuestras penas![251]

Se construyó así el teatro Cairasco, donde está hoy el Gabinete Literario entre 1842 y 1844 y se inauguró el 1º de enero de 1845. En el teatro Cairasco se crea en 1840 la Sociedad Dramática con el objetivo de dar funciones teatrales propias. Se crea entonces en 1844 la sociedad "Gabinete Literario" creándose en su seno secciones de arte dramático, bellas artes y música; así como una institución de enseñanzas medias con Cátedra de Música que ocupó Lentini.

Lentini fue la figura central que protagonizó el tránsito de los músicos desde la disolución de la capilla catedralicia (1828) hasta la constitución de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas (1845).

4.4.2. Descripción y análisis del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina.

Este *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina es un documento inédito, manuscrito y firmado por el autor el 1º de Octubre de 1843, encontrado en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

Esta obra está escrita en 24 pliegos de papel, por lo que consta de 48 páginas. Las partes teóricas de las explicaciones están escritas sobre el papel pautado. En las partes prácticas y en algunas lecciones y ejercicios aparecen textos explicativos intercalados. El autor emplea los términos de ejemplos, ejercicios y lecciones para

[251] Saavedra, I. M. (2007). Tesis Doctoral "*Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea*". ULPGC.

explicar los contenidos de su cuaderno. Utiliza un lenguaje escrito, algunos esquemas explicativos y partituras. En el lenguaje escrito su expresión es clara, y parece una obra escrita para la iniciación en el estudio de la lectura y la entonación en su primera parte.

Según la RAE, la palabra Cuaderno proviene del lat. quaterni. En su primera acepción aparece como que es un conjunto o agregado de algunos pliegos de papel, doblados y cosidos en forma de libro.

En la portada de este cuaderno el autor escribe:

> *Octubre 1º 1843 Cuaderno de Lecciones para Canto puestas por Benito Lentini y Messina expresamente para su discípula la Señorita Doña María del Pilar del Castillo y Wuesterling. Perteneciendo este Cuaderno a la mencionada Señorita. Octubre 1º.*

La nombrada señorita María del Pilar del Castillo y Wuesterling, a la que Lentini dedicó este cuaderno fue la hija del Conde de la Vega Grande, perteneciente a la aristocracia canaria, y socio fundador de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas en 1777.

Existía la costumbre de que todo hijo de familia ilustre se educara y cultivara musicalmente. Por lo que suponemos que María del Pilar del Castillo y Westerling era discípula del maestro Lentini, como se observa en la portada de este cuaderno. (Véase fig. 14)

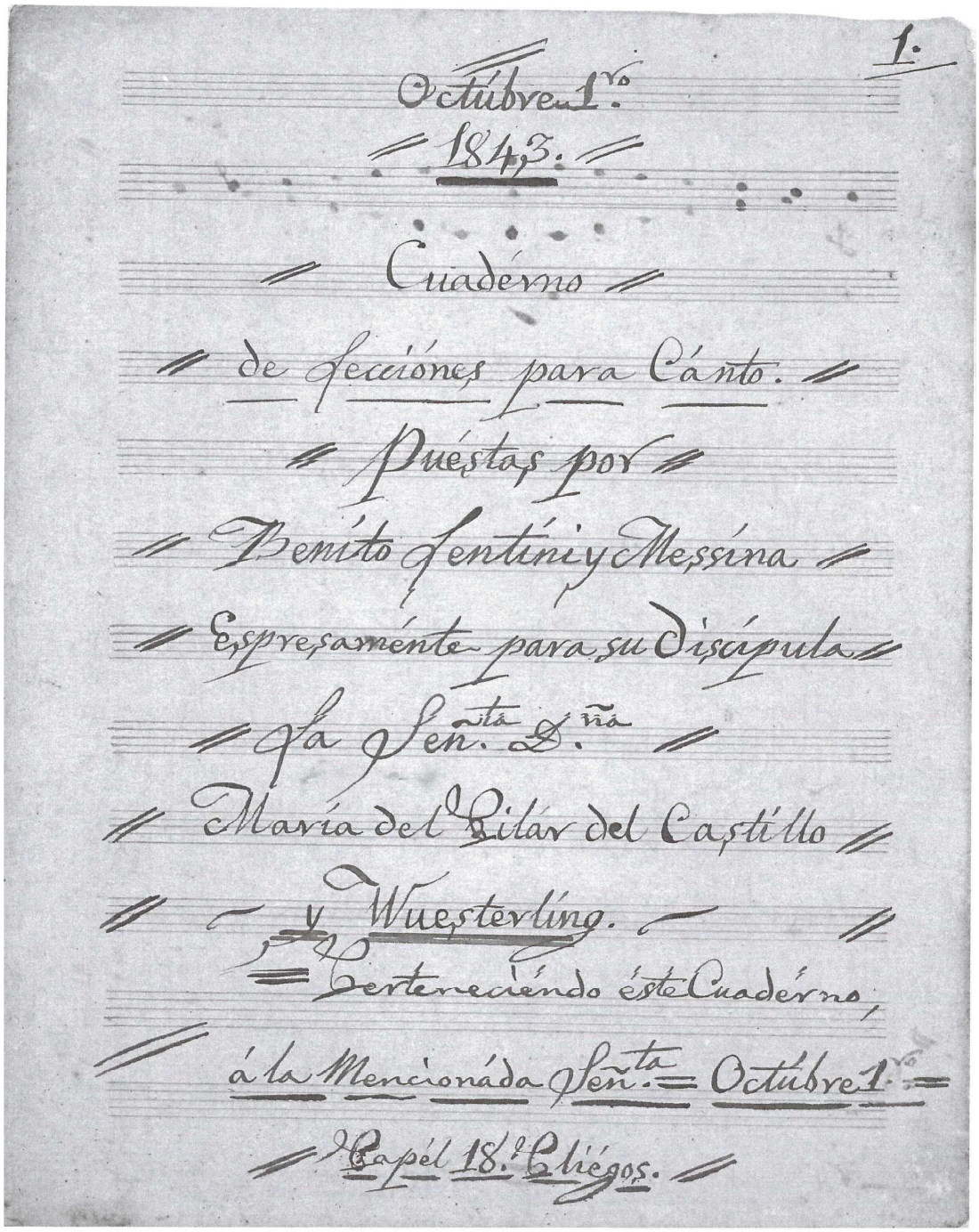


Fig. 14. Portada del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini.[252]

[252] Documento que se encuentra en los archivos musicales de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

4.4.3. Descripción sintetizada del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini.

1ª sección:

- Ejercicios para la lectura rítmica. Lecciones de la 1 a la 18.
- Esquema con las notas en clave de Sol y en Clave de Fa.
- Figuras: Semibreve, Mínima, Semimínima, corchea y semicorchea y sus respectivos silencios.
- Medida de los compases cuaternarios, ternarios y binarios y tiempo de capilla en dos.

2ª sección:

- Ejercicios para la entonación.
- Tonos y semitonos de la escala diatónica de Do mayor.
- Escalas cromáticas.
- Semitonos diatónicos y cromáticos.
- Los intervalos.
- El punto de órgano.
- Las alteraciones.
- Los signos de repetición.
- La ligadura de valor.
- El calderón.

3ª sección: El autor la titula Lecciones para cantar. Contiene 32 lecciones de solfeo en todas las tonalidades mayores, alternando con las tonalidades relativas menores. En esta sección el autor incluye fragmentos de arias de ópera del Bel canto de compositores como Rossini, Bellini y Donizetti. Esta sección termina donde el autor apunta: Fin de los 30 tonos.

4ª sección: Contiene 6 lecciones basadas en melodías de himnos y marchas como el himno inglés, el francés el himno, el himno de Riego español, etc.

5ª sección: Esta parte contiene una serie de ejercicios de técnica vocal, para adquirir agilidad en la voz.

Lentini dirige sus ejemplos, ejercicios y lecciones en sus tres primeras secciones, a la práctica del solfeo, como indican los enunciados. Podemos pensar que por el título que da el autor a este cuaderno, la realización de estos ejercicios sirvieran al desarrollo de aspectos técnicos del canto en cuanto a entonación y afinación, colocación de la voz, así como en el entrenamiento en la ejecución de agilidades, el fraseo, las articulaciones, la dinámica, los adornos, etc.

No sabemos con exactitud qué fines pudo perseguir Lentini en su cuaderno, aunque podemos intuir que pudo servir para instruir a su alumna en el canto, empezando por la lectura (el ritmo y la entonación), donde conjuntamente con el entendimiento y práctica del solfeo desarrollaría la técnica vocal. Comprobaremos lo anteriormente planteado en el texto que aparece a continuación: (final de la página 25 y principio de la 26 (pliego 13), donde termina la sección segunda y comienza la tercera). (Véase fig. 15)

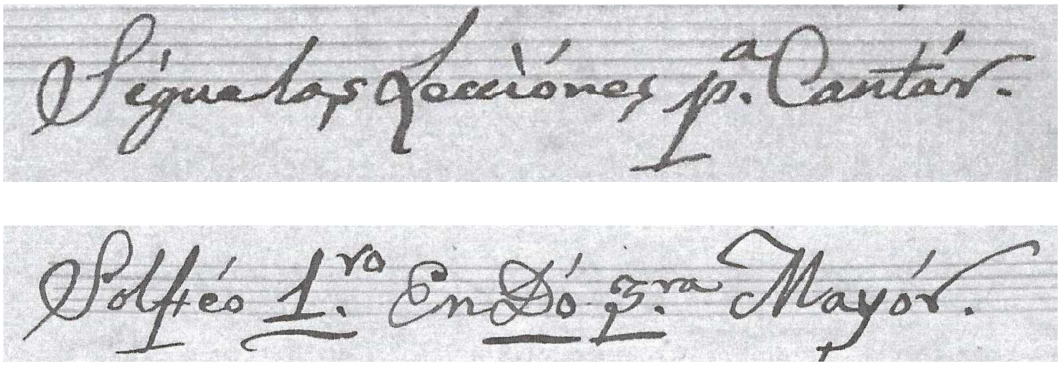


Fig. 15. Final y principio de las secciones segunda y tercera en el Cuaderno de Lentini.

Este cuaderno lo hemos dividido en cinco secciones, basándonos en los en algunos enunciados que escribe el autor, y en los tipos de contenidos que aparecen en cada una de ellas.

4.4.4. Sección primera.

La primera parte de esta sección va de las páginas 2 a la 10 (pliegos 1 al 5). Consta de 1 esquema, 3 ejemplos y 18 lecciones, dedicadas al conocimiento de las notas en clave de Sol en segunda línea y en clave de Fa en cuarta línea (esquema), así como las figuras, de la redonda a la semicorchea, sus respectivos silencios y su duración. Todos estos ejemplos y lecciones están escritos en Do Mayor, en compás cuaternario y la línea melódica está creada de forma ascendente y descendente. Las lecciones van

aumentando el grado de dificultad de manera gradual, según se van impartiendo los contenidos.

Entre las lecciones 16 y 17, el autor escribe: *Esplicación de los Cuátro Tiémpos mas escenciáles.* En esta página (pliego 6), el autor explica la medida con la mano del compás cuaternario 4/4, ternario 3/4 y binarios 2/4 y 2/2, al que denomina *Tiémpo de Capílla en Dós, Binário ó Cuaternário cortado*.

4.4.5. Sección segunda.

En la página 14 (pliego 7), comienza la segunda sección donde el autor escribe: *Lecciones para la entonación.* En esta parte el autor trabaja la escala diatónica y cromática (con bemoles y sostenidos) de Do ascendente y descendente y la distancia de tonos y semitonos o medios tonos, (punto y medio punto), que existe entre las notas de las escalas. También trabaja el semitono diatónico y el semitono cromático y sus diferencias. Continúa con los intervalos de la 2ª a la 12ª ascendentes y descendentes, partiendo siempre del Do3.

4.4.6. Sección tercera.

En la página 26 (pliego 13), empieza la tercera sección de este Cuaderno de Lecciones para Canto, que el autor llama *Solfeo*. En esta sección, se encuentran 32 lecciones en los treinta tonos que resumen de cierta forma los contenidos tratados en las dos partes anteriores. El autor pasará por todas las tonalidades y sus relativas, identificando el tono siempre con la 3ª de la tonalidad.

4.4.7. Sección cuarta

En la página 42 (pliego 21) comienza la cuarta sección de este Cuaderno de Lecciones para Canto. Consta de 6 lecciones que corresponden a himnos y marchas relevantes de la época y algunos que están vigentes en la actualidad.

4.4.8. Sección quinta.

En la última página de este Cuaderno de Lecciones para Canto de Benito Lentini y Messina (pág. 48, pliego 24), está la 5ª sección del cuaderno donde el autor escribe: *Ejercicios para adquirir agilidad en la Voz. Estas Volatas se ejecutarán cantándolas con la letra "a"*.

4.5. Descripción detallada por secciones del *Cuaderno de Lecciones* de Lentini.

4.5.1. Sección primera.

Esta sección se extiende de la página 2 a la 14 (pliegos 1 al 7). En la página 2, el autor comienza escribiendo las claves de Sol en tercera línea y la de Fa en cuarta línea, en un pequeño esquema sobre el pentagrama, donde utiliza en forma de espejo la escritura de una clave para leer la otra. El autor escribe las notas en clave de Sol, partiendo del Sol3 hasta el Sol4 ascendente y descendente.

Si colocamos la hoja del revés, podemos leer la clave de Fa en cuarta línea del Fa2 al Fa3 en escala ascendente y descendente y del Fa2 al Fa2 en escala descendente y ascendente. (Véase fig. 16)

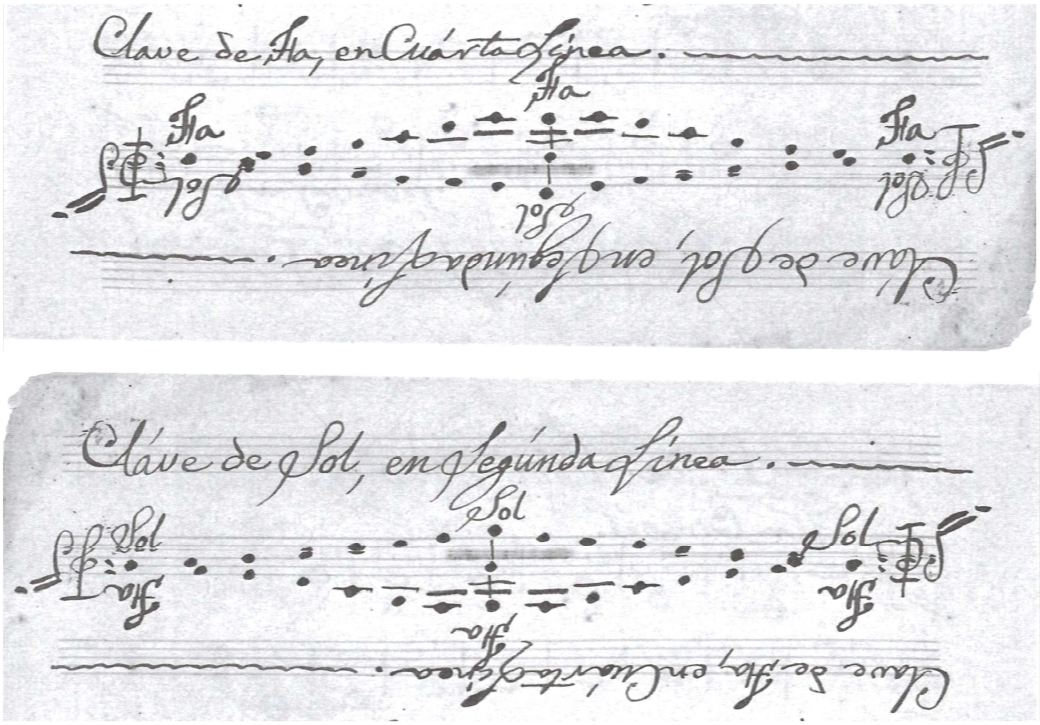


Fig. 16. Notas en Clave de Sol en 2ª línea y en Clave de Fa en 4ª línea en forma de espejo del Cuaderno de Lentini.

A continuación, el autor pone tres ejemplos de las figuras musicales. El primer ejemplo es de semimínima-un cuarto (negra-un pulso) en el compás de 4/4 o sea coloca cuatro figuras en cada compás. Utiliza la tesitura del Sol3 al Sol4 en escalas ascendentes y descendentes repitiendo la misma nota en cada compás y haciendo una marca del

pulso encima de cada nota. Al final de cada pentagrama de este primer ejemplo coloca el compás *C* y la clave de Fa en cuarta línea lo que indica que puede leerse del revés también.

Realiza el mismo procedimiento con los ejemplos 2 y 3, pero con la mínima-medio compás (blanca-dos pulsos) y la semibreve-un compás (redonda-cuatro pulsos). Al leerse del revés en clave de Fa en cuarta línea, estos tres ejemplos de figuras partirían del Re4 al Re3 descendiendo y del Re3 al Re4 ascendiendo. (Véase fig. 17 y 18)

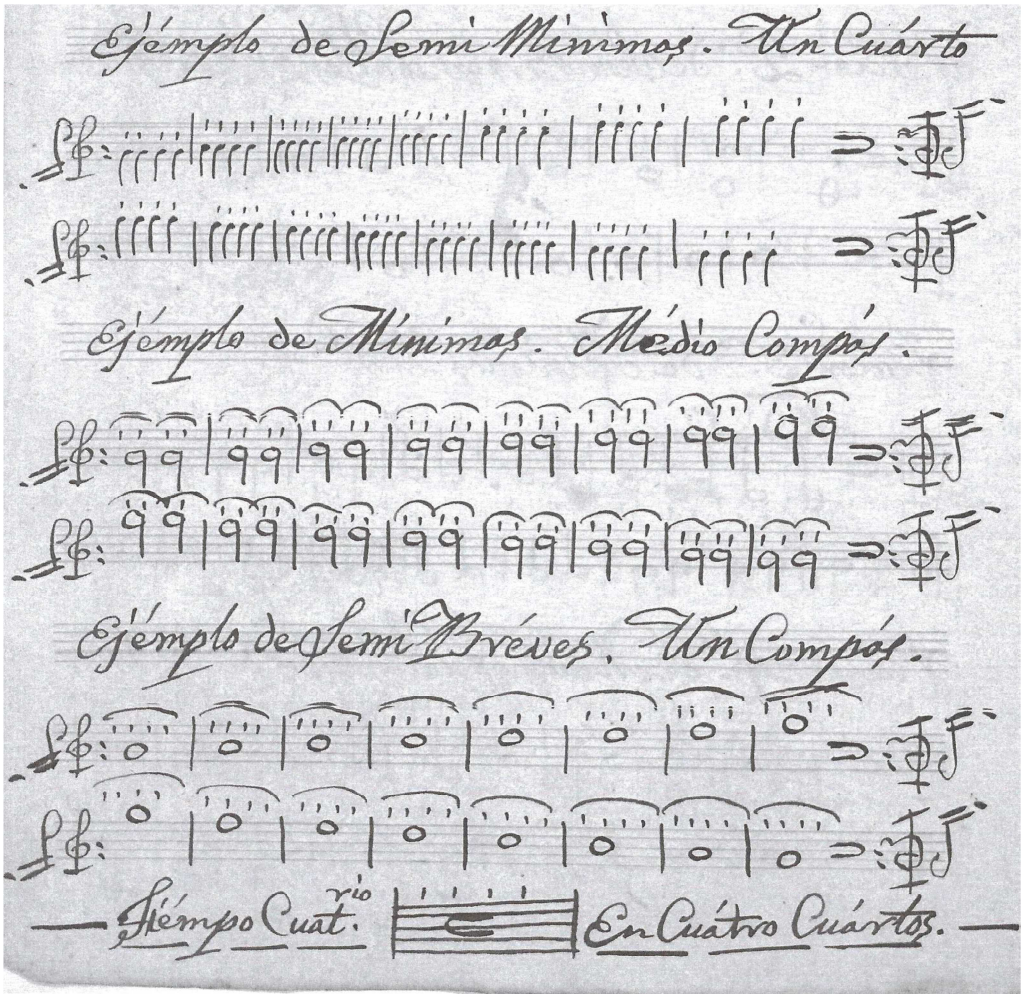


Fig. 17. Página 2 del Cuaderno de Lentini

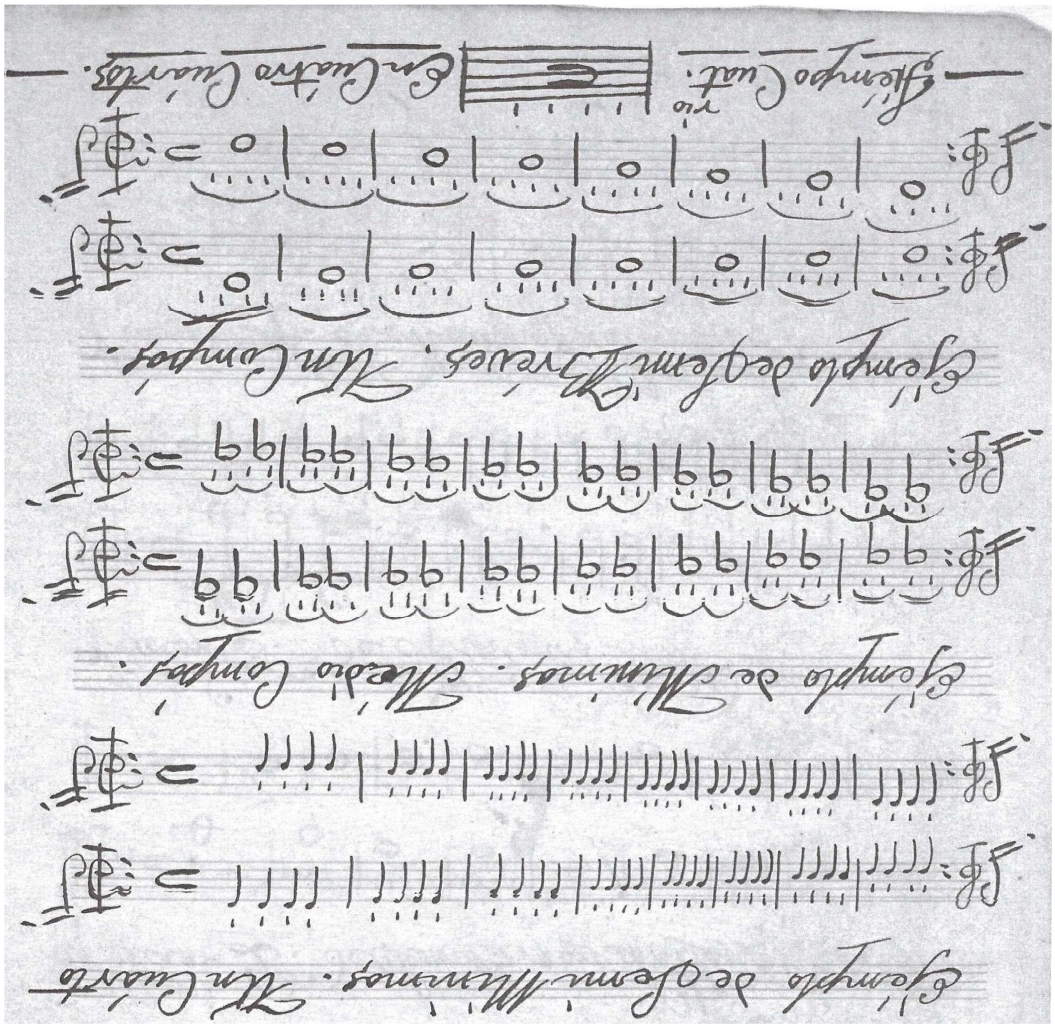


Fig. 18. Página 2 del revés del Cuaderno de Lentini.

Al final de la página 2, el autor explica el compás de 4/4 (cuaternario), con su respectivo símbolo *(C)* dentro del pentagrama. Nos está anticipando la medida de las lecciones que vendrán a continuación. (Véase fig. 19)

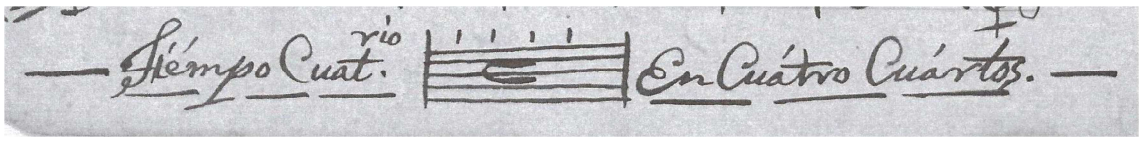


Fig. 19. Compás cuaternario del Cuaderno de Lentini.

En la página 3 (pliego 2), aparecen las lecciones de la 1ª a la 4ª, todas en el compás de 4/4 (que nos ha explicado al final de la página anterior) y en la tonalidad de Do Mayor. La lección 1ª es de *Semibreves* (redondas). Escribe estos ejercicios partiendo del Do3 y hasta el Do4 en una escala ascendente y descendente colocando una nota en

cada compás y marcando los cuatro pulsos en cada uno. En la 2ª lección utiliza la redonda y su silencio. En este ejercicio hace lo mismo que en el anterior pero colocando un silencio cada cuatro compases, creemos que para facilitar la respiración de la alumna. Hace lo mismo en la lección 3ª y 4ª pero con la *Mínima* (blanca) y su silencio. La duración de la *Semibreve* y la *Mínima* las señala como un compás y medio compás respectivamente. (Véase fig. 20)

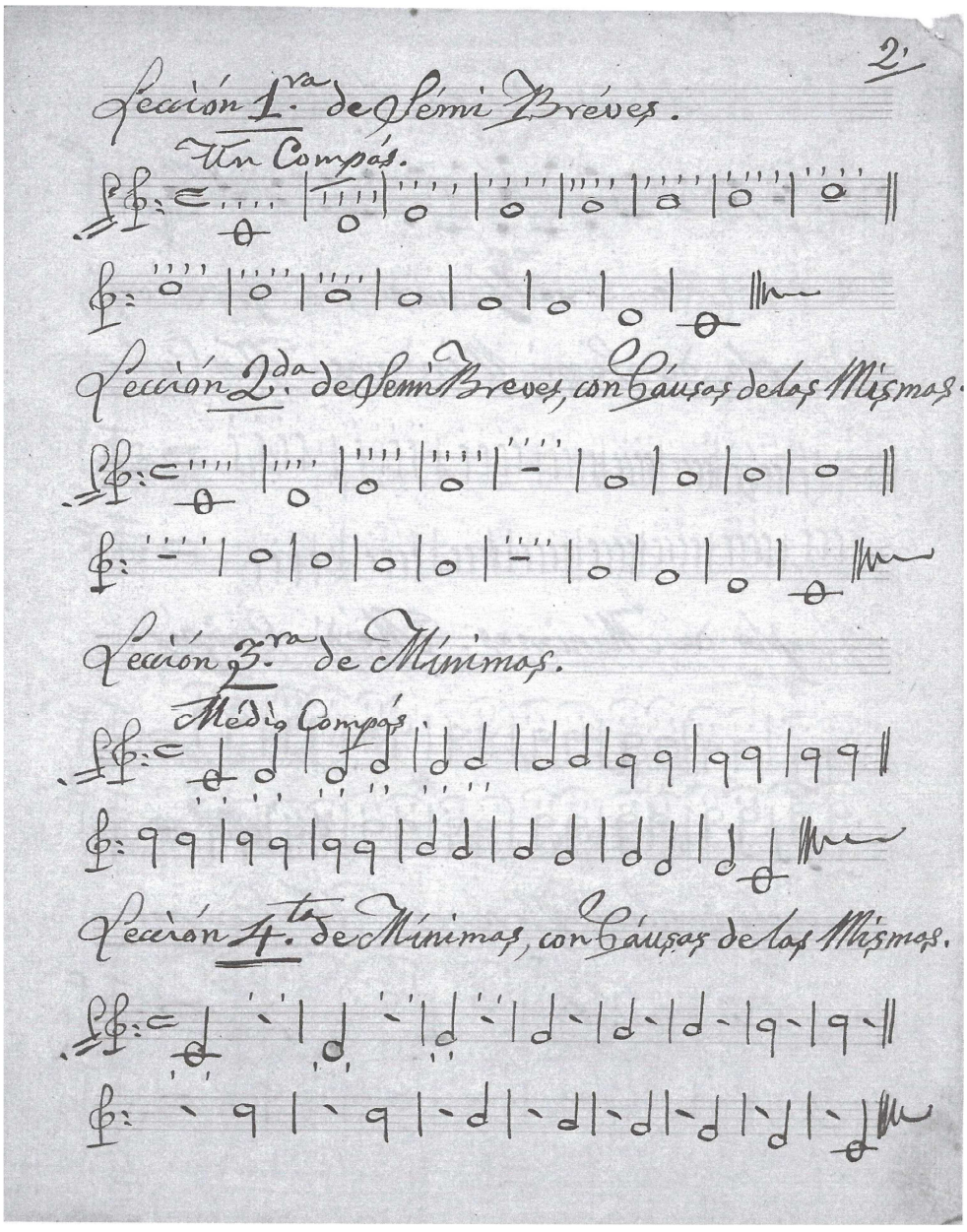


Fig. 20. Página 3 del Cuaderno de Lentini

En la página 4 (pliego 2), están las lecciones de la 5ª a la 8ª. En las lecciones 5ª y 6ª, el autor realiza el mismo procedimiento que en las lecciones anteriores, pero con la *Semimínima* (negra) y su silencio, señalando la duración de la figura como *un cuarto de compás*. (Véase fig. 21)

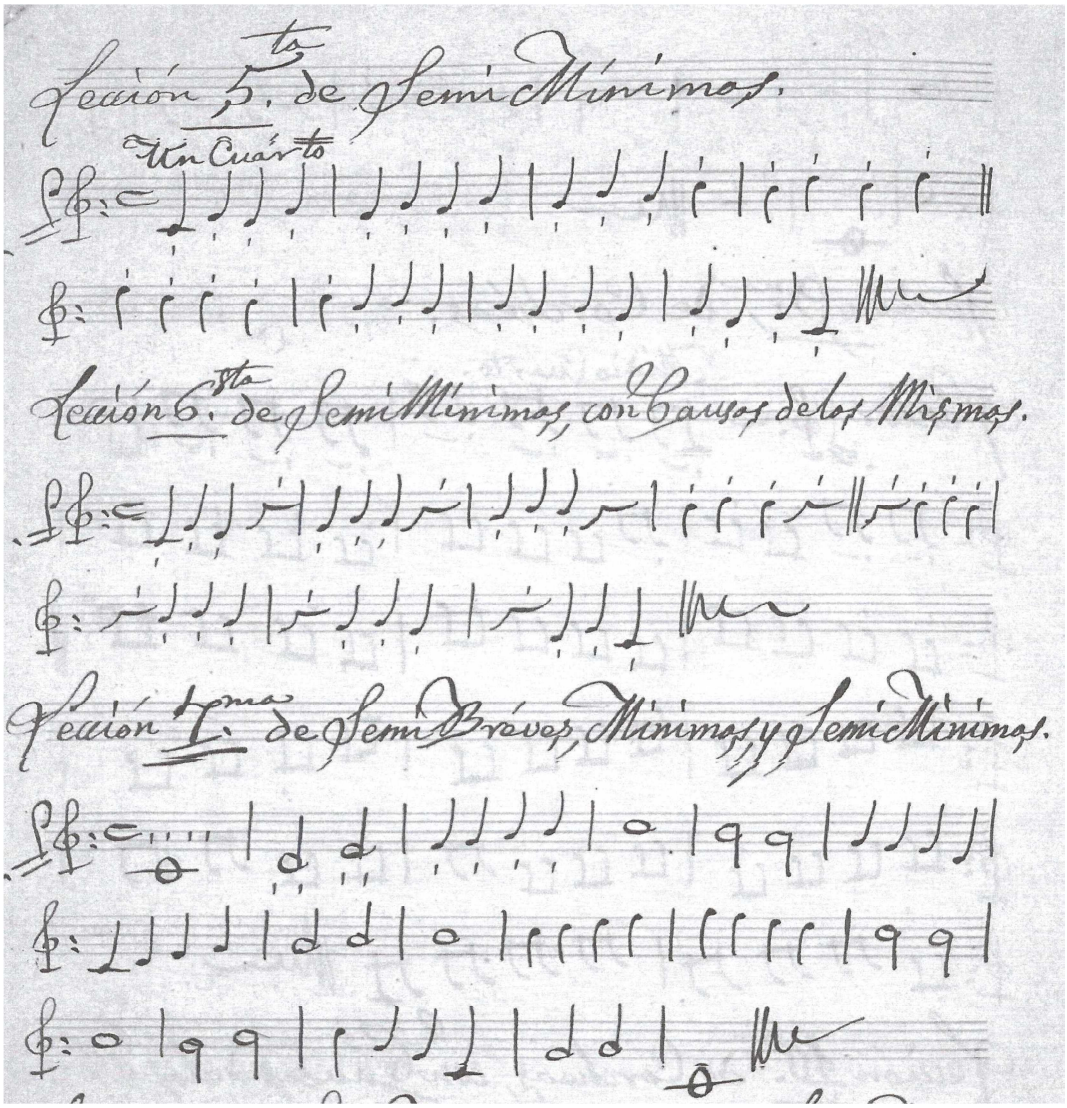


Fig. 21. Lecciones 5ª, 6ª y 7ª, sección primera del Cuaderno de Lentini.

Las lecciones 7ª y 8ª son un resumen de todo lo anterior, utilizando las tres figuras (*semibreve, mínima y semimínima*) y sus silencios. La lección 8ª llega hasta la página siguiente.

En la página 5 (pliego 3) aparece la 9ª y 10ª lección donde el autor realiza el mismo procedimiento que en las lecciones anteriores, pero con la corchea (*medio*

cuarto de compás) y su silencio. La lección 10ª llega hasta la página siguiente. (Véase fig. 22 y 23)

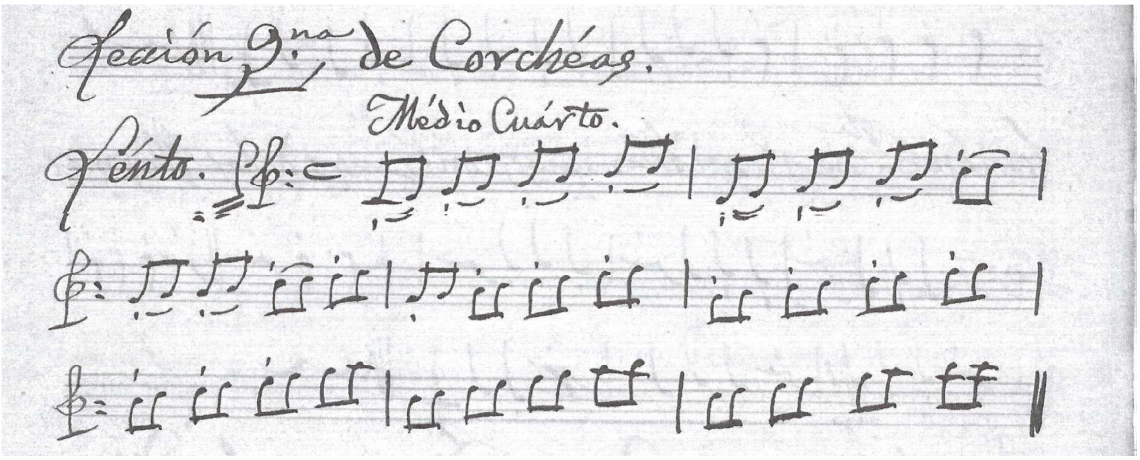


Fig. 22. Fragmento de la Lección 9ª de corcheas, sección primera del Cuaderno de Lentini.

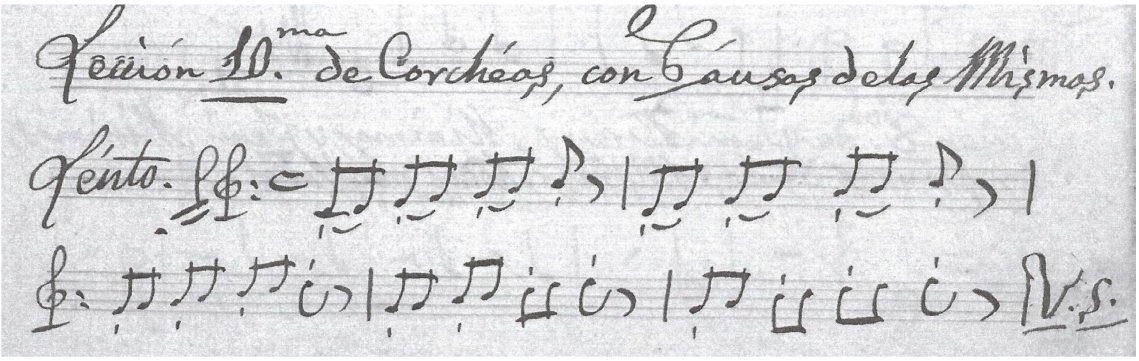


Fig. 23. Fragmento de la Lección 10ª de corcheas y sus silencios, sección primera del Cuaderno de Lentini.[253]

En la página 6 (pliego 3) está la lección 11ª donde encontramos un resumen de las figuras anteriormente estudiadas: *Semibreve, Mínima, Semimínima y Corchea*, con sus respectivos silencios (*pausas*). (Véase fig. 24)

[253] Las iniciales V.S. que aparecen al final de la lección, son una terminología italiana que significa *Volta súbita* (dar la vuelta a la página rápidamente)

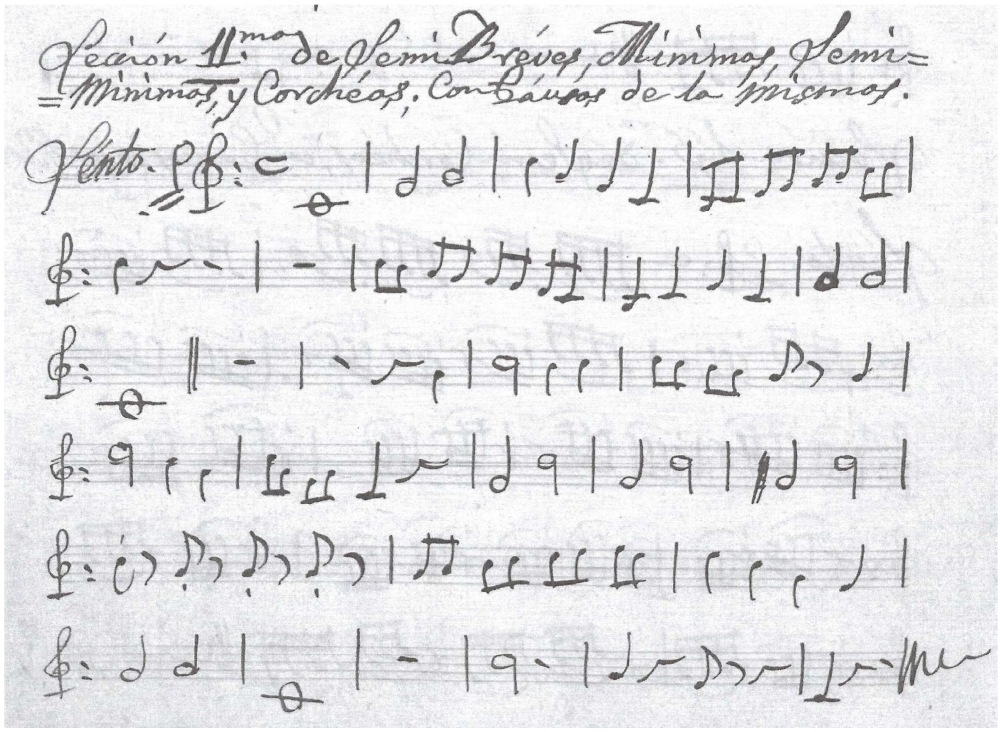


Fig. 24. Lección 11ª, sección primera del Cuaderno de Lentini.

En la página 7 (pliego 4) están las lecciones 12ª y 13ª de Semicorcheas (*un respiro*) y su silencio. (Véase fig. 25)

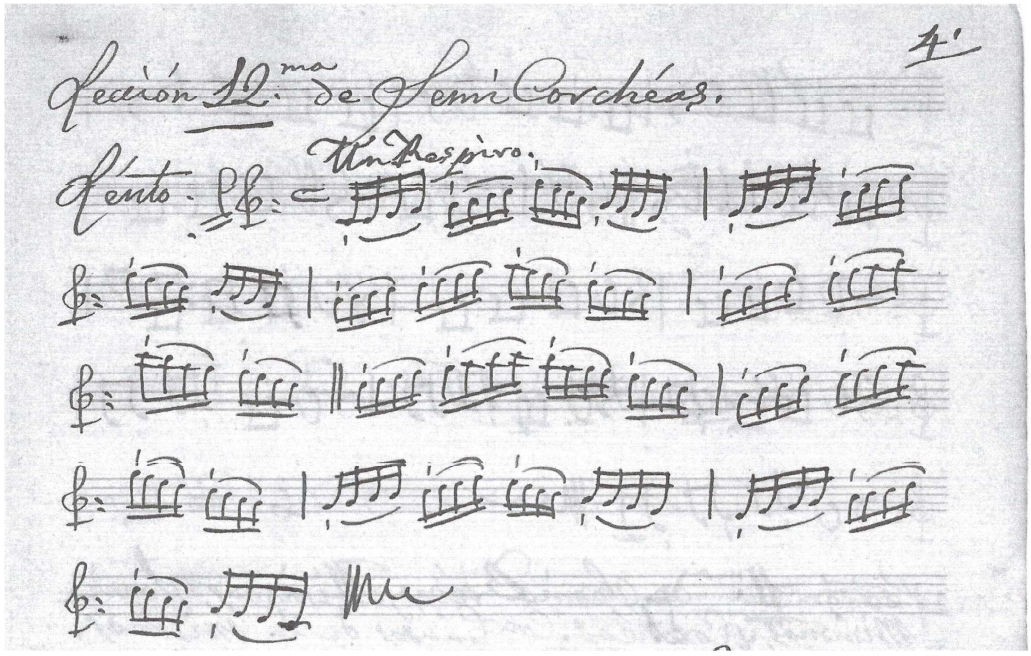


Fig. 25. Lección 12ª de semicorcheas del Cuaderno de Lentini.

En la página 8 y hasta la 10 (pliegos 4 y 5), se encuentran las lecciones 14, 15 y 16, donde el autor utiliza todas las figuras estudiadas hasta el momento: *Semibreves, Mínimas, Semimínimas, Corcheas y Semicorcheas*, a modo de resumen de los contenidos aprendidos anteriormente. (Véase fig. 26)

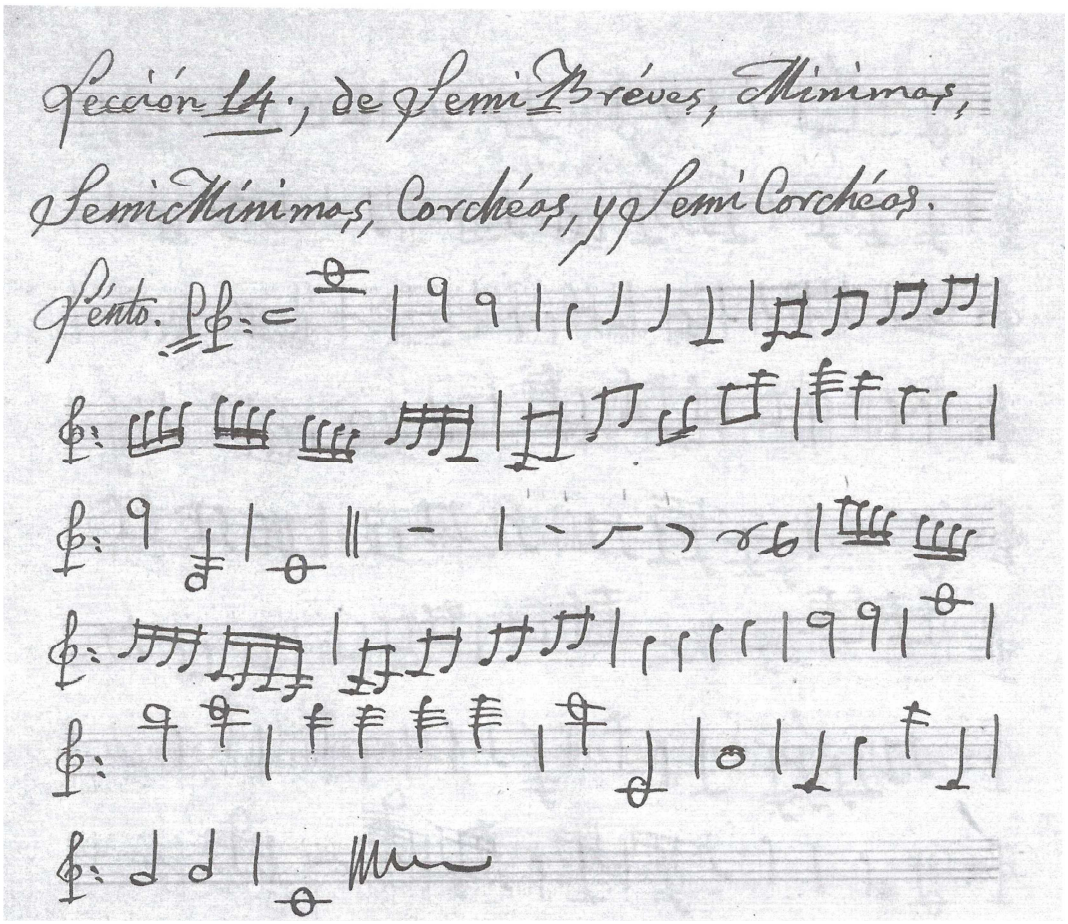


Fig. 26. Lección 14ª del Cuaderno de Lentini.

Aparece por primera vez la blanca con puntillo y el compás ternario de ¾ en la lección 15, página 8 (pliego 4), y el compás de 2/4 en la lección 16 *tempo Lárgo,* páginas 9 y 10 (pliegos 5 y 6). (Véase fig. 27)

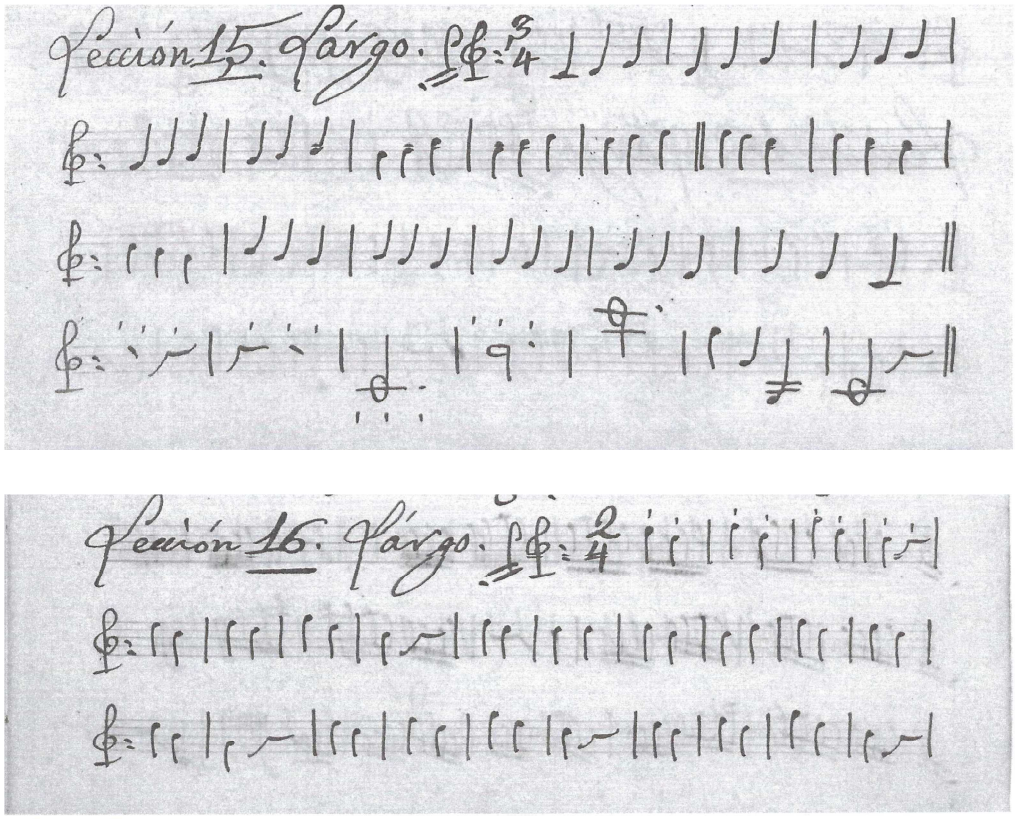


Fig. 27. Fragmentos de las lecciones 15 y 16 del Cuaderno de Lentini.

En la página 11 (pliego 6), el autor escribe: *Esplicación de los Cuátro Tiémpos mas escenciáles: Tiémpo Cuaternário, En Cuátro. C Cuaternario abajo (Do3), en el pecho (Do4), abajo (Do3), arriba (Do5).* Suponemos que se trata de la forma de la medida con las manos a la hora de solfear.

A continuación el autor escribe: *Tiempo Ternario, de tres por cuatro, en tres ¾. Ternario abajo (Do3), abajo (Do3), arriba (Do4). Tiempo Binario, de dos por cuatro, en dos 2/4. Binario abajo (Do3), arriba (Do4).* Por último, en esta página, aparece lo que el autor denomina *Tiempo de Capilla, en dos C* (atravesada por una raya). *Binario o Cuaternario Cortado (*Partido o 2/2). *Binario abajo (Do3 en blanca), arriba (Do4 en blanca). Cuaternario Cortado abajo* (Do3 ligado a Do3 en negras), *arriba* (Do4 ligado a Do4 en negras). En estos dos casos se refiere al compás partido o de 2/2. (Véase fig. 28)

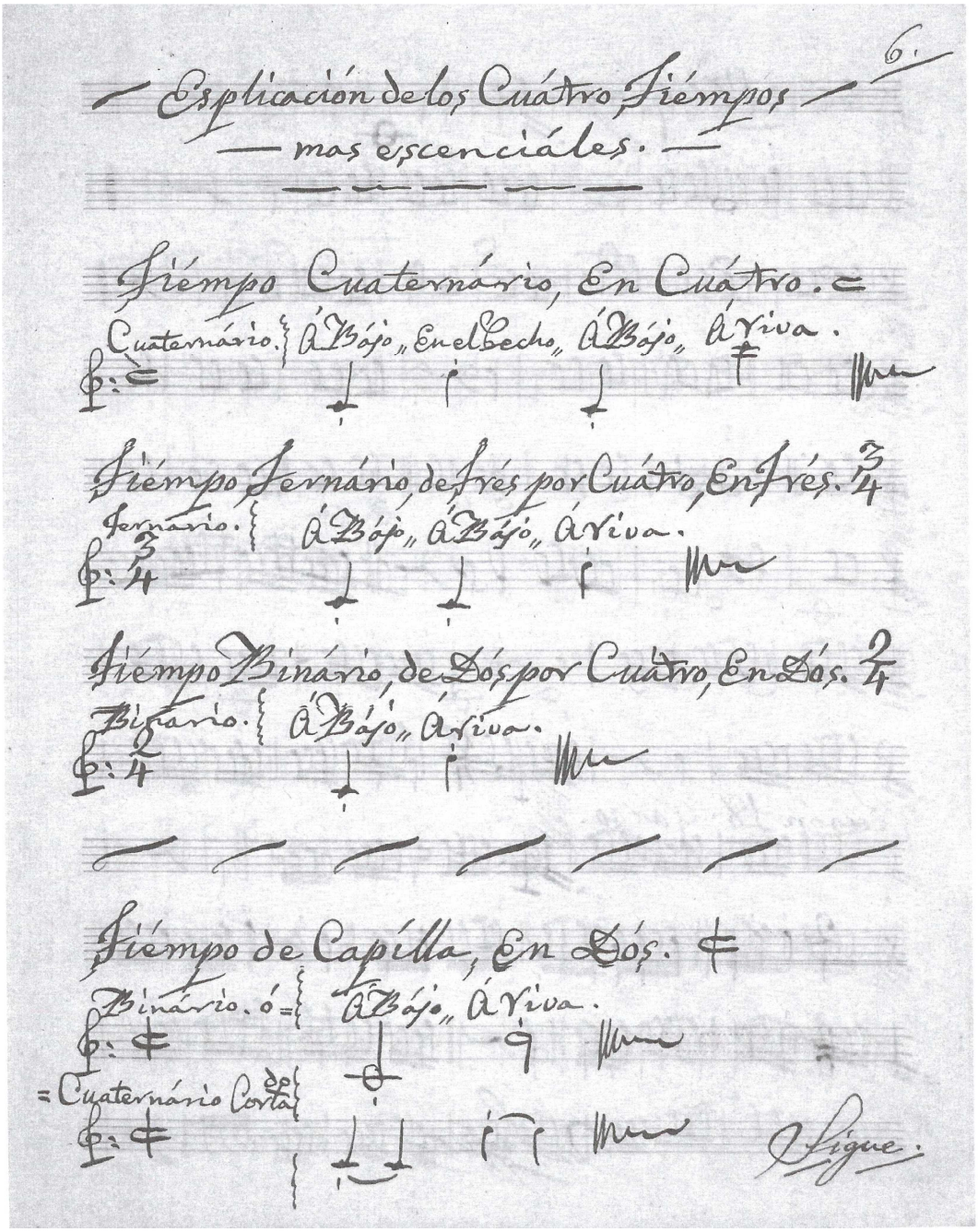


Fig. 28. Medida de los compases del Cuaderno de Lentini.

En la página 12 (pliego 6), aparecen las lecciones 17 y 18. En la primera comienza con una escala ascendente partiendo del Do3 desde la redonda, blancas, negras, corcheas, una figuración distinta y gradual en cada compás hasta llegar al Re5, que comienza a descender en corcheas, negras, blancas, redondas hasta llegar al Do3.

En la lección 18 el autor escribe dos melodías idénticas, una en 2/4 y la otra en 2/2. En esta lección el autor utiliza un fragmento del tema principal de la Sinfonía Nº

94 “Sorpresa”, 2º movimiento de Haydn. En la primera melodía, la unidad de tiempo es la negra y en la segunda la blanca. Continúa con la misma lección hasta la página 13 (pliego 7). Cambia de tempo a Más Vivo en una segunda parte de esta lección, haciendo la misma comparación entre los dos compases. (Véase fig. 29)

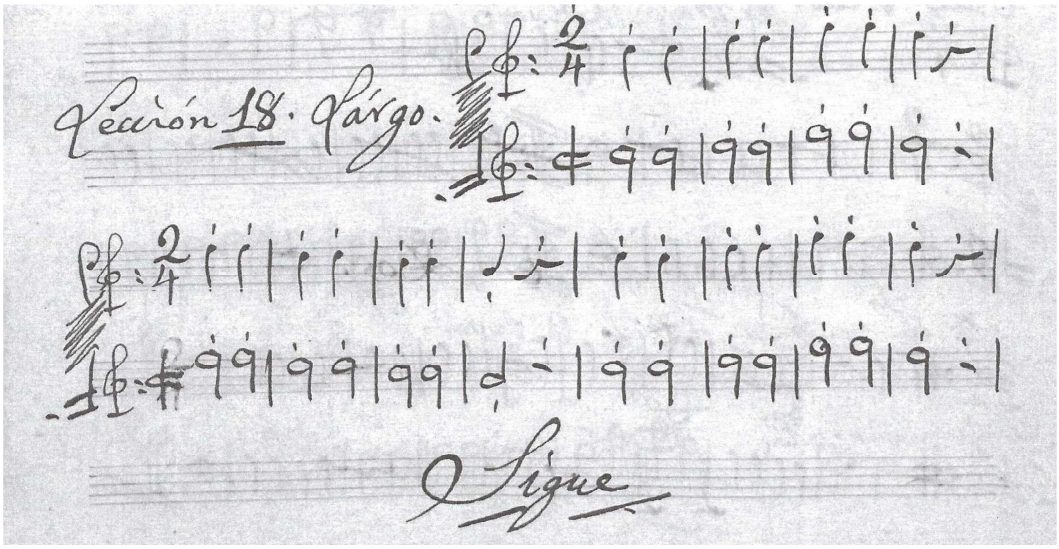


Fig. 29. Lección 18 del Cuaderno de Lentini.

En la página 14 (pliego 7) el autor escribe: *Las 18 Lecciones anteriores se han puesto para demostrar cómo se debe llevar el Compás, recomendando toda la igualdad posible en él y toda la atención del discípulo.* (Véase fig. 30)

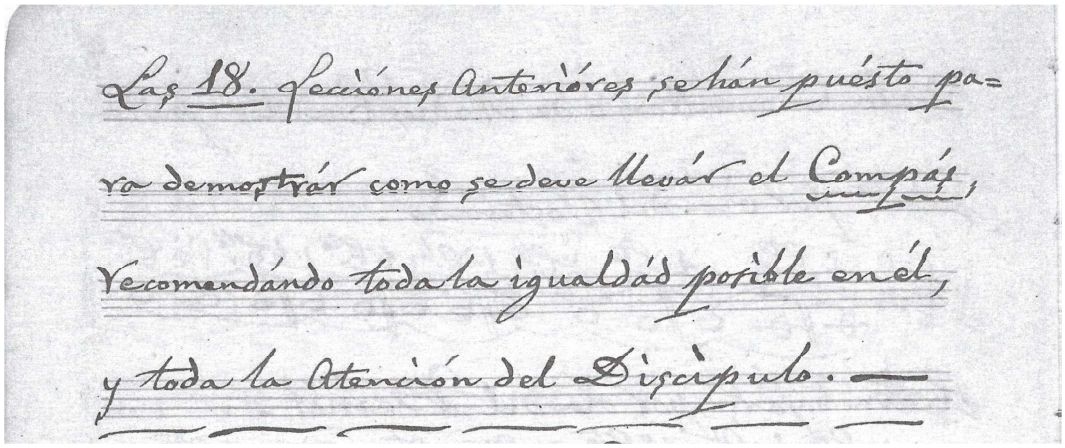


Fig. 30. Anotación de la página 14 del Cuaderno de Lentini.

4.5.2. Sección segunda.

Esta sección se extiende de la página 14 a la 25 (pliegos 7 al 13). Comienza con la explicación de la distancia que existe entre las notas conjuntas en la escala diatónica, partiendo del Do3 y hasta el Do4 ascendente y descendente: Do-Re *un punto* (un tono), Re-Mi *un punto* (un tono), Mi-Fa *medio punto* (un semitono), Fa-Sol *un punto* (un tono), Sol-La *un punto* (un tono), La-Si *un punto* (un tono), Si-Do *medio punto* (un semitono). (Véase fig. 31)

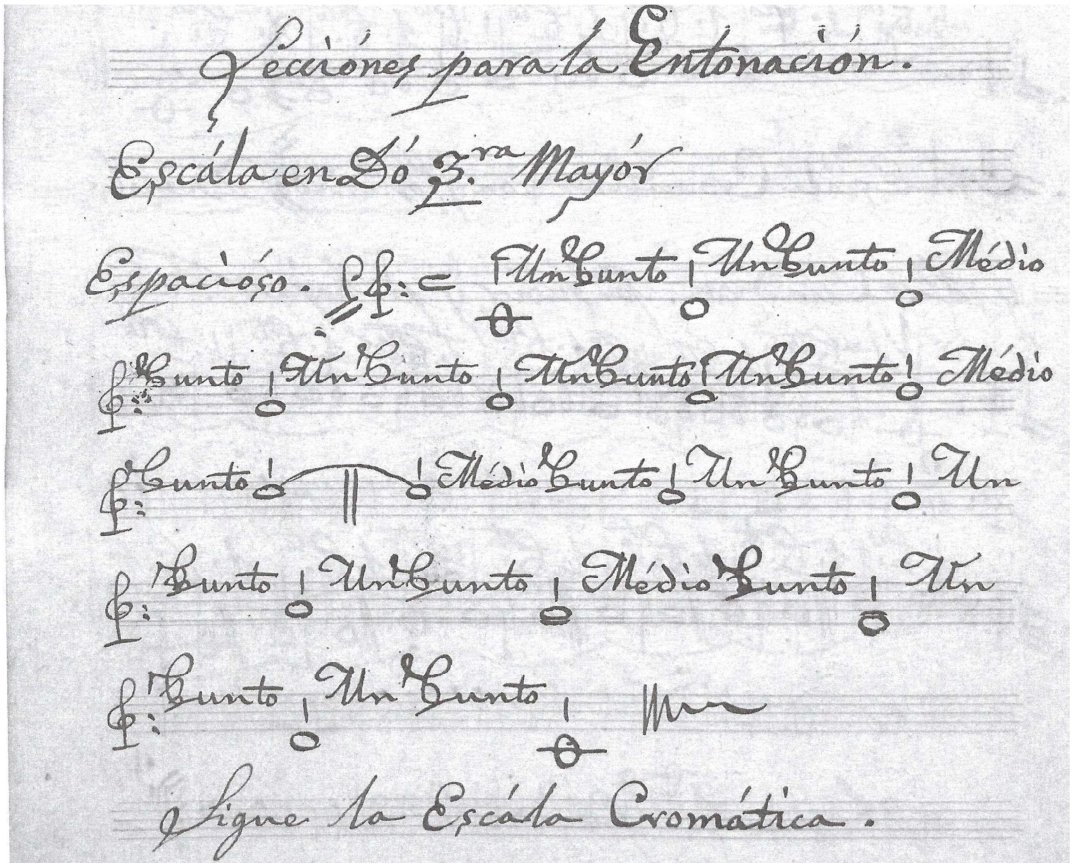


Fig. 31. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do en el Cuaderno de Lentini.

En la página 15 (pliego 8), encontramos la *escala cromática o de medios puntos para subir por vía del sostenido* ascendente, y otra escala cromática *para bajar por vía del bemol*. En estas dos escalas, el autor señala los *puntos* (tonos) y los *medios puntos* (semitonos) al igual que en la escala diatónica anterior.

Seguidamente escribe una *escala cromática con sostenidos, bemoles y becuadros para subir y para bajar.* La primera, cromática ascendente con bemoles y la

segunda, cromática descendente con sostenidos, señalando los puntos y medios puntos (tonos y semitonos). (Véase fig. 32)

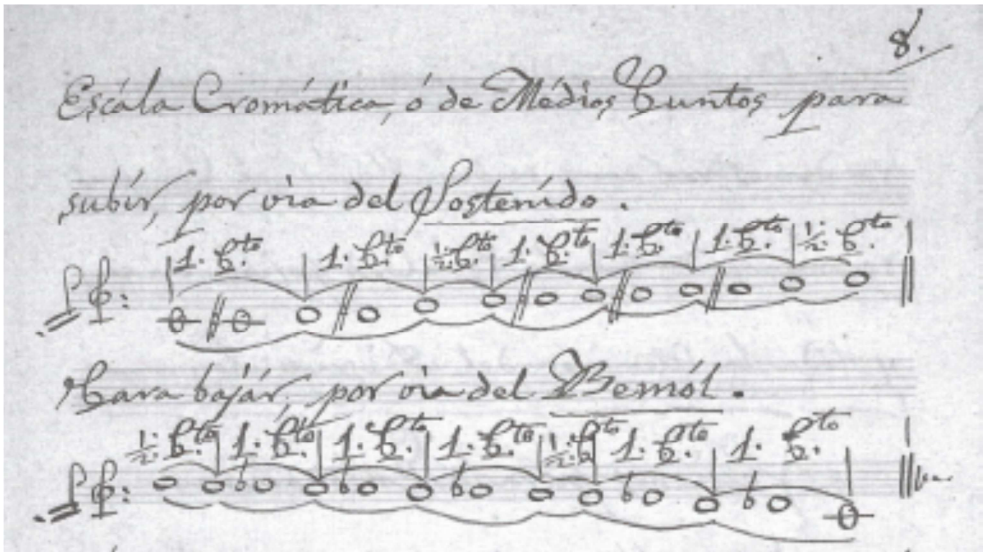


Fig. 32. Escala cromática en el Cuaderno de Lentini.

En la página 16 (pliego 8), el autor comienza con los intervalos de *medios puntos*, Mayores y menores. Se refiere al semitono diatónico y el semitono cromático. Escribe: *2ªs menores* (Do-Do#-Do becuadro) semitono cromático, *2ªs Mayores* (Do-Reb-Do) semitono diatónico. (Véase fig. 33)

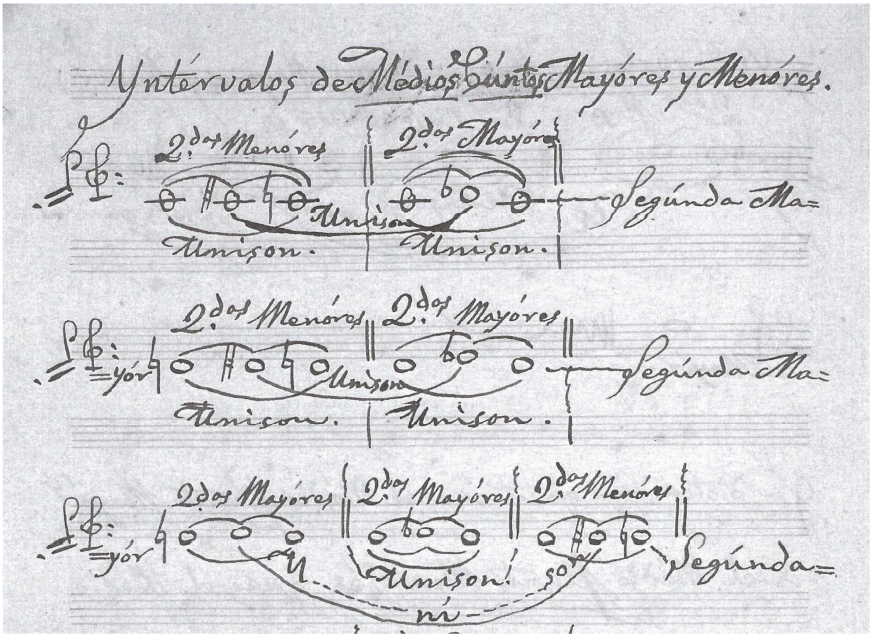


Fig. 33. Intervalos diatónicos y cromáticos del Cuaderno de Lentini.

Al final de la página 17 (pliego 9) escribe el autor:

> *La distinción que tiene el Médio punto Mayór del Médio punto Menór, és, que el Médio punto Menór se hálla en la misma línea, ó en el mismo espacio; y el Médio punto Mayór se hálla en la línea ó en el espácio mas á riva ó mas á bájo.* (Véase fig. 34)

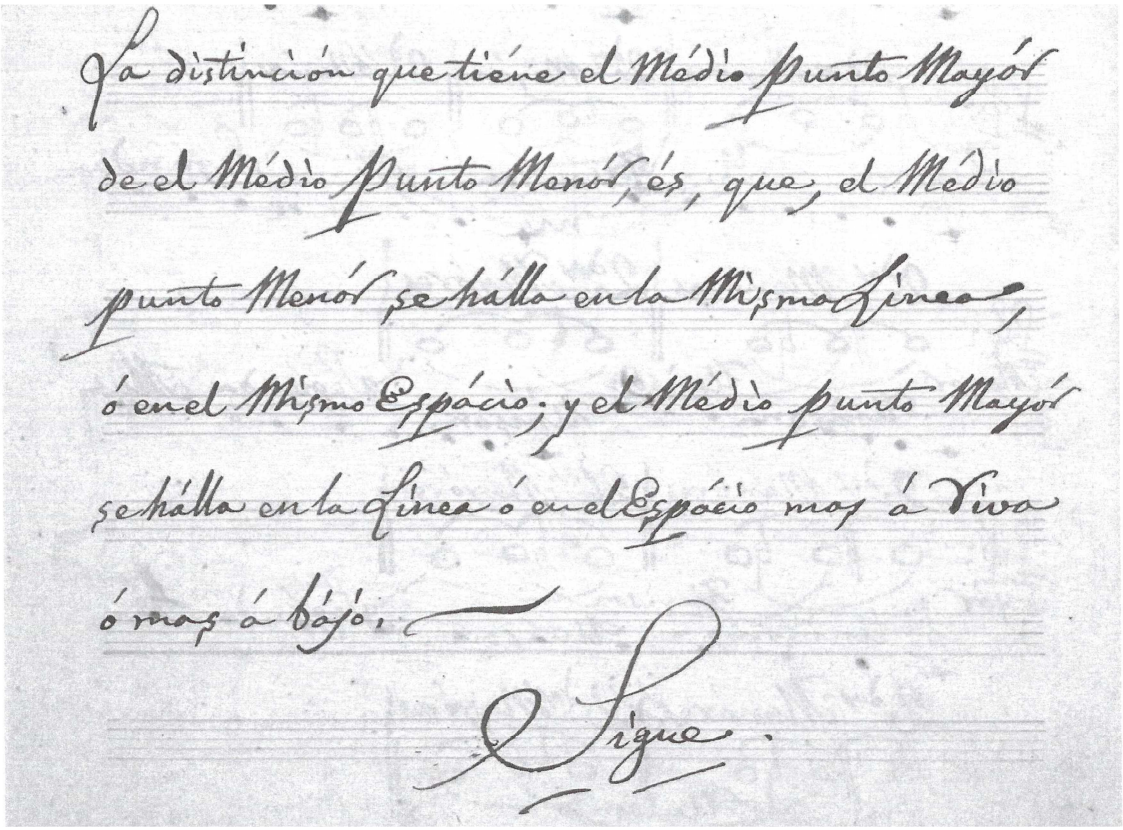


Fig. 34. Anotación de la página 17 del Cuaderno de Lentini.

En la página 18 y 19 (pliegos 9 y 10), comienzan los *Ejercicios para encontrar la entonación con la mayor facilidad posible.* En estos ejercicios el autor explica los intervalos o la distancia entre las notas partiendo siempre del Do3 (1ª). Do tónica, Do-Do unísono, Do-Re segunda, Do-Mi tercera, Do-Fa cuarta, Do-Sol quinta, etc., hasta la 12ª y repite lo mismo al revés y siempre ascendente. (Véase fig. 35)

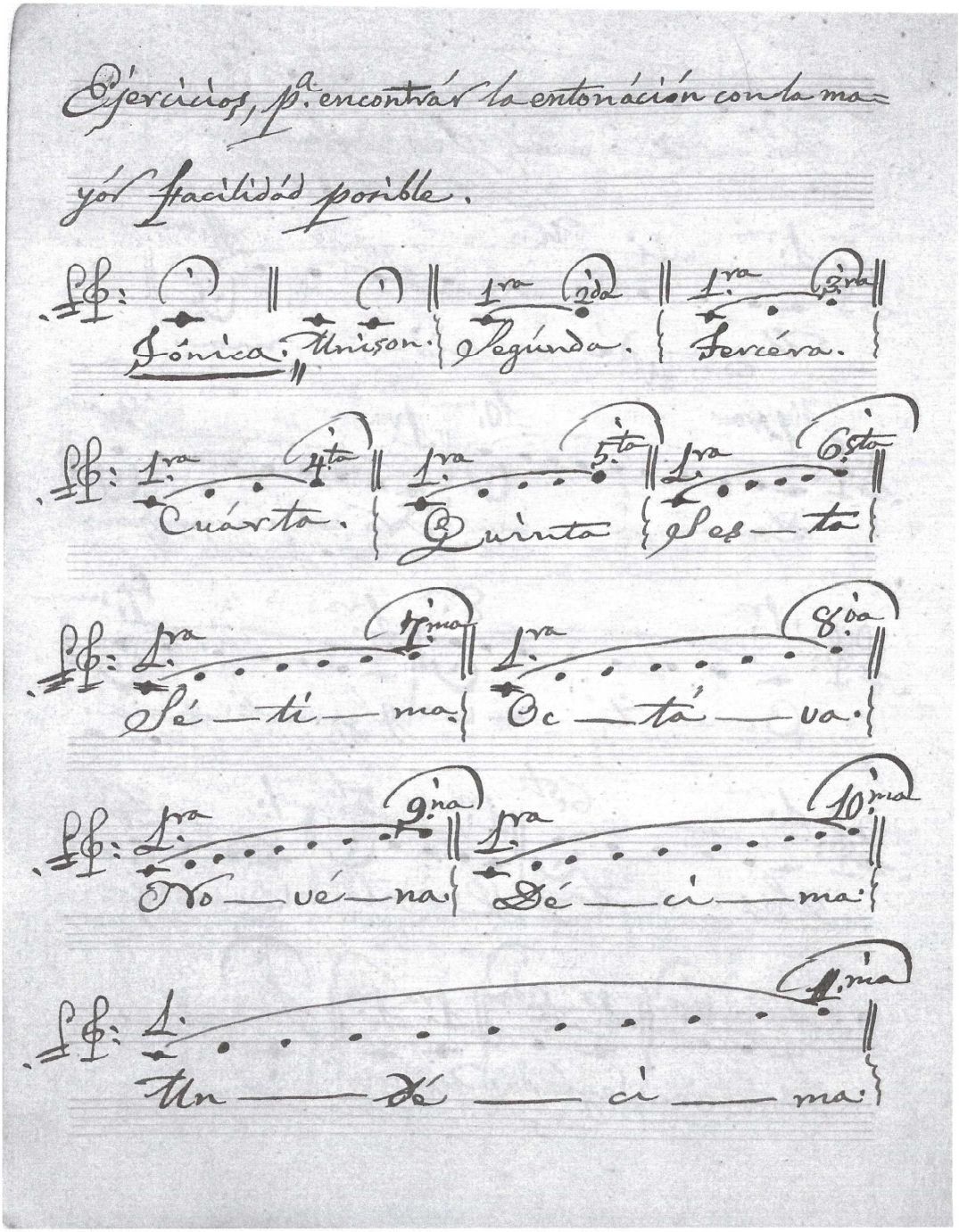


Fig. 35. Ejercicios de intervalos del Cuaderno de Lentini.

A partir de la página 20 y hasta la página 25 (pliegos 10 al 13), aparecen los *Intervalos de Segundas y Unísonos, intervalos de Terceras y Segundas, intervalos de Cuartas y Terceras*, y así sucesivamente hasta la 12ª ascendentes y descendentes. (Véase fig. 36)

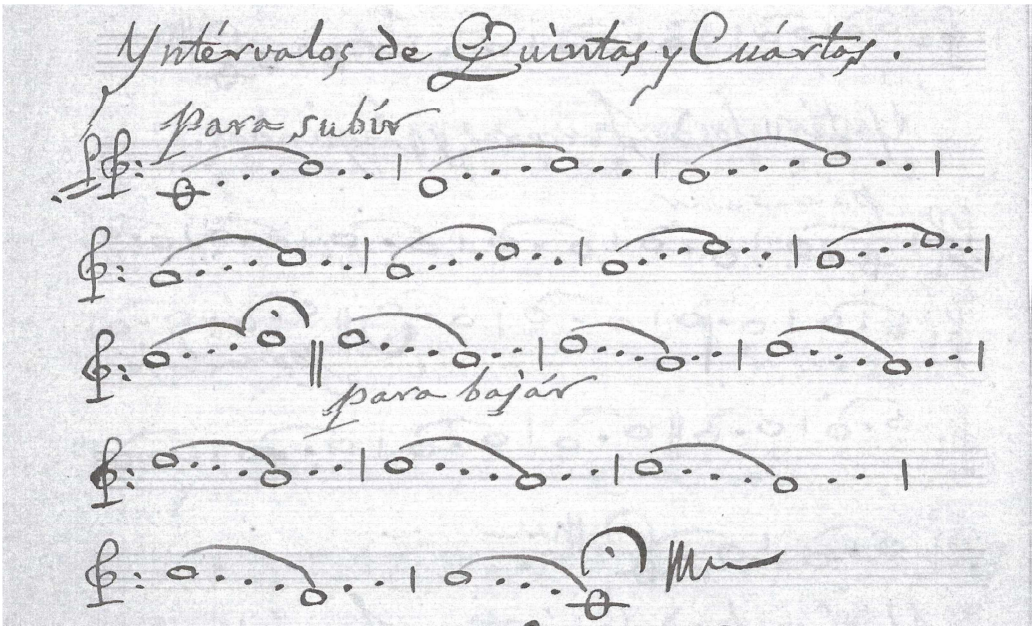
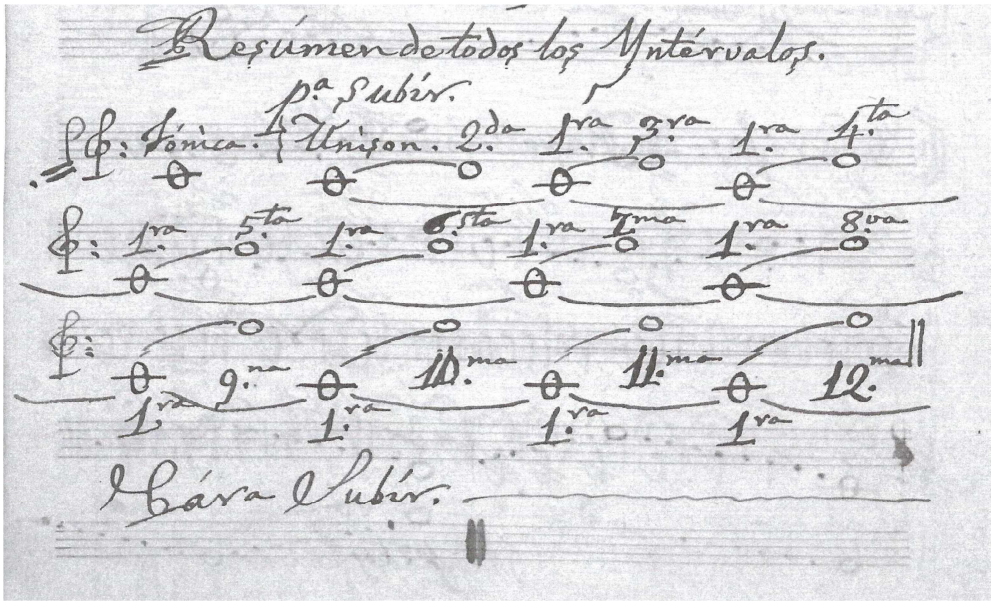


Fig. 36. Intervalos de 5ª y 4ª del Cuaderno de Lentini.

A continuación aparece un resumen de todos los intervalos ascendentes y descendentes. (Véase las dos imágenes de la fig. 37)



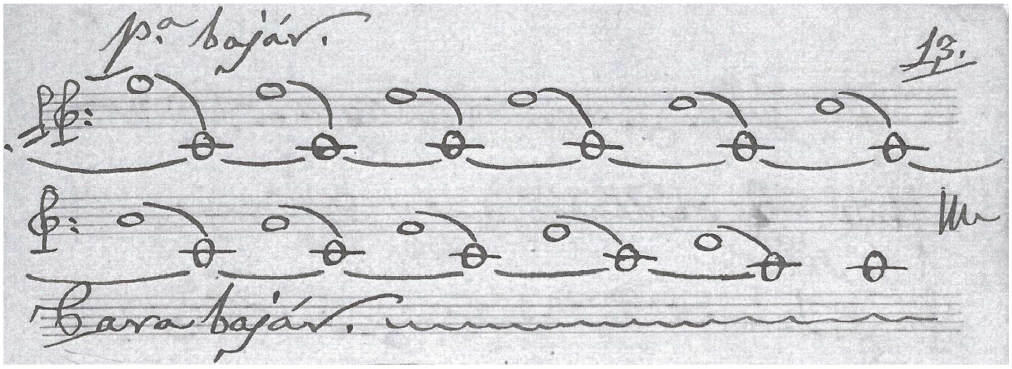


Fig. 37. Resumen de los intervalos ascendentes y descendentes del Cuaderno de Lentini

En la página 25 (pliego 13), el autor escribe en el papel pautado lo que él denomina: *Punto de Órgano,* donde coloca el Do3 como pedal mientras otra voz superior va subiendo formando todos los intervalos del Do3 al Sol4 ascendente y descendente. (Véase fig. 38)

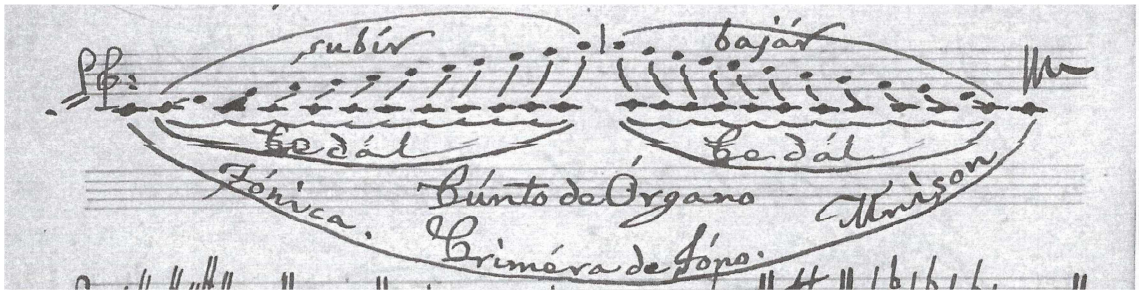


Fig. 38. Punto de órgano del Cuaderno de Lentini.

El punto de pedal o punto de órgano está definido como "*Un sonido o sonidos, tenidos por el pedal, mientras que la armonía que forman las partes restantes se le es permitido proceder*". El término tiene su origen de la ejecución del órgano, cuando una nota o tono, usualmente en el bajo, es tenida en los pedales mientras que el resto de la armonía hace su progresión.[254]

Point d'orgue, se designa en francés a lo que en castellano llamamos "calderón" o signo que, colocado encima o debajo de una nota, prolonga indefinidamente su duración e interrumpe momentáneamente su pulso. También se designa así a la llamada "nota pedal", cuyo origen, con el nombre de "*punctus organicus*", habría que situar en

[254] Apunte 87 del Taller Libre de Música del Instituto de Bellas Artes del estado de Baja California.

los *organa*, tipo de composición de una primera etapa de la polifonía que, en los siglos XII y XIII se caracterizaba por estar constituida por largos fragmentos de música en valores breves, sobre sucesiones de valores extremadamente largos del *tenor* litúrgico que servía de base. Por último, una acepción más reciente del *point d'orgue*, muy relacionada con la primera, es la de la "cadenza" o "fermata" que los intérpretes improvisaban en aquellos puntos de la composición marcados por el signo del "calderón" arriba mencionado.[255]

Seguidamente escribe el orden de los sostenidos y de los bemoles en el pentagrama y los signos del doble sostenido, doble bemol y becuadro. (Véase fig. 39)

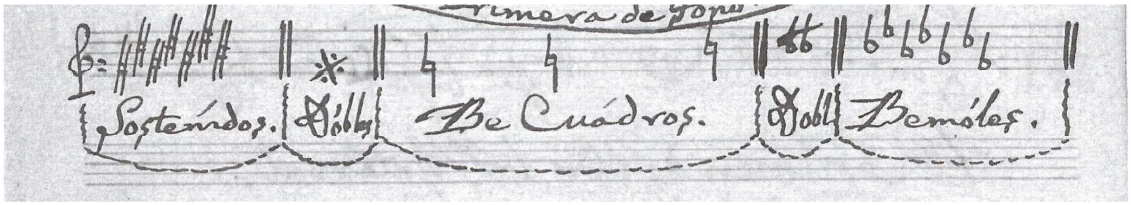


Fig.39. Orden de las alteraciones del Cuaderno de Lentini.

Seguidamente, realiza un esquema semejante a la estructura de una canción con *Párrafos* (con signo de repetición), *Repeticiones* (con signo de repetición) y *Párrafos* (con signo de repetición). Creemos que el autor representa la forma ternaria A-B-A (estrofa-estribillo-estrofa). (Véase fig. 40)

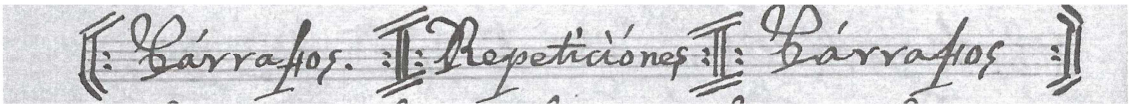


Fig. 40. Esquema de Párrafos y Repeticiones del Cuaderno de Lentini.

A continuación el autor pone ejemplos de ligaduras de valor entre dos figuras y su equivalencia en una figura: redonda ligada a blanca es igual a una redonda con puntillo, blanca ligada a negra es igual a una blanca con puntillo, etc.

Seguidamente escribe dobles ligaduras, o sea tres figuras ligadas y su equivalencia en una figura: redonda ligada a blanca ligada a negra es igual a redonda

[255] *joseluisturina.com.* Director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España, y Presidente de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas.

con doble puntillo, blanca ligada a negra ligada a corchea es igual a blanca con doble puntillo, etc.

Al final de esta página coloca calderones en todas las figuras y sus respectivos silencios desde la redonda hasta la fusa. (Véase fig. 41)

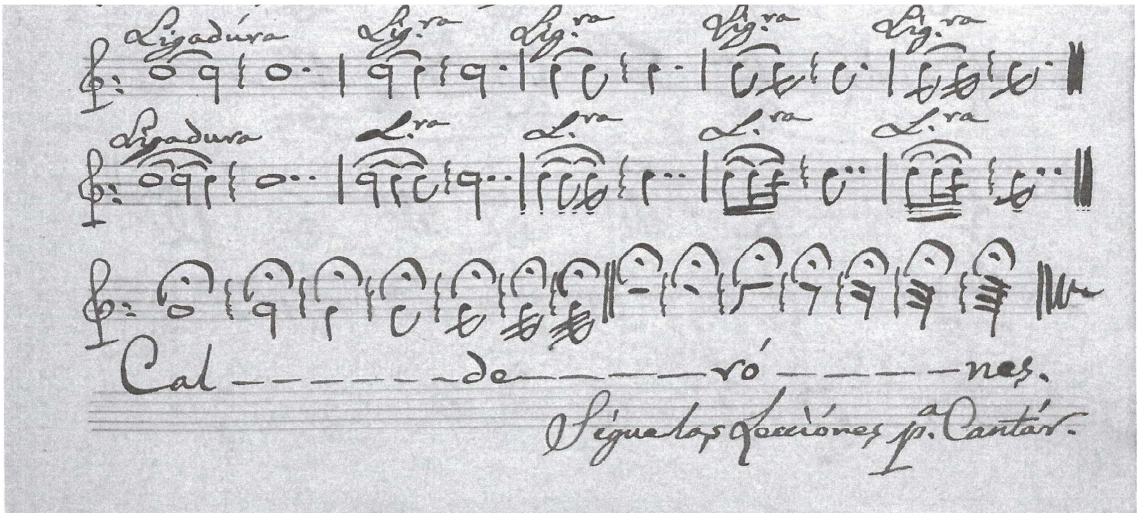


Fig. 41. Ejemplos de Ligaduras, Puntillos y Calderones del Cuaderno de Lentini.

4.5.3. Sección tercera.

En esta sección, que abarca de la página 26 (pliego13) a la 41 (pliego 21), aparecen 32 lecciones donde el autor trabaja las tonalidades Mayores y sus relativas menores, denominándolas *Solfeo*. (Véase fig. 42 y 43)

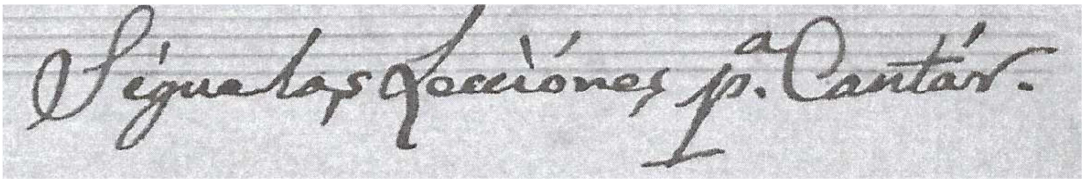


Fig. 42. Final de la segunda sección del Cuaderno de Lentini.

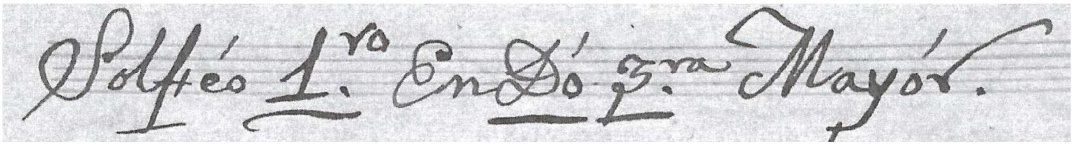


Fig. 43. Principio de la tercera sección del Cuaderno de Lentini.

Cada lección de esta sección está en un tono Mayor y la siguiente en su relativa menor, desde los dos tonos naturales, hasta los siete sostenidos y bemoles. (Véase las dos imágenes de la fig. 44)

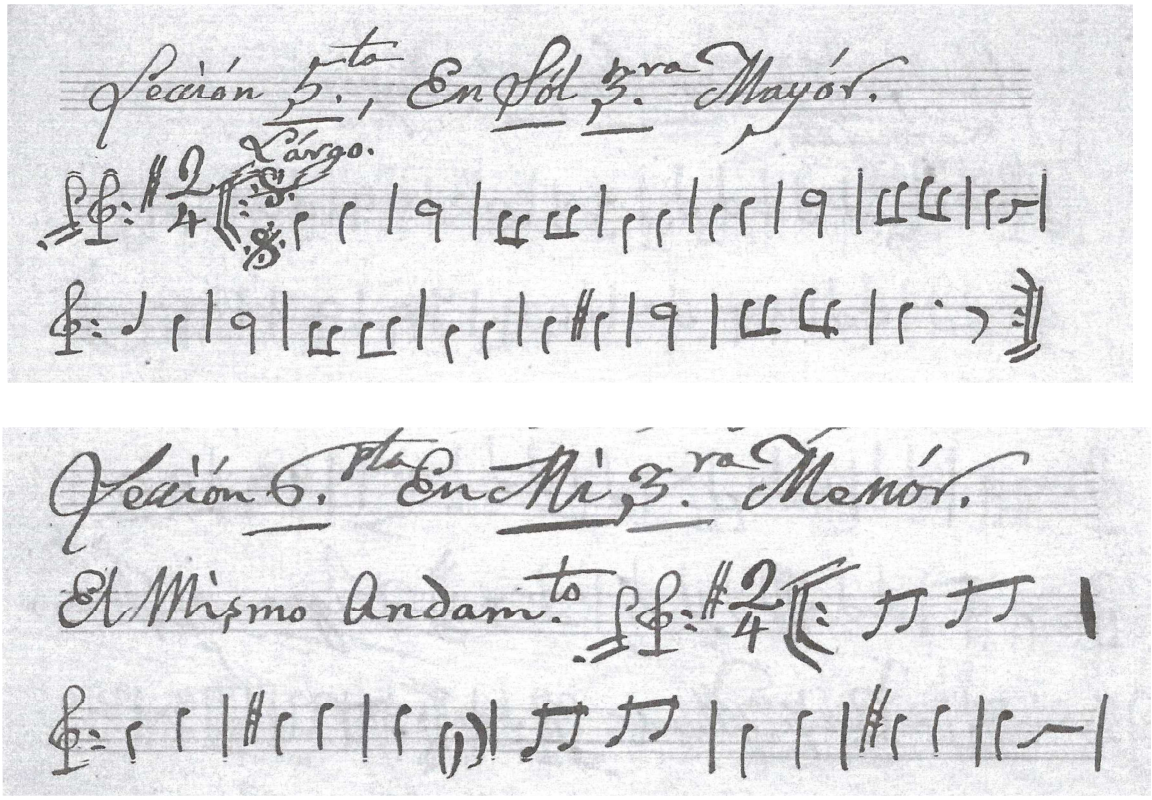


Fig. 44. Lecciones 5ª y 6ª en Sol Mayor y mi menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.

En las lecciones 7ª y 8ª (pliego 15), Lentini vuelve a repetir el tema principal del 2º movimiento de la Sinfonía "Sorpresa" de Haydn, en los tonos Fa Mayor y Re menor respectivamente. (Véase fig. 45)

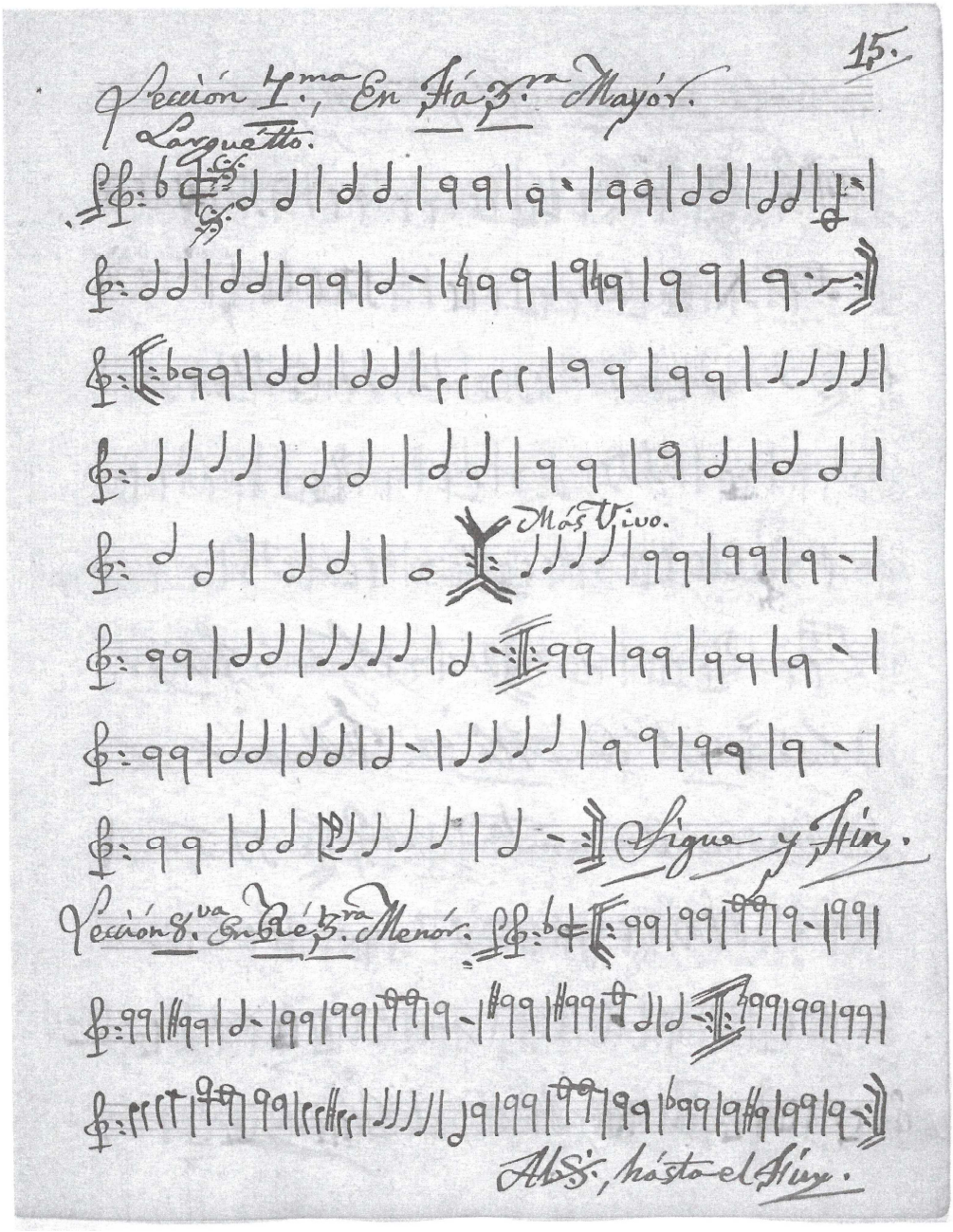


Fig. 45. Lecciones 7ª y 8ª en Fa mayor y re menor de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.

En la 9ª lección, también en el pliego 17, aparecen por primera vez los valores irregulares, en este caso los tresillos. (Véase fig. 46)

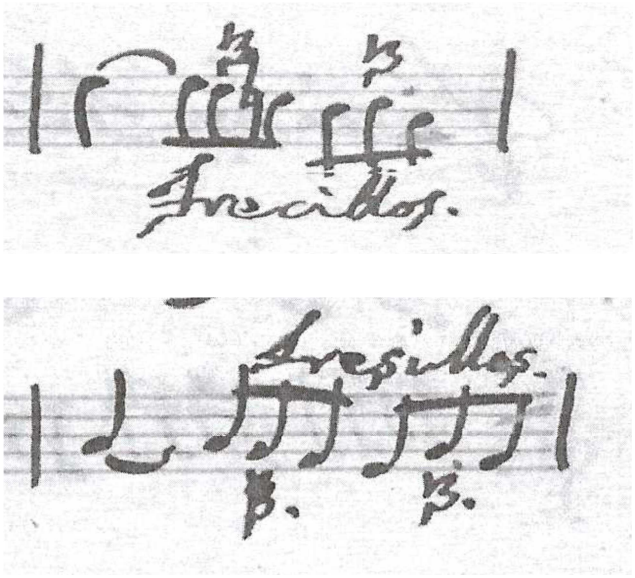


Fig. 46. Valores irregulares en el Cuaderno de Lentini.

Lentini utiliza en sus lecciones de entonación los adornos como, los mordentes, los grupetos, y apoyaturas; y signos de fraseo como las ligaduras, los reguladores y acentos. (Véase fig. 47 y 48)

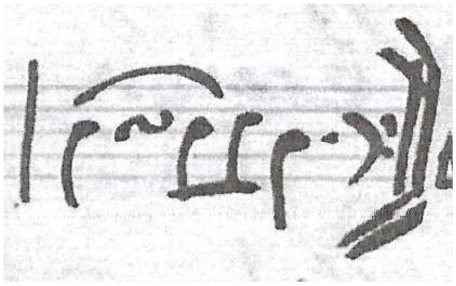
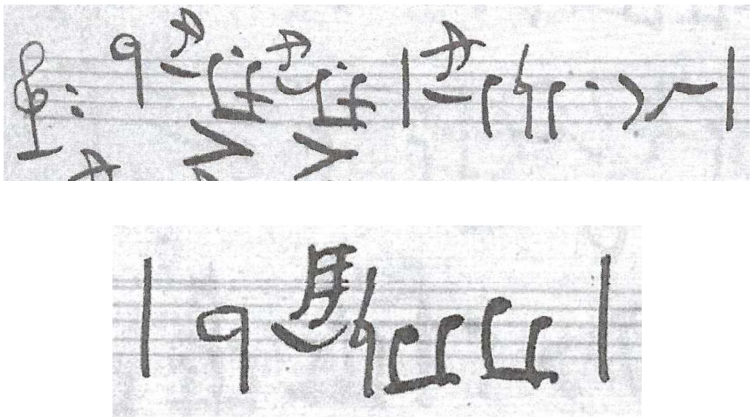


Fig. 47. Ejemplo de *Grupetto* en el Cuaderno de Lentini



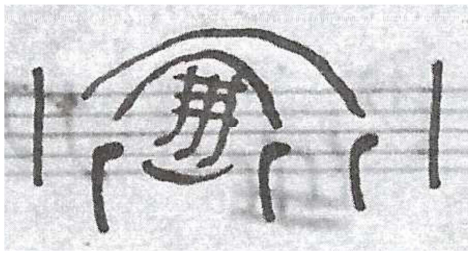


Fig. 48. Ejemplos de Mordentes en el Cuaderno de Lentini.

Lentini utiliza además en sus lecciones, ritmos sincopados como se puede comprobar en los siguientes ejemplos de las figuras 49 y 50.

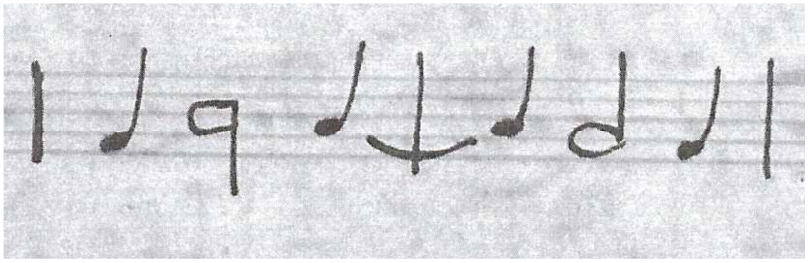


Fig. 49. Síncopa en la lección 24, pliego 19 del Cuaderno de Lentini.

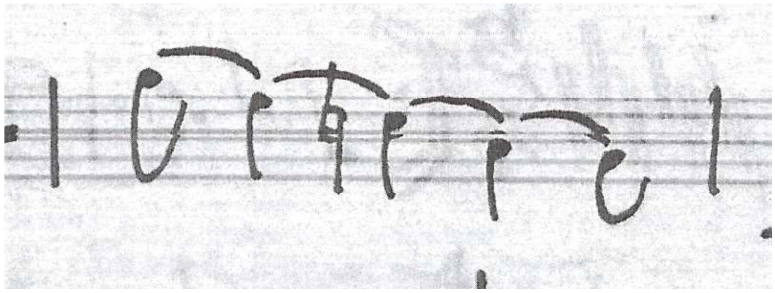


Fig. 50. Síncopa de la lección 32, pliego 21 del Cuaderno de Lentini.

A partir de la página 34 (pliego 17), el autor utiliza para sus lecciones fragmentos de óperas de otros autores. (Lecciones 17 y 18) (Véase fig. 51 y 52)

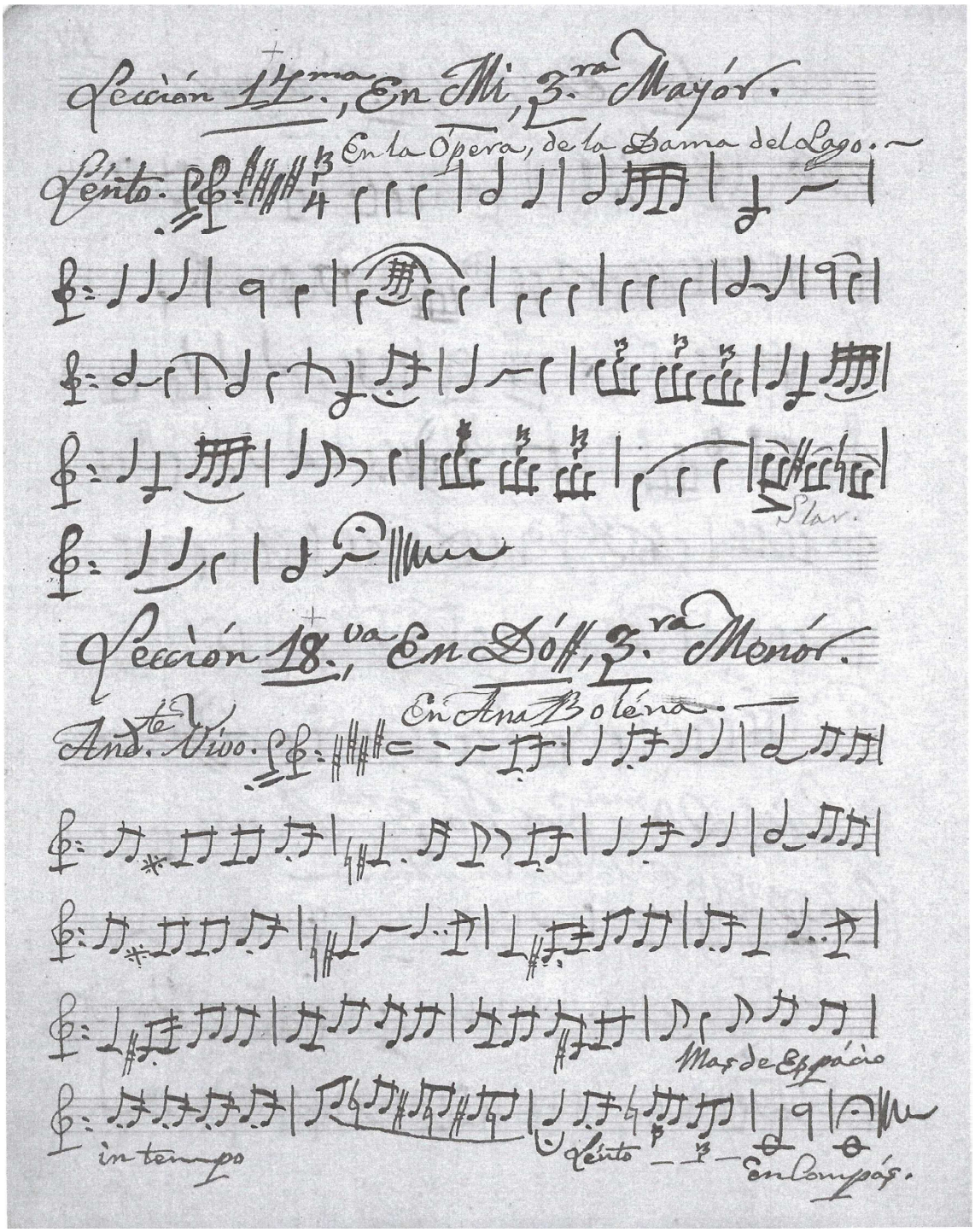


Fig. 51. Ejemplos de lecciones con fragmentos de óperas del Cuaderno de Lentini.

En esta última lección de *Ana Bolena*, Lentini utiliza las dobles alteraciones, los cambios de *tempo*, el calderón, las ligaduras de fraseo y de valor, los tresillos y la escala cromática descendente en el último pentagrama 2º compás. (Véase fig. 52)

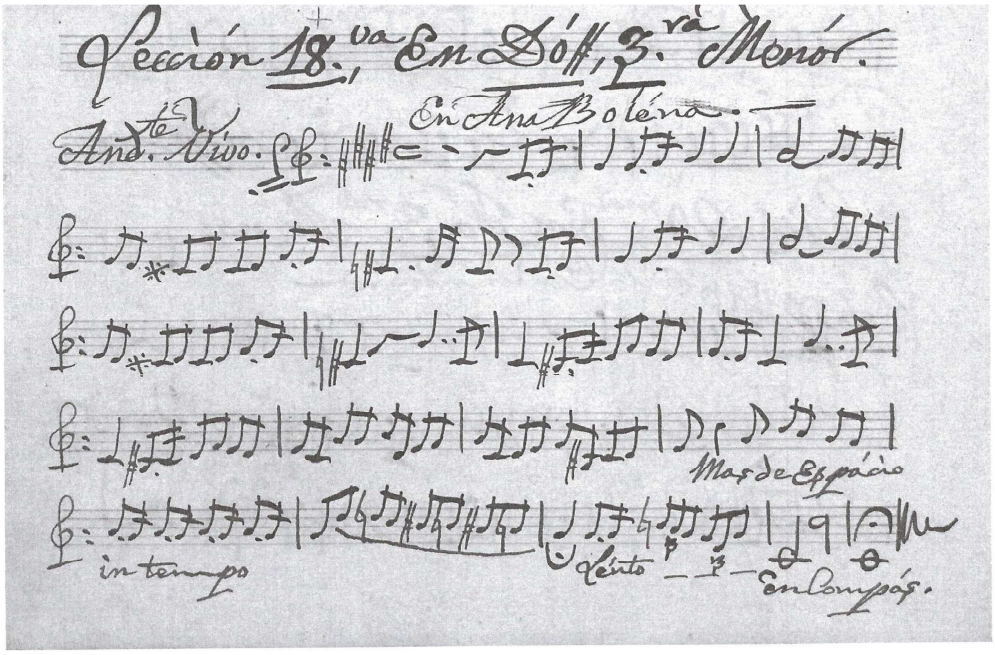


Fig. 52. Lección 18ª de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.

Mostramos a continuación en la siguiente tabla, las lecciones de fragmentos de arias de óperas que utiliza Lentini en su Cuaderno. (Véase tabla 4.1)

Tabla 4.1. Lecciones de fragmentos de óperas.

Lecciones	Tonalidad	Ópera	Compositor
Lección 17ª	Mi Mayor	La Dama del Lago	G. Rossini
Lección 18ª	Do# menor	Ana Bolena	G. Donizetti
Lección 19ª	Lab Mayor	Tancredo	G. Rossini
Lección 20	Fa menor	Cenicienta	G. Rossini
Lección 21	Si Mayor	Blanca y Falliero	G. Rossini
Lección 22	Sol# menor	Elixir de Amor	G. Donizetti
Lección 23	Reb Mayor	Moisés en Egipto	G. Rossini
Lección 24	Sib menor	Elisabetta	G. Rossini
Relación de las lecciones de fragmentos de óperas en la sección tercera del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini.			

En las páginas 38 y 39 (pliego 20), el autor hace una comparación entre las lecciones 25-27 y 26-28, en cuanto a enarmonía. Escribe: *Lección 25 en Fa#, 3ª Mayor* y la *Lección 27 en Solb, 3ª Mayor*. Estas dos lecciones pertenecen a una melodía extraída de la ópera *Cenicienta* de G. Rossini. El autor explica entre las dos lecciones: *La misma lección en distinto tono, resultando el mismo tono. Es decir, los mismos sonidos.*

A continuación aparece la *Lección 26 en Re#, 3ª menor* y *Lección 28 en Mi, 3ª menor*. Entre las dos lecciones el autor escribe: *En estas dos lecciones sucede lo mismo que en las dos antecedentes.* (Véase fig. 53)

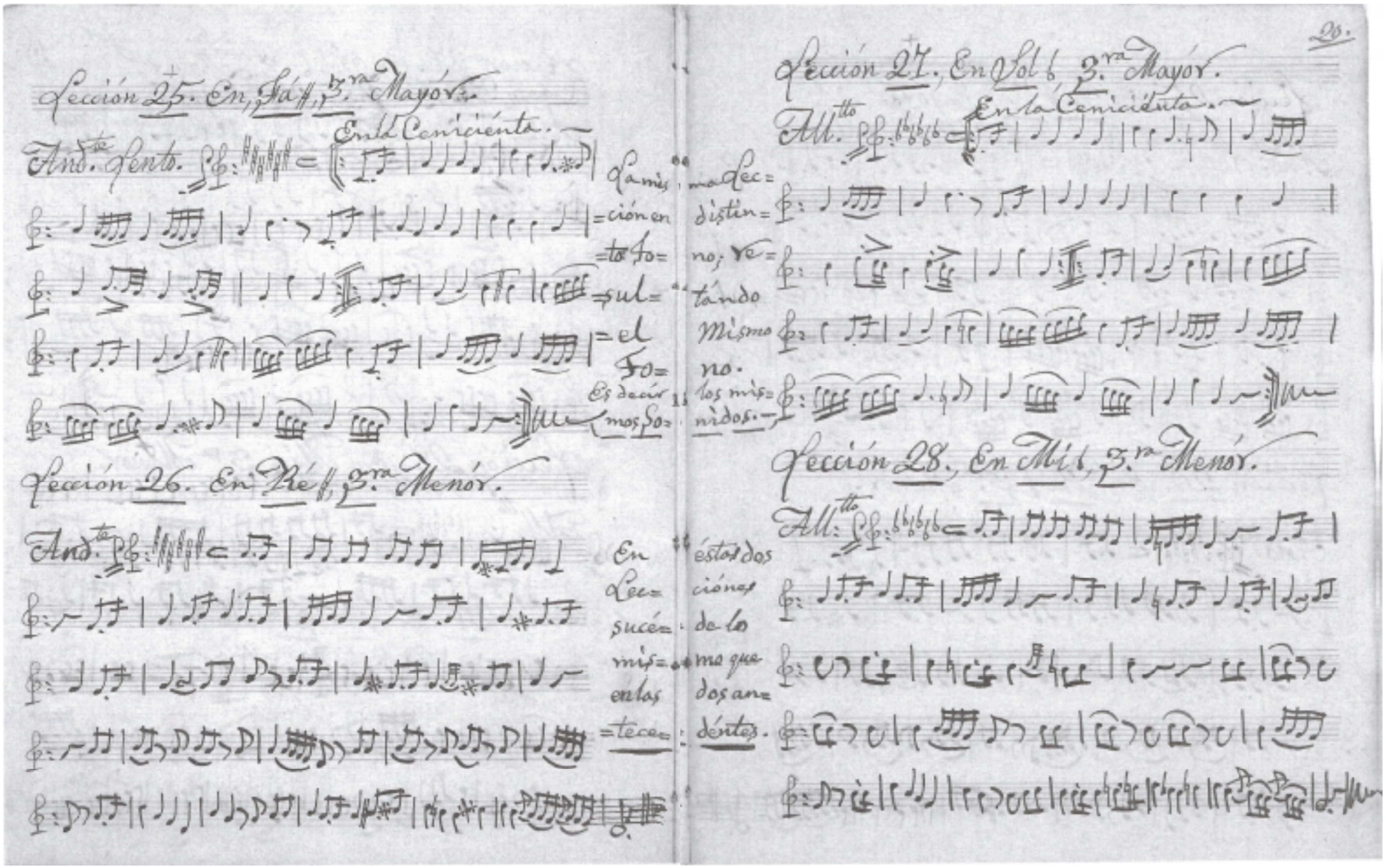


Fig. 53. Lecciones enarmónicas de la sección tercera del Cuaderno de Lentini.

En la página 40 (pliego 20) aparecen: *Lección 29 en Do#, 3ª Mayor* y la *Lección 30 en La, 3ª menor.* En la página 41 (pliego 21) aparecen: *Lección 31 en Dob, 3ª Mayor. Himno Patriótico. Lección 32 en Lab, 3ª menor.* Al final de esta hoja el autor escribe: *Fin de los 30 Tonos.* (Véase fig. 54)

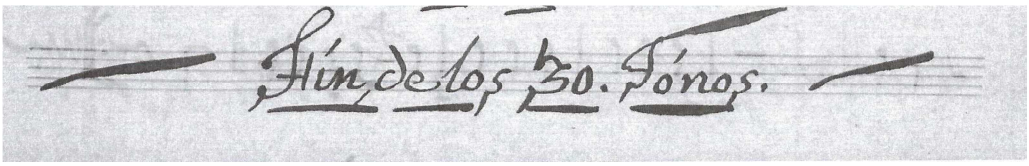


Fig. 54. Anotación del final de la página 40 del Cuaderno de Lentini.

4.5.4. Sección cuarta.

Esta sección se extiende de la página 41 (pliego 21) a la 47 (pliego 23). El autor escribe: *1ª- El Himno de Riégo.* Tempo *Andante*, compás de 6/8, en la tonalidad de Fa mayor, ámbito vocal: Fa3-Re4. Este fue el himno republicano español "Serenos y alegres, valientes y osados" escrito por José María Reart de Copons (1794-1857), declarado en 1822 Himno Nacional de España. (Véase fig. 55)

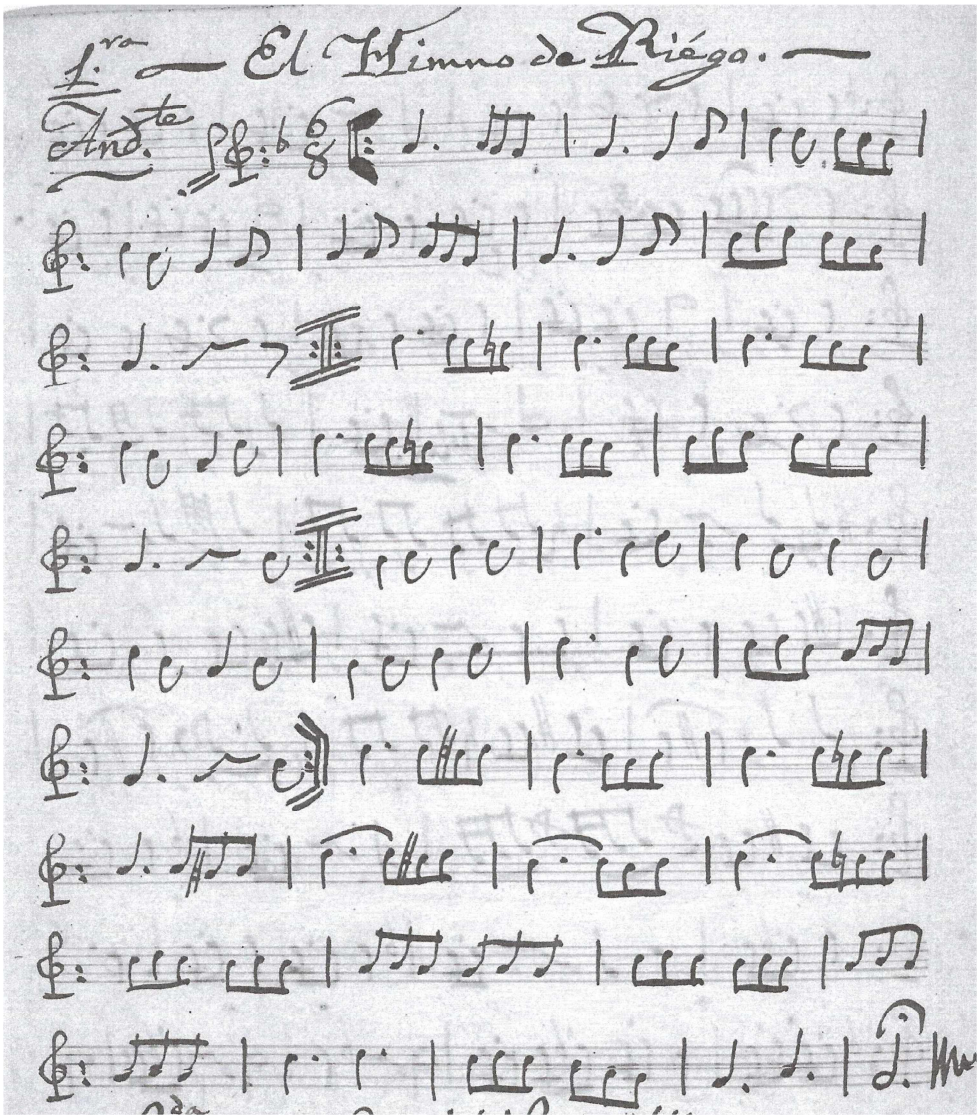


Fig. 55. *El Himno de Riego,* lección 1ª de la sección cuarta del Cuaderno de Lentini.

En la 2ª lección el autor escribe: *2ª- Canción Patriótica. Maestóso,* compás de 4/4, en la tonalidad de Sol Mayor, ámbito vocal Do#3-Mi4. Esta lección se extiende hasta la página 43 (pliego 22).

En la página 44 (pliego 22) aparecen las lecciones 3ª y 4ª, extendiéndose ésta última hasta la hoja número 45 (pliego 23). La primera el autor escribe: *3ª Himno Guerrero*, en Tempo Marcial, compás de 4/4, tonalidad de Fa Mayor, ámbito vocal Do3-Fa4. La segunda la titula *4ª Marcha*, tempo *Andante de Marcha,* compás de 4/4, tonalidad Mib Mayor, ámbito vocal Sib2-Sol5.

En la página 46 (pliego 23) aparece la lección 5ª *Himno Inglés.- God save the King.* Tempo *Largo*, compás de 3/4, tonalidad Mib Mayor, ámbito vocal Do3-Mi4.En esta lección a partir del compás 15 hay un cambio de tempo *Allto.* (Allegretto) y de compás 2/4. (Véase fig. 56)

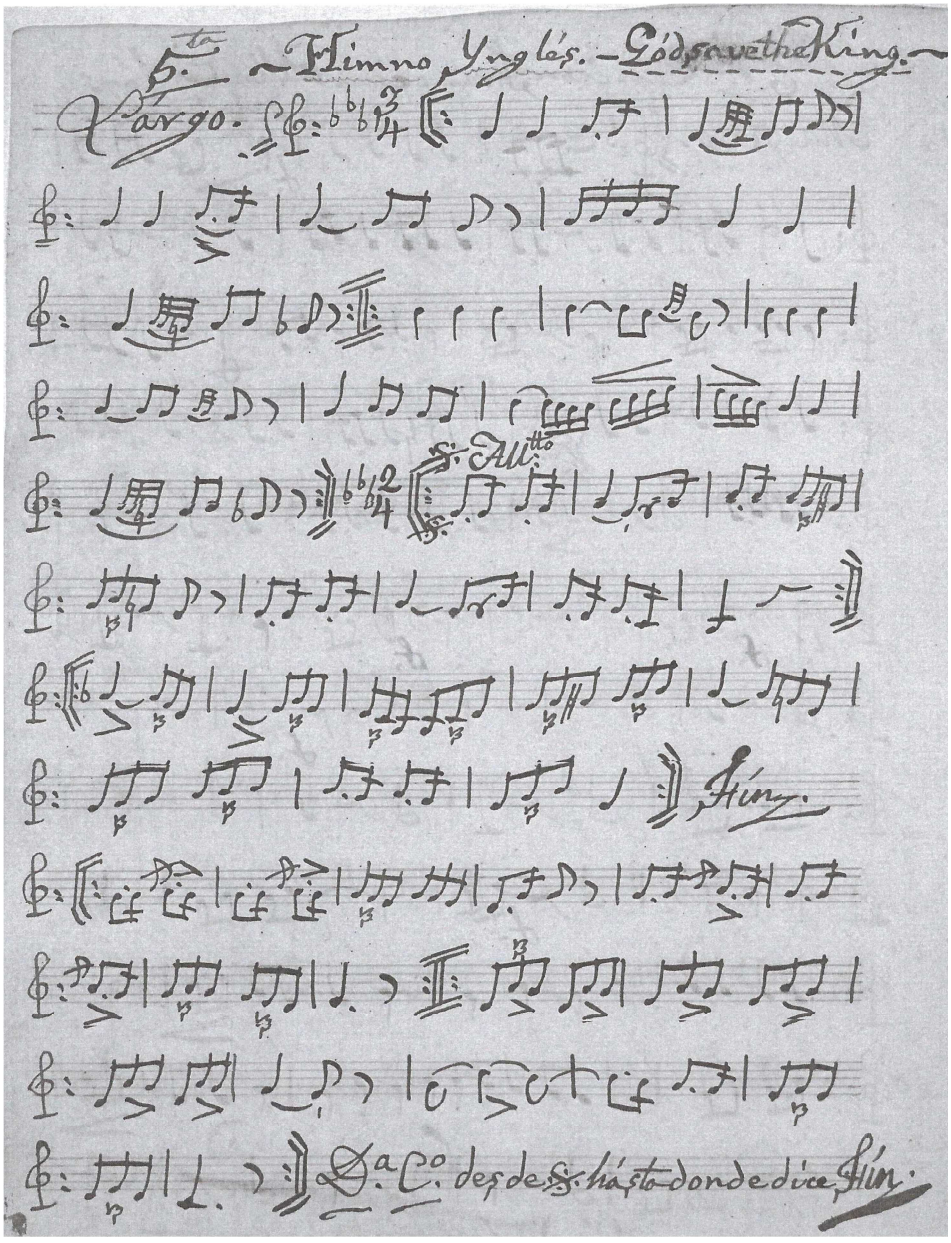


Fig. 56. Himno Inglés del Cuaderno de Lentini.

En la página 47 (pliego 24) el autor escribe: *6ª- Canción Francesa. Allons Enfans de la Patrie* (Himno Francés), Tempo *Maestoso*, compás de 4/4, tonalidad Fa Mayor, ámbito vocal Do3-Fa4. Este himno, también llamado *La Marseillaise* "Marchemos, hijos de la patria", fue compuesto en 1792 por Claude Rouget de L'Isle (1769-1836).

Suponemos que en esta sección, Lentini hace uso de himnos y marchas conocidas de la época como el Himno de Riego, el Himno Francés e Inglés, etc., porque, además de hacer más ameno y divertido el estudio de la entonación, estaba influenciado por su trabajo en esa época como director de orquesta, donde daba especial importancia a la instrumentación en sus composiciones, sobre todo a la sección de los metales. El autor termina esta sección escribiendo: *Fín de las Lecciónes.* (Véase fig. 57)

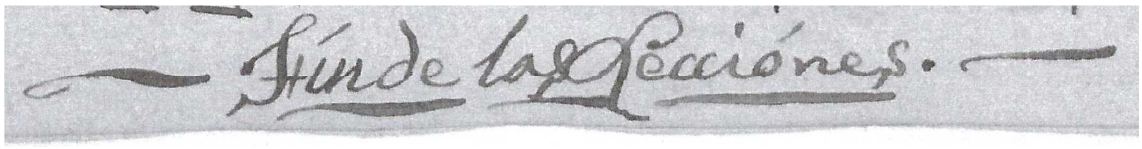


Fig. 57. Final de la sección cuarta del Cuaderno de Lentini.

4.5.5. Sección quinta.

En esta sección, que ocupa la última página del Cuaderno (pliego24), aparecen 8 ejercicios de agilidad que comienzan desde el Do3 en escalas ascendentes y descendentes hasta la 8ª, a ejecutar con la vocal "a", partiendo de cada grado de la escala diatónica. Trabaja la tesitura desde el Do3 al Do5. (Véase fig. 58)

El autor escribe al inicio de la página: *Ejercicios para adquirir agilidad en la voz. Estas volatas se ejecutarán cantándolas con la letra "a".*

Refiriéndonos al término *Volata* diremos que, según Palatín, una *volata* es lo mismo que carrera.[256]Por su parte Pardo y Pimentel la denomina como la ejecución

[256] Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos* Sevilla, 1818. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, p. 105.

rápida de varios sonidos sucesivos sobre una misma sílaba por medio de la simple vocalización.[257]

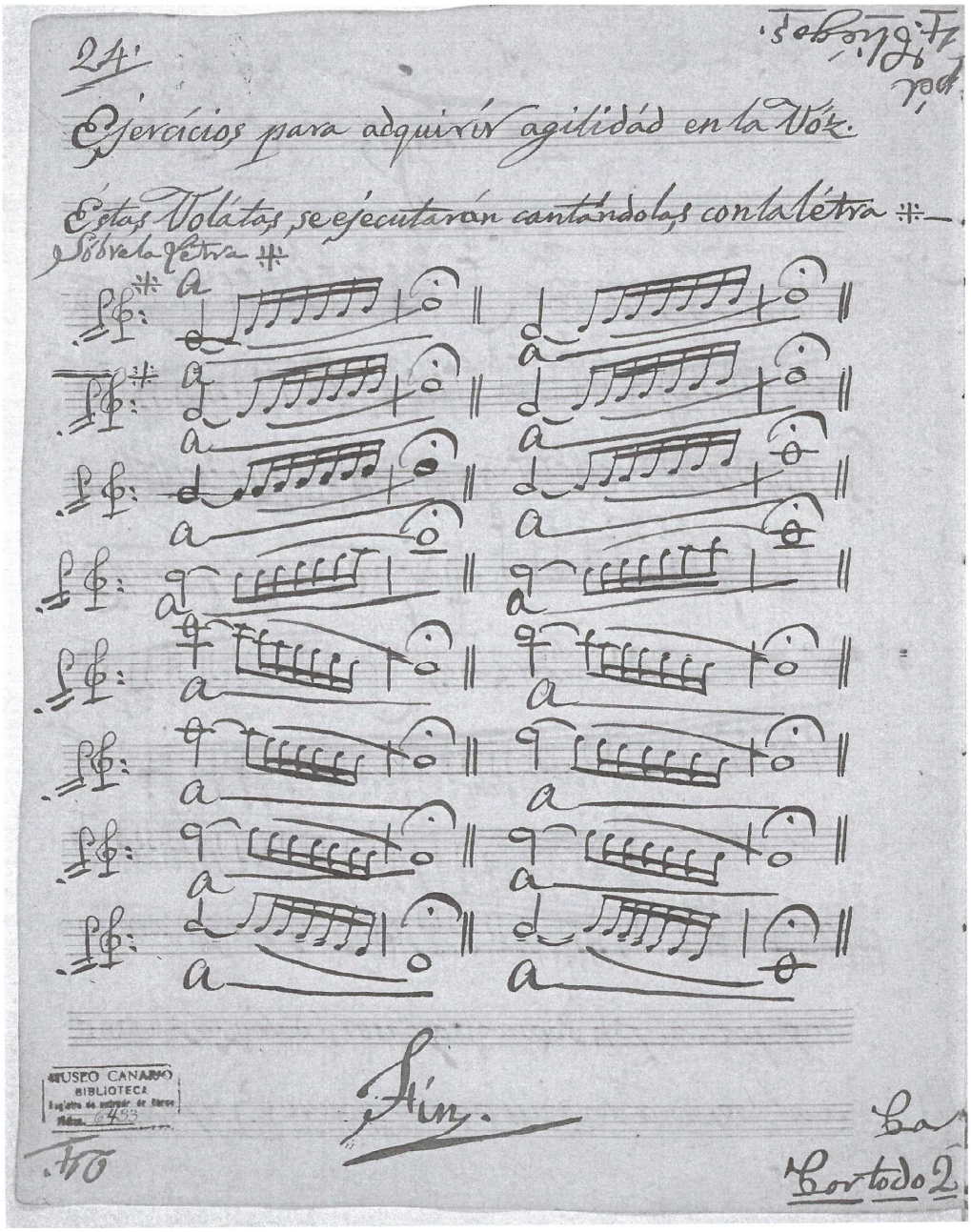


Fig. 58. Última página de Ejercicios de agilidad del Cuaderno de Lentini.

[257] Pardo, N. *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, p. 112.

Volada o *volata*, es el paso de muchos sonidos progresivos, ejecutados con prontitud sobre una sola sílaba o con la simple vocalización, según Fargas y Soler;[258] y el paso veloz y rápido por muchos sonidos en distintas elevaciones, que se hace o sobre una vocal o sobre un monosílabo. También se llama *Carrerilla* o *Fermata*" según Melcior.[259]

4.6. Organización y valoración del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini.

Después de haber descrito y analizado formal y conceptualmente el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini, creemos que posee un orden progresivo en sus dificultades, en general dirigidos a la práctica de la lectura y la entonación. Los aspectos musicales que trata el autor en este cuaderno, se presentan a través de ejemplos, ejercicios y lecciones. Al estar escrito específicamente para una persona en particular, hemos pensado que este cuaderno se adaptaría a las características e intereses de la alumna, respecto a la tesitura vocal, nivel musical y los objetivos propuestos para el aprendizaje.

Este cuaderno, trabaja principalmente la voz enfocada al conocimiento básico de la lectura y la entonación en las tres primeras secciones, como se puede deducir por los títulos de sus lecciones. Aunque no aparezca ninguna explicación al respecto, no descartamos que el autor practicara mediante estos ejercicios y lecciones, la afinación, la emisión de la voz, la articulación del texto a través de las consonantes y vocales de los nombres de las notas musicales, el control del aire, el fraseo, los adornos, diferentes figuraciones rítmicas como la síncopa y el tresillo, aspectos relacionado scon la emisión vocal como el *portamento*, la *messa di voce*, etc.

En las dos secciones siguientes, donde aparecen fragmentos de óperas, himnos, marchas y ejercicios de agilidad, es más probable, aunque no exista una explicación

[258] Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer, p. 223.

[259] Melcior, C.J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, p. 380.

previa, que el autor trabajara más específicamente la técnica vocal, el fraseo, la dinámica, la articulación, adornos, agilidades, etc. Los ejercicios y lecciones no tienen acompañamiento instrumental, por lo que al estar escritos para entonar *a capella*, hacen más difícil su ejecución, trabajando la educación auditiva de la discípula. No obstante, no descartamos la posibilidad de que hayan podido ser acompañados por el propio autor en cada sesión de clase.

4.7. Metodología del autor.

Los contenidos que propone Lentini a través de los ejercicios de su cuaderno, se desarrollan de forma progresiva, desde el punto de vista del orden de las materias y el tratamiento escalonado de las dificultades. Suponemos que al estar escrito explícitamente para una persona en particular, el autor se basó en la formación musical y vocal que hasta ese momento tenía su discípula. La manera en la que Lentini propone sus ejemplos, ejercicios y lecciones, nos hace pensar que su intención era establecer un orden lógico en ellos. En la parte orientada al Solfeo (1ª, 2ª y 3ª secciones, hasta la lección 16), se observa un tratamiento gradual en la exposición de los contenidos y aparecen más explicaciones teóricas de los temas.

También creemos que estos ejercicios de lectura sirvieran a la alumna de entrenamiento de la técnica vocal en cuanto al control de la respiración en la emisión vocal, el ataque del sonido, la colocación de la voz, el apoyo respiratorio, la correcta afinación en la ejecución de los ejercicios, el fraseo en la interpretación de las lecciones de solfeo, la destreza en las agilidades, etc.

En las secciones 3ª (a partir de la lección 17), 4ª y 5ª, el autor propone lecciones dirigidas más a la práctica y desarrollo de la técnica vocal, trabajando conjuntamente con los aspectos técnicos, las tonalidades, adornos, valores irregulares, compases compuestos, síncopas, figuras con puntillo y otros aspectos de la teoría y el solfeo, que no han sido explicados previamente en su cuaderno, pero que puede que su discípula conociera con anterioridad.

Entre los libros con los que hemos comparado el cuaderno de Lentini, creemos que su metodología de asemeja más al planteamiento que hace Concone en su *Escuela de canto para jóvenes principiantes*. Aunque Concone especifica al comienzo de sus lecciones la finalidad de su método, los dos autores enfocan, sus lecciones de canto al lenguaje musical y a la técnica vocal, mediante la entonación de melodías fáciles y conocidas, lo que creemos hará más amena la clase, ayudará al mejor entendimiento de los contenidos, la aplicación por parte del alumno de los conocimientos que ha adquirido en las clases y el logro del cumplimiento de los objetivos trazados por el profesor.

4.8. Primeras conclusiones sobre el análisis del Cuaderno de Lentini.

Al analizar exhaustivamente el Cuaderno de Lecciones para Canto de Benito Lentini, creemos que posee un interesante valor didáctico. El autor hace un tratamiento gradual de los contenidos que propone y lo lleva a la práctica mediante ejercicios y lecciones, que guardan entre sí una relación y un orden lógicos. Desde el punto de vista formal, Lentini estructura su cuaderno en diferentes secciones, estableciendo una dinámica de trabajo y facilitando la comprensión y asimilación de los contenidos.

Hemos notado que es un cuaderno que va de lo más sencillo a lo más complejo en muy poco espacio, lo que nos hace pensar que la intención de Lentini como profesor, era que su discípula tuviera una idea general acerca del canto, utilizando el solfeo como vía para comprender y asimilar los contenidos de manera general y que su formación como cantante fuera íntegra. Es sabido por todos la relación existente entre el solfeo y el canto, incluso en esta época era indispensable para un alumno de música el conocimiento de la lectura y entonación para conseguir un completo desarrollo como intérprete, y así se ha mantenido hasta nuestros días.

Creemos además, que este cuaderno pudo ser utilizado perfectamente como guía para el profesor en sus clases privadas, o como medio de planificación de la enseñanza; lo que nos lleva a concluir que Benito Lentini al escribirlo, conocía muy bien las aptitudes, motivaciones e intereses de su discípula y adaptó a estas características sus lecciones, dándole un carácter privado y personalizado.

Por otra parte, hemos podido comprobar que en la gran mayoría de los libros de vocalizaciones y ejercicios de canto, así como en los métodos y tratados consultados para esta investigación, aparecen en mayor o menor medida, lecciones que trabajan la agilidad mediante escalas mayores, menores, diatónicas y cromáticas, así como los intervalos conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, las tonalidades, el ritmo y sobre todo, la entonación. Estos temas forman parte de una manera en común de enfocar el entrenamiento vocal, expuesto por todos los profesores y cantantes analizados, que han creado métodos y tratados para el estudio del Solfeo y del Canto en el siglo XIX.

II. DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 5

ESTRUCTURA DEL DISEÑO Y DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

5.1. Objetivos

La realización de esta tesis doctoral parte del descubrimiento, en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, de una obra escrita para la enseñanza del Canto. Este documento, inédito y manuscrito, fue escrito por el notable músico de origen italiano afincado en esta ciudad, D. Benito Lentini y Messina (1793-1846). El hallazgo del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843), ha sido el precursor para plantear y proponer una serie de objetivos, que se definen a continuación:

1) Describir y analizar las características formales y musicales del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina (1793-1846).

2) Descubrir las similitudes del Cuaderno de Lentini con algunos de los principales métodos de solfeo y canto escritos en España, Italia y Francia en el siglo XIX.

3) Realizar un compendio y clasificación de la totalidad de la obra vocal culta religiosa y profana, escrita en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX, que se conserva en los diferentes archivos musicales.

4) Indagar sobre los documentos escritos para la enseñanza del solfeo o el canto en el siglo XIX y principios del siglo XX en Las Palmas de Gran Canaria.

5) Describir el *Método Elemental de Solfeo y Cantos Escolares* (ca. 1910) de Bernandino Valle y Chinestra.

Ahora bien, si nos centramos en el segundo objetivo expuesto, la finalidad del mismo es realizar un análisis descriptivo y comparativo sobre las similitudes del Cuaderno de Lentini con algunos de los principales métodos de solfeo y canto escritos en España, Italia y Francia en el siglo XIX y, para llevarlo a cabo, se han realizado dos Estudios:

- El primero de ellos trata de analizar las similitudes de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

- El segundo estudio se basa en analizar las similitudes de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

En base a lo anterior, ambos estudios cuentan con objetivos específicos, con una serie de variables (aunque la naturaleza de las variables sean las mismas en ambos estudios), con una muestra e instrumentos propios de cada uno de ellos; sin embargo, los dos estudios comparten el mismo objetivo general, el diseño metodológico, el procedimiento seguido para la recogida de datos y las técnicas de análisis estadístico para el tratamiento de los datos. Eso sí, la interpretación de los resultados obtenidos, las conclusiones más relevantes, así como las limitaciones, ventajas y las futuras líneas de investigación pertenecen a cada Estudio por separado.

Dicho lo cual, en esta parte, donde se expone y se explicita la estructura empírica de ambos estudios, se indican aquellos apartados que son comunes a ambos estudios dejando, para cada investigación, los criterios y aspectos que le son propios. Por tanto, seguidamente se señala, como bien decíamos en el párrafo anterior, el diseño metodológico, el procedimiento seguido para la recogida de datos y las técnicas de análisis estadístico para el tratamiento de los datos de este trabajo.

5.2. Estructura del Estudio

Esta investigación se ha dividido en dos Estudios:

Estudio Primero:

- Análisis y descripción de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

- Análisis comparativo-correlacional intergrupo de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

- Análisis interpretativo de la comparativa realizada de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina en base a reducir y clasificar la información obtenida.

Estudio Segundo:

- Análisis y descripción de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

- Análisis comparativo-correlacional intergrupo de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

- Análisis interpretativo de la comparativa realizada de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina en base a reducir y clasificar la información obtenida.

5.3. Objetivo general

Esta investigación trata de descubrir las similitudes del Cuaderno de Lecciones de Lentini con algunos de los principales métodos de solfeo y canto escritos en España, Italia y Francia en el siglo XIX.

5.4. MÉTODO

5.4.1. Diseño

Ambos estudios tienen una modalidad *fenomenológica* y utilizan un método *cualitativo (inductivo)* a través de *análisis documental.*

La *fenomenología* es un método *analítico y descriptivo* de las vivencias del pensamiento, de las acciones, de la realidad que nos rodea que interpreta esa realidad mediante los actos intencionales de la conciencia (Husserl, 1967[1]). Es decir, relata los sentimientos, pensamientos, creencias, acciones, opiniones, etc., del sujeto o grupo, tal como se presentan y la manera en que se viven por las propias personas, con sus experiencias propias vividas (Heidegger, 2006[2]). En este sentido, el método *cualitativo*, que se emplea en la modalidad fenomenológica permite obtener información que va más allá de los datos, dado que el acercamiento es más global y comprensivo de la realidad (Walker, 1989[3]).

Por su parte, la metodología cualitativa (Denzin y Lincoln, 1994[4]):

a) Se basa en el estudio sistemático de la experiencia cotidiana.
b) Enfatiza el estudio de los procesos y de los significados.
c) Se interesa por fenómenos y experiencias humanas.
d) Da importancia a la naturaleza socialmente construida de la realidad.

[1] Husserl, E. (1967). *Una Fenomenología pura y una filosofia fenomenológica*. Madrid: Investigaciones lógicas.

[2] Heidegger M. (2006). *Introducción a la fenomenología de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

[3] Walker, R (1989). *Métodos de investigación para el profesorado*. Madrid: Morata.

[4] Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (1994). *Introduction: Entering the Field of Qualitative Research. En: "Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE.

Asimismo, presenta las siguientes características principales (Loflland y Lofland, 1995[5]; Taylor y Bogdan, 2000[6]):

- Es *inductiva*. Se parte de casos en concreto, particulares, para realizar teorías, conceptos, etc., generalizables.
- Tiene una *perspectiva holística*, esto es, considera el fenómeno como un todo. No busca variables que determinen una conducta particular, busca comprensión del todo, porque la configuración global de un contexto cambia al variar una de sus partes. Así pues, la información recabada conformaría un todo.
- El tipo de conocimiento que se extrae es de *carácter ideográfico*, es decir, estudia la comprensión de las particularidades individuales y únicas de los objetos de estudio.

Las características expuestas de la metodología cualitativa se pueden resumir en que: 1) son investigaciones centradas en los sujetos o grupos de personas; 2) se estudia el fenómeno de manera integral o completa y; c) el proceso de investigación es inductivo.

Una vez descrito el método cualitativo, es necesario comentar que en ambos estudios se ha utilizado el *análisis documental* como técnica de recogida, análisis y compilación de datos.

Los dos Estudios son un tipo de investigación social que se basan en la reunión, selección y análisis de escritos que están en forma de "documentos" producidos por la sociedad. La finalidad es estudiar un fenómeno determinado a través de documentos. Por tanto, el análisis documental permite extraer del documento la información en él contenida. El resultado culmina cuando la información es liberada por el investigador, la difunde y se convierte en fuente selectiva de información.

[5] Lofland, J. y Lofland H, L. (1995). *Analyzing Social Settings.* Belmont CA: Wadsworth.

[6] Taylor, S. J. y Bogdan, R (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós. (3ª Ed.)

5.4.2. Variables

La elección de las variables utilizadas en esta investigación se ha definido en función de los objetivos propuestos y del modelo teórico que hemos presentado. Así pues, las variables tienen un carácter o naturaleza *cualitativa*, de *carácter inductivo* y con un *diseño descriptivo y correlacional.*

Las variables cualitativas son aquellas que permiten la expresión de una característica, una categoría, una cualidad o un atributo. El objetivo de las mismas es ofrecer una idea, una creencia, una opinión, etc., que quiere expresar un grupo de sujetos (Bisquerra, 2004[7]; Hernández, Fernández y Baptista, 2010[8]).

Las variables cualitativas se pueden clasificar en: a) *categóricas* y; b) *ordinales*:

- Las categóricas adoptan valores que *no se pueden ordenar*, es decir, no existe un criterio o una jerarquía que permita la ordenación del atributo.
- Las ordinales, en cambio, adquieren valores *que se pueden ordenar* de acuerdo a una *escala*; es decir, los valores se ordenan de acuerdo a sus características.

En este caso, las variables cualitativas en ambos Estudios son de carácter ordinal, ya que los valores forman una categoría y la misma es valorada en orden a una cualidad.

5.4.3. Técnicas de análisis estadístico

Para el análisis y tratamiento de los datos en ambos estudios se utilizó el paquete de programa estadístico SPSS versión 20.0 para Windows. Se realizaron los siguientes análisis en subprogramas del SPSS:

[7] Bisquerra, R. (Coord.). (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.

[8] Hernández R.; Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill. (5ª Ed.)

- *Análisis univariados*

Estos análisis aportan una visión general, de esta forma, se reducen y resumen las características del conjunto de datos recogidos. Para ello, se utilizaron los estadígrafos de porcentajes, distribución de frecuencia y medidas de tendencia central a través de los subprogramas *Frecuencias* y *Estadísticos descriptivos*.

- *Análisis comparativo - correlacional*

Este método de análisis es una medida de relación lineal que se establece entre dos variables, es decir, es un índice que puede utilizarse para medir el grado de relación de dos variables. Así, si la relación que se establece entre dos variables se acerca al valor 1, existe una correlación positiva perfecta; esto es, cuando una variable aumenta, la otra aumenta en proporción constante; si se encuentra entre 0 y 1, existe una correlación positiva; Si es igual a 0, no existe relación lineal; si el valor se sitúa entre -1 y 0, existe una correlación negativa, y si el valor es de -1, existe una correlación negativa perfecta: cuando una de ellas aumenta, la otra disminuye en proporción constante.

De esta manera, lo que se quiere comprobar es si existe relación entre los distintos métodos de solfeo y canto de manera asociativa.

5.5. Procedimiento

- Desarrollo del Estudio

El punto de partida de esta investigación fue la localización, en los archivos musicales de El Museo Canario, de la obra inédita y manuscrita de Benito Lentini y Messina, *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843). Con este documento escrito para la enseñanza del Canto, realizaremos un estudio analítico-descriptivo-comparativo de su estructura formal y conceptual, así como de la metodología del autor.

- *Fase I*

Nos resultaba interesante, antes de la realización del estudio analítico-descriptivo-comparativo del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini, y por el interés didáctico de nuestro trabajo, conocer cómo se ha desarrollado la enseñanza musical en el mundo occidental a través de la historia, y más específicamente la enseñanza del canto desde sus inicios y hasta el siglo XIX.

Para la realización de la primera parte de nuestra investigación sobre los antecedentes y la fundamentación teórica, consultamos la bibliografía de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la ULPGC, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Canarias, las distintas Bibliotecas del Cabildo Insular de Gran Canaria y en los fondos documentales del Archivo histórico y de la casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Consultamos, además, los libros referentes a la tratadística del Canto y el Solfeo en España, Italia y Francia, tres naciones donde la enseñanza de esta disciplina en el siglo XIX tuvo una gran relevancia y repercusión mundial.

También buscamos información en los principales libros de historia de la música y otros escritos sobre la historia de la música en Canarias, enciclopedias musicales, libros referentes a la técnica vocal, otras tesis que hayan estudiado este campo, y en artículos de revistas especializadas, periódicos y páginas *web.*

- *Fase II*

Esta fase comenzó por la localización en los archivos musicales de El Museo Canario de Las Palmas de Gran canaria del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina. Este documento inédito y manuscrito, que tan amablemente nos facilitó esta institución, procedimos a su estudio, realizando un trabajo analítico-descriptivo, desde el punto de vista formal primeramente y, posteriormente, describimos cada sección y llevamos a cabo una valoración didáctica, planteando la metodología del autor y las primeras conclusiones sobre nuestro estudio.

Criterios de análisis del Cuaderno de Benito Lentini:

1. Título de la obra.
2. Formato de la obra.

3. Orden de los contenidos.
4. Progresión de las dificultades.
5. Objetivos didácticos.

- *Fase III*

La tercera fase consistió en la localización, selección, revisión y análisis detallado de algunos de los métodos de Solfeo y Canto publicados en el siglo XIX en España, Italia y Francia. Para la obtención de esta información, consultamos en los archivos bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de la ULPGC, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Canarias, las Bibliotecas Públicas del Cabildo Insular de Gran Canaria, la Biblioteca del Estado, el Archivo Histórico Provincial, y en los fondos documentales y archivos musicales de El Museo canario, la Catedral, y la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria.

Una vez recabada toda esta información realizamos dos análisis descriptivos-comparativos. Como bien se ha explicado, en primer lugar, abordaremos los métodos de Canto, que incluyeron en sus contenidos, ya fuera a través de ejemplos o lecciones, aspectos sobre la enseñanza y práctica del Solfeo. Para este estudio trabajaremos con los siguientes criterios:

1. Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas
2. Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas
3. Lecciones o ejercicios de intervalos
4. Lecciones o ejercicios de obras de otros autores
5. Lecciones o ejercicios para la práctica de las agilidades
6. Lecciones de Solfeo silabado

Una vez finalizado este trabajo, realizamos un estudio estadístico de esta comparativa para obtener los resultados y las consiguientes conclusiones al respecto.

En segundo lugar realizamos un análisis descriptivo-comparativo de los métodos de Solfeo seleccionados, que incluyeron entre sus contenidos, ya fuera a través de ejemplos o lecciones, los mismos o similares aspectos referentes a la enseñanza del Solfeo, que los que propone Lentini en su cuaderno de lecciones para Canto. Los criterios que se seguirán para la realización de esta comparativa son:

1. Lecciones de ritmo y entonación.
2. Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.
3. Las escalas diatónicas y cromáticas.
4. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor.
5. Los intervalos.
6. El orden de las alteraciones.
7. Lecciones o ejemplos con obras de otros autores
8. Lecciones o ejercicios para la práctica de las agilidades

Una vez finalizado este trabajo realizaos un estudio estadístico de esta comparativa para comparar los resultados y llegar a conclusiones.

- *Fase IV*

En la cuarta fase nos enfrascamos en la realización de un compendio de todo el repertorio vocal de música culta, creado en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX. Para este trabajo buscamos información en los distintos archivos musicales que guardan catalogados, todo este legado musical, tan preciado e importante para la cultura canaria. Para la realización de este compendio examinamos información en los fondos musicales de El Museo Canario, la Catedral, la Sociedad Filarmónica y en la Biblioteca Insular, que conservan en mayor o menor medida toda esta obra creada por los compositores que desempeñaron su labor musical en esta ciudad.

Una vez conformado todo este repertorio vocal, se realiza una clasificación basándonos en el compositor, género o tipo de música, formato vocal y el año de creación (en los casos que se conozcan). Esta clasificación se plasmará en tablas individuales por autor y orden cronológico.

Los aspectos que se emplean en esta clasificación son:

1. Música vocal religiosa para solista.
2. Música vocal profana para solista.
3. Música vocal religiosa para coro.
4. Música vocal profana para coro.

5. Música escénica (ópera, zarzuela, dramas líricos, autosacramentales…)
6. Música pedagógica.

- *Fase V*

La quinta fase consistirá en una ampliación de la investigación con el análisis descriptivo de la obra de Bernardino Valle Chinestra: *Método Elemental de Solfeo y Cantos Escolares*. Este documento escrito por el autor a principios del siglo XX, ha sido hallado durante la realización del compendio clasificatorio de la fase anterior. Hablaremos de la historia biográfica de Bernandino Valle Chinestra, su labor como maestro y docente, su obra de y las características musicales de la misma.

Posteriormente procederemos a la descripción y análisis del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra, y de los *Cantos escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces,* del mismo autor, contenidos en el mencionado método.

En primer lugar se analiza el Método Elemental de Solfeo, que contiene entre sus lecciones los Cantos Escolares, que se analizan por separado, por su interesante valor didáctico y porque, además, ya han sido editados. El método de Bernardino Valle, comprende dos partes de 30 lecciones cada una, que describimos detalladamente, alternando con algunas imágenes de las mismas.

- *Fase VI*

Esta última fase de nuestra investigación la dedicamos a las conclusiones generales del Estudio y, posteriormente, plantear diferentes líneas de investigación que podrán ser trazadas en un futuro a raíz de los resultados de esta Tesis Doctoral.

5.6. Fuentes empleadas

La primera fuente para la realización de esta Tesis Doctoral es una obra inédita y manuscrita creada para la enseñanza del Canto que proviene de los archivos musicales de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Las fuentes que procedieron a la realización de esta han sido en su mayoría primarias y proceden de diferentes bibliotecas y archivos canarios, peninsulares y extranjeros.

El corpus central de la documentación estudiada está integrado por métodos de Solfeo y Canto publicados en el siglo XIX y conservados en la Biblioteca Nacional de España, en las Bibliotecas Públicas de Las Palmas de Gran Canaria, en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Canarias y en el Archivo Histórico Provincial.

Para la realización del compendio y clasificación de las obras vocales escritas en el siglo XIX, hemos revisado y anotado la totalidad de las catalogaciones de los archivos musicales de El Museo Canario, la Catedral de Santa Ana, el fondo de los Duques de Montpensier en la Biblioteca Insular, y en los archivos de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria.

CAPÍTULO 6

ESTUDIO I

ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO RESPECTO A LAS SIMILITUDES DE LOS MÉTODOS DE CANTO ESCRITOS EN EL SIGLO XIX EN ESPAÑA, ITALIA Y FRANCIA, CON EL *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* DE BENITO LENTINI Y MESSINA.

En el capítulo dedicado a la estructura del marco empírico se indicó que el Estudio Primero trataba de analizar las similitudes de los métodos de canto escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el Cuaderno de Lecciones para Canto de Benito Lentini y Messina, utilizando para ello una metodología cualitativa con diseño descriptivo y comparativo.

Asimismo, en el citado capítulo se dejó claro que tanto el objetivo general y el diseño metodológico como el procedimiento seguido para la recogida de datos y las técnicas de análisis estadístico para el tratamiento de los datos eran los mismos para éste y el siguiente Estudio II; aunque a los mismos se hará mención.

Por tanto, en este Estudio I se desarrollará el objetivo específico, se señalará la muestra y el instrumento empleado, los resultados y se terminará con la discusión de los resultados obtenidos y las conclusiones más relevantes.

6.1. Objetivos específicos

Del objetivo general del Estudio empírico se deriva la siguiente meta específica:

1) Analizar las similitudes de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

6.2. MÉTODO

6.2.1. Diseño

La metodología es de tipo cualitativa, con un método basado en el análisis documental y de diseño descriptivo y comparativo, tal y como se describió en la estructura del marco empírico.

6.2.2. Variables

La elección de las variables utilizadas en este estudio se ha definido en función de los objetivos propuestos y del modelo teórico que hemos presentado, como se señaló en el capítulo V. Así pues, las variables tienen un carácter o naturaleza *cualitativa, descriptiva y comparativa*.

También, en el anterior capítulo se describió el significado de las variables cualitativas (las que permiten la expresión de una característica, una categoría, una cualidad o un atributo), además de la clasificación de las mismas (nominales u ordinales); en este Estudio se utilizan variables ordinales, ya que, tras el análisis documental de los textos y escritos, las variables se pueden ordenar y clasificar.

Las variables a estudiar se relacionan con los distintos métodos de canto:

- *Arte de Cantar* (1799)
- *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815)
- *Colección de Cuarenta Ejercicios o Estudios Progresivos de Vocalización* (1828)
- *Método Práctico de Canto* (1833)
- *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866)
- *Método Completo de Vocalización para Mezzo-Soprano* (1855)
- *Nuevo Método de Canto* (ca. 1859)
- *Introducción al Arte de Cantar Bien: Método Elemental de Canto* (ca. 1859)
- *Obras Completas sobre el Canto, teoría y práctica* (1875)

- *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847)
- *Guía Teórico-Práctica Elemental para el estudio del Canto* (1865)
- *Méthode Élémentaire de Chant suivie de vocalises faciles, avec acct. de piano* (1869)
- N*uevo Método de Canto Teórico-Práctico* (1856)
- *Método de Canto para voz de Soprano* (ca. 1862-64)
- *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860)
- *Escuela Completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático italiano y español* (1858)
- *Escuela de Canto* (1894)
- *Abrégé de L'art du Chant* (1877)
- *12 Frases Melódicas para el perfeccionamiento de las voces. Estilo y Expresión del Canto* (1895)
- *Método Completo de Canto* (1906)
- *Escuela Española de Canto* (1905)
- *Método de Canto Teórico y Práctico* (1899)
- *El Arte del Canto* (1886)

6.2.3. Muestra

La muestra objeto de estudio está constituida por los veintitrés compositores de los *métodos de canto* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia:

1. Miguel López Remacha (Arte de Cantar)
2. Miguel López Remacha (Melopea)
3. Mariano Rodríguez de Ledesma.
4. Niccola Vaccaj.
5. Vicente Colla.
6. Auguste Panseron.
7. Laure Cinthie Damoreau
8. Giuseppe Concone
9. Stéphen de la Madelaine.
10. Manuel García.

11. Francisco Lamperti.
12. Luigi Bordese.
13. Juan de Castro.
14. Juan Barrau y Esplugas.
15. José Aranguren.
16. Antonio Cordero y Fernández.
17. José Inzenga.
18. Eugène Crosti.
19. Rafael Taboada y Mantilla.
20. Marqués de Alta-Villa.
21. Ramón Torrás.
22. Francisco Turell y Roig.
23. Benigno Llaneza.

6.2.4. Procedimiento

El procedimiento y desarrollo están recogidos en la estructura del marco empírico.

6.2.5. Instrumento

El instrumento empleado en este análisis descriptivo y comparativo se basa en el *Cuaderno de Lecciones* de Benito Lentini y Messina; el mismo es el elemento por el que se van a describir y comparar los métodos de canto.

Tipos de Lecciones o ejercicios:

1. Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas
2. Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas
3. Lecciones o ejercicios de intervalos
4. Lecciones o ejercicios de obras de otros autores
5. Lecciones o ejercicios para la práctica de las agilidades
6. Lecciones de Solfeo silabado

6.2.6. Técnicas de análisis estadístico

Para el análisis y tratamiento de los datos se han empleado los análisis univariados y comparativos-correlacionales descritos en el capítulo V.

6.3. RESULTADOS

6.3.1. Procedimiento de análisis de la información.

Para analizar los datos que se desprenden de los métodos de canto se utilizó el programa de análisis estadístico SPSS 20.0.

En primer lugar, se estableció una codificación temática para extraer la información de las Lecciones de Benito Lentini y Messina. Esta codificación y categorización ha permitido que se pueda manejar la información y poder organizarla conceptualmente. Dicha codificación se elaboró a través de un procedimiento inductivo-deductivo basado, por un lado, en las Lecciones elaboradas y definidas y, por otro, en las variables objeto de estudio; de esta manera se tiene una visión analítica y, a la vez, teórica del tema que se quiere investigar. Por tanto, el análisis de los datos que se desprenden de la comparación entre el Cuaderno de Lecciones de Benito Lentini y Messina y los métodos de canto según compositores será tratado conforme a la relación y similitud entre ambos.

6.3.2. Análisis de los resultados.

Una vez realizadas las consideraciones necesarias a continuación se expone, por una parte, las tablas relacionadas con la descripción de frecuencias y porcentajes en cada una de las variables a estudiar. En segundo lugar, se detalla, en una tabla de contingencia el análisis comparativo entre las variables a estudiar con la finalidad de encontrar similitudes o asociaciones entre ellas.

6.3.2.1. Análisis descriptivo.

TABLA 6.1.

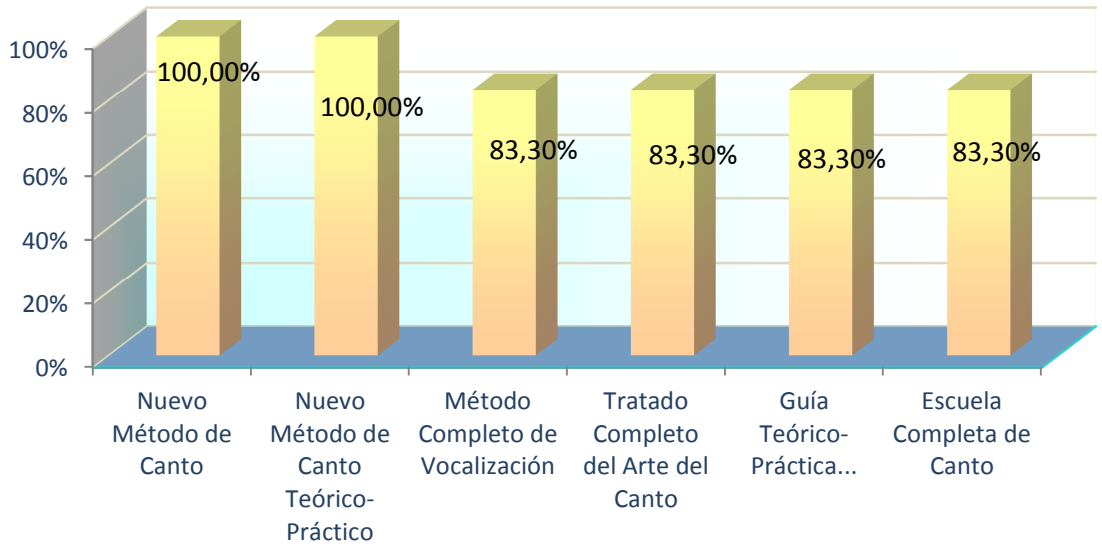
Estadísticos descriptivos

VARIABLES	Media	Desviación típica	N	%
ARTE DE CANTAR	2,67	2,082	3	50%
MELOPEA	2,00	1,000	3	50%
COLECCIÓN DE CUARENTA EJERCICIOS	2,75	1,708	4	66.7%
MÉTODO PRÁCTICO DE CANTO	2,75	1,708	4	66.7%
NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO PRÁCTICO	3,50	1,871	6	100%
MÉTODO COMPLETO DE VOCALIZACIÓN PARA...	3,00	1,581	5	83.3%
NUEVO MÉTODO DE CANTO	2,67	2,082	3	50%
INTRODUCCIÓN AL ARTE DE CANTAR BIEN	3,00	1,581	5	50%
OBRAS COMPLETAS SOBRE EL CANTO, TEORÍA Y...	3,25	1,708	4	66.7%
TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO	3,00	1,581	5	83.3%
GUÍA TEÓRICO-PRÁCTICA ELEMENTAL PARA EL...	3,40	2,074	5	83.3%
MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT SUIVIE...	2,00	1,000	3	50%
NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO-PRÁCTICO	3,50	1,871	6	100%
MÉTODO DE CANTO PARA VOZ DE SOPRANO	2,67	2,082	3	50%
PRONTUARIO DEL CANTANTE E INSTRUMENTISTA	4,00	1,000	3	50%
ESCUELA COMPLETA DE CANTO EN TODOS SUS...	3,75	1,708	5	83.3%
ESCUELA DE CANTO	4,00	.	1	16.7%
ABRÉGÉ DE L'ART DU CHANT	2,75	1,708	4	66.7%
12 FRASES MELÓDICAS PARA EL PERFECCIONAMIENTO..	5,00	.	1	16.7%
MÉTODO COMPLETO DE CANTO	2,67	2,082	3	50%
ESCUELA ESPAÑOLA DE CANTO	1,50	,707	2	33.3%
MÉTODO DE CANTO TEÓRICO Y PRÁCTICO	2,75	1,708	4	66.7%

EL ARTE DEL CANTO	2,67	2,082	3	50%

La lectura de la tabla 6.1 deja ver que hay dos métodos de canto que utilizan los seis elementos que configuran el cuaderno de Lecciones de Lentini. Estos métodos son el de *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla y el de *Nuevo Método de Canto Teórico-Práctico* (1856) de Juan de Castro. A estos le siguen el *Método Completo de Vocalización para Mezzo-Soprano* (1855) de Auguste Panseron; *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García; *Guía Teórico-Práctica Elemental para el estudio del Canto* de Francisco Lamperti; y *Escuela Completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático italiano y español* de Antonio Cordero y Fernández. Todos estos últimos con un porcentaje del 83.3%.

Para una mejor lectura de los datos la gráfica 6.1, se muestran los principales porcentajes alcanzados en función del método de canto.



Gráfica 6.1. Porcentajes de los métodos de canto con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.

A continuación se muestran, de forma individual, las frecuencias y porcentajes obtenidas en cada uno de los métodos de canto (variables a estudiar).

El objetivo es mostrar el número (frecuencia y porcentajes) de Lecciones que cada obra contiene del Cuaderno de Benito Lentini y Messina, así como el tipo de Lecciones que con la que la citada obra se compone.

TABLA 6.2

ARTE DE CANTAR

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.3

MELOPEA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		

Total		6	100,0		

TABLA 6.4

COLECCIÓN DE CUARENTA EJERCICIOS

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	
Perdidos	Sistema	2	33,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.5

MÉTODO PRÁCTICO DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	
Perdidos	Sistema	2	33,3		

Total	6	100,0	

TABLA 6.6

NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO PRÁCTICO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	16,7	16,7
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	16,7	33,3
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	16,7	50,0
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	16,7	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	16,7	83,3
	Lecciones de Solfeo Silabado	1	16,7	16,7	100,0
	Total	6	100,0	100,0	

TABLA 6.7

MÉTODO COMPLETO DE VOCALIZACIÓN PARA MEZZO-SOPRANO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	20,0	20,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	20,0	40,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	20,0	60,0
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	20,0	80,0

	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	20,0	100,0
	Total	5	83,3	100,0	
Perdidos	Sistema	1	16,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.8

NUEVO MÉTODO DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.9

INTRODUCCIÓN AL ARTE DE CANTAR BIEN: MÉTODO ELEMENTAL DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	20,0	20,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	20,0	40,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	20,0	60,0
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	20,0	80,0

	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	20,0	100,0
	Total	5	83,3	100,0	
Perdidos	Sistema	1	16,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.10

OBRAS COMPLETAS SOBRE EL CANTO, TEORÍA Y PRÁCTICA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	
Perdidos	Sistema	2	33,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.11

TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	20,0	20,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	20,0	40,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	20,0	60,0

	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	20,0	80,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	20,0	100,0
	Total	5	83,3	100,0	
Perdidos	Sistema	1	16,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.12

GUÍA TEÓRICO-PRÁCTICA ELEMENTAL PARA EL ESTUDIO DEL CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	20,0	20,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	20,0	40,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	20,0	60,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	20,0	80,0
	Lecciones de Solfeo Silabado	1	16,7	20,0	100,0
	Total	5	83,3	100,0	
Perdidos	Sistema	1	16,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.13

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT SUIVIE DE VOCALISES FACILES

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3

	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.14

NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO-PRÁCTICO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	16,7	16,7
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	16,7	33,3
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	16,7	50,0
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	16,7	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	16,7	83,3
	Lecciones de Solfeo Silabado	1	16,7	16,7	100,0
	Total	6	100,0	100,0	

TABLA 6.15

MÉTODO DE CANTO PARA VOZ DE SOPRANO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3

	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.16

PRONTUARIO DEL CANTANTE E INSTRUMENTISTA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.17

EL ARTE DE CANTAR BIEN. MÉTODO ELEMENTAL DE CANTO...

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	20,0	20,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	20,0	40,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	20,0	60,0

	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	20,0	80,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	20,0	100,0
	Total	5	83,3	100,0	
Perdidos	Sistema	1	16,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.18

ESCUELA DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones y ejercicios de obras de otros autores	1	16,7	100,0	100,0
Perdidos	Sistema	5	83,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.19

ABRÉGÉ DE L'ART DU CHANT

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	

Perdidos	Sistema	2	33,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.20

12 FRASES MELÓDICAS PARA EL PERFECCIONAMIENTO...

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	100,0	100,0
Perdidos	Sistema	5	83,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.21

MÉTODO COMPLETO DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

TABLA 6.22

ESCUELA ESPAÑOLA DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	50,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	50,0	100,0
	Total	2	33,3	100,0	
Perdidos	Sistema	4	66,7		
Total		6	100,0		

TABLA 6.23

MÉTODO DE CANTO TEÓRICO Y PRÁCTICO

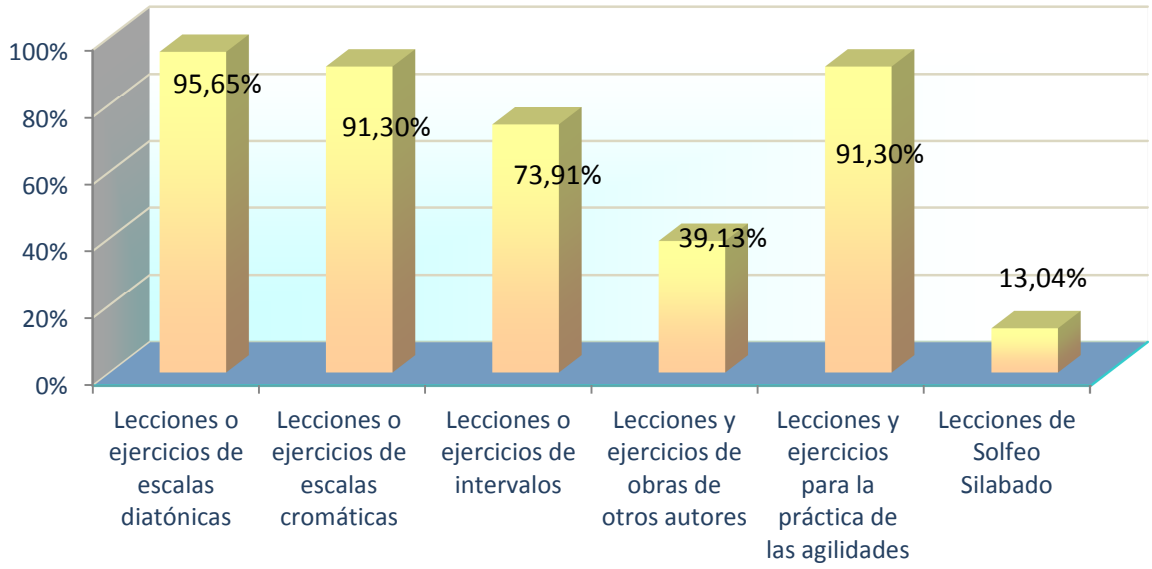
		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	
Perdidos	Sistema	2	33,3		
Total		6	100,0		

TABLA 6.24

EL ARTE DEL CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	33,3	33,3
	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	33,3	66,7
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	33,3	100,0
	Total	3	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	3	50,0		
Total		6	100,0		

En Las Tablas 6.2 a la 6.24 se ha podido comprobar que unas Lecciones están más presentes en cantidad, en unos métodos que en otros. Por ello, y resumiendo los datos anteriormente expuestos, de forma sintetizada, la Gráfica 6.2 revela los porcentajes de los tipos de Lecciones del Cuaderno de Benito Lentini y Messina que son más utilizadas, y que están presentes en los métodos de canto.



Gráfica 6.2. Porcentajes de los tipos de Lecciones del Cuaderno de Lentini que son más utilizadas en los métodos de canto.

Los valores porcentuales que figuran en la gráfica 6.2 son bastantes reveladores. Las Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas son empleadas por el 95.65% de los métodos de canto, lo que traducido en frecuencias tenemos que 22 de 23 métodos de canto usan este tipo de Lecciones. En segundo lugar, con un 91,30% le siguen las Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas y las Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades. Algo más alejada se encuentra las Lecciones o ejercicios de intervalos (73,91%), las Lecciones y ejercicios de obras de otros autores (39,13%) y, por último, las Lecciones de Solfeo silabado. Estos datos invitan a pensar que las lecciones o ejercicios de escalas diatónicas y cromáticas son las más utilizadas por los métodos de canto analizados.

6.3.2.2. Análisis comparativo-correlacional

A continuación, las Tablas 6.25, 6.26, 6.27 y 6.28 describen las correlaciones existentes entre los distintos métodos de canto. La finalidad es comprobar si existen relaciones positivas o negativas entre las variables.

TABLA 6.25

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBRA1	OBRA2	OBRA3	OBRA4	OBRA5	OBRA6	OBRA7
OBRA1	Correlación de Pearson	1	,963**	,971**	, 971**	, 971**	, 971**	,962**
	Sig. (bilateral)		,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA2	Correlación de Pearson	,763**	1	,785**	,494**	,566**	,123**	,890**
	Sig. (bilateral)	,000		,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA3	Correlación de Pearson	,961**	,987**	1	,787**	,869**	,816**	,888**
	Sig. (bilateral)	,000	,000		,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA4	Correlación de Pearson	,807**	,494**	,707**	1	,639**	,277**	,315**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000		,000	,008	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA5	Correlación de Pearson	,775**	,961**	,971**	,539**	1	,893**	,525**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000		,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23

OBRA6	Correlación de Pearson	,267**	,423**	,816**	,961**	,821**	1	,564**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,008	,000		,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA7	Correlación de Pearson	,389**	,490**	,488**	,961**	,554**	,623**	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	
	N	23	23	23	23	23	23	23

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 6.26

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBRA8	OBRA9	OBR10	OBR11	OBR12	OBR13	OBR14
OBRA8	Correlación de Pearson	1	,453**	,393**	,371**	,351**	,567**	,289**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA9	Correlación de Pearson	,391**	1	,110**	,188**	,117**	,233**	,490**
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA10	Correlación de Pearson	,412**	,306**	1	,313**	,330**	,216**	,288**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23

OBRA11	Correlación de Pearson	,458**	,236**	,244**	1	,492**	,741**	,275**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,008	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA12	Correlación de Pearson	,520**	,280**	,413**	,569**	,1	,393**	,525**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA 13	Correlación de Pearson	,521**	,168**	,210**	,288**	,317**	1	,364**
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA 14	Correlación de Pearson	,812**	,961**	,241**	,971**	,961*	,257**	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 6.27

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBR15	OBR16	OBR17	OBR18	OBR19	OBR20	OBR21
OBRA15	Correlación de Pearson	1	,563**	,871**	, 522**	, 123**	, 771**	,162**
	Sig. (bilateral)		,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA16	Correlación de Pearson	,337**	1	,425**	,194**	,256**	,321**	,870**

	Sig. (bilateral)	,000		,000	,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA17	Correlación de Pearson	,161**	,187**	1	,287**	,129**	,236**	,421**
	Sig. (bilateral)	,000	,000		,000	,000	,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA18	Correlación de Pearson	,107**	,211**	,107**	1	,139**	,127*	,225**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000		,000	,008	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA19	Correlación de Pearson	,125**	,971**	,961**	,429**	1	,133*	,105**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000		,000	,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA20	Correlación de Pearson	,110**	,623**	,916**	,961**	,831**	1	,714**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,008	,000		,000
	N	23	23	23	23	23	23	23
OBRA21	Correlación de Pearson	,322**	,411**	,455**	,210**	,554**	,503**	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	
	N	23	23	23	23	23	23	23

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 6.28

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBR22	OBR23
OBRA22	Correlación de Pearson	1	,256**
	Sig. (bilateral)	,000	,000
	N	23	23
OBRA23	Correlación de Pearson	,626**	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

- *OBRA 1*: ARTE DE CANTAR
- *OBRA 2*: MELOPEA: INSTITUCIONES DE CANTO Y DE ARMONÍA PARA FORMAR UN BUEN MÚSICO Y UN PERFECTO CANTOR (1815) DE MIGUEL LÓPEZ REMACHA.
- *OBRA 3*: COLECCIÓN DE CUARENTA EJERCICIOS O ESTUDIOS PROGRESIVOS DE VOCALIZACIÓN (1828) DE MARIANO RODRÍGUEZ DE LEDESMA.
- *OBRA 4*: MÉTODO PRÁCTICO DE CANTO DE NICCOLA VACCAI.
- *OBRA 5*: NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO PRÁCTICO (1866) DE VICENTE COLLA.
- *OBRA 6*: MÉTODO COMPLETO DE VOCALIZACIÓN PARA MEZZO-SOPRANO (1855) DE AUGUSTE PANSERON.
- *OBRA 7*: NUEVO MÉTODO DE CANTO DE LAURE CINTHIE DAMOREAU
- *OBRA 8*: INTRODUCCIÓN AL ARTE DE CANTAR BIEN: MÉTODO ELEMENTAL DE CANTO DE J. CONCONE
- *OBRA 9*: OBRAS COMPLETAS SOBRE EL CANTO, TEORÍA Y PRÁCTICA (1875) DE STÉPHEN DE LA MADELAINE.
- *OBRA 10*: TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO (1847) DE MANUEL GARCÍA.
- *OBRA 11*: GUÍA TEÓRICO-PRÁCTICA ELEMENTAL PARA EL ESTUDIO DEL CANTO DE FRANCISCO LAMPERTI.
- *OBRA 12*: MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE DE CHANT SUIVIE DE VOCALISES FACILES, AVEC ACCT. DE PIANO (1869) DE LUIGI BORDESE.
- *OBRA 13*: NUEVO MÉTODO DE CANTO TEÓRICO-PRÁCTICO (1856) DE JUAN DE CASTRO.
- *OBRA 14*: MÉTODO DE CANTO PARA VOZ DE SOPRANO (CA. 1862-64) DE JUAN BARRAU Y ESPLUGAS.
- *OBRA 15*: PRONTUARIO DEL CANTANTE E INSTRUMENTISTA (1860) DE JOSÉ ARANGUREN.
- *OBRA 16*: ESCUELA COMPLETA DE CANTO EN TODOS SUS GÉNEROS Y PRINCIPALMENTE EN EL DRAMÁTICO ITALIANO Y ESPAÑOL (1858) DE ANTONIO CORDERO Y FERNÁNDEZ.
- *OBRA 17*: ESCUELA DE CANTO (1894) DE JOSÉ INZENGA.
- *OBRA 18*: ABRÉGÉ DE L'ART DU CHANT (1877) DE EUGÈNE CROSTI.
- *OBRA 19*: 12 FRASES MELÓDICAS PARA EL PERFECCIONAMIENTO DE LAS VOCES. ESTILO Y EXPRESIÓN DEL CANTO (1895) DE RAFAEL TABOADA Y MANTILLA.
- *OBRA 20*: MÉTODO COMPLETO DE CANTO (1906) DEL MARQUÉS DE ALTA-VILLA.
- *OBRA 21*: ESCUELA ESPAÑOLA DE CANTO (1905) DE RAMÓN TORRÁS.
- *OBRA 22*: MÉTODO DE CANTO TEÓRICO Y PRÁCTICO (1899) DE FRANCISCO TURELL Y ROIG.

- *OBRA 23*: EL ARTE DEL CANTO (1886) DE BENIGNO LLANEZA.

Los datos que se desprenden de las tablas anteriores son bastantes esclarecedores. Existen relaciones positivas entre cada una de las obras objeto de estudio. Esto significa que cada una de las obras se decantan, en mayor o menor medida, en mayor o menor cantidad, por las mismas Lecciones del Cuaderno de Benito Lentini y Messina, dando mayor relieve a unas más que otras, pero todas importantes para los métodos de canto.

Seguidamente pasaremos a describir la discusión de los resultados expuestos, haciendo hincapié en el estudio interpretativo del mismo mediante un análisis comparativo de métodos de canto descritos anteriormente, los cuales fueron creados en España, Francia e Italia en el siglo XIX, respecto a similitudes con el Cuaderno de Lecciones para Canto de Benito Lentini y Messina.

6.4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.

Los métodos europeos de canto de finales del XVIII y primera mitad del XIX solían incorporar al principio (quizás como herencia de los tratados de canto llano o con el objetivo de ofrecer una formación musical más completa al cantante) conceptos básicos sobre la teoría general de la música y el solfeo que introducían al cantor en la lectura musical.

Con la realización del estudio analítico-descriptivo de la obra de Lentini, hemos comprobado que su cuaderno está enfocado, en sus tres primeras secciones, a la enseñanza de la lectura rítmica y melódica, la medida de los compases, las escalas diatónicas y cromáticas, los intervalos, y otros aspectos relativos al Solfeo. Las secciones 4ª y 5ª están dirigidas a la práctica del Canto. En estas secciones, el autor plantea sus lecciones, utilizando fragmentos de arias de ópera de compositores como Rossini, Bellini y Donizetti, compositores italianos destacados exponentes del *Bel Canto*, y aparece una hoja de ejercicios de agilidades para el entrenamiento vocal.

Esta comparativa la realizaremos, teniendo en cuenta las similitudes del *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini, con una selección de los

principales métodos de Canto, creados en el siglo XIX en España, Francia e Italia, que presentan entre sus contenidos, lecciones, ejercicios y ejemplos con aspectos y anotaciones referentes al Solfeo, y lecciones para la práctica de las agilidades vocales, al igual que las trabajó Lentini en su *Cuaderno de Lecciones.*

Siguiendo un orden cronológico de autores, presentaremos los contenidos que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini, respecto a la forma de tratarlos y representarlos, siguiendo los aspectos comparativos siguientes:

1. Lecciones con escalas diatónicas
2. Lecciones con escalas cromáticas
3. Lecciones para la práctica de los intervalos
4. Lecciones de fragmentos de obras de otros autores
5. Lecciones para la práctica de las agilidades vocales
6. Lecciones de Solfeo silabado

El último aspecto sobre el solfeo silabado lo hemos incluido en esta comparativa, por considerarlo un aspecto revelador sobre la esencia didáctica del Cuaderno de Lentini, que no ha sido exclarecida durante nuestro análisis anterior. Por lo tanto, mediante el análisis de este aspecto, buscaremos semejanzas que nos ayuden a obtener los mejores y concluyentes resultados empíricos.

6.4.1. *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto* (1799) de Miguel López Remacha (1772-1827).

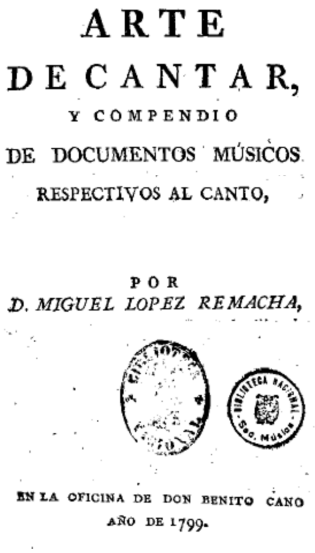

ARTE
DE CANTAR,
Y COMPENDIO
DE DOCUMENTOS MÚSICOS
RESPECTIVOS AL CANTO,
POR
D. MIGUEL LOPEZ REMACHA,
EN LA OFICINA DE DON BENITO CANO
AÑO DE 1799.

Fig. 59. Portada del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.

Miguel López Remacha, compositor y cantante de la Capilla Real nacido en Madrid, publicó este método a finales del siglo XVIII, pero lo hemos incluido en nuestro análisis, porque trata la enseñanza del virtuosismo vocal y expresivo propio del *belcantismo* italiano, tan de moda en la primera mitad del XIX.

El *Arte de cantar* de López Remacha responde a este esquema tradicional. La obra es eminentemente teórica y se divide en dos partes, precedidas por un Prólogo y un breve epígrafe en el que se define qué es la Música.

En la primera parte se describen los conceptos básicos del solfeo, al que considera unido al arte vocal, mientras que la segunda parte trata sobre el buen gusto en el canto. El tratado incluye al final una breve sección práctica con dos láminas que contienen ejemplos musicales ilustrativos de los aspectos teóricos explicados.

En el Prólogo de su libro *Arte de Cantar* escribe el autor refiriéndose a la educación de la voz:

> *…¿pero quién negará que por lo menos son útiles, cuando no necesarias, las reglas para facilitar y perfeccionar el uso de este don natural? ¿quién negará que su ignorancia , casi universal, contribuye a que se escasee tanto el número*

> *de los buenos Cantores? ¿no nos enseñarán las reglas a hacer por convencimiento lo que sin su auxilio ejecutaríamos por Imitación o por capricho? Convencido yo de esta verdad he ordenado un plan de preceptos breves, sencillos y naturales: autorizados de la razón, sostenidos por la práctica, y acomodados en lo posible a la capacidad de los niños para que puedan tomarlos prontamente en la memoria, y conservarlos sin especial fatiga.*[9]

Seguidamente el autor describe las partes del método:

> *Va dividida esta obra en dos partes: la primera trata del* ***Solfeo****, y la segunda del* ***Buen-gusto****: no porque yo juzgue sea éste materia ajena del* ***Solfeo,*** *pues desde la primera Escala debe enseñarse la buena pronunciación, el uso modificado de la voz, el arte de esforzarla y sumirla con igualdad, la dirección económica del aliento, y demás circunstancias que efectivamente forman el* ***Buen gusto del Canto****, sino por dar un orden metódico y regular a las materias teóricas.*[10]

La primera parte del tratado el autor las titula *Del Solfeo,* y se estructura en cuatro capítulos, en los que López Remacha expone de manera detallada todos los conceptos del lenguaje musical que un discípulo debe conocer antes de iniciarse en el estudio del canto.

Mención especial merece el Capítulo IV, titulado *Prosigue el método dirigido a formar un perfecto Lector de Música, haciendo juntamente a los Maestros algunas advertencias útiles para su gobierno*. En él se dan al profesor de canto prácticos consejos para el desarrollo de su labor docente, y se recomienda el empleo de los *Solfeggi* del compositor Leonardo Leo (1695-1744).

López Remacha, en la primera parte *Del Solfeo* de su libro explica que:

> *Instruido suficientemente el Principiante en este utilísimo ejercicio, le escribirá el Maestro de su puño, o buscará de un buen Autor los principios o elementos prácticos que necesite aquel para su instrucción: debiendo residir en ellos el*

[9] López, M. (1799). *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano, p. 4.

[10] *Ibídem,* p. 6.

orden , método, y buen gusto que exige el arte del Canto: esto es, orden en el uso de Llaves, Compases, Accidentes, Figuras, Apuntaciones, etc.: método en no anteponer lo difícil a lo fácil, en proporcionar el estudio a la capacidad, edad, y voz de cada uno : gusto en la Melodía discurriendo frases de buena cadencia, y formando de cada Solfeo un Plan único y consiguiente.[11]

A continuación expondremos los contenidos similares con el Cuaderno de Lentini en la forma de plantearlo a los alumnos, que aparecen en las láminas del final de la obra de Remacha.

En la figura 2 de la Lámina1, escribe el autor el orden de los bemoles y de los sostenidos, de forma similar a como aparecen reflejados en el Cuaderno de Lentini.



Fig.60. Figura 2 de las alteraciones de la Lámina 1ª, del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.

En las figuras 4 y 5 de la lámina 1, escribe el autor dos ejemplos de las escalas diatónica y cromática, al igual que lo expone Lentini.

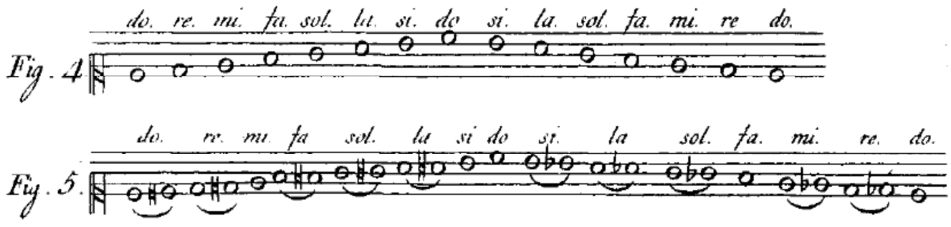


Fig. 61. Escala diatónica y cromática en la Lámina 1ª de *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.

[11] *Ibídem,* p. 26.

En el *Capítulo Primero. Reglas Generales que exige el Gusto del Canto,* Remacha escribe lo siguiente:

…el Gusto es entre todos los dones naturales el que más se siente, y menos se explica.[12]

Seguidamente escribe sobre la pronunciación o uso de las vocales y expone:

> *Al paso que el Principiante se va imponiendo en la práctica del Canto por medio del estudio del Solfeo, debe para no perder tiempo, ejercitarse también en el buen uso de este mismo Canto, es decir, en vencer las dificultades que en orden al uso de las Vocales, de la Voz , del Gorgeo, del Adorno, y del Gusto…*
>
> *…conforme vaya sabiendo el Principiante las Lecciones del Solfeo las volverá a pasar, no ya en la misma forma nombrando distintamente las Voces musicales, sino ejecutándolas todas bajo una de estas tres vocales A, E , O, que son con las que comúnmente gorgeamos…*

Refiriéndose a la expresión afirma Remacha, que el verdadero Cantor debe poner gran esmero y cuidado en dar animación, valor, espíritu y sentimiento a todo lo que cante, de manera que pueda mover a otros con lo que dice.[13]

> *…el Cantor no puede expresar ni mover las pasiones, si ignora el idioma genial de éstas, cuyo conocimiento está reservado al sentimiento, a la reflexión y al* ***es****tudio.*[14]

Respecto al uso de la voz plantea el autor que:

> *No hay otro medio de adquirir ventajas en la Voz, que la buena pronunciación, y el arte, de conducir y gobernar el aliento: "aquella la da energía, cuerpo, sonoridad, claridad y gracia; y el aire dirigido con arte y economía la sostiene,*

[12] *Ibídem,* p. 39.

[13] *Ibídem,* p. 92.

[14] *Ibídem,* p. 99.

> *la aumenta, la aminora, la iguala, la modifica, la da agilidad, y la pone al arbitrio del Cantor, como una masa blanda en manos del alfarero.*[15]

Seguidamente López Remacha afirma, que el Gorgeo es lo mismo que Glosa o canto diminuto y de veloz ejecución. Se toma propiamente como adorno del Canto, cuando el Cantor se vale de él para variar la música usándole con oportunidad y discreción cuyo uso más frecuente es con respecto a la música viva y brillante, propia para excitar afectos de alegría.[16] Más adelante el autor continúa diciendo:

> *Estas **volatas,** y otras frases de pura **agilidad**, con todas las demás flores y gracias del Canto se deben hacer con poca voz, porque cuanto más ligero o pequeño es el cuerpo que ha de moverse, admite mayor movimiento. Más no por esto ha de faltar un continuo claro y obscuro, necesario en la Música no menos que en la Pintura.*

En la Lámina 1ª, el autor escribe estos dos ejercicios de agilidad:

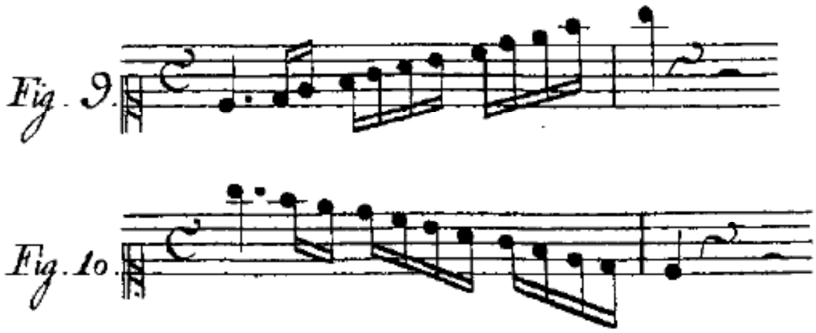


Fig. 62. Figuras 9 y 10 de agilidades de la Lámina 1ª del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.

El *Arte de cantar* de López Remacha ha sido el primer tratado de canto lírico escrito en España, y reúne los principales aspectos teóricos y prácticos del canto de finales del siglo XVIII. El autor da mucha importancia a que el cantante adquiera una completa educación musical antes de iniciarse en el estudio vocal propiamente dicho.

[15] *Ibídem,* p. 85.

[16] *Ibídem,* p. 51.

Con esto se trata de hacer comprender que el intérprete de música vocal debe tener la misma formación que un instrumentista.

A lo largo de *Arte de cantar*; López Remacha menciona exclusivamente el empleo de métodos y repertorio de maestros de canto italianos como Nicolà Porpora y Leonardo Leo, por lo que se hace notar una fuerte influencia italiana.

Presentamos a continuación la 1ª de las dos láminas de ejemplos, que el autor denomina *Figuras,* con las que termina Remacha su libro, y que resumen todos los contenidos del Solfeo y del Canto, tratados anteriormente en su libro *Arte de cantar.*

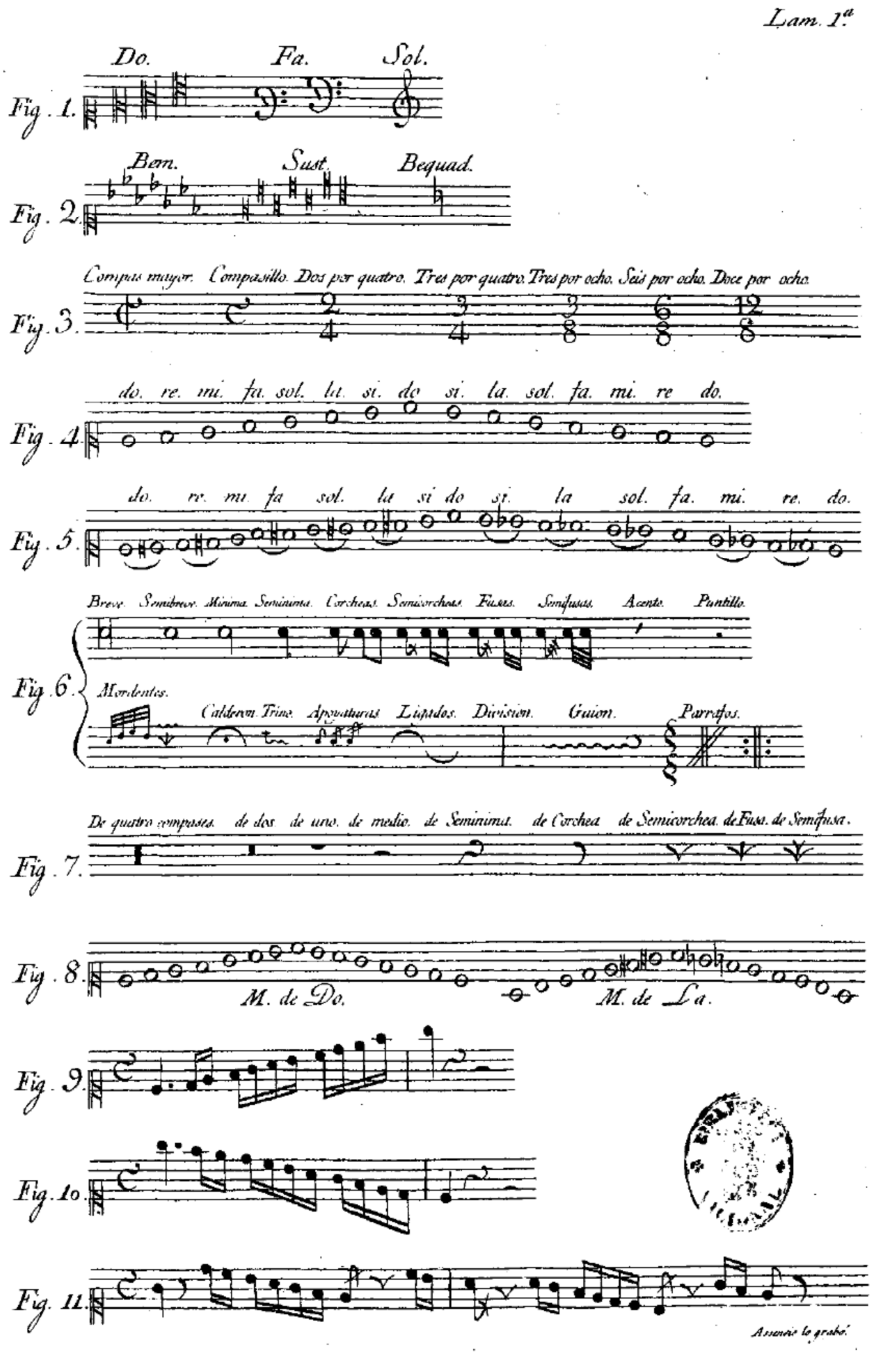
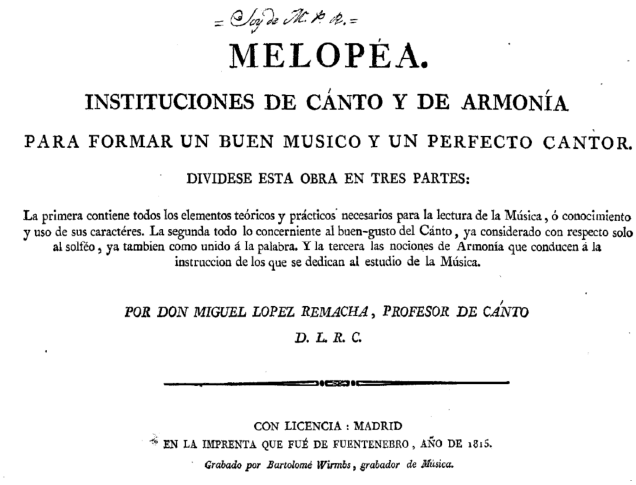


Fig. 63. Lámina 1ª de las figuras del *Arte de Cantar* (1799) de López Remacha.

La obra *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha, inaugura en nuestro país un nuevo concepto de entender la enseñanza del canto que hasta aquella fecha, se había basado en la tradición oral transmitida del maestro al discípulo. La publicación de este tratado vocal permitía una mayor divulgación de los principales conceptos del canto y del buen gusto tanto a cantantes profesionales como aficionados.

6.4.2. *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815) de Miguel López Remacha (1772-1827).



= Soy de M. P. R. =

MELOPÉA.

INSTITUCIONES DE CÁNTO Y DE ARMONÍA

PARA FORMAR UN BUEN MUSICO Y UN PERFECTO CANTOR.

DIVIDESE ESTA OBRA EN TRES PARTES:

La primera contiene todos los elementos teóricos y prácticos necesarios para la lectura de la Música, ó conocimiento y uso de sus caractéres. La segunda todo lo concerniente al buen-gusto del Cánto, ya considerado con respecto solo al solféo, ya tambien como unido á la palabra. Y la tercera las nociones de Armonía que conducen á la instruccion de los que se dedican al estudio de la Música.

POR DON MIGUEL LOPEZ REMACHA, PROFESOR DE CÁNTO

D. L. R. C.

CON LICENCIA : MADRID

EN LA IMPRENTA QUE FUÉ DE FUENTENEBRO, AÑO DE 1815.

Grabado por Bartolomé Wirmbs, grabador de Música.

Fig. 64. Portada de *Melopea* (1815) de López Remacha.

López Remacha dedica esta obra a una personalidad perteneciente a la alta aristocracia, al igual que Lentini en su Cuaderno. Al comienzo de su libro, el autor escribe la siguiente dedicatoria:

> *Á LA EXCELENTÍSIMA SEÑORA DOÑA MANUELA ISIDRA, TELLEZ, GIRÓN, ALFONSO Y PIMENTEL: DUQUESA DE ABRANTES Y LINARES : CONDESA DE AGUILAR Y DE COQUINAS, DE LA ENJARADA, MEJORADA, PORTALEGRE Y VILLALVA : MARQUESA DE VALDEFUENTES, AGUILAFUENTE, VILLALVA DE LOS LLANOS, SARDOAL, GOVEA Y NAVAMORQÜENDE : SEÑORA DE LOS CAMEROS, AIN, Y DE LOS ESTADOS DE MATADEON, ANDALUZ, DE LAS CINCO VILLAS Y VALLE DE CANALES, DE LA CASA Y ESTADO DE BAZA , DEL DE ABARCA Y VILLA RAMIRO, DE LA VILLA DE ARELLANO (EN EL REYNO DE NAVARRA), SOTO, LUEZAS, GUAZA, CASTRO VERDE Y LUGARES DE SU JURISDICCIÓN, PIÑEL DE ARRIBA, SOTOS-ALBOS Y PELAYOS, FUEMBELLIDA, VALLEJERA, SU TORRE Y CASAFUERTE, Y DE LA DE ALBILLOS, Y DE LAS VILLAS DE NAVAMORQÜENDE, CARDIEL, EL*

BODÓN , ALMENDRAL, SARTAJADA, BUENAVENTURA Y SOTILLO DE LAS PALOMAS, Y GRANDE DE ESPAÑA DE PRIMERA CLASE.[17]

SEÑORA:

A las bellas cualidades que adornan á V. E., y a la afición que manifiesta a la Música, pues la ha cultivado con aprovechamiento, parece debe seguirse la inclinación a proteger las tareas dirigidas únicamente a facilitar y abreviar su enseñanza. Tal es el objeto de esta pequeña obra, que tengo el honor de dedicar a V, E. Espero se digne admitirla como un homenaje de, y un testimonio de gratitud a su distinguido favor: como asimismo, que pueda tal vez servir de honesto recreo á V. E. y de utilidad pública; produciéndome juntamente la dulce satisfacción de haber merecido su alto aprecio. Excelentísima Señora: A L. P. de V. E. su reconocido servidor y Capellán Miguel López Remacha.[18]



Fig. 65. Retrato de Doña Manuela Téllez y Girón, duquesa de Abrantes[19], Goya, 1816.

[17] López, M. (1815). *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta de Fuentenebro, p. 3.

[18] *Ibídem.*

[19] Manuela Isidra Téllez Girón Alfonso y Pimentel (1795-1838) era hermana del X duque de Osuna y contrajo matrimonio con el VIII duque de Abrantes. Datos obtenidos de: *Gran Enciclopedia de España* (Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A., 1990), vol. 1, p. 54.

Esta obra está dividida en tres partes: la primera está dedicada a la teoría y práctica del Solfeo, la segunda a la teoría del Buen gusto del Canto y la tercera a las nociones de Armonía.

En la primera parte titulada *Teoría del Solfeo*, en el apartado de *Ideas preparatorias para la enseñanza*, Remacha explica los conceptos de Música, Tiempo, Melodía y Armonía.

Seguidamente escribe los siguientes contenidos que guardan similitud con los del Cuaderno de Lentini en la forma de representarlos.[20]En el siguiente ejemplo, mostramos cómo representa los accidentes musicales o signos de alteración en su método el autor:[21]

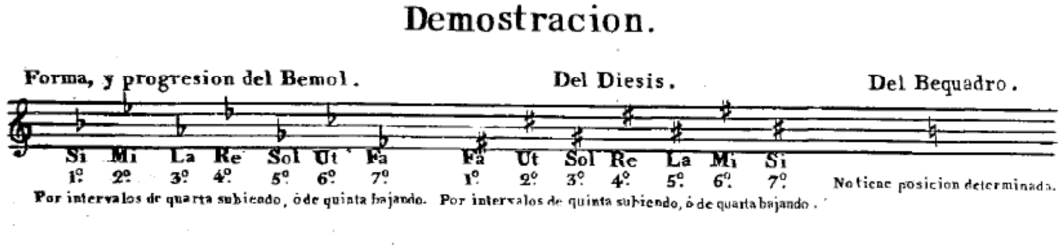


Fig. 66. Alteraciones de *Melopea* (1815) de López Remacha.

Al final de esta primera parte, el autor resume mediante varios esquemas, todos los contenidos impartidos anteriormente de forma teórica.

A continuación expone los *Conocimientos útiles para la práctica* en su segunda parte, comenzando por las escalas. En los siguientes ejemplos mostramos las escalas diatónica, cromática y enarmónica.[22]

[20] López, M. (1815). *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta de Fuentenebro, p. 9.

[21] *Ibídem*, p. 15.

[22] *Ibídem*, p. 19.

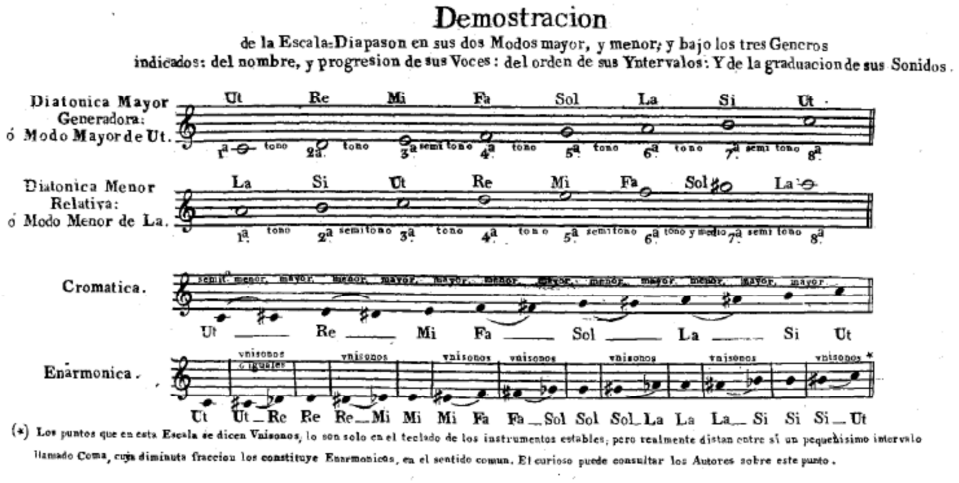


Fig. 67. Escalas de *Melopea* (1815) de Remacha.

En la introducción a la parte práctica. Remacha escribe las definiciones del solfeo y del canto:

> ***Solfeo*** *es la expresión de la nota musical medida, entonada y pronunciada.*
> ***Solfear*** *es dar a la nota el valor que la subministra el tiempo, la entonación que la corresponde según el lugar que ocupa en la Escala, y el nombre que adquiere por la Clave que la determina.*
> ***Canto*** *es la expresión encarecida de las pasiones arreglada a las leyes de la Música.*
> ***Cantar*** *es imitar la humana declamación, ajustándola a los intervalos de la Música, a la medida del tiempo, y a las reglas de la modulación.*[23]

Seguidamente escribe varios ejercicios para la práctica del solfeo similares a como los plantea Lentini en su Cuaderno: la escala diatónica ascendente y descendente, del Do3 al La5.[24]

[23] *Ibídem*, p. 44.

[24] *Ibídem*, p. 45.

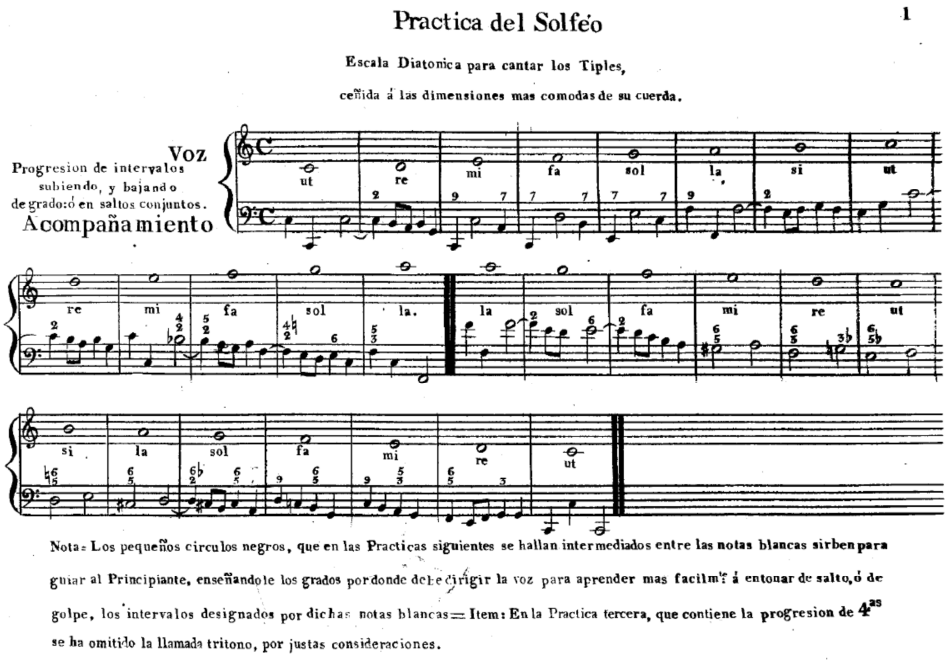


Fig. 68. Escala diatónica con acompañamiento de *Melopea* (1815) de Remacha.

Seguidamente el autor plantea las lecciones para la práctica de los intervalos, de manera muy similar a como las escribió Lentini en su Cuaderno. Lo mostramos en el siguiente ejercicio de 5ª, del Do3 al La5 ascendente y descendente.[25]

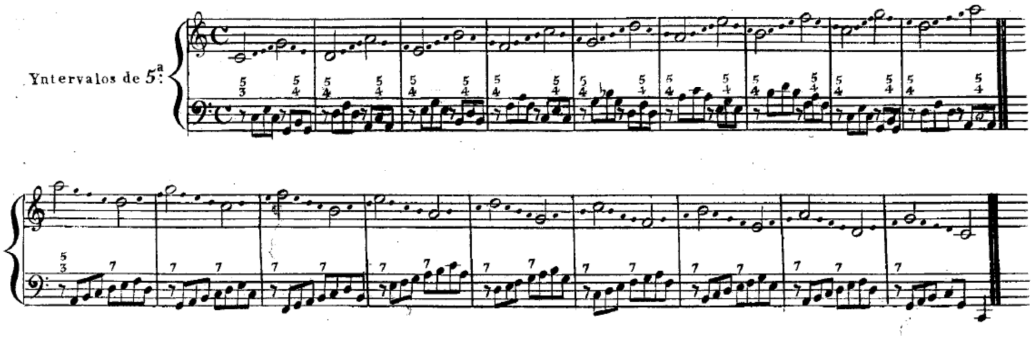


Fig. 69. Intervalos de 5ª de la *Melopea* (1815) de Remacha.

[25] *Ibídem*, p. 47.

El resumen de los intervalos que mostramos a continuación, guarda gran similitud con el que aparece en el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Lentini. El autor lo plantea desde la 2ª hasta la 8ª ascendentes y descendentes, partiendo del Do3 para subir y del Do4 para bajar.[26]

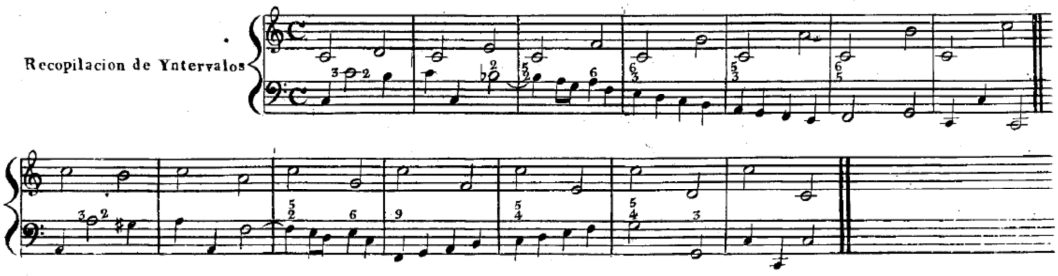


Fig. 70. Lección de *Recopilación de intervalos* en la *Melopea* (1815) de Remacha.

A continuacion Remacha en su Melopea escribe las lecciones de escalas cromáticas y expone lo siguiente: *Introducción al sistema cromático y enarmónico*. *Escala de semitonos.*[27]

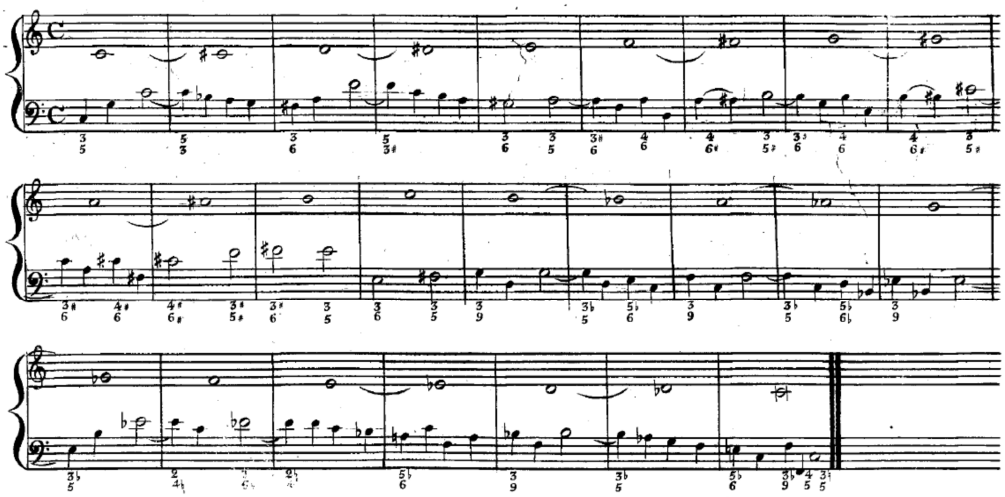


Fig. 71. Escala de semitonos ascendentes y descendentes de *Melopea* (1815) de Remacha.

[26] *Ibídem*, p. 48.

[27] *Ibídem*, p. 55.

La *Melopea* de Miguel López Remacha recopila los conceptos básicos que resumen sus teorías sobre el canto e informa, como ya hizo en *Arte de cantar*, sobre los usos y costumbres vocales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, teniendo siempre en cuenta las reglas del buen gusto de la época.

El *Arte de cantar* (1799) y *Melopea* (1815) de Miguel López Remacha constituyen los dos primeros tratados en español en los que se abordan de forma específica cuestiones relativas al estudio e interpretación del canto lírico.

6.4.3. *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847).

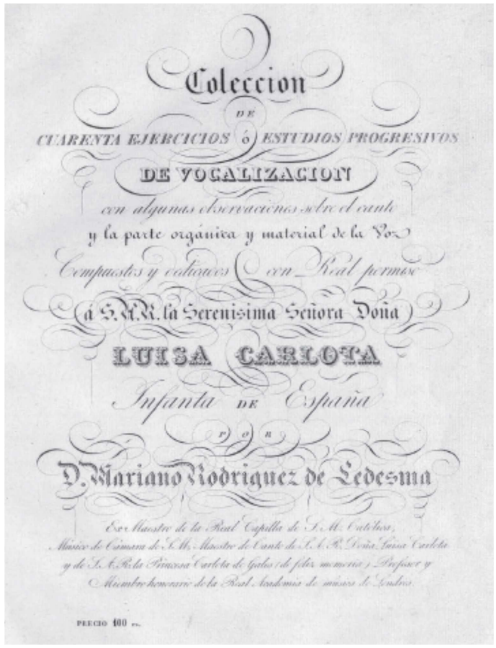

Coleccion
DE
CUARENTA EJERCICIOS ó ESTUDIOS PROGRESIVOS
DE VOCALIZACION
con algunas observaciones sobre el canto
y la parte orgánica y material de la Voz
Compuestos y calificados con Real permiso
á S. A. R. la Serenisima Señora Doña
LUISA CARLOTA
Infanta DE España
POR
D. Mariano Rodriguez de Ledesma

Fig. 72. Portada de *Colección de Cuarenta Ejercicios o Estudios Progresivos de Vocalización* (1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma.

Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma, cantante zaragozano, maestro de capilla y organista, publica esta obra en 1828, a raíz de su nombramiento como director de las clases de canto de la Royal Academy of Music de Londres.

Esta obra está dedicada a S. A. R. la Serenísima Señora Doña Luisa Carlota, Infanta de España. Ledesma fue nombrado su maestro de canto en 1818 y el tratado lo escribió en Londres diez años después.

En el prólogo de su obra el autor escribe los motivos que le impulsaron a escribir su libro:

> *A solicitud de mis discípulos me he resuelto publicar este corto trabajo, y espero que los profesores imparciales hallarán estos ejercicios fundados en los buenos principios del arte, y en el gusto de la época presente, en ellos he procurado*

> *excitar la aplicación de los que se dediquen a practicarlos, uniendo lo agradable con lo útil.*[28]

Seguidamente continúa exponiendo que:

> *Un método para cualquiera instrumento artificial es fácil combinarle. Porque todos los instrumentos de aquella clase son iguales en extensión y carácter, pero como en el instrumento natural de la voz no es fácil hallar dos que sean iguales en proporciones y medios, y como la voz humana está sujeta a tantas variedades nacidas de la organización peculiar de cada individuo, un método que podría ser provechoso para uno, podría no serlo del mismo modo para otro.*[29]

Por cuya razón, continúa exponiendo Ledesma, los cantantes más experimentados en el arte, y que han conocido prácticamente la dificultad de poder hacer un método de canto conveniente a todos los que seguían esta carrera, se limitaron a dar al público Ejercicios de Vocalización que pudieran ser útiles a todos los que se dedican al canto, después de haber recibido las instrucciones y principios a propósito, dados por maestros ilustrados en el arte.

> *Me pareció necesario poner por escrito los elementos y progresos del arte del canto para el uso de mis discípulos dándoles de este modo un conjunto sistemático conforme a los principios que muchos años de experiencia me han hecho ver que son útiles, los cuales puedo considerar exclusivamente como el fruto de mis observaciones sobre este ramo en el discurso de mi carrera: pero exigiendo una obra de esta clase más tiempo del que me permitían mis ocupaciones, me limité a escribir un cierto número de ejercicios progresivos de VOCALIZACIÓN, con algunas observaciones sobre el canto y sobre la parte orgánica y material de la voz, dando reglas según arte, para hacerla flexible en aquellas personas que carecen de este dote de la naturaleza.*[30]

[28]Rodríguez, M. (1828). *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz).* París: Imprenta Massus, p. 1.

[29] *Ibídem,* p. 2.

[30] *Ibídem.* p. 1.

Después de comentar los motivos que le llevaron a escribir este libro, Ledesma comenta las cualidades del arte del canto:

> *La primera y más esencial cualidad del canto, es la de formar sonidos agradables…*
>
> *…el arte bien aplicado y dirigido, puede no solo purificar y dar flexibilidad a la voz, sino aumentar y hermosear las mejores disposiciones naturales.*
>
> *El genio para el canto es el que no se puede adquirir con el arte, siendo la mejor cualidad para cantar bien…*[31]

El tratado comienza con el apartado *DE LA VOZ*, definiéndola como *un instrumento natural que por su belleza, expresión y efectos es superior a los instrumentos músicos inventados por los hombres.* Rodríguez Ledesma plantea una concepción dieciochesca de la voz como un don otorgado al hombre por la naturaleza, que ya había sostenido López Remacha en su *Arte de Cantar*.

En el apartado *DEL CANTO,* Ledesma comenta que *el arte del canto consiste primeramente en poder hacer en cada sonido de la voz las inflexiones de que es capaz en sí misma. Debemos conocer la relación que hay de todos los intervalos con los sonidos, ascendiendo y descendiendo y saber ligarlos entre sí,* entre otros aspectos que hacen referencia a la técnica vocal y la expresión interpretativa.[32]

A continuación plantea algunos ejercicios para la práctica de la emisión del sonido vocal, que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini, como estos ejercicios de la escala ascendente y descendente, con inflexiones en cada uno de sus intervalos, del Do3 al Sol4.[33]

[31] *Ibídem,* p. 3.

[32] *Ibídem,* p. 5.

[33] *Ibídem,* p. 8.

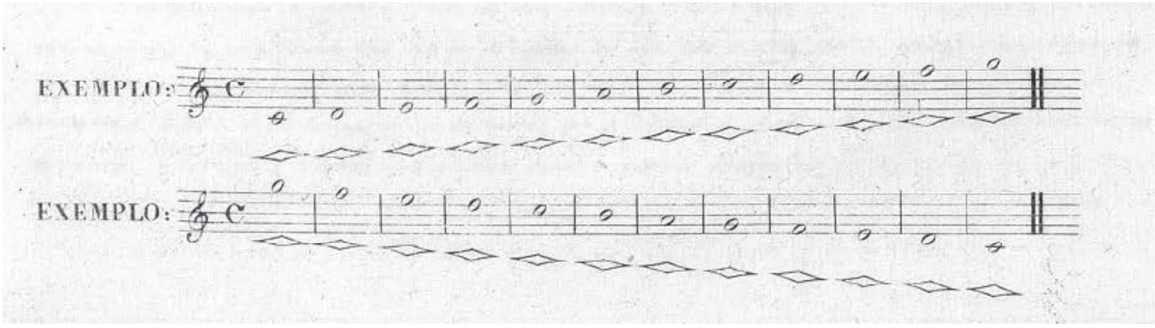


Fig. 73. Ejemplos de escalas ascendentes y descendentes de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.

Seguidamente escribe el autor este ejercicio con intervalos de 3ª, de sonidos ligados y portamentos de la voz, ascendentes y descendentes del Do3 al La4.[34]

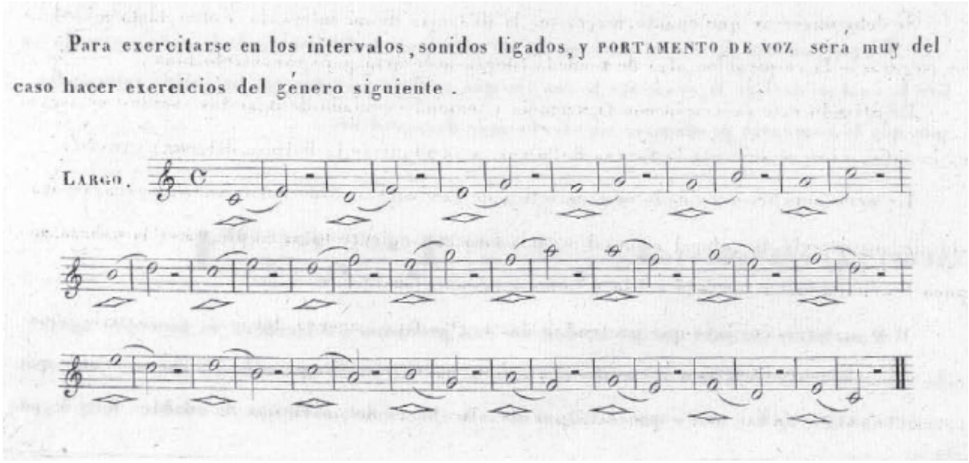


Fig. 74. Ejercicio de intervalos de 3ª de *Colección de cuarenta ejercicios o estudiosprogresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.

Al terminar el anterior ejercicio el autor expone:

> *El ejercicio anterior es una escala en intervalos de terceras, después de la cual se deben hacer otras en el mismo orden, y con la misma extensión (si la organización peculiar del individuo lo permitiese) en intervalos de cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novemos y décimas.*[35]

[34] *Ibídem*, p. 9.

[35] *Ibídem.*

Remacha escribe seguidamente los siguientes ejercicios de escalas de intervalos ascendentes, para la prática del *Portamento*, desde la 4ª hasta la 10ª, del Do3 al Sol5.[36]

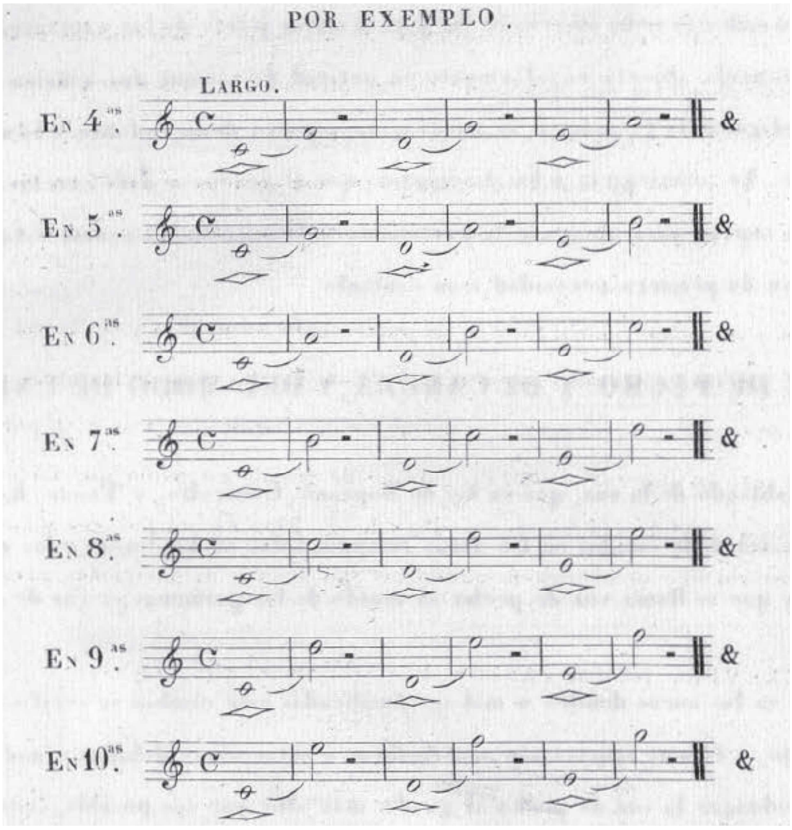


Fig. 75. Ejemplos de intervalos ascendentes de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.

En el apartado *DE LA FLEXIBILIDAD DE LA VOZ,* Ledesma plantea la necesidad de ejercitar la voz con escalas mayores y menores ascendentes y descendentes, sin que los sonidos estén demasiado ligados, y pone como ejemplo la *escala staccata legata.* Con estos ejercicios, las *volatas* o agilidades, se podrán ejecutar con más facilidad, dotando a la voz de más elasticidad y flexibilidad.

Seguidamente plantea una serie de ejercicios para este fin como el que aparece a continuación:[37]

[36] *Ibídem.*

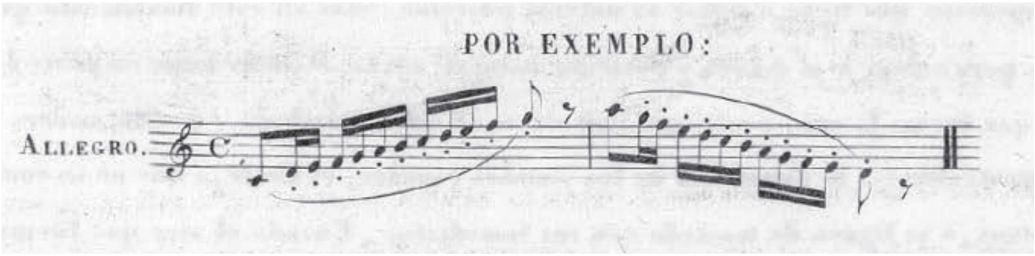


Fig. 76. Ejercicio de agilidad de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Ledesma.

Dentro de las cuarenta lecciones que aparecen a continuación en el libro de Ledesma, hemos seleccionado un fragmento de la Lección 16, donde se trabajan las agilidades de la voz.[38]

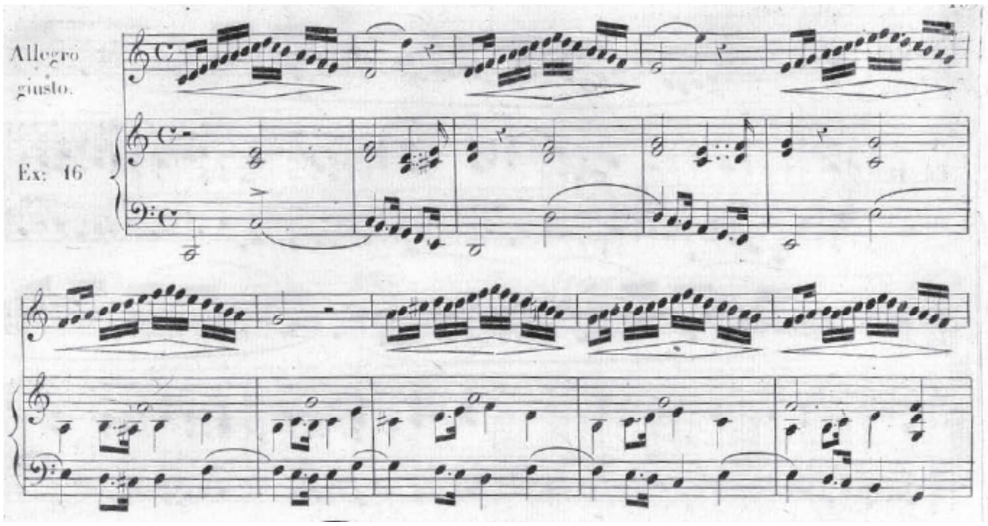


Fig. 77. Lección 16 de agilidades de *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828), de Ledesma.

[37] *Ibídem*, p. 14.

[38] *Ibídem*, p. 49.

6.4.4. *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Nicola Vaccaj (1790 - 1848).

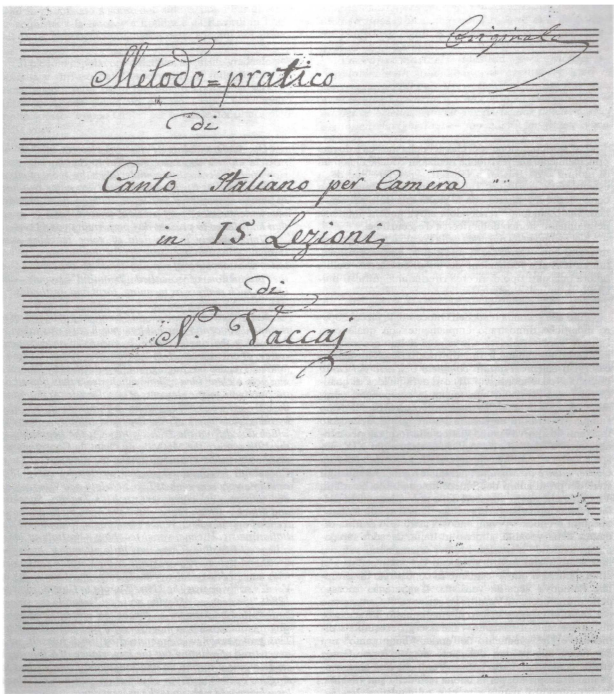


Fig. 78. Portada del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

El compositor y profesor de canto italiano Nicola Vaccaj, nació en Tolentino (Macerata), y fue diplomado en Composición por el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma. Tuvo además su cátedra de Canto en el Conservatorio de Milán hasta 1843. Compuso sobre todo óperas y el *Metodo pratico di canto per camera* que publicó en 1833.

Esta obra está compuesta por 15 lecciones con texto de Metastasio y acompañamiento de piano, a las que el autor denomina *Ariette*. Estas *Ariette*, están escritas en un orden progresivo de dificultades. El autor comienza sus lecciones por la escala diatónica, continúa con los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª, seguidos por el semitono, la síncopa, las volatas, etc., hasta llegar al Epílogo, que es la lección 15, donde se resumen todos los contenidos anteriormente estudiados. Previamente a cada lección, aparece el texto de la misma, y una explicación en cuanto a técnica y estilo.

Exponemos a continuación fragmentos de algunas lecciones del método de Vaccaj, donde se trabajan contenidos como: las escalas, los intervalos y las agilidades.

La lección 1ª contiene la escala diatónica de Re mayorascendente y descendente, por lo tanto, la relación interválica es de 2ª mayores y menores.[39]

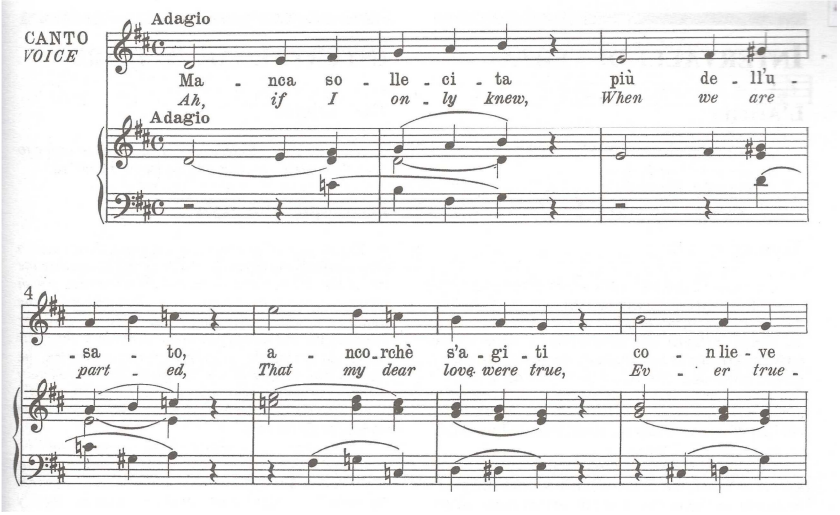


Fig. 79. Fragmento de la lección 1 del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

En la lección 4ª, aparecen intervalos de 4ª ascendentes y descendentes.[40]

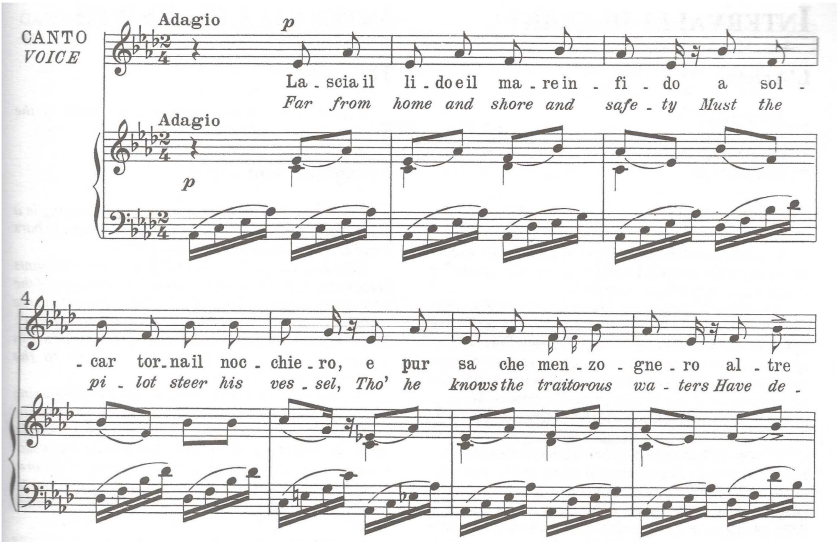


Fig. 80. Fragmento de la lección 4ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

[39] Vaccaj, N. (1833). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Londres: L'autore. Londres, p. 9.

[40] *Ibídem,* p. 13.

En la lección 5ª, el autor trabaja los semitonos ascendentes y descendentes, por lo que se hace patente la práctica del cromatismo.[41]

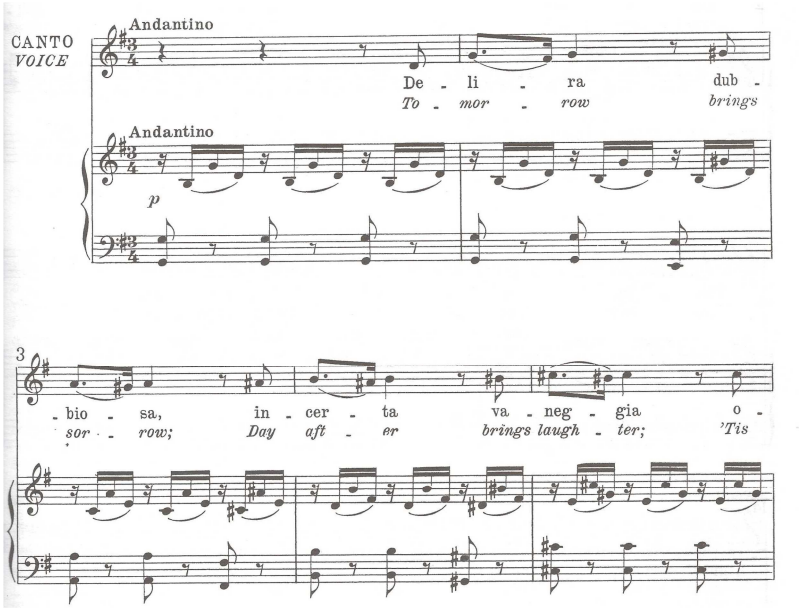


Fig. 81. Fragmento de la lección 5ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

En la lección 7ª de introducción a las *volatas*, el autor trabaja con escalas de semicorcheas ascendentes y descendentes.[42]

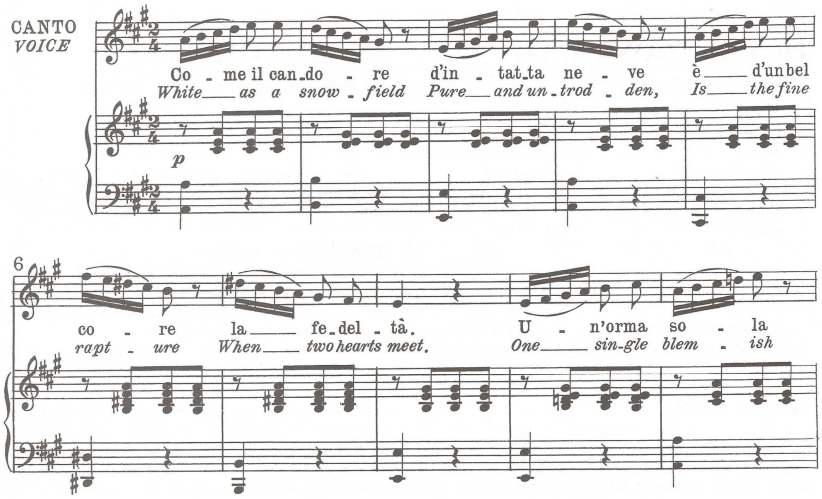


Fig. 82. Fragmento de la lección 7ª del *Metodo pratico di canto per camera* (1833) de Niccola Vaccaj.

[41] *Ibídem*, p. 23.
[42] *Ibídem*, p. 28.

6.4.5. *Nuevo método de canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla (ca. 1790 - ca.1861).

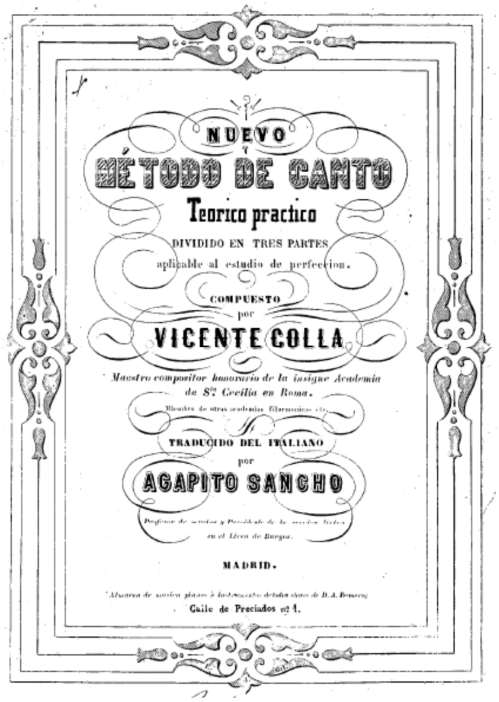

NUEVO
MÉTODO DE CANTO
Teorico practico
DIVIDIDO EN TRES PARTES
aplicable al estudio de perfeccion.
COMPUESTO
por
VICENTE COLLA
Maestro compositor honorario de la insigne Academia de Sta Cecilia en Roma.
TRADUCIDO DEL ITALIANO
por
AGAPITO SANCHO
MADRID.
Calle de Preciados nº 1.

Fig. 83. Portada del *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla.

En este método escrito por Vicente Colla, maestro y compositor honorario de la insigne Academia de Sta. Cecilia en Roma y miembro de otras academias filarmónicas, está dividido en tres partes. La primera abarca los primeros 8 capítulos con 66 lecciones, la segunda los capítulos del 9 al 11, con 74 lecciones y la tercera parte, contiene 20 lecciones y abarca del capítulo 12 al 14.

El autor escribe en su Prólogo:

> *Para conseguir el objeto que me propuse, cuál era el publicar una obra que pudiera ser útil también a los alumnos de los conservatorios públicos, me pareció bien dividir mi Método en tres partes. Primera: DEL CANTO DE PORTAMENTO (llamado de expresión). Segunda: DEL CANTO DE AGILIDAD (llamado de bravura). Tercera; DEL CANTO DECLAMADO Y*

> *CARACTERÍSTICO (llamado grave y slanciato) que he destinado especialmente para los Bajos cantantes y Bufos Cómicos.*[43]

Seguidamente expone que:

> *Yo soy de parecer, que antes de dedicarse al presente estudio de perfección, debe el discípulo* ***solfear*** *diariamente por espacio de un año a lo menos…*[44]

En la Parte Primera, capítulo 1 *De la voz humana,* escribe el autor:

> *La voz humana bien formada, esto es homogénea, robusta y afinada, es un don precioso de la naturaleza, equivalente á un rico patrimonio; pero conviene preservarla con prudencia del peligro de una tempestad.*[45]

El autor termina este capítulo hablando acerca del Maestro de canto, y expone:

> *No cese al mismo tiempo el Maestro de encomendar al discípulo la cultura del espíritu, y particularmente la pronunciación, prerrogativas hoy día necesarias, indispensables (además de la voz) para llegar á ser un Cantante de primer orden.*[46]

A continuación exponemos las lecciones del método de Colla, que están planteadas de manera similar a las de Lentini en su Cuaderno:

En el capítulo 3 *Del canto de portamento* de la 1ª parte, el autor escribe la lección 1 para la práctica del *portamento* sobre la escala diatónica de Do mayor.[47]

[43] Colla, V. (1866). *Nuevo método de canto teórico práctico*. Madrid: A. Romero, p. 4.

[44] *Ibídem.*

[45] *Ibídem,* p. 5.

[46] *Ibídem.*

[47] *Ibídem,* p. 7.

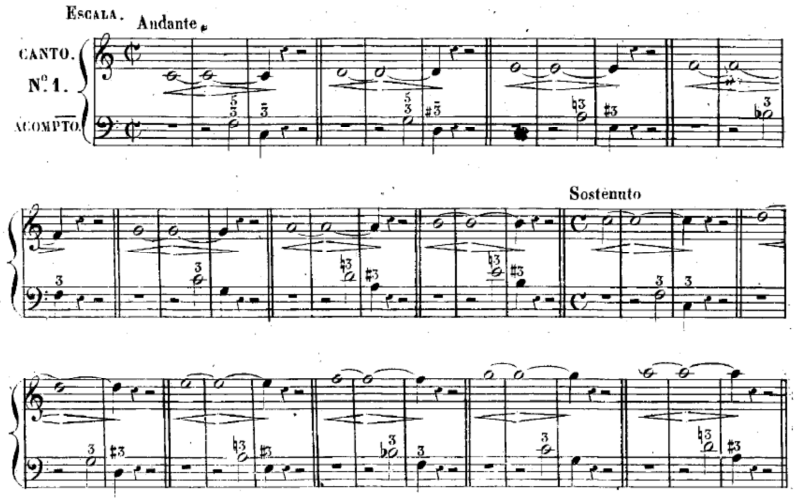


Fig. 84. Lección 1, capítulo 3 de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

En el *Epílogo de los saltos* de este mismo capítulo nos encontramos con la lección 10, de los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª, del Do3 al Do4 ascendiendo y descendiendo.[48]

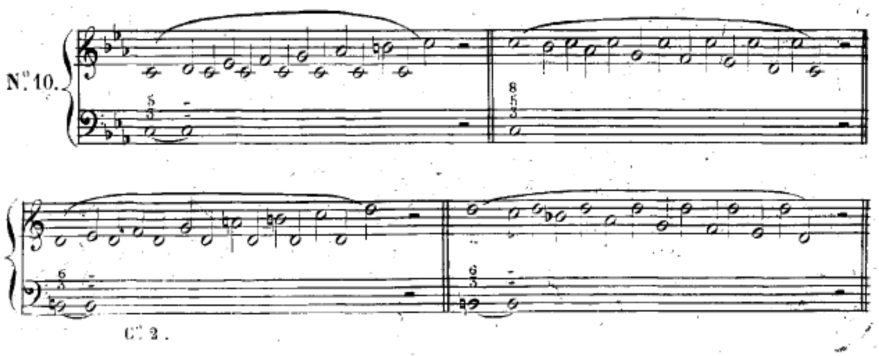


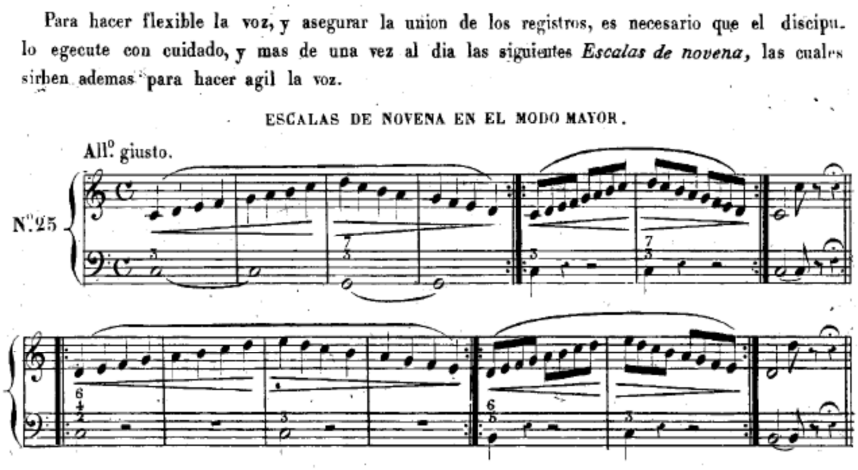
Fig. 85. Leccion 10 de intervalos de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

El autor, en el mismo capítulo 3, comienza la lección 25 diciendo:

> *Para hacer flexible la voz, y asegurar la unión de los registros, es necesario que el discípulo ejecute con cuidado, y más de una vez al día las siguientes Escalas de novena, las cuales sirven además para hacer ágil la voz.*[49]

[48] *Ibídem*, p. 12.

Seguidamente escribe la siguiente lección de escalas de novena para la flexibilidad de la voz.


Para hacer flexible la voz, y asegurar la union de los registros, es necesario que el discipulo egecute con cuidado, y mas de una vez al dia las siguientes *Escalas de novena*, las cuales sirben ademas para hacer agil la voz.

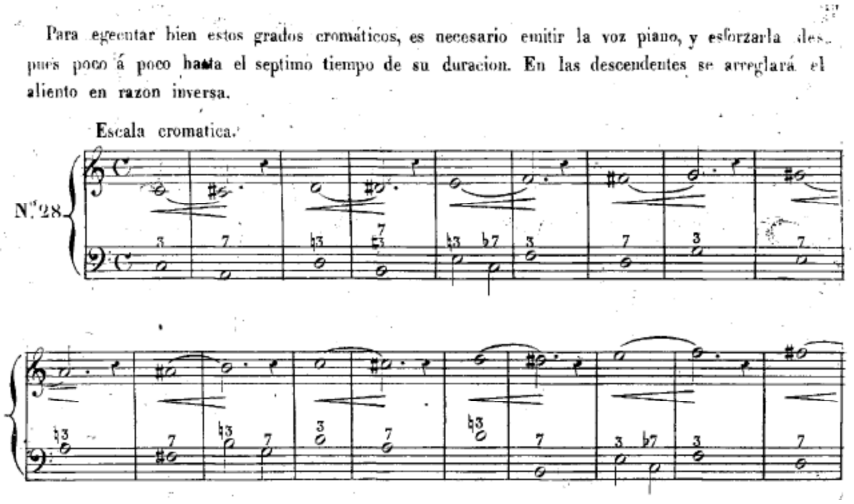
ESCALAS DE NOVENA EN EL MODO MAYOR.

All.o giusto.

N.o 25

Fig. 86. Lección 25 de agilidades de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

A continuación exponemos un fragmento de la escala cromática de la lección 28 del capítulo 3, donde el autor aclara que, para ejecutar bien estos grados cromáticos, es necesario emitir la voz piano, y esforzarla después poco a poco hasta el séptimo tiempo de su duración. En las descendentes se arreglará el aliento en razón inversa.[50]


Para egecutar bien estos grados cromáticos, es necesario emitir la voz piano, y esforzarla despues poco á poco hasta el septimo tiempo de su duracion. En las descendentes se arreglará el aliento en razon inversa.

Escala cromatica.

N.o 28

Fig. 87. Lección 28 con la escala cromática de *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

[49] *Ibídem*, p. 17.
[50] *Ibídem*, p. 19.

En el Capítulo 5º, Colla plantea ejercicios tomados de obra de otros autores, como en este ejemplo de la ópera *Norma* de Bellini.[51]

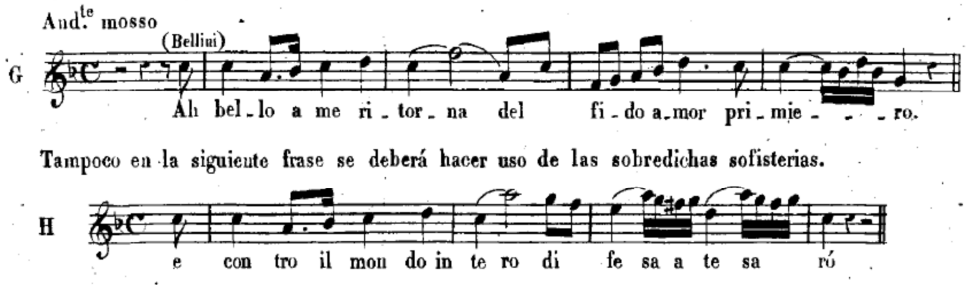


Fig. 88. Fragmento de *Norma* de Bellini del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

El autor en la lección 39 del Capítulo X *De las volatas*, plantea un ejercicio de agilidad ascendente, muy similar a la manera en que lo plantea Lentini en su Cuaderno. Lo hace de forma ascendente, partiendo del Do3 hasta el Do4, sobre la escala diatónica de Do mayor.[52]

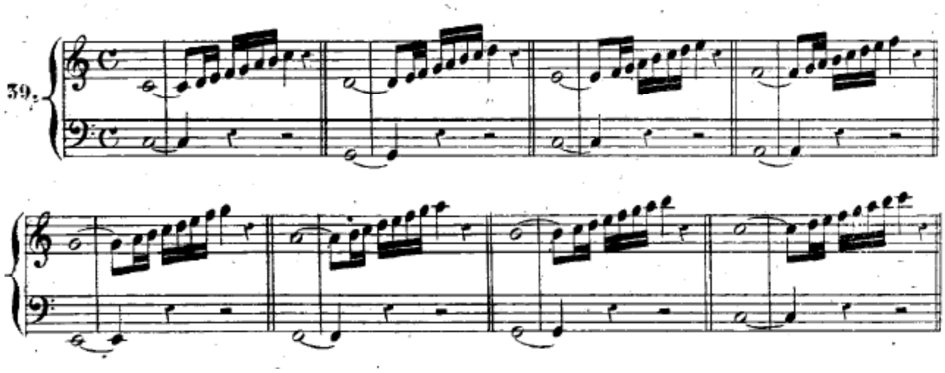


Fig. 89. Fragmento de la lección 39 de agilidades del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

[51] *Ibídem*, p. 26.

[52] *Ibídem*, p. 44.

Hemos encontrado interesante mostrar las lecciones 17 y 18 de la 3ª parte, capítulo XII, *Del canto declamado y característico, llamado grave y stanciato* donde Colla escribe: *para soltar la lengua y perfeccionar la pronunciación*, utilizando las propias sílabas de los nombres de las notas musicales. Él lo denomina *Solfeo silabado.*[53]

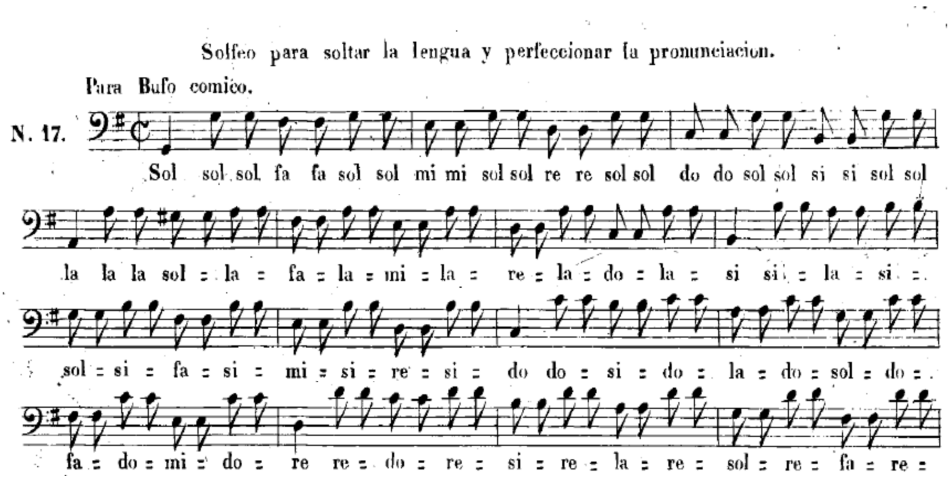


Fig. 90. Fragmento de la lección 17 de *Solfeo silabado* del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

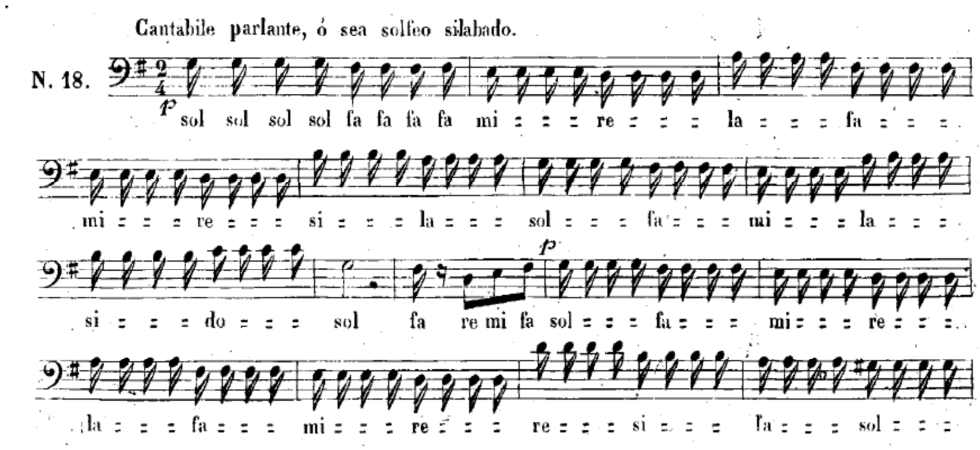


Fig. 91. Fragmento de la lección 18 de *Solfeo silabado* del *Nuevo Método de Canto teórico práctico* (1866) de Vicente Colla.

[53] *Ibídem*, pp. 71 y 72.

El autor concluye diciendo que:

> *Los ejemplos 17 y 18 de carácter bufo, están escritos únicamente para soltar la lengua, y perfeccionar la pronunciación. El aficionado que quisiera perfeccionarse en este género característico de difícil ejecución, hará muchas veces los sobredichos ejercicios, sirviéndose de cualquiera otra música* ***solfeable****, del modo arriba indicado, con lo que podrá adquirir en poco tiempo el arte de agradar en este importantísimo ramo musical.*

6.4.6. *Método completo de vocalización para Mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panserón (1796-1859).

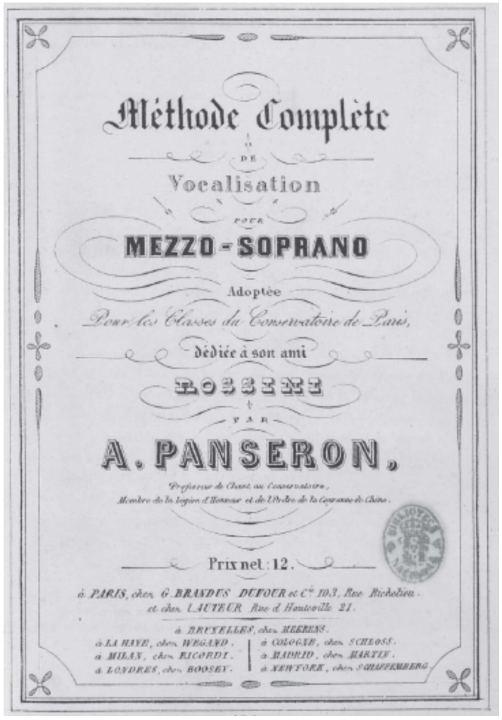


Fig. 92. Portada del *Método Completo de Vocalización para Mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.

Auguste-Matheau Panseron, profesor de canto del Conservatorio de Música de París, Caballero de la Legión de Honor de la Orden de la Corona de Chène de S. M. el rey de los Países Bajos, y de la Orden de l'Aigle-Rouge de S. M. el rey de Prusia, publica este método en 1855, y lo dedica a su gran amigo Giacomo Rossini.

Esta obra consta de una primera parte teórica donde el autor explica todo lo referente a la práctica vocal, otra parte sobre los consejos esenciales para el profesor, la siguiente sobre el vocabulario de las principales terminologías musicales, otro apartado dedicado a los movimientos, seguido por otro dedicado a las escalas para colocar y filar correctamente la voz, donde encontraremos 130 ejercicios, entre los cuales encontraremos la ejercitación de las agilidades, y una parte final que contiene 36 vocalizos para la práctica de todos los contenidos anteriormente impartidos.

Panserón en este método de vocalizaciones, plantea sus lecciones expresamente para la enseñanza del canto. Entre ellas aparecen ejercicios de escalas, de intervalos, y

además, ejercicios enfocados a la práctica de las agilidades, que guardan similitudes con los escritos por Lentini en su *Cuaderno de Lecciones*.

En el apartado *Gammes pour bien poder la voix et filer les sons,* Panseron escribe 130 ejercicios con dificultades progresivas, donde trabaja vocalmente las escalas diatónicas, cromáticas, los intervalos y las agilidades.

A continuación exponemos algunos ejemplos de lo anteriormente dicho:

En la lección 1 encontramos una escala ascendente y descendente, para estudiar los sonidos filados e igualados.[54]

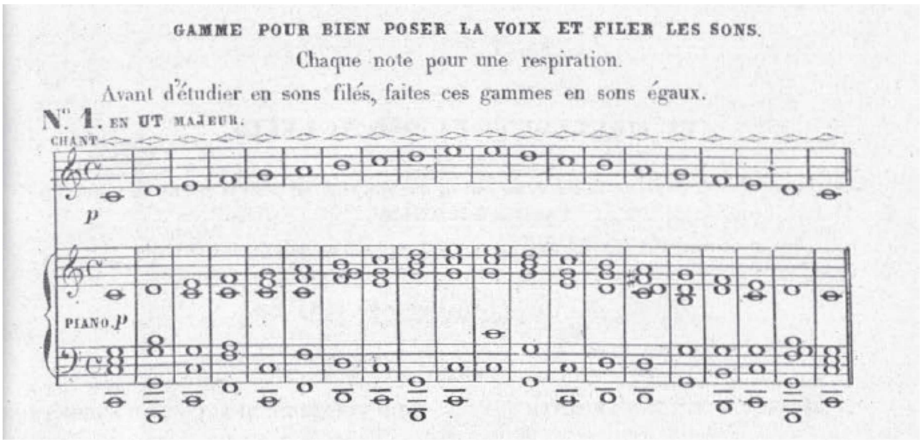


Fig. 93. Lección 1 de escala ascendente y descendente del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.

La lección 5 está escrita para la práctica del *Portamento* con el intervalo de 5ª.[55]

[54] Panseron, A. M. (1855). *Método Completo de Vocalización para Mezzo-soprano*. París: A. Lafont, p. 25.

[55] *Ibídem*, p. 28.

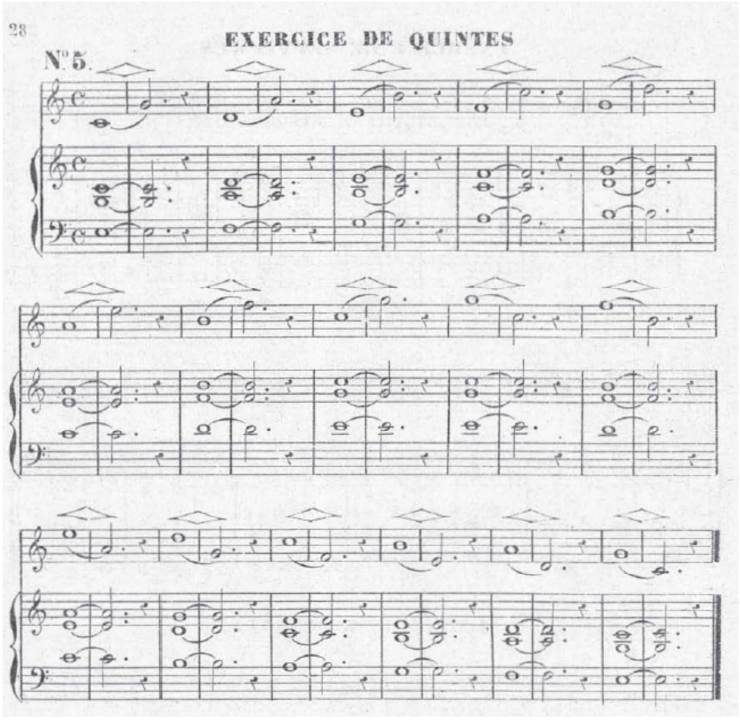


Fig. 94. Intervalo de 5ª del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.

En la siguiente lección, aparece un Resumen de todos los intervalos, ascendentes y descendentes.[56]

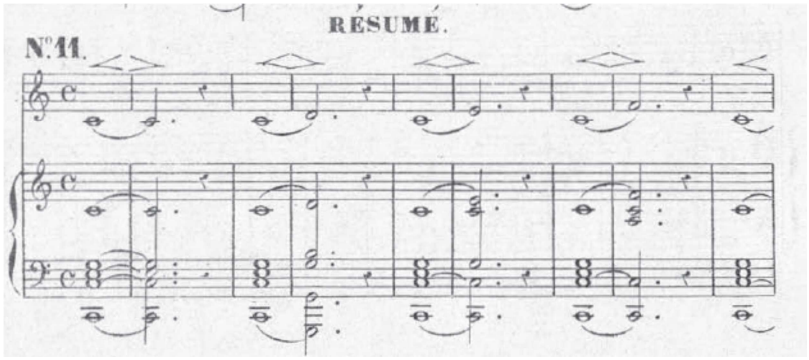


Fig. 95. Fragmento de la lección 11: Resumen de los intervalos del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.

[56] *Ibídem*, pp. 30 y 31.

En la lección 20, el autor escribe un ejercicio de agilidades en octavas ascendentes y descendentes, del Do3 al Sol5.[57]

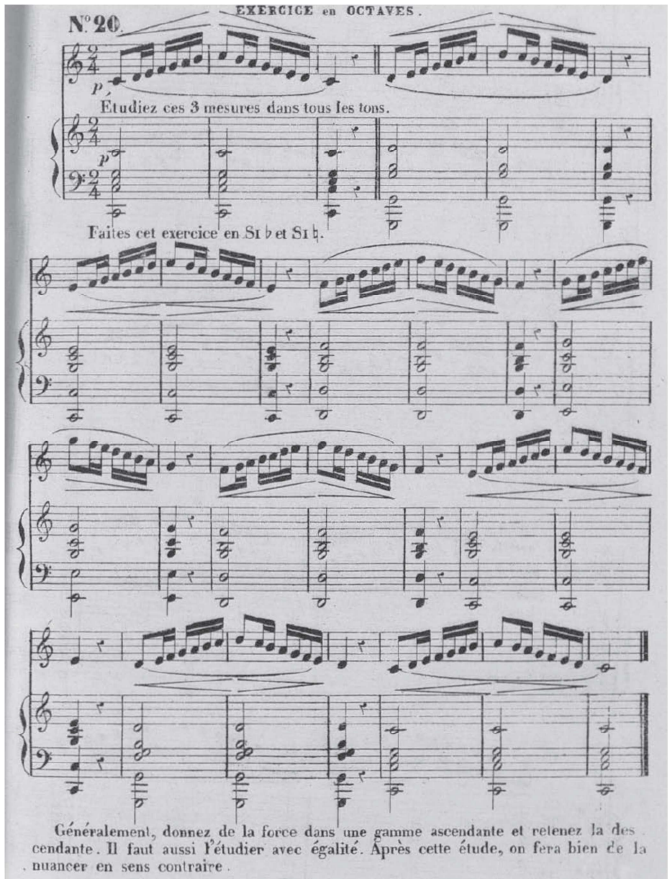


Fig. 96. Lección 20 de agilidades del *Método Completo de vocalización para mezzo-soprano* (1855) de Auguste Panseron.

La lección 94 está planteada para el estudio de la escala cromática.[58]

[57] *Ibídem*, p. 43.

[58] *Ibídem*, p. 87.

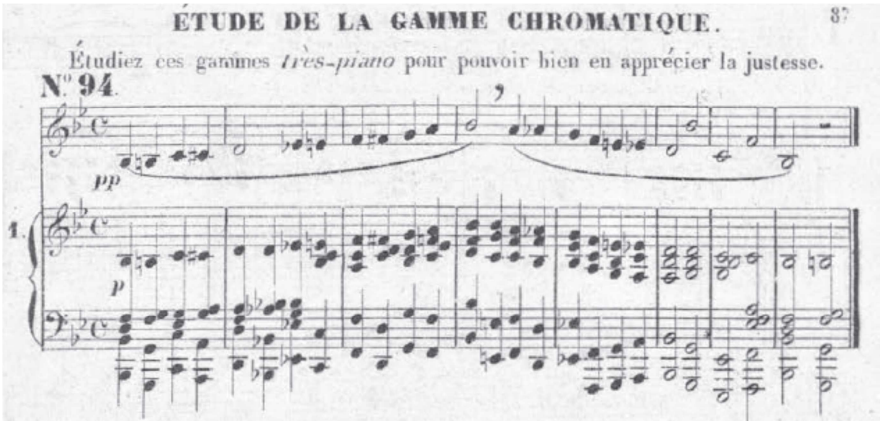
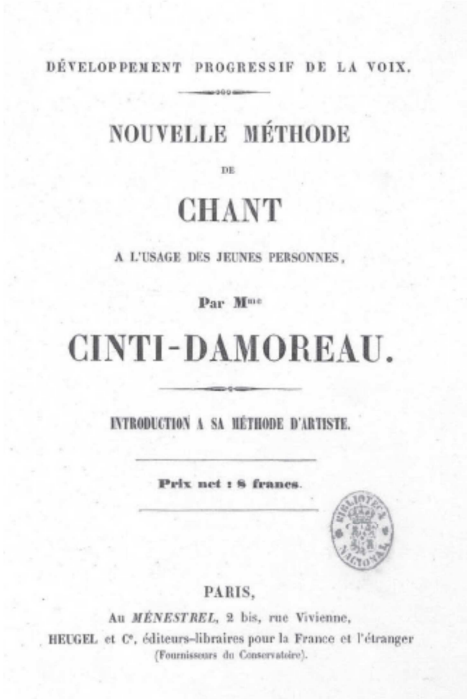


Fig. 97. Lección 94 de escala cromática del *Método Completo de vocalización para mezzo soprano* (1855) de Auguste Panseron.

6.4.7. *Nouvelle méthode de chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau (1801-1863).


DÉVELOPPEMENT PROGRESSIF DE LA VOIX.

NOUVELLE MÉTHODE

DE

CHANT

A L'USAGE DES JEUNES PERSONNES,

Par Mme

CINTI-DAMOREAU.

INTRODUCTION A SA MÉTHODE D'ARTISTE.

Prix net : 8 francs.

PARIS,

Au *MÉNESTREL*, 2 bis, rue Vivienne,

HEUGEL et Cie, éditeurs-libraires pour la France et l'étranger

(Fournisseurs du Conservatoire).

Fig. 98. Portada del *Nuevo Método de Canto* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.

La gran soprano francesa Laure Cinti-Damoreau, publica este método en 1839. Esta obra consta de 11 Tableau de 10 ejercicios cada uno para el desarrollo progresivo de la voz, 25 ejercicios y estudios de canto, 10 lecciones de escalas, ejercicios y estudios, 10 *Tableau* de apoyaturas, *grupettos* y florituras, 12 ejercicios cromáticos, un estudio cromático, 6 ejercicios de trino y un estudio de trino, 10 lecciones-vocalizos y dos temas con variaciones.

Está obra escrita expresamente para la enseñanza del canto, por lo que trabaja las escalas diatónicas y cromáticas a través de lecciones vocalizadas, como podemos observar en los siguientes ejemplos: Lección 19 de agilidades.[59]

[59] Damoreau, L. C. (1839). *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes*. París: Heugel et Cª. Éditeurs, p. 26.

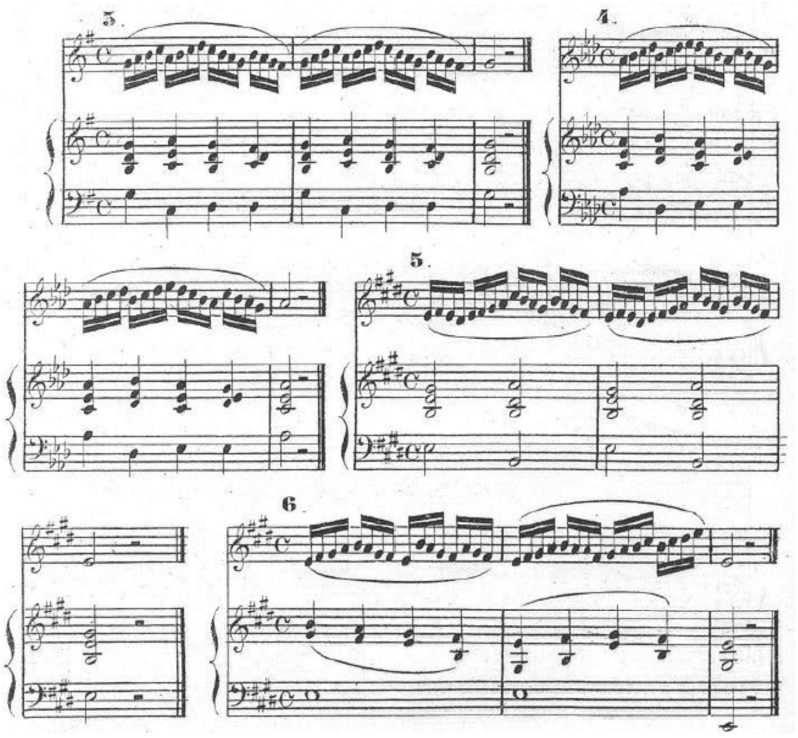


Fig. 99. Lección 19 de agilidades de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.

En el apartado *Gammes, exercices et études,* Damoreau escribe las siguientes lecciones con escalas diatónicas: Escalas diatónicas de Mib mayor y Fa mayor ascendentes y descendentes, aumentando la velocidad a través del ritmo.[60]

[60] *Ibídem*, p. 35.

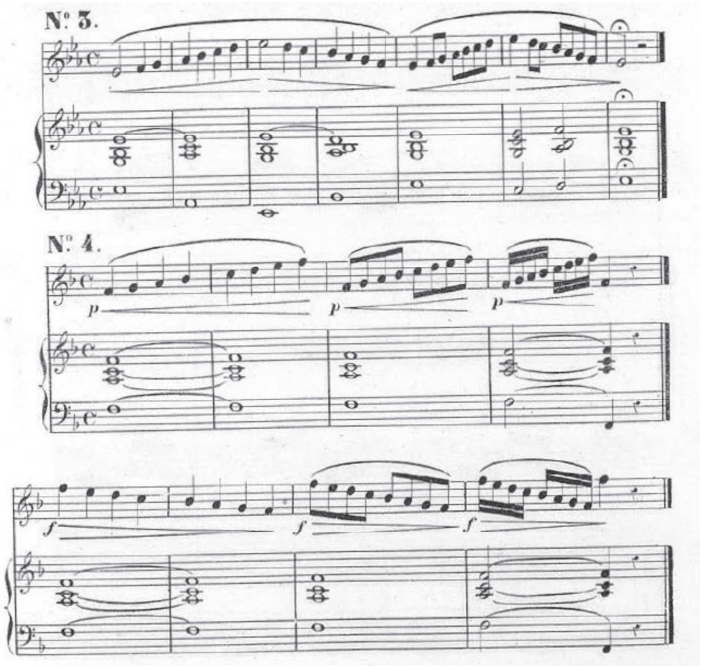


Fig. 100. Lección 3 de escalas diatónicas ascendentes y descendentes de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.

Ejercicios cromáticos ascendentes y descendentes.[61]

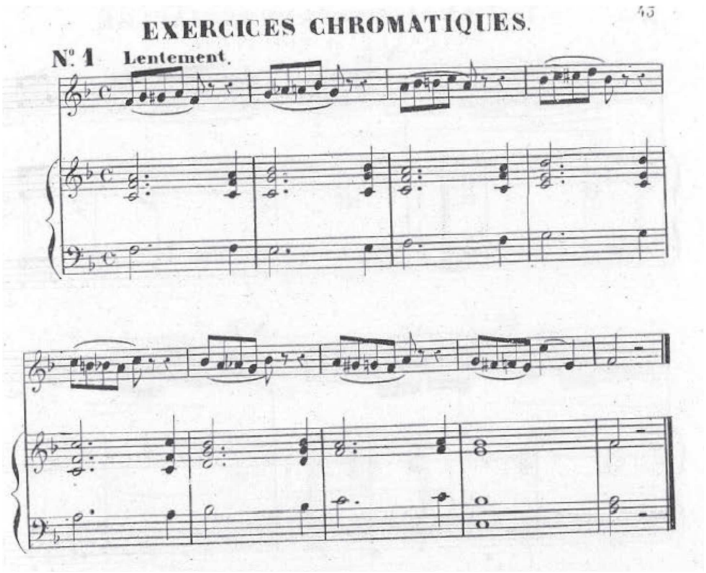


Fig. 101. Ejercicio cromático nº 1 de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.

[61] *Ibídem*, pp. 43 y 45.

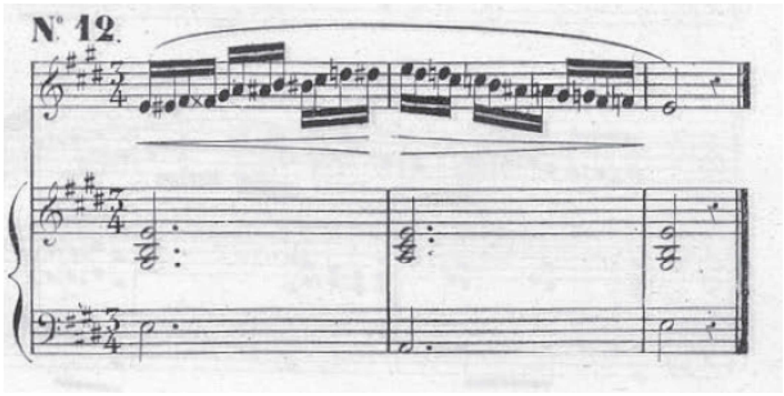


Fig. 102. Lección 12 con la escala cromática en Mi Mayor, ascendente y descendente de *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes* (1839) de Laure Cinti-Damoreau.

6.4.8. *Introduccion al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone (1801-1861).

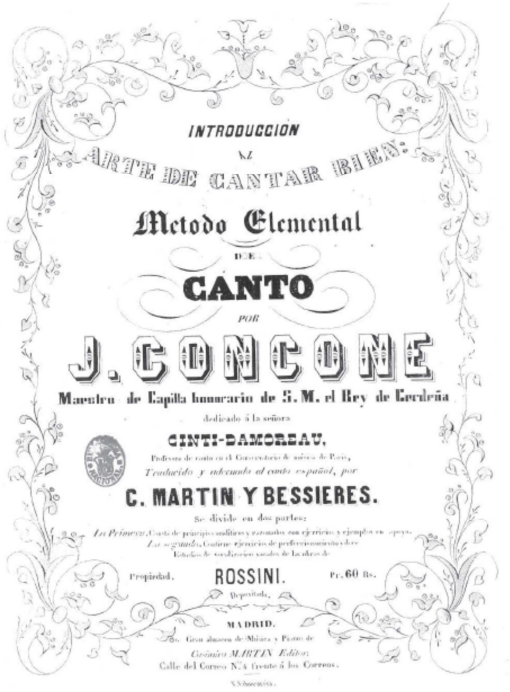


Fig. 103. Portada de *Introducción al Arte de Cantar Bien: método elemental de canto* de Giuseppe Concone.

Paolo Giuseppe Concone, músico italiano, maestro de capilla honorario de S. M. el Rey de Cerdeña, dedica este método a la profesora de canto del Conservatorio de Música de París Cinti- Damoreau, y escribe que su objetivo ha sido consignar los principios, reglas y ejercicios que deben guiar a los que se dedican al canto, y le expresa su agradecimiento y admiración en una dedicatoria.

Esta obra está dividida en dos partes: la primera, consta de principios analíticos y razonados con ejercicios y ejemplos en apoyo; la segunda parte, contiene ejercicios de perfeccionamiento y 12 estudios de vocalización sacados de las obras de Rossini.

En el Prólogo, Concone describe que el arte de cantar tiene como base dos elementos: la parte mecánica *(la emisión y el sentar los sonidos, la afinación de los intervalos, la exactitud del compás que ayuda al desarrollo de la manera de frasear, una vocalización correcta y una buena pronunciación).* El segundo es el *elemento*

moral que comprende, el gusto y la expresión verdadera sentida en las composiciones que se interpretan, y que proviene directamente del alma, según el autor.

En el Capítulo II: *Apreciación de los intervalos. Entonación*, Concone expone:

> *El estudio del canto debe siempre ser precedido por el del solfeo. Se sabe que este estudio tiene el doble objeto de aprender la Música por la aplicación de todas las reglas elementales de este arte, y de acostumbrar al oído a la apreciación exacta de los intervalos, y a pesar de eso se le da generalmente tan poca importancia y se estudia con tanta dejadez, que muchos son los que después de haber hecho ese estudio preparatorio, no pueden lograr el objetivo que se habían propuesto*.[62]

En los ejemplos que expondremos a continuación, Concone trabaja los intervalos ascendentes y descendentes.[63]

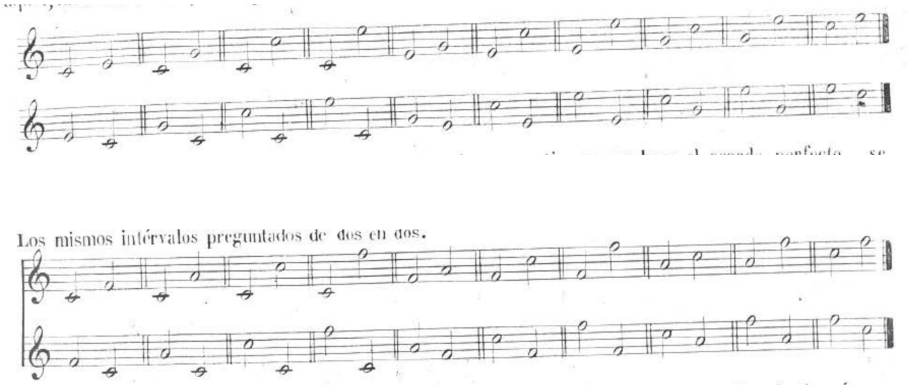


Fig. 104. Ejemplos de intervalos de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

A continuación expondremos algunos ejemplos de lecciones donde Concone, al igual que Lentini, utiliza melodías de autores conocidos para explicar los contenidos,

[62] Concone, G. (ca. 1859). *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto*. Madrid: Casimiro Martín. Madrid.

[63] *Ibídem*, p. 11.

como en el siguiente ejemplo de la tercera disminuida en un fragmento de Guillermo Tell de Rossini.[64]

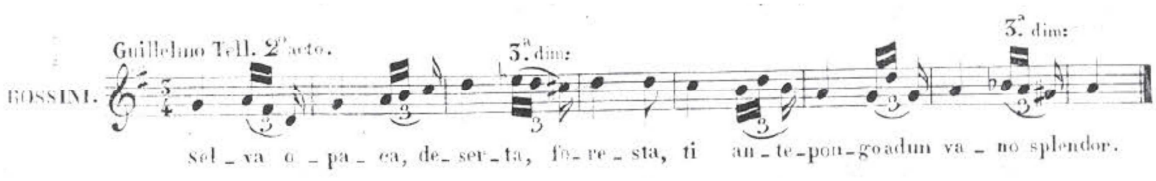


Fig. 105. Fragmento de Guillermo Tell de Rossini de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

En este ejercicio del capítulo 3, Concone trabaja un mismo ritmo, con un fragmento del *Cujus animam gementem* del Stabat Mater de Rossini.[65]

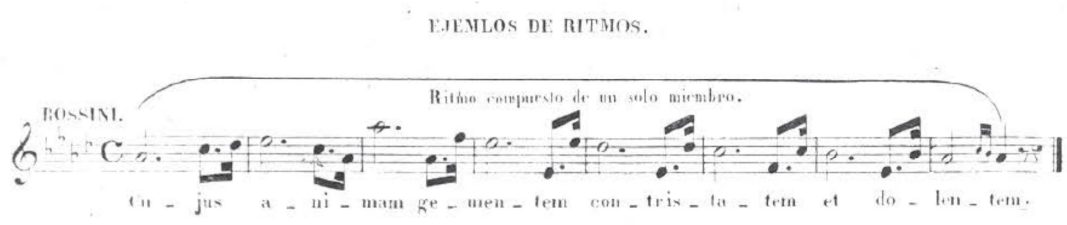


Fig. 106. Fragmento del Stabat Mater de Rossini de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

En el ejercicio del capítulo 4 que expondremos a continuación, Concone escribe: *escala para llamar los sonidos*. Es una escala diatónica de Do ascendente y descendente desde el Do3 hasta el Sol5. La figuración rítmica se repite igual en todos los compases.[66]

[64] *Ibídem*, p. 13.

[65] *Ibídem*, p. 14.

[66] *Ibídem*, p. 17.

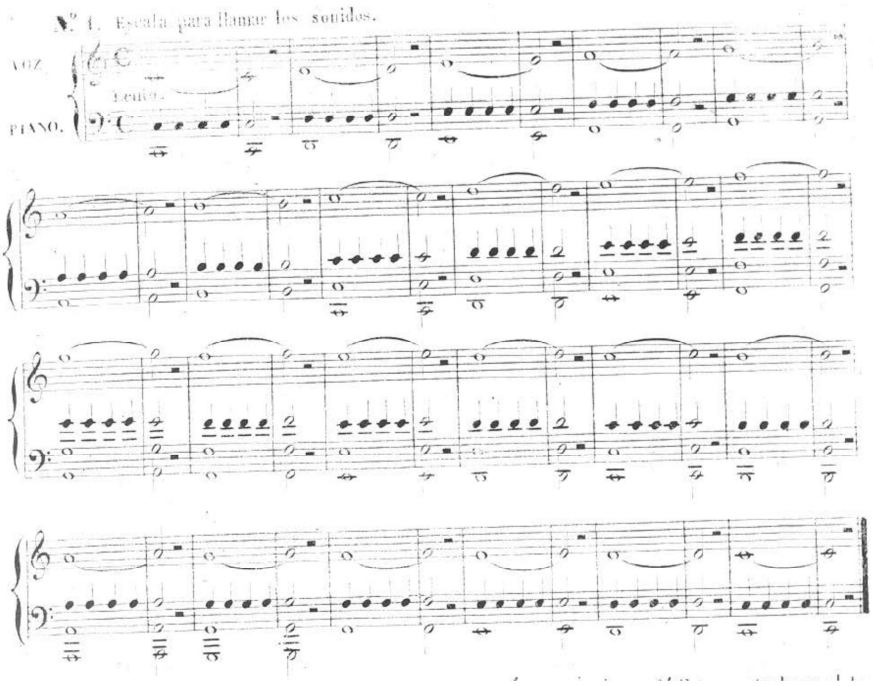


Fig. 107. Escala diatónica para *llamar los sonidos* de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

En la lección 7 de escalas en compás ternario, el autor Concone escribe:

> *Cuando se haya conseguido una buena ejecución de las escalas precedentes, se podrán emprender las de mayor extensión, pero será preciso continuar acentuando mentalmente las primeras notas de cada tiempo, ese medio es muy útil para contener y asegurar bien la voz.*[67]

[67] *Ibídem*, p. 22.

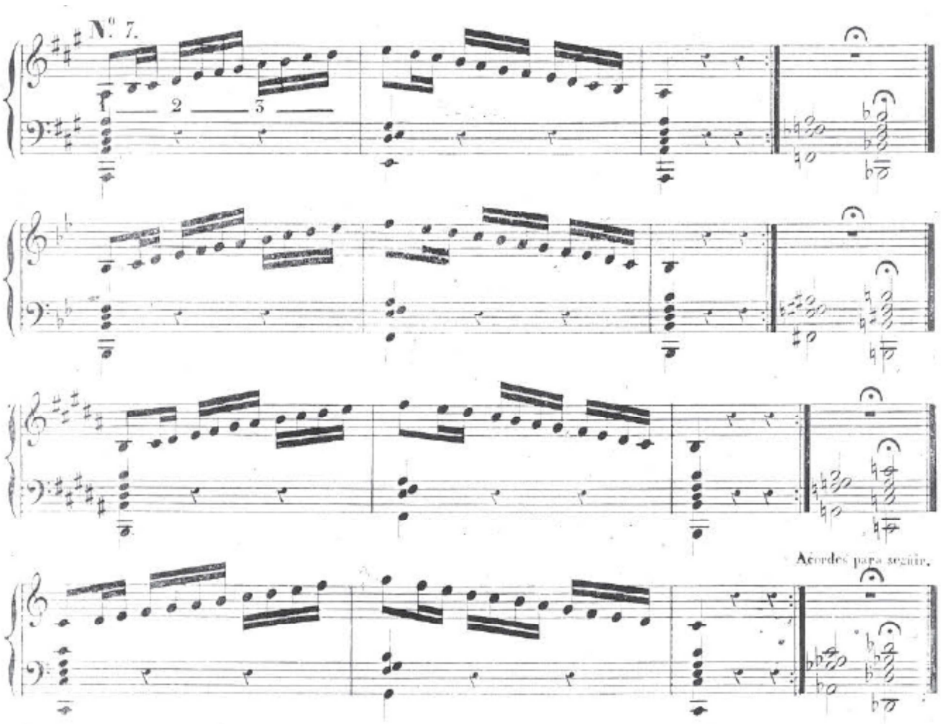


Fig. 108. Lección 7 de escalas diatónicas en ¾, de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

En el capítulo 4 en el apartado *Escala cromática*, Concone escribe este ejercicio hasta la décima ascendente y descendente desde el Do3 hasta el Sol5.[68]

[68] *Ibídem*, p. 34.

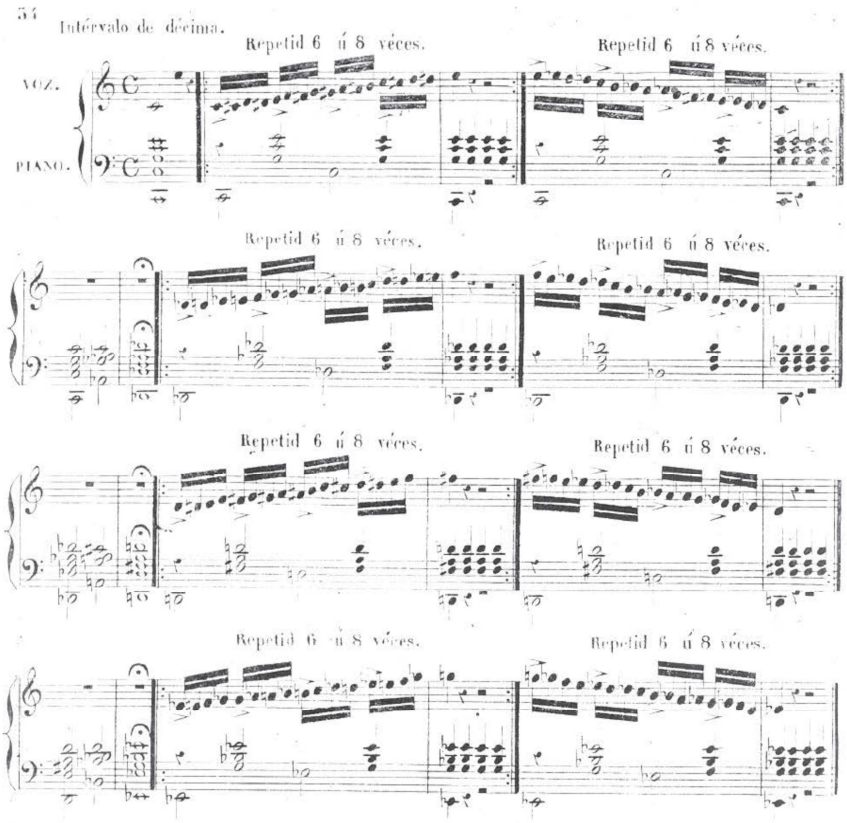


Fig. 109. Ejercicios de escalas cromáticas de *Introducción al arte de cantar bien: método elemental de canto* (ca. 1859) de Giuseppe Concone.

6.4.8.1. *Introducción al arte de cantar bien: Método Elemental de canto* (2ª parte) de Paolo Giuseppe Concone (1801-1861).


2.ª
PARTE
DEL
ARTE DE CANTAR BIEN,
Metodo Elemental
DE
CANTO
POR
J. CONCONE
Maestro de Capilla honorario de S. M. el Rey de Cerdeña.
Traducido y adicionado al canto español
por
C. MARTIN Y BESSIERES.
Propiedad. Completo 60 rs. Precio 36 rs.
MADRID.
Gran Almacen de música de CASIMIRO MARTIN, Editor calle del Correo 4.
Especialidad en música Nacional Española y de Zarzuela.

Fig. 110. Portada de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

En la 2ª parte de su método, capítulo 5 *Estudios de perfeccionamiento*, el autor escribe ejercicios de agilidad muy similares a los que propone Lentini en su Cuaderno de Lecciones.[69]

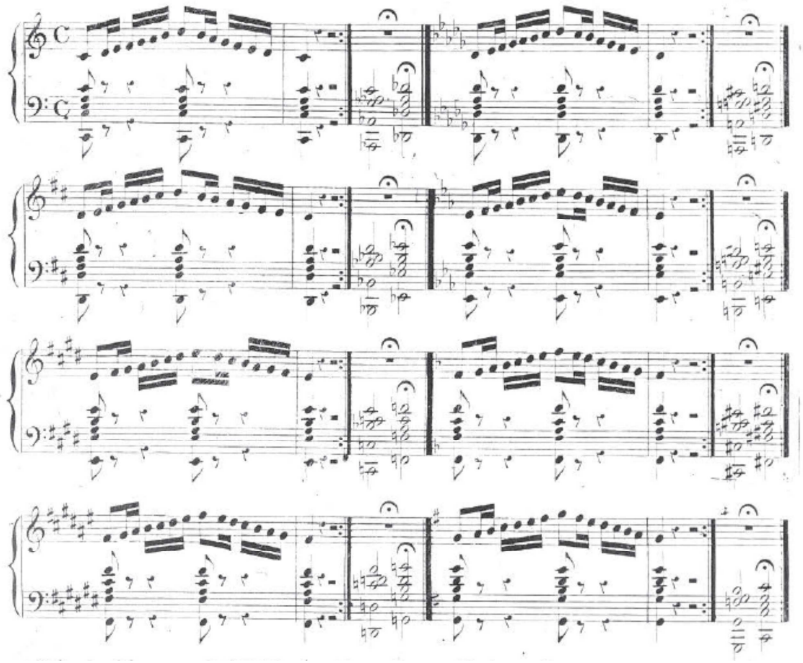


Fig. 111. Ejercicios de agilidad de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

[69] *Ibídem*, p. 39.

En esta segunda parte, en el Capítulo VII, Concone trabaja los adornos, utilizando fragmentos de óperas de otros autores. A continuación exponemos algunos ejemplos: Las *Apoyaturas.* Fragmento de *Tancredi* de Rossini.

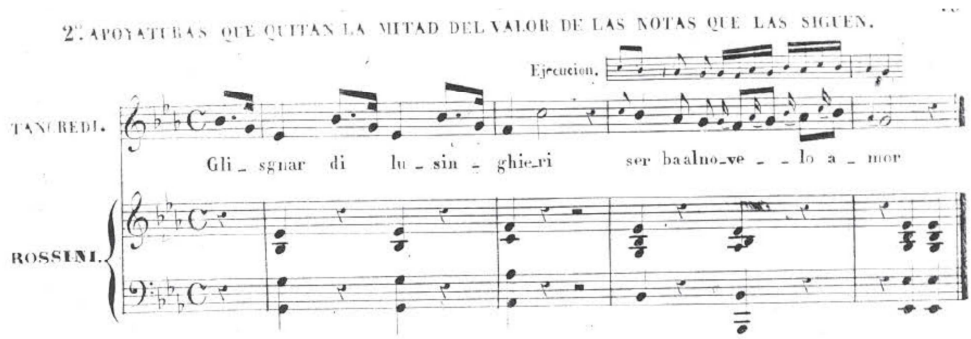


Fig. 112. Ejemplo de las apoyaturas en *Tancredi* de Rossini de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

La *Acciacatura.* Fragmento de *Vísperas Sicilianas* de Verdi.

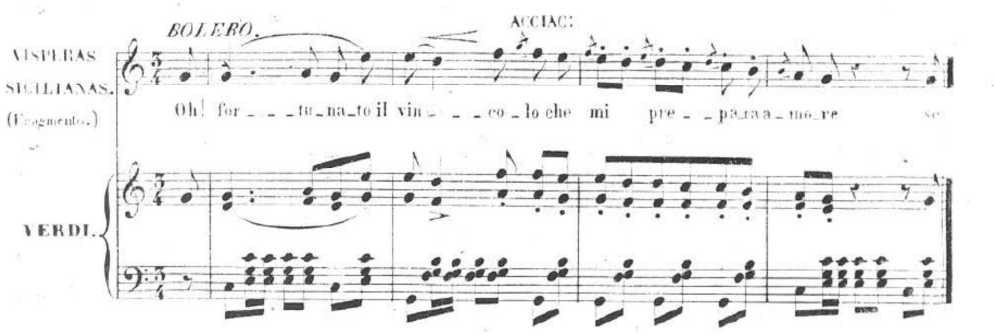


Fig. 113. Ejemplo de la *acciacatura* en *Vísperas Sicilianas* de Verdi de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

El *Grupetto.* Fragmento de *L'elisir d'amore* de Donizetti

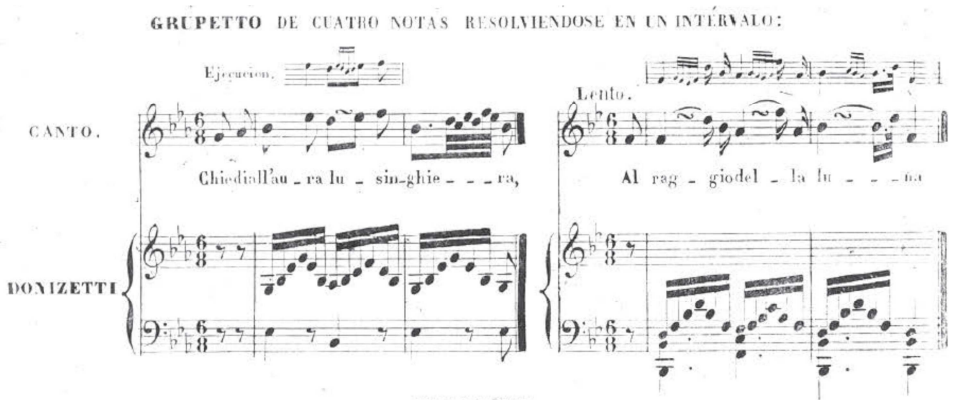


Fig. 114. Ejemplo del grupetto en *L'elisir d'amore* de Donizetti, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

El *Mordente.* Fragmento de *La hija de la providencia* de Arrieta.

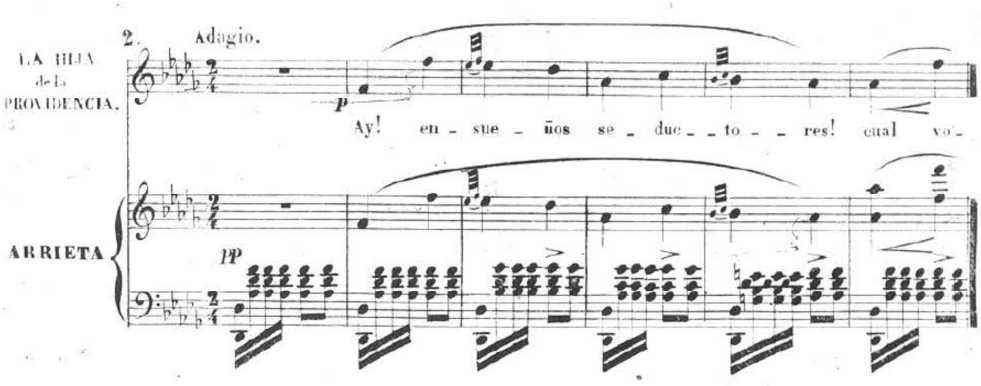


Fig. 115. Ejemplo del mordente en *La hija de la providencia* de Arrieta, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

El trino interrumpido. Fragmento de *Otello* de Verdi.

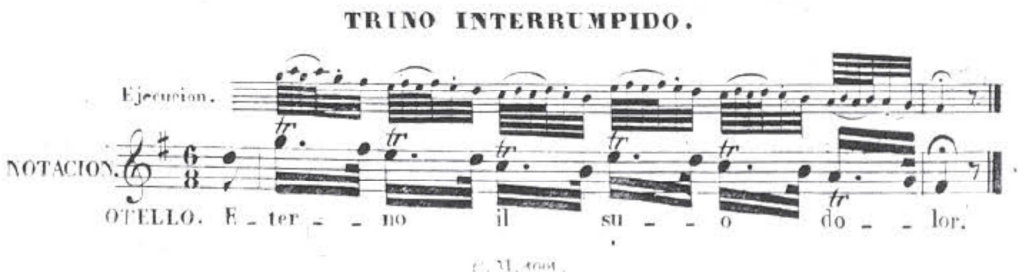
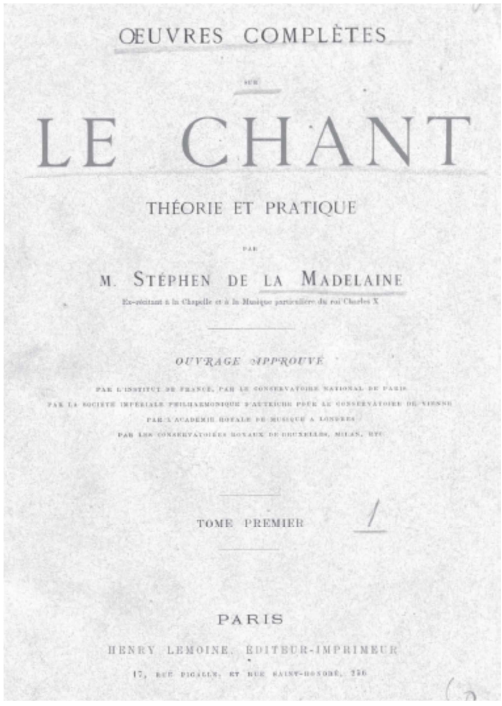


Fig. 116. Ejemplo del trino interrumpido en *Otello* de Verdi, de la 2ª parte del *Método Elemental de Canto* de Giuseppe Concone.

6.4.9. *Obras completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine (1801-1868).


ŒUVRES COMPLÈTES

LE CHANT

THÉORIE ET PRATIQUE

M. STÉPHEN DE LA MADELAINE

OUVRAGE APPROUVÉ

TOME PREMIER

PARIS

HENRY LEMOINE, ÉDITEUR-IMPRIMEUR

Fig. 117. Portada de *Oeuvres Complétes sur le Chant théorie et pratique* (1875) de Stéphen de la Madelaine.

Étienne-Jean-Baptiste-Nicolas Madelaine o Stephen de la Madelaine nació en Dijón en 1801. Recibió una amplia formación literaria, que compaginó con los estudios musicales en el Conservatorio de París. Fue cantante de la Capilla Real francesa en la cuerda de bajo y en las portadas de sus tratados se citaba a sí mismo como "Ex-Récitant à la Chapelle Royale et à la musique particulière de la chambre du Roi Charles X". Además, ocupó la Jefatura de negociado de la dirección de Bellas Artes del ministerio del Interior francés.

Como profesor de canto, La Madelaine ideó un sistema de enseñanza del canto que permitía al alumno hacerse cargo de todos los pormenores de interpretación; este sistema ofrecía muchas ventajas, pero tenía el gran inconveniente de dejar al alumno en libertad de suplir las notas escritas por otras que creyere más convenientes, por lo que, sin duda, no arraigó.

Oevres Complétes sur le Chant théorie et pratique (1875), un método teórico en los 16 capítulos previos. Al terminar esta primera parte teórica, De la Madelaine

comienza un apartado al que llama *Exercices constitutifs du mécanisme vocal* y que contiene 16 ejercicios de vocalización, que se repiten cinco veces, adaptándose para las voces de Soprano, Contralto, Tenor, Barítono y Bajo.

En la Parte III *Des Ornements*, De la Madelaine utiliza ejemplos de obras de otros autores para explicar los diferentes contenidos.[70]

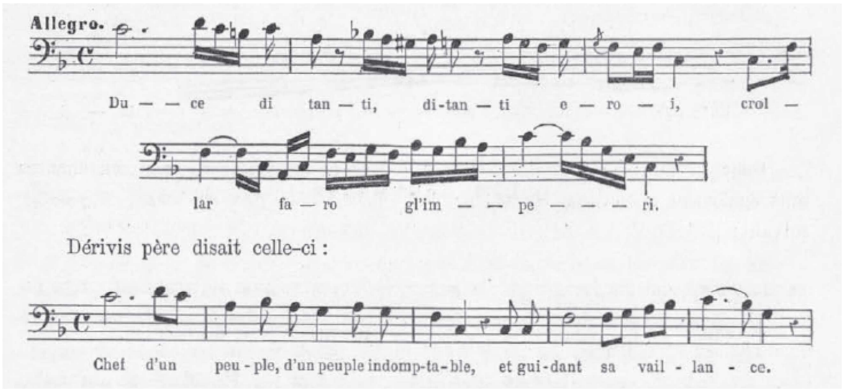


Fig. 118. Ejemplo de obras de otros autores, de las *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.

De la Madelaine, trabaja los intervalos mediante ejercicios de agilidad, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos que aparecen en el apartado *Exercices constitutifs de mecanime vocal.*

En el ejercicio 1, aparecen escalas de 5ª ascendentes y descendentes, en las tonalidades de Do, Re, Mi, Fa, Sol y La mayor.

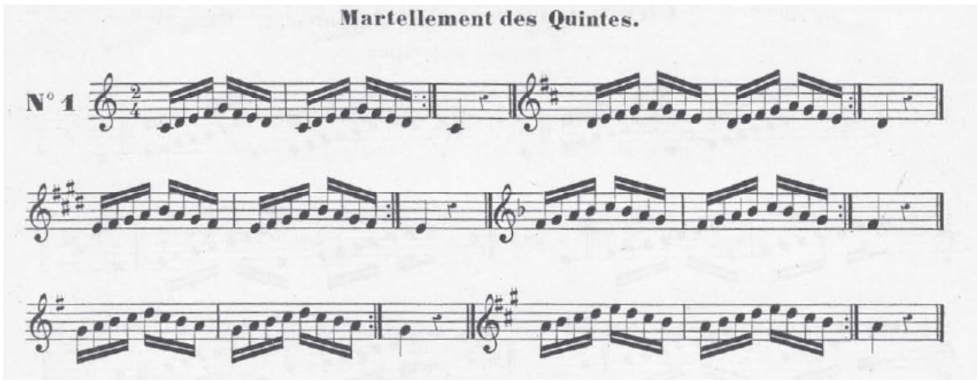


Fig. 119. Ejercicios de intervalos de 5ª en escalas ascendentes y descendentes, de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.

[70] Madelaine, S. (1875). *Oeuvres completes sur le chant: Théorie et pratique*. París: Henry Lamine, p. 237.

En el ejercicio 2, aparecen escalas de 4ª descendentes, en las tonalidades de Do, Re, Mi y Fa mayor.

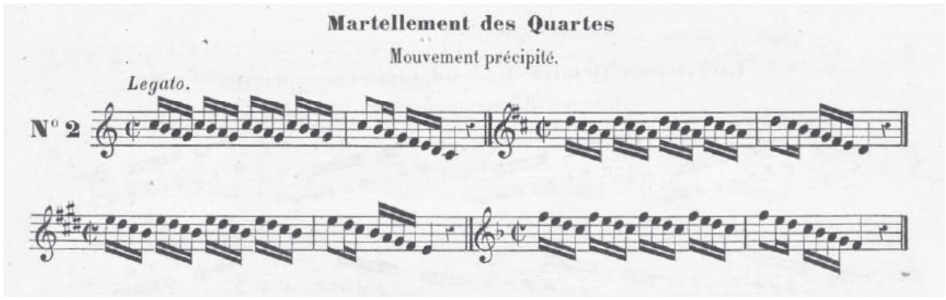
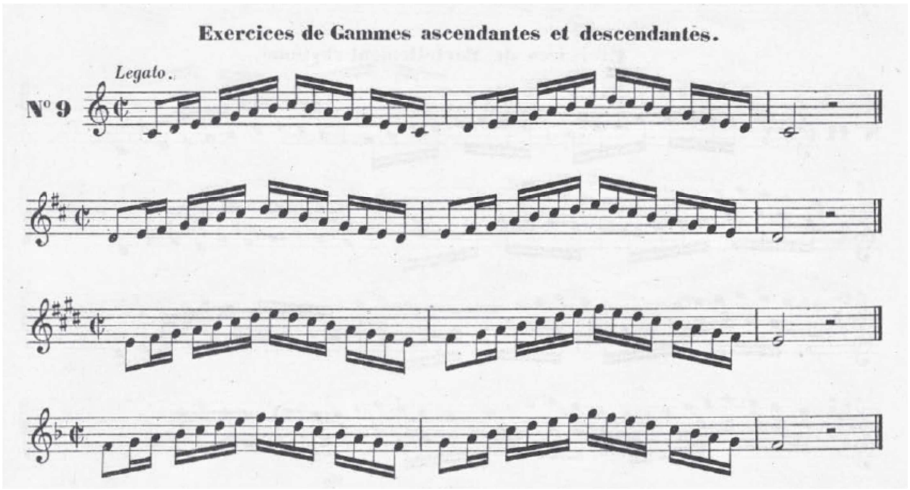


Fig. 120. Ejercicios de intervalos de 4ª en escalas descendentes, de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.

Los ejercicios 9 y 13 de escalas ascendentes y descendentes, donde el autor trabaja las agilidades, guardan gran similitud con los ejercicios que propone Lentini en su Cuaderno.[71]



[71] *Ibídem*, p. 4 y 6.

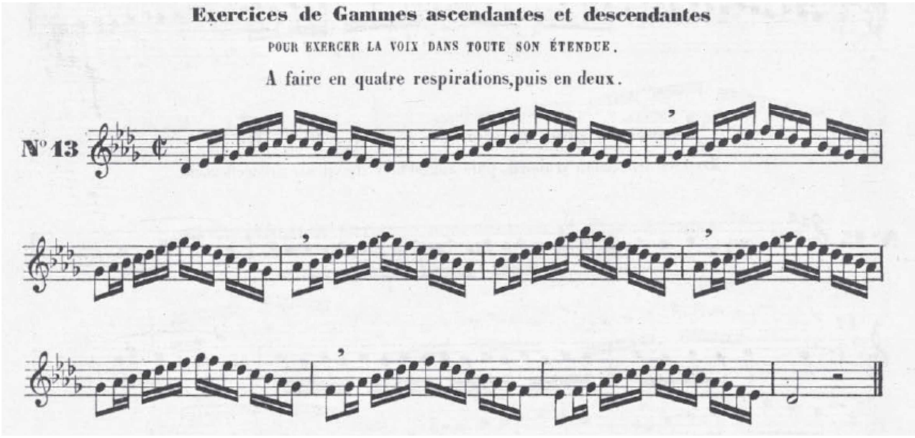


Fig.121. Lecciones 9 y 13 de escalas diatónicas ascendentes y descendentes de *Obras Completas sobre el canto, teoría y práctica* (1875) de Stéphen de la Madelaine.

6.4.10. *Tratado completo del arte del canto* (1847) de Manuel García (1805-1906).


ÉCOLE DE GARCIA

TRAITÉ COMPLET

DE

L'ART DU CHANT

EN DEUX PARTIES

PAR

MANUEL GARCIA

ONZIÈME ÉDITION

A PARIS

HEUGEL ET Cie, ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

1901

Fig. 122. Portada del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

Manuel Patricio García, cantante madrileño, hijo de Manuel del Pópulo García y Professeur de Chant au Conservatoire Royal de Musique de Londres, en la portada de su tratado escribe que está dedicado al Rey de Suecia y Noruega Oscar I (1799-1859).

*École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties*se divide en dos partes, que van precedidas por una *Mémoire sur la voix Humaine.* Según los aspectos de técnica vocal desarrollados en este tratado, se pone de manifiesto el exhaustivo conocimiento que poseía el autor sobre el proceso de formación y educación de la voz.

La primera parte de esta obra consta de 7 capítulos; los 6 primeros son principalmente teóricos, con algunos ejemplos y ejercicios intercalados. A partir del capítulo 7 comienza la parte práctica, donde García propone una serie de ejemplos, ejercicios y lecciones útiles y necesarias, para el entrenamiento y perfeccionamiento de la voz.

En el capítulo 7 *Della vocalizzazione e particularmente dell'agilita'*, aparecen los siguientes ejercicios, sobre la escala diatónica Do mayor, ascendente y descendente.[72]

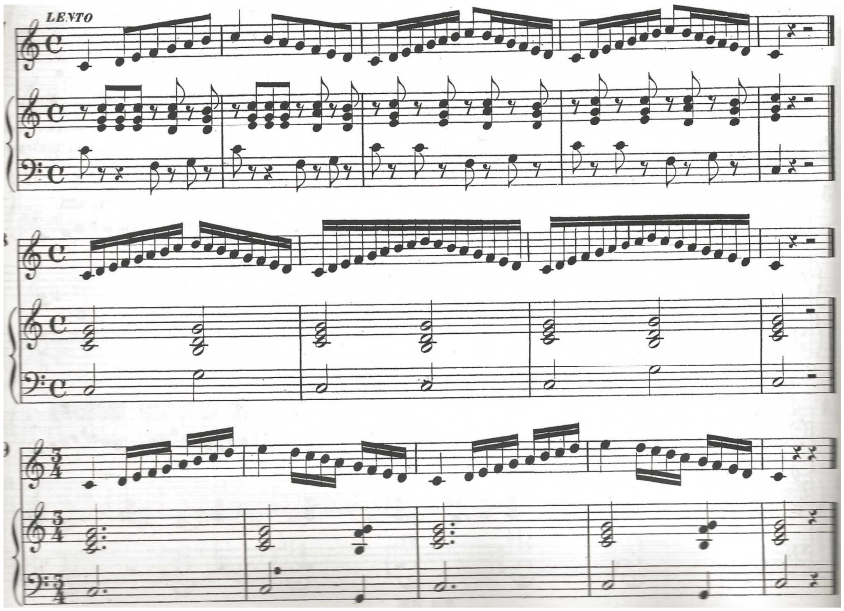


Fig. 123. Lecciones 17, 18 y 19 de agilidades del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

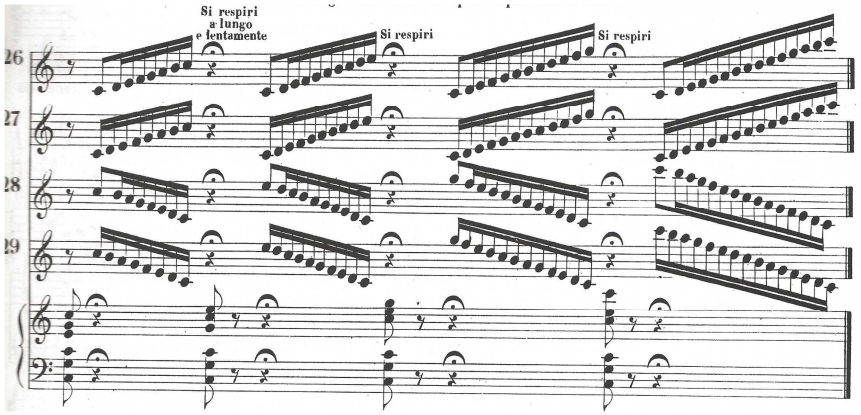


Fig. 124. Lecciones 26, 27, 28 y 29 de agilidades del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

[72] García, M. P. (1847). *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* [première partie]. Ed. Chez l'auteur. París, 1840, p. 18 y 20.

En el apartado de este mismo capítulo, *Scale e passi del genere cromático,* García propone una serie de ejercicios para la práctica de las escalas cromáticas.[73]

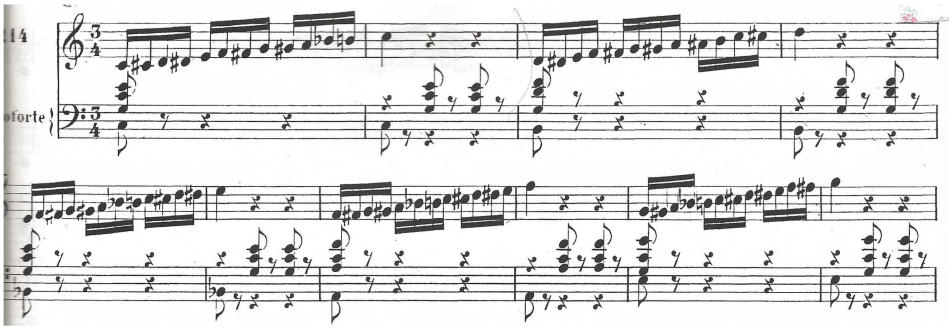


Fig. 125. Escala cromática ascendente con sostenidos del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

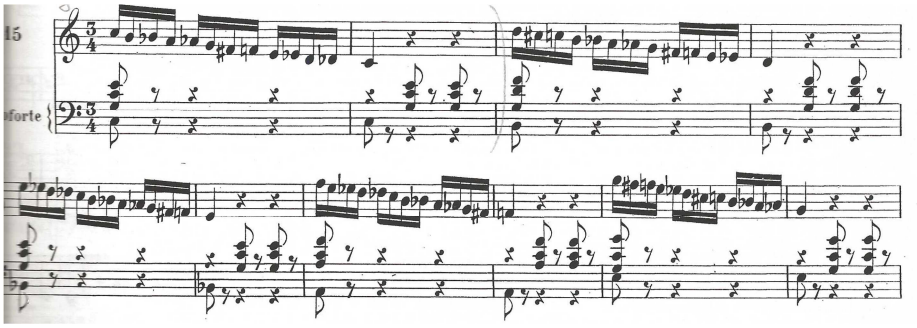


Fig. 126. Escala cromática descendente con bemoles del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

También en el capítulo 7, en el apartado *Appoggiature,* el autor trabaja las apoyaturas con fragmentos de obras de otros autores, como Rossini, Glück y Mozart.[74]

[73] *Ibídem,* p. 41.

[74] *Ibídem,* p. 50.

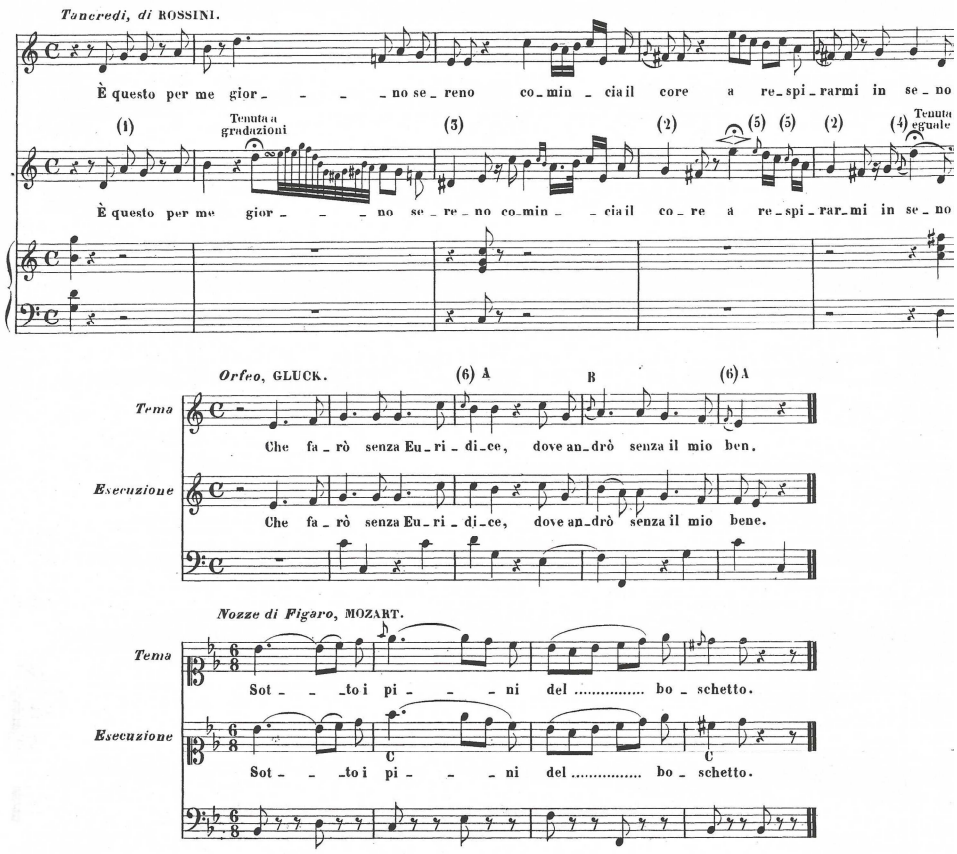


Fig. 127. Ejemplos de *appoggiature* del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García.

En el apartado *Riassunto dell'agilità*, el autor escribe los siguientes ejemplos donde trabaja las agilidades con intervalos de 4ª y 5ª.[75]

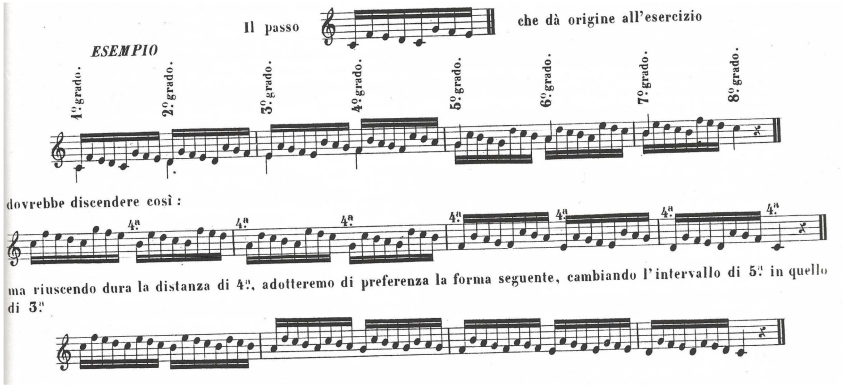


Fig. 128. Ejemplos de ejercicios de intervalos del *Tratado Completo del Arte del Canto* (1840) de Manuel García

[75] *Ibídem*, p. 67.

6.4.11. *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti (1813-1892).



GUIA

TEÓRICO-PRÁCTICA ELEMENTAL

PARA EL ESTUDIO DEL CANTO.

DEL REAL CONSERVATORIO DE MILAN

FRANCISCO LAMPERTI,

PROPIEDAD DEL EDITOR. DEPOSITADA.

PRECIOS:

EDITOR

ANTONIO ROMERO,

Fig. 129. Portada de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

La *Guía Teórico-Práctica Elemental para el Estudio del Canto* de Francesco Lamperti, Profesor del Real Conservatorio de Milán, Caballero de San Mauricio y San Lázaro, socio honorario de la clase de compositores de la Academia de Santa Cecilia en Roma, está dedicada a sua maestà Maria Isabella II Regina si Spagna.

Esta obra consta de 13 artículos teóricos, planteados con un sistema de preguntas y respuestas, y con algunos ejemplos prácticos intercalados, y de 4 Solfeggi que encontraremos al final de la *Guía.*

Antes de comenzar con el primer artículo de su obra, el autor escribe la siguiente advertencia:

> *En esta Guía para el estudio del canto, los preceptos generales van dirigidos indistintamente a todos los discípulos sea cual fuera el carácter y extensión de la voz que posean. Y los ejercicios preliminares están destinados con especialidad a las cuerdas de soprano y mezzo soprano, como aquellas que están dotadas de mayor extensión y agilidad, dejando a los maestros que se*

sirvan de este método, la facultad de aplicar los referidos ejercicios a las voces de hombre con las modificaciones que la naturaleza de cada una de ellas y la capacidad del discípulo puedan sugerir.[76]

En el artículo primero *De la voz,* el autor comienza escribiendo lo siguiente:

P. ¿Qué es la voz?

R. La voz es el sonido que produce el aire enviado fuera de los pulmones pasando por el aparato vocal que tenemos en la garganta, llamado ***laringe.***[77]

En el artículo VI *De la emisión de la voz,* aparece la siguiente pregunta:

P. ¿Qué se entiende por emisión de la voz?

R. El atacar el sonido con la mayor limpieza, seguridad y justa entonación y sostenerlo así en toda la duración del aliento.[78]

En el Artículo VIII *De la vocalización o agilidad,* plantea el autor:

P. ¿Qué significa vocalizar o hacer la agilidad?

R. Significa ejecutar una serie de sonidos o grupos de notas sobre las vocales con más o menos celeridad.

P. ¿De cuántas maneras se estudia la agilidad?

R. Puede ser acentuada de muchas maneras; pero las principales son cuatro

En el artículo XI *Della pronunziazione,* el autor explica la utilización de las sílabas de las notas musicales, para lograr una buena pronunciación al cantar, realizando las siguientes preguntas:

P. ¿Cuál es el estudio que inicia al discípulo en la buena pronunciación?

R. El solfeo, que es una de las cosas más necesarias para los que emprenden el estudio del canto.

P. ¿Cómo procederá el discípulo para evitar los defectos de articulación?

[76] Lamperti, F. (1864). *Guida teorico-pratica elementare per lo Studio del canto*. Milán-Nápoles: Ricordi, p. 16.

[77] *Ibídem*, p. 1.

[78] *Ibídem*, p. 5.

R. Con el fin de evitar una silabación defectuosa, es preciso que desde que el discípulo empiece los ejercicios de solfeo, ponga particular atención en no emplear dobles consonantes cuando son sencillas, y viceversa; y que regularice el aliento ó apoyo de la voz, en el estudio, cantando siempre sobre las vocales que encierran los nombres de las notas.

P. ¿Cuándo ocurre el encuentro de dobles consonantes en el solfeo?

R. Siempre que la nota sol es seguida por otra nota, y también cuando repite la misma.

P. ¿De cuántas especies son las consonantes que forman los nombres de las notas?

R. De cuatro: Linguo-dental, linguo-palatina, labial y labial-dental.

P. Nombradme todas las consonantes expresadas, indicando la nota a que pertenecen.

R. Empezaré por la primera nota Do que tiene la D. consonante llamada linguo-dental, porque la lengua y los dientes toman parte en su pronunciación. El Re tiene la r. consonante linguo-palatina, porque en su pronunciación se emplea la lengua y el paladar: el Mi tiene la consonante M. de índole labial, y para pronunciarla bien, hay que comprimir los labios uno contra el otro: el Fa tiene la F. labial-dental, llamada así porque hay que pronunciarla con los labios y los dientes: el Sol, el La y el Si, tienen las consonantes linguo-palatina.

P. ¿Cómo podrá el discípulo hacer oír con claridad las dobles consonantes al estudiar el solfeo.

R. Como las consonantes no tienen sonido, será preciso, cuando de dos notas empieza la segunda con una consonante, robar una pequeña parte de tiempo a la primera, para deja intacto el de la segunda, produciendo un imperceptible silencio entre las dos, como indicaremos en el siguiente ejercicio.[79]

[79] *Ibídem*, p. 13-15.

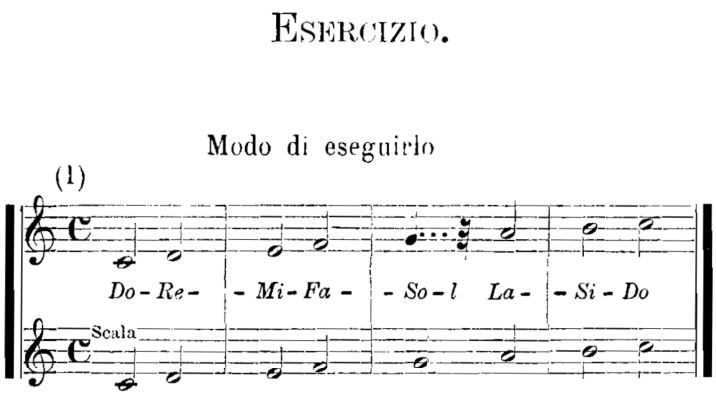


Fig. 130. Ejercicio de pronunciación con la escala diatónica de Do mayor, de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

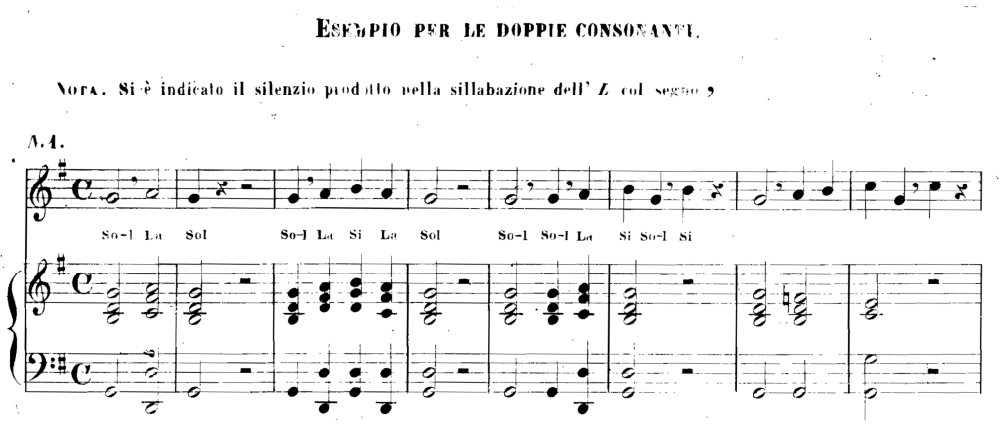


Fig. 131. Ejercicio de pronunciación para las dobles consonantes, de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

En el artículo XIII *Del modo de atacar los sonidos*, el autor expone varios ejercicios para que el discípulo practique el ataque del sonido, entre los que se encuentran los siguientes ejemplos de saltos interválicos:[80]

[80] *Ibídem*, p. 21 - 22.

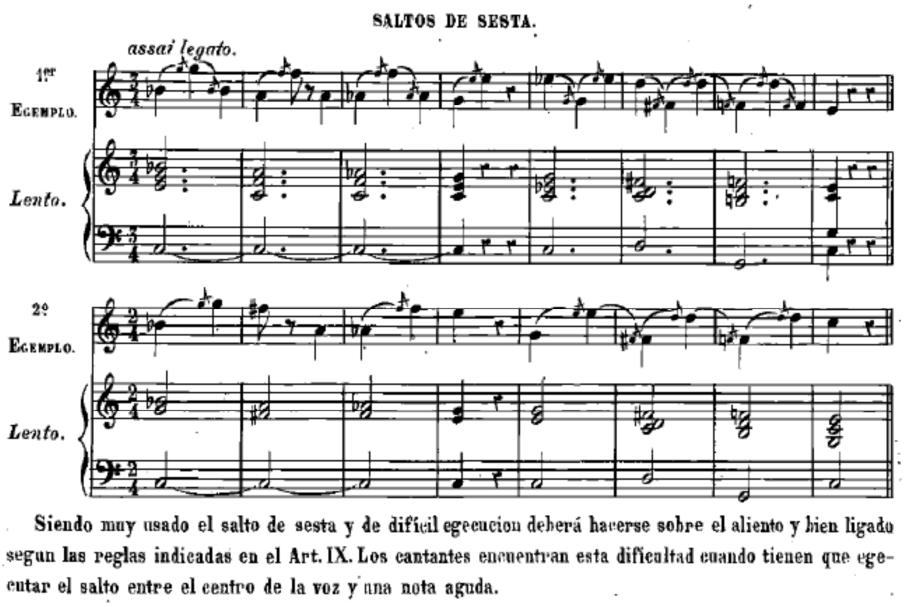


Fig. 132. Saltos de 6ª de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

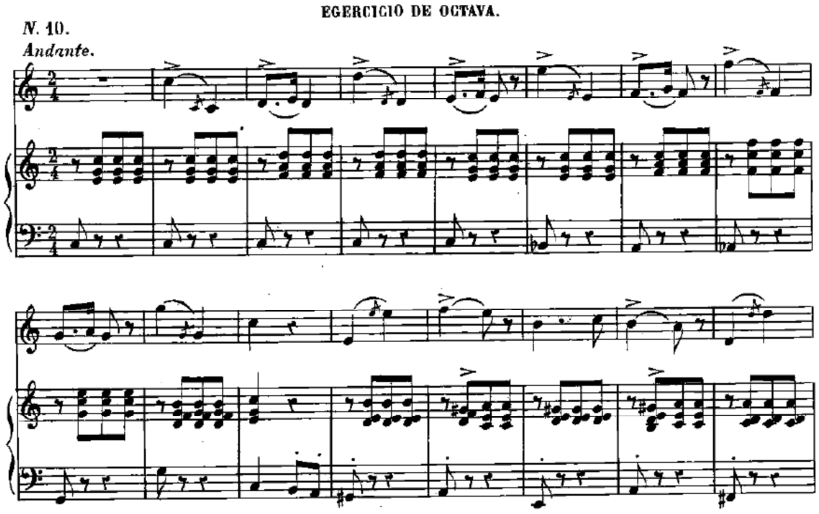


Fig. 133. Saltos de 8ª de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

En el apartado *Ejercicios para la agilidad* de este mismo artículo XIII, el autor propone una serie de ejercicios para esta práctica.[81]

[81] *Ibídem*, p. 27.

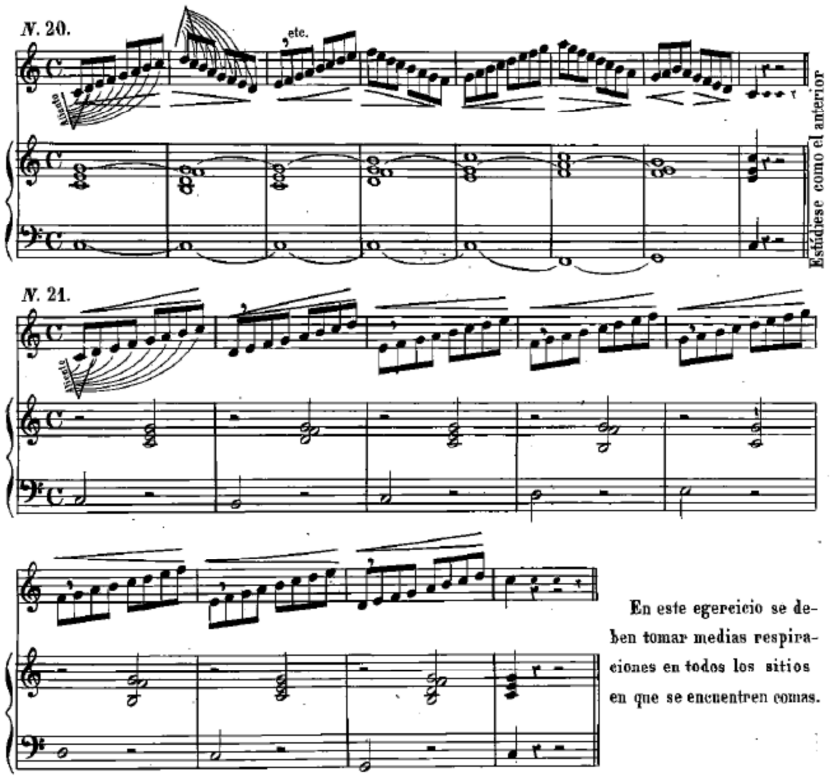


Fig. 134. Ejercicios de agilidades de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

El autor incluye también en este apartado, ejercicios de escalas cromáticas.[82]

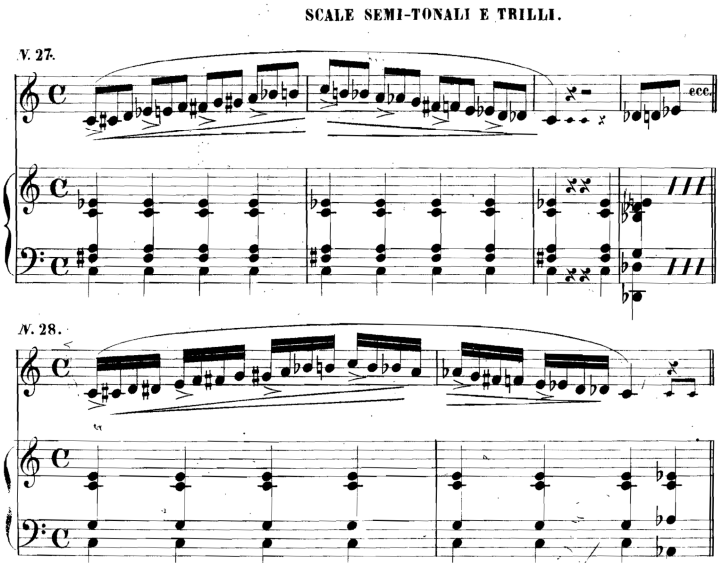


Fig. 135. Ejercicios 27 y 28 de escalas de cromáticas de *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lampert

[82] *Ibídem*, p. 51.

Después del Artículo XIII, Lamperti dedica el último apartado de su *Guía* al Solfeo *(Solfeggi),* y antes de comenzar con las lecciones escribe:

> *El maestro cuidará de que el discípulo cante siempre solfeos cuya tesitura sea completamente central, para que pueda articular las notas con claridad, y que también estén interrumpidos por pausas más o menos en las que la voz tenga tiempo de reposarse.*[83]

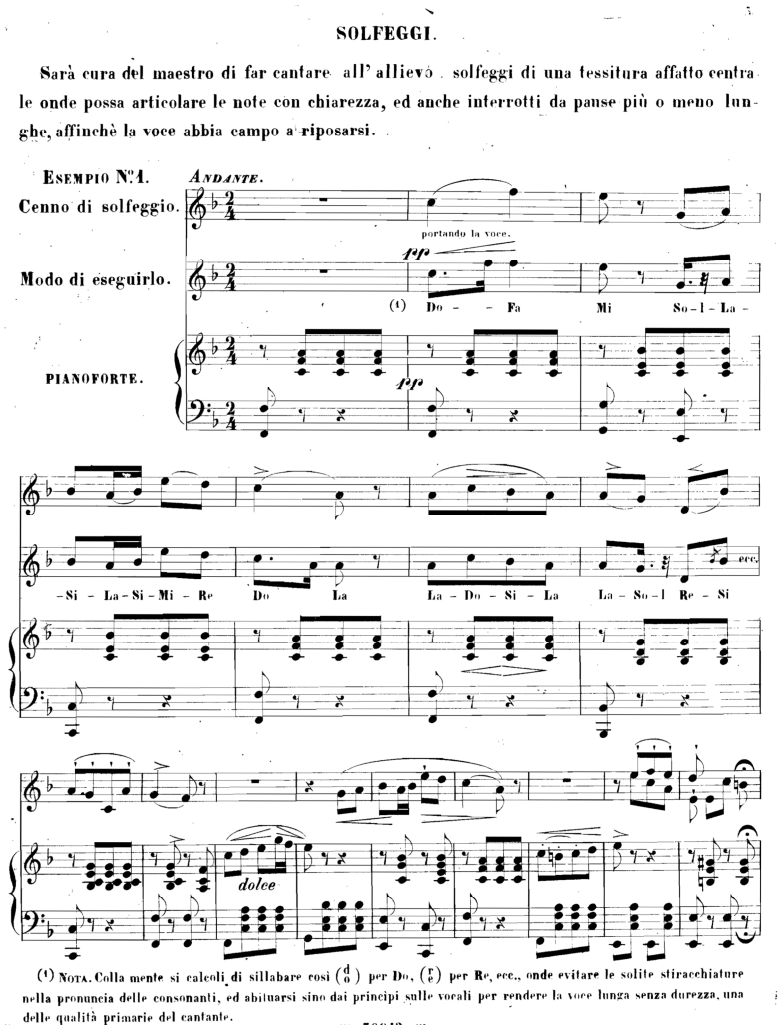


Fig. 136. Ejemplo nº 1 de los *Solfeggi* de la *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (1865) de Francesco Lamperti.

[83] *Ibídem*, p. 34.

Al terminar las cuatro lecciones de solfeo o *solffeggi*, Lamperti escribe las siguientes reflexiones:[84]

> *Estos solfeos, excepto el primero, podrá el discípulo vocalizados en aquellos pasajes en que encuentre demasiadas notas.*

Más adelante continúa diciendo el autor:

> *Repito, pues, que los míos no son sino el apéndice de una **Guía,** que he escrito con el fin de facilitar en lo posible a los discípulos el modo de emitir la voz, desenvolverla, hacerse dueño de la respiración y de la pronunciación, saber hasta qué nota puede cada uno extender su voz, y finalmente, volverla elegante, sin afectación, de manera que, si es bella no haga el efecto de un espacioso campo inculto.*
>
> *Con el fin de evitar la evidente y prematura pérdida de los medios vocales, cuando están, por decirlo así, en flor, añadiré para concluir, que debe a toda costa evitarse en la enseñanza el estudio de las óperas modernas, cuyo canto, puramente dramático, es nocivo para el desarrollo y cultura de las voces en general, y en particular de las femeninas, que sin excepción deben ejercitarse en el repertorio antiguo con las óperas de Bellini, Donizetti y preferentemente a todas con las de Rossini.*

Al final de estas reflexiones añade al autor:

> *El impedir la ruina de los medios vocales, como he dicho más arriba, es el objeto que he llevado al escribir esta **Guía.** Si llegara a conseguirlo, me creería dichoso de haber podido proporcionar alguna ventaja al difícil y bellísimo arte del canto.*

[84] *Ibídem*, p.48.

6.4.12. *Méthode élémentaire de chant suivie de vocalises faciles, avec acct. De piano* (1869) de Luigi Bordese (1815-1886).

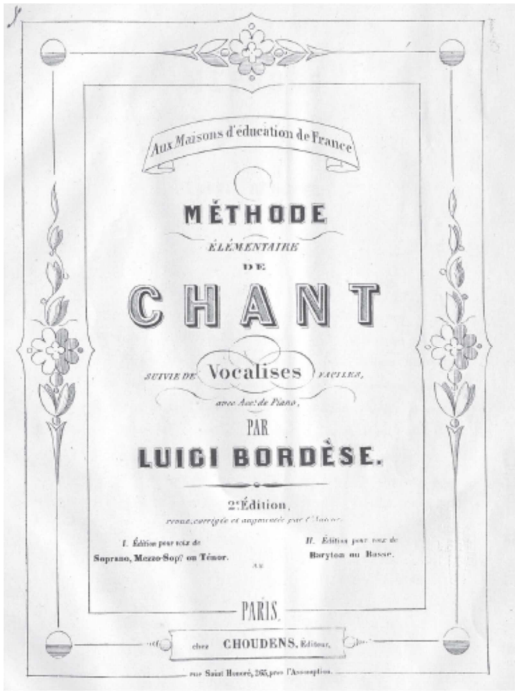


Fig. 137. Portada del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

El *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) del cantante italiano Luigi Bordese, es una obra escrita expresamente para la enseñanza del canto para la voces de Barítono y Bajo.

El autor la divide en una primera hoja que contiene unas breves explicaciones acerca de la posición al cantar, la respiración, la vocalización, entre otros aspectos. A continuación el autor escribe 11 ejercicios de intervalos, desde la 2ª hasta la 12ª ascendentes y descendentes, para explicar la extensión de la voz del Bajo y del Barítono. Seguidamente aparecen 41 estudios, donde el autor trabaja las dificultades de manera progresiva.

En el apartado *De l'etendeu des voix de basse et baryton,* Bordese escribe el siguiente ejercicio sobre la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, llegando hasta la 11ª, donde plasma la extensión de las voces de Barítono y Bajo.[85]

[85] Bordese, L. (1869). *Méthode elémentaire de chant*. París: Choudens, p. 3.

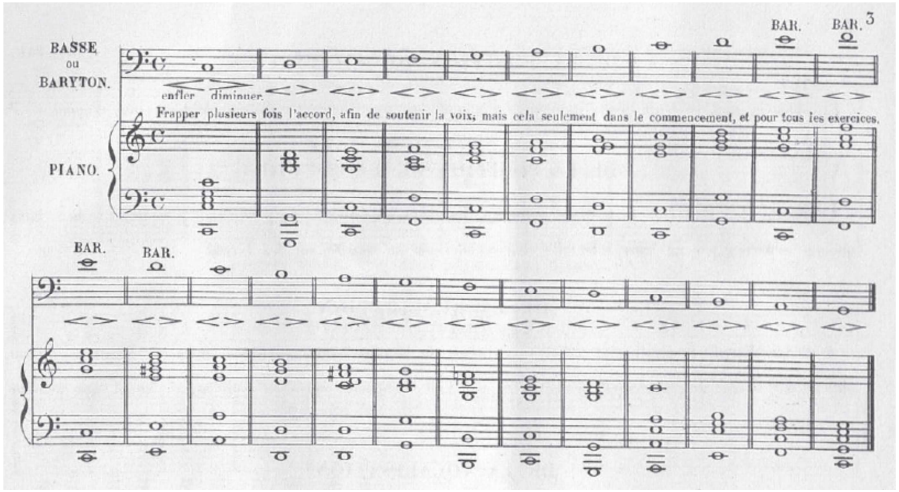


Fig. 138. Ejercicio sobre la extensión de la voz del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

En ese mismo apartado, después de haber expuesto una lección para cada intervalo, hace un resumen de los mismos en la siguiente:[86]

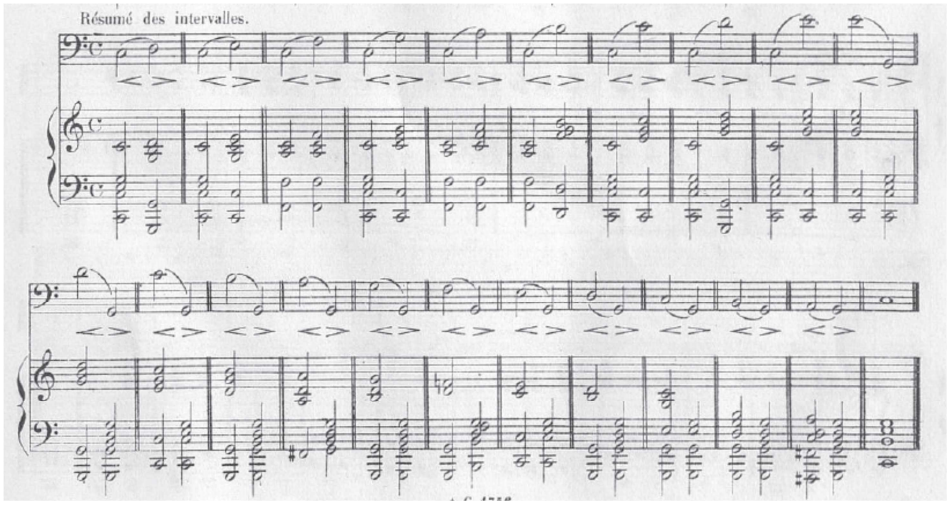


Fig. 139. Ejercicio resumen de los intervalos del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

Al comienzo de los estudios de su método, Bordese escribe un estudio para cada intervalo, desde la 3ª hasta la 8ª ascendentes y descendentes.[87]

[86] *Ibídem*, p. 7.

[87] *Ibídem*, p. 9.

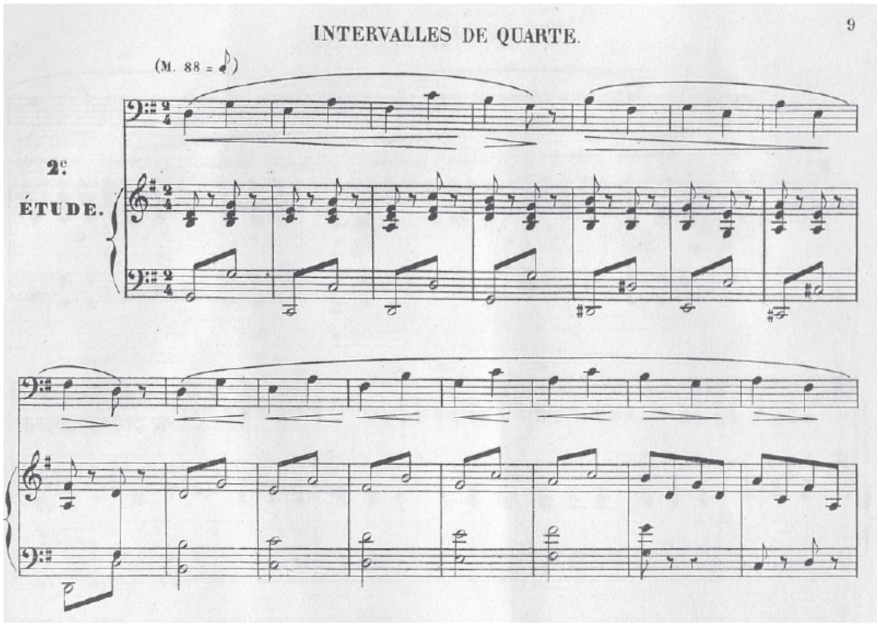


Fig. 140. 2º estudio de intervalos de 4ª del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

Al finalizar este apartado de intervalos, el autor escribe una serie de estudios para trabajar las agilidades.[88]

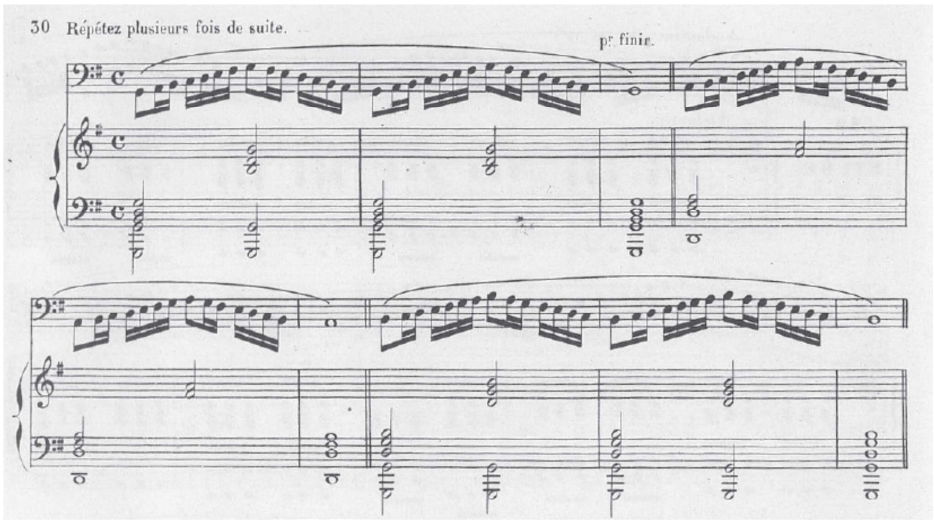


Fig. 141. Ejercicio de agilidades del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

[88] *Ibídem*, p. 30.

En el apartado *Étude des intonations chromatiques*, el autor escribe varios ejercicios para la práctica de las escalas cromáticas, terminando con una escala cromática resumen de sostenidos para ascender y bemoles para descender.[89]

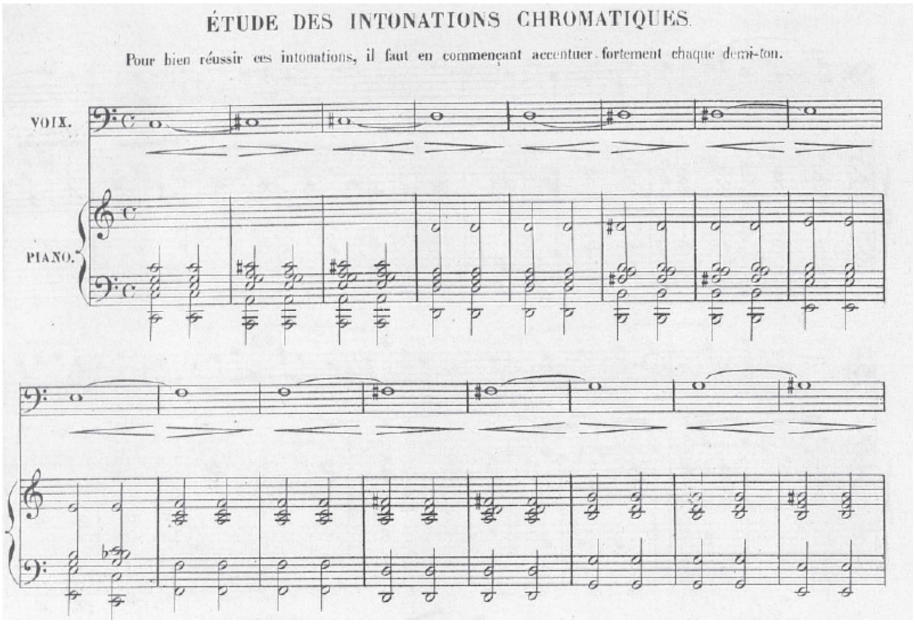


Fig. 142. Fragmento de un ejercicio de escala cromática del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

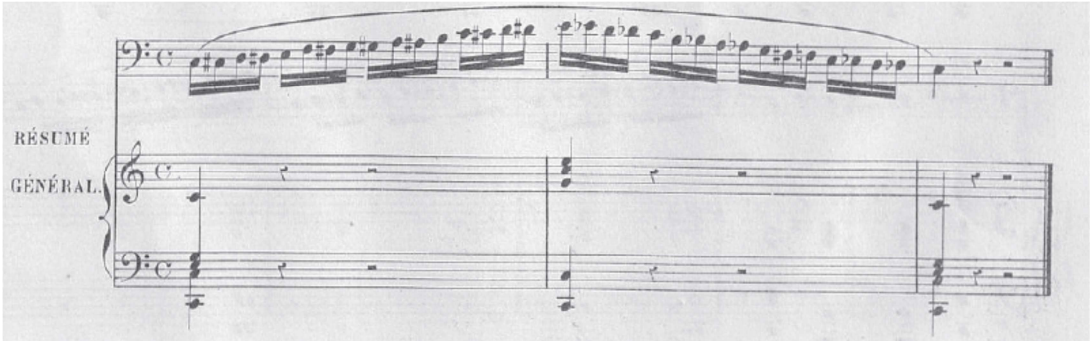


Fig. 143. Lección resumen de la escala cromática del *Méthode Élémentaire de Chant* (1869) de Luigi Bordese.

[89] *Ibídem*, p. 64 y 67.

6.4.13. *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro (1818-1892).

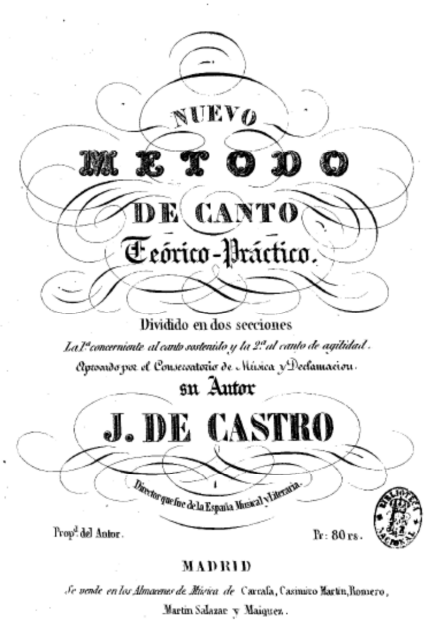

NUEVO
MÉTODO
DE CANTO
Teórico-Práctico.
Dividido en dos secciones
La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad.
Expuesto por el Conservatorio de Música y Declamacion.
su Autor
J. DE CASTRO
Director que fue de la España Musical y Literaria.
Propd. del Autor. Pr: 80 rs.
MADRID
Se vende en los Almacenes de Música de Carcalla, Casimiro Martin, Romero, Martin Salazar y Maiquez.

Fig. 144. Portada del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

El tratadista, musicólogo, crítico musical y compositor riojano Juan de Castro, comenzó su formación musical con su padre, que desempeñaba el puesto de organista de la iglesia local. De Castro fue, entre otros desempeños, director de la España Musical y Literaria.

El *Nuevo método de canto* consta de un Prólogo, una Introducción y dos partes. La Primera Parte es en su totalidad teórica y está integrada por doce capítulos más un último apartado titulado *Defectos*. La Segunda Parte del método está estructurada en dos secciones de carácter teórico-práctico, cuyo contenido aparece explicado en la portada de la obra: la primera sección es *concerniente al canto sostenido,* mientras que la segunda sección trata del "*canto de agilidad*".

Castro resaltaba el carácter pedagógico de su obra, basada en una metodología progresiva de dificultad, razón por lo que confiaba plenamente en su utilidad práctica.

El autor parte del concepto de la voz como don divino que necesita de una guía para su educación y perfeccionamiento. A través de un estudio adecuado, la voz *se desarrolla, se aumenta su volumen y su fuerza, se dilata su extensión, se dulcifica su*

aspereza, corrigiendo además la falta de precisión y regularidad que hubiere en la entonación.

Para Juan de Castro en el estudio del canto son fundamentales la continuidad, la perseverancia y la reflexión, además de buena voz, sensibilidad e inteligencia.

A continuación resumiremos algunos capítulos del tratado de Castro:

Capítulo I: Definición del Canto

En este capítulo, Castro define el canto como *la emisión sucesiva de varios sonidos" y su objeto es "por medio de la voz humana, expresar por una melodía el sentido de las palabras que la sirven de base.*[90]

Capítulo II: *Estudio del canto*.

El autor es partidario de comenzar los estudios de canto una vez que el alumno haya alcanzado la madurez vocal, momento en el que se puede realizar su clasificación.[91]

Capítulo III: *División de la voz*.

Castro distingue seis tipos vocales: bajo, barítono, tenor, tiple o soprano, mezzosoprano y contralto.

Capítulo IV: *Registros de la voz*.

El autor comienza exponiendo que la mayoría de los antiguos maestros diferenciaban tres registros: el primero de pecho (sonidos graves de timbre robusto, *se forman en el pecho*), el segundo mixto (sonidos medios de timbre menos robusto que los anteriores, *para su formación concurren el pecho y la cabeza*), y el tercero de cabeza o falsete (sonidos agudos de timbre aún menos robusto que los anteriores). Sin embargo, Castro defiende la teoría de que todos los sonidos de la voz humana tienen el

[90] Castro, J. (1856). *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad*. Madrid: Almacenes de Música de Carrafa, Casimiro Martín, Romero, Martín Salazar y Maiquez, p. 4.

[91] *Ibídem*.

mismo origen, pues *la voz es una sola en el mismo individuo y su belleza consiste en la igualdad de todos sus sonidos; todo el conato del profesor debe dirigirse a conseguir este fin y para conseguirlo, tratará de dulcificar los sonidos demasiado fuertes, y reforzar los débiles*.[92]

Capítulo V: *Cualidades de la voz*.

Según Castro son seis: extensión, fuerza, volumen, precisión o afinación, flexibilidad y agilidad. Además una voz se considera bella cuando es: voluminosa, clara, sonora, llena, justa, ágil, flexible, vigorosa, fuerte o dulce. Mientras que una voz inapropiada para el canto es aquella que se puede calificar como: chillona, débil y gangosa, gutural, dura, sombría u oscura.

Capítulo VI: *De los profesores*.

Castro compartía la opinión generalizada de la abundancia de malos maestros de canto, a los que acusaba del fracaso de algunas carreras profesionales. Advertía a los profesores del peligro que suponía forzar las voces de los alumnos en las notas extremas y recomendaba que la educación de la voz se centrara al principio en el registro medio de la voz.

Juan de Castro fue el primer tratadista español que insertó en su método de canto, una lámina con tres figuras anatómicas sobre los principales órganos de la fonación, y además, fue pionero y defensor de la respiración diafragmática, además del primer autor que la cita y explica en España.

[92] *Ibídem*, p. 6.

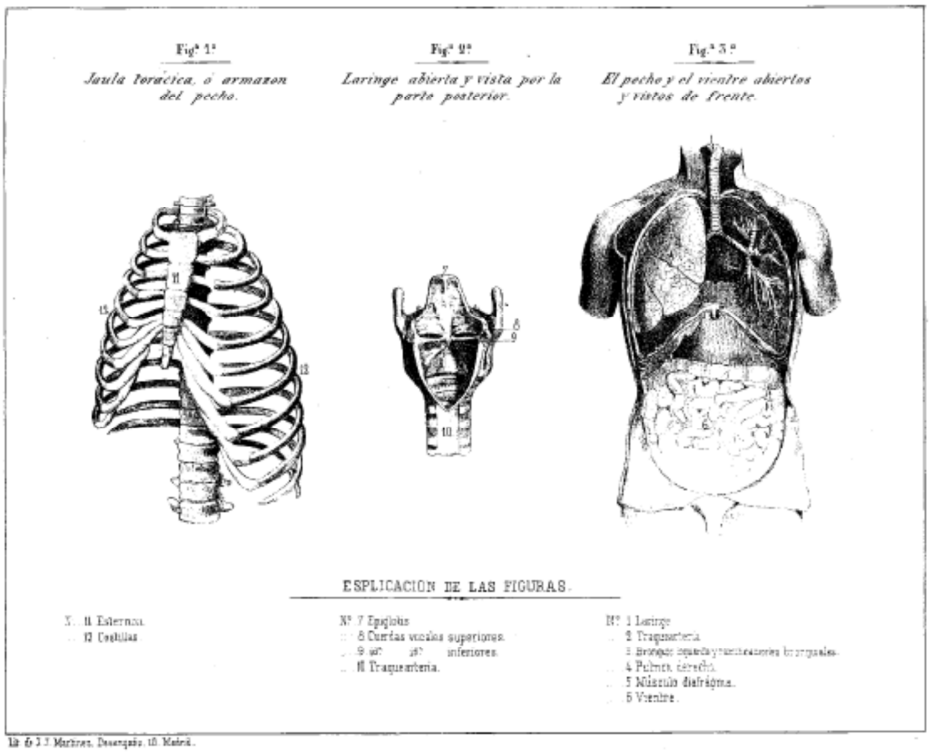


Fig. 145. Lámina de figuras anatómicas del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

En la 5ª lección que aparece en la sección primera, capítulo XII *Canto grave y sostenido*, el autor escribe un ejercicio que consiste en una escala diatónica ascendente y descendente del Do3 al La5, con un calderón en cada nota, para lograr la pureza e igualdad del sonido.[93]

[93] *Ibídem*, p. 19.

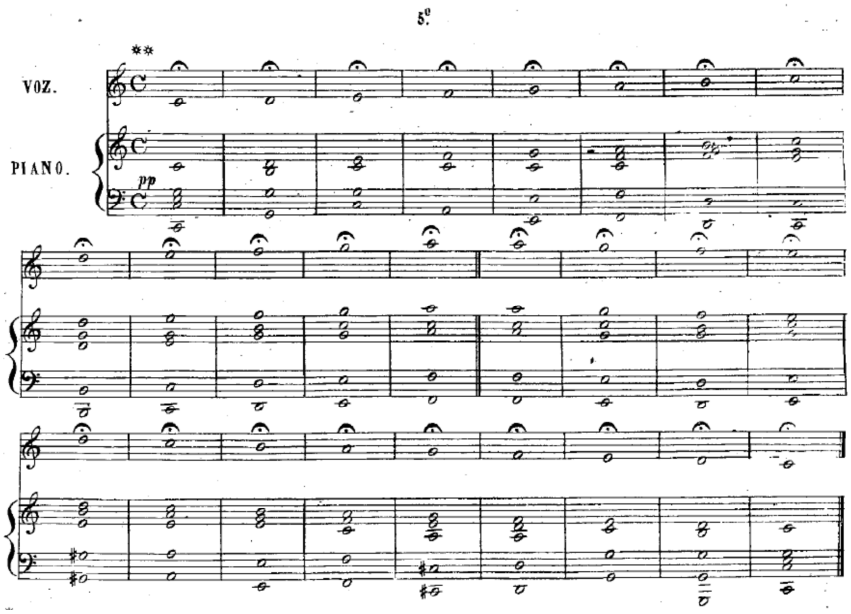


Fig. 146. Lección de escala diatónica del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

Este ejercicio de intervalos lo escribe el autor, para conseguir igualar los sonidos de los diferentes registros de la voz y lograr un perfecto *legato.*[94]

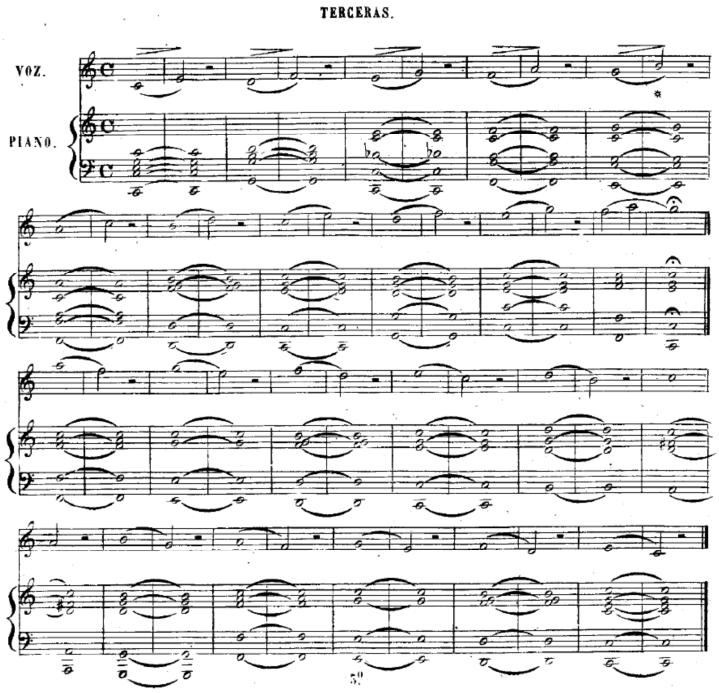


Fig. 147. Ejercicio de intervalos de 3ª ascendentes y descendentes del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

[94] *Ibídem*, p. 22.

Al finalizar este apartado, De Castro escribe un ejercicio de recapitulación de todos los intervalos anteriores, desde la 2ª hasta la 13ª ascendentes y descendentes.[95]

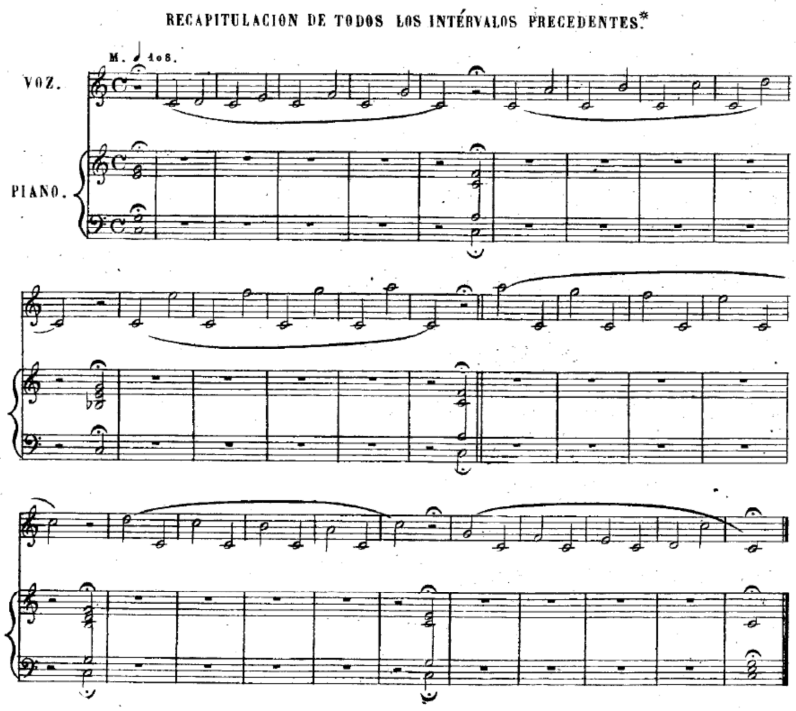


Fig. 148. Ejercicio de recapitulación de los intervalos del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

En el siguiente apartado *Escalas*, el autor escribe los ejercicios con las escalas mayores, partiendo de cada grado de la escala diatónica de Do, desde el Do3 hasta el Do5, ascendentes y descendentes.[96]

[95] *Ibídem*, p. 30.

[96] *Ibídem*, p. 31.

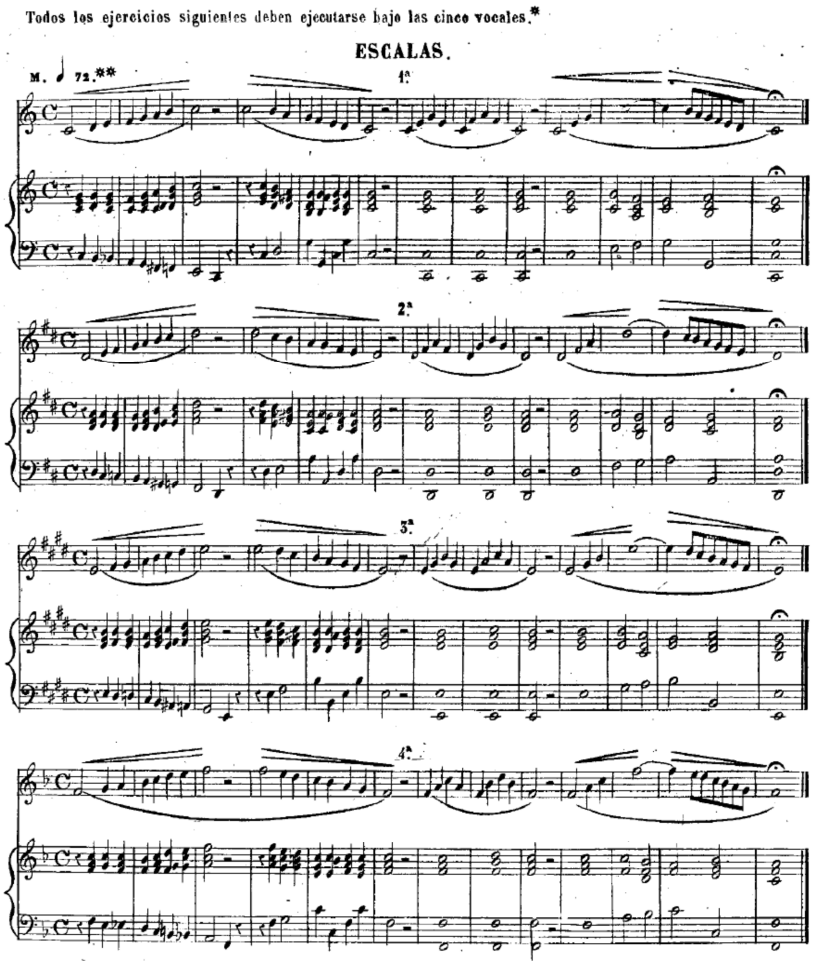


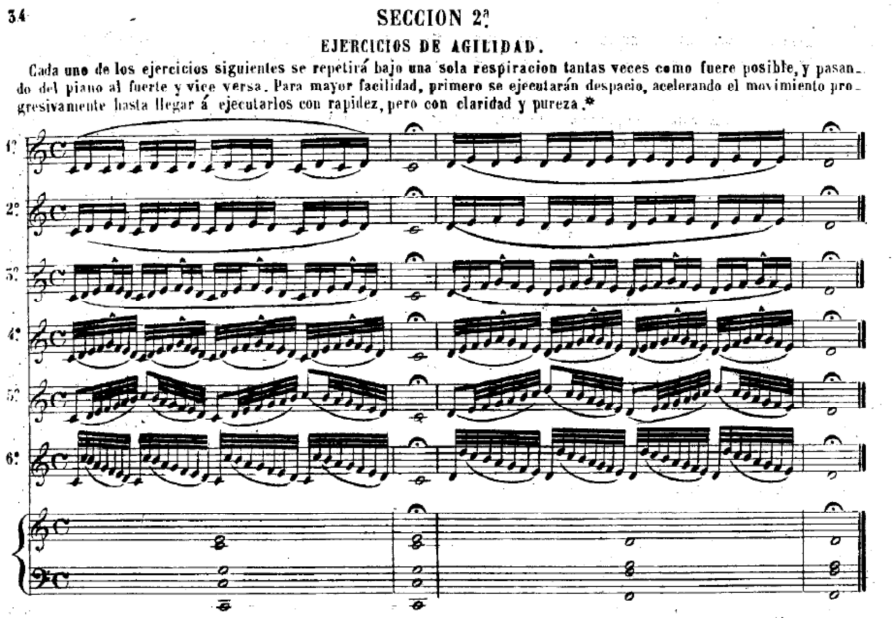
Fig. 149. Ejercicio de escalas del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

Los aspectos prácticos tratados en la siguiente sección del *Nuevo método de canto* dedicada al canto de agilidad son: tresillos, arpegios, notas ligadas de dos en dos, *portamento*, fraseo, colorido, adornos (apoyatura sencilla y doble, mordente, *grupetto* de tres a cinco sonidos y trino), calderón, escalas cromáticas, expresión, acento, pronunciación, recitado, declamación lírica, interpretación y medios para conservar la voz.

Al comienzo de los *Ejercicios de agilidad,* el autor explica:

> *Cada uno de los ejercicios siguientes se repetirá bajo una sola respiración tantas veces como fuere posible, y pasando del piano al fuerte y viceversa. Para mayor facilidad, primero se ejecutarán despacio, acelerando el movimiento*

progresivamente hasta llegar a ejecutarlos con rapidez, pero con claridad y pureza.[97]


34

SECCION 2ª

EJERCICIOS DE AGILIDAD.

Cada uno de los ejercicios siguientes se repetirá bajo una sola respiracion tantas veces como fuere posible, y pasando del piano al fuerte y vice versa. Para mayor facilidad, primero se ejecutarán despacio, acelerando el movimiento progresivamente hasta llegar á ejecutarlos con rapidez, pero con claridad y pureza.*

Fig. 150. Ejercicios de agilidades del *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

En el apartado *Escalas Cromáticas*, el autor escribe los ejercicios de escalas cromáticas ascendentes con sostenidos y descendentes con bemoles, del Do3 al Do5. Antes de empezar con los ejercicios el autor escribe:

La ejecución perfecta de estas escalas es muy difícil de obtener; para conseguirlo es necesario que todos sus sonidos sean atacados con exactitud y pureza, acentuados con igualdad y precisión, de manera que se llegue a ejecutarlas con rapidez, claridad, y suavidad.[98]

[97] *Ibídem*, p. 34.

[98] *Ibídem*, p. 67.

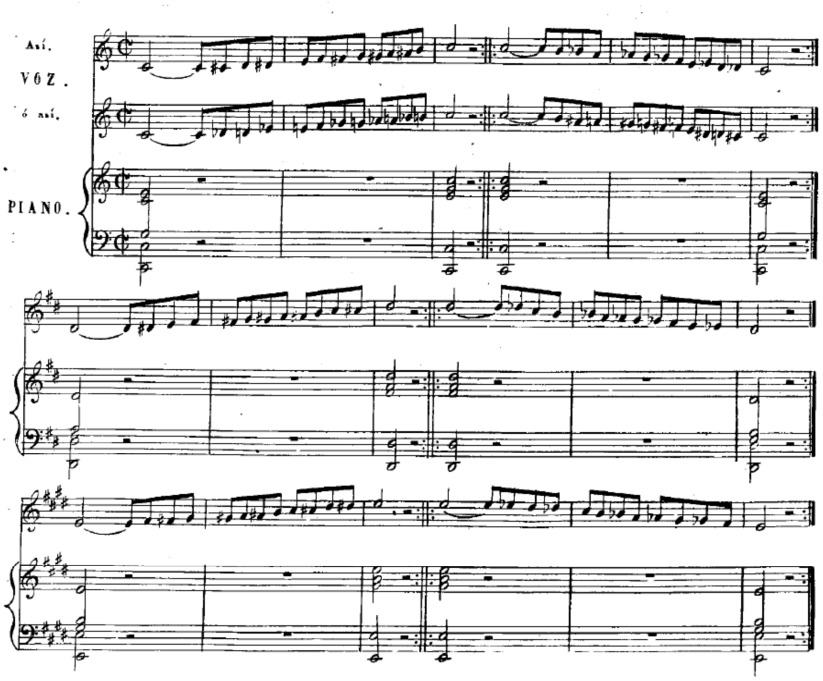


Fig. 151. Ejercicios de escalas cromáticas de *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

En el apartado *De la pronunciación,* el autor expone que la buena pronunciación consiste en dar a cada vocal su verdadero sonido y en pronunciar las consonantes con toda pureza. De Castro escribe que:

> *La pronunciación debe ser más marcada en el canto que en la conversación ordinaria, y aun más que en la declamación. La razón de esto consiste en que los sonidos vocales, siendo sostenidos más tiempo en el canto que en los dos casos precedentes, las consonantes deben guardar una proporción relativa, y por lo mismo ser articuladas con más fuerza; evitando no obstante el caer en los estrenaos; pues la dureza inherente a una pronunciación exagerada, baria desaparecer la natural dulzura de la melodía; y por otro lado, con una pronunciación mal articulada, el canto parecería un ejercicio de vocalización.*[99]

[99] *Ibídem*, p. 69.

En los *Ejercicios preparatorios de pronunciación,* expone el autor:

> *En los siguientes ejercicios se pronunciará el nombre de los sonidos que contienen; además se ejecutarán despacio, sin compás, y bajo una sola respiración; repitiendo cada uno de ellos tantas veces como el profesor lo juzgare conveniente.*[100]

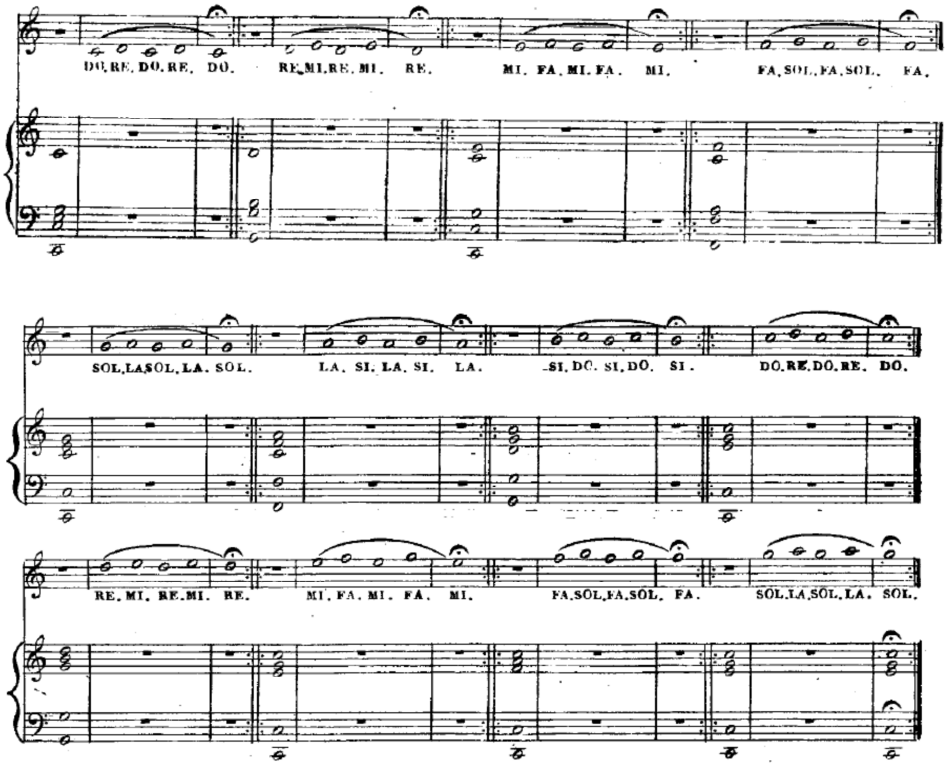


Fig. 152. Ejercicios de pronunciación de *Nuevo Método de Canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

Para igualar los sonidos que forman los diferentes registros de la voz, Castro propone ejecutar ejercicios de intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª, después cantar escalas y arpegios con todas las vocales y, por último, ejercicios de sonidos filados del fuerte al piano y viceversa. Finalizada esta serie de ejercicios, el autor recomienda volverlos a ejecutar, pero en esta ocasión alternándolos con los de agilidad.

Juan de Castro opina que en la declamación lírica, el canto es tan importante como la interpretación. Un buen cantante debe ser también un buen actor y, según

[100] *Ibídem*, p. 70.

Castro, dominar: *la parte mímica, a fin de que unida ésta al canto o al silencio, hagan comprender al público las situaciones dramáticas del personaje de la pieza. Sus pasos, sus gestos, sus miradas, todo debe estar en armonía con ellas. En una palabra, deben cautivar la atención del público hasta en el más profundo silencio. […] En una palabra, debe figurarse que en él se hallan reunidos poeta, compositor, actor y cantante.*[101]

También debe poseer conocimientos en historia y tener en cuenta tres principios: el primero, evitar la frialdad e insensibilidad, dado que para conmover y entusiasmar a los demás, es necesario poseer esos sentimientos; el segundo, *el verdadero talento consiste en no dejarse arrastrar por el exceso de las pasiones*; y el tercero, *de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso; el que sepa sostenerse en medio de estos dos extremos tan opuestos, está en el verdadero puesto, está en la verdad*.[102]

En definitiva, el cantante *debe presentarse con serenidad; hacerse superior, en su imaginación, al público que le oye; regocijarse al ver que se le presenta una buena ocasión para brillar, y pensar solamente en el significado de lo que ejecuta, a fin de interpretarlo como es debido*.[103]

Juan de Castro concluye su Método con un apéndice que contiene una relación de arias de ópera, clasificadas por tipos de voces y pertenecientes a los principales autores de la primera mitad del siglo XIX, que los alumnos pueden practicar tras dominar la técnica del canto y la pronunciación. Se trata de un repertorio principalmente *belcantista,* representado por algunas de las principales obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Meyerbeer, entre las que se intercalan dos óperas tempranas de Verdi: *I Lombarda alla prima crociata* (1843) y *Ernani* (1844), que están aún cercanas al estilo vocal de la primera mitad del XIX.

[101] *Ibídem*, p. 73.

[102] *Ibídem*, p. 74.

[103] *Ibídem*.

6.4.14. *Método de canto para voz de soprano* (1850) de juan barrau y esplugas (n. 1820).

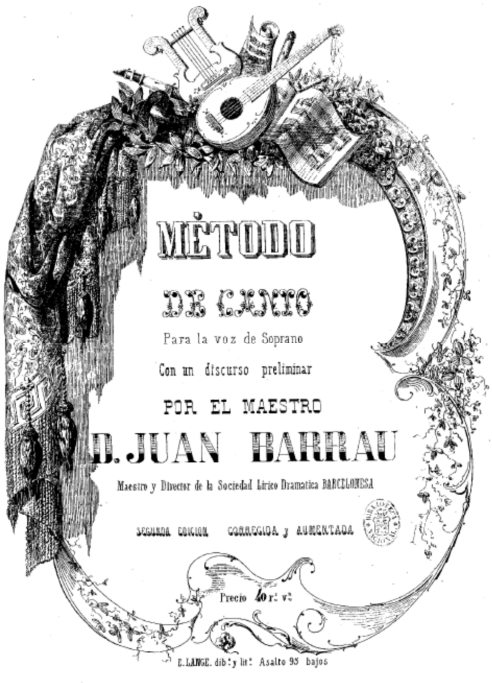


Fig. 153. Portada del *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.

El barcelonés Juan Barrau y Esplugas, comenzó su actividad musical como maestro al *cémbalo* del Gran Teatro del Liceo, y su relación con la lírica se acrecentó al dedicarse con gran éxito a la enseñanza del canto, estableciendo en el Teatro del Circo, la Sociedad Lírico- Dramática Barcelonesa, de la que fue maestro y director.

El *Método de Canto para voz de soprano* es una obra práctica en su totalidad, integrada por cincuenta ejercicios de vocalización destinados no sólo para la voz de soprano, sino también para la de mezzosoprano.

La obra comienza con el Prólogo, en el que el autor describe de forma concisa su método y ofrece una serie de consejos vocales al discípulo de canto:

> *…he compuesto estos cincuenta ejercicios, los más útiles y necesarios para la voz de soprano y medio soprano; porque es enteramente indispensable que al buen timbre, fuerza y extensión de la voz, reúnan una buena, fácil y correcta agilidad".*[104]

[104] Barrau, J. (ca.1862-64). *Método de canto para la voz de* soprano, 2ª edición corregida y aumentada con un discurso preliminar por el Maestro D. Juan Barrau. Barcelona: Edición Vidal.

A continuación escribe la siguiente *Advertencia,* donde el autor hace una breve introducción teórica, y en la que argumenta su decisión de escribir este método, así como el objetivo que persigue con su publicación:

> *Habiéndose desarrollado mucho la afición al arte del Canto en España y sobre todo en Barcelona, y siendo la voz de Soprano la más general, así como la más agradable, fácil y necesaria, y la que requiere más estudio por ser la que domina en la partitura y por consiguiente la que debe vencer mayores dificultades; y abundando nuestro país en magníficas voces, me he propuesto escribir un método de canto, sin pretensión de rivalizar con ninguno de los magníficos métodos publicados hasta el día.—Mi objeto ha sido solamente escribir un método corto, fácil, sencillo y agradable que contenga lo más útil y necesario, y que esté al alcance de todas las inteligencias y todas las fortunas.—Presento este método al público más bien por los buenos resultados que me ha procurado; que como obra científica: Si merece la aprobación, se verán colmados los deseos del autor.*[105]

Barrau brinda una serie de útiles consejos a aquellos alumnos que sigan su método de canto:

> *Que vocalicen solamente con la (a) que abran la boca y la garganta lo suficiente para que la voz salga sin dificultad. Que no fuercen nunca la voz, porque esto le da mal sonido y la perjudica: que no abusen de las notas agudas, porque perderían la cuerda [registro] media que es la más delicada y la más necesaria. Y por último que procuren que la extensión de voz que tenga el que estudia, sea enteramente igual, y fácil; que vale más tener doce puntos de voz iguales, naturales y agradables, que diez y seis de diferente timbre y calidad: aconsejo que al estudiar las notas agudas, se procure no perder ninguna baja ni debilitar la cuerda media, por lo que hago de manera que en este método, se adquieren por medio de escalas y voladas, que es medio más fácil y más seguro.*[106]

[105] *Ibídem*.

[106] *Ibídem*.

Lección de escalas diatónicas ascendentes y descendentes hasta la 9ª.[107]

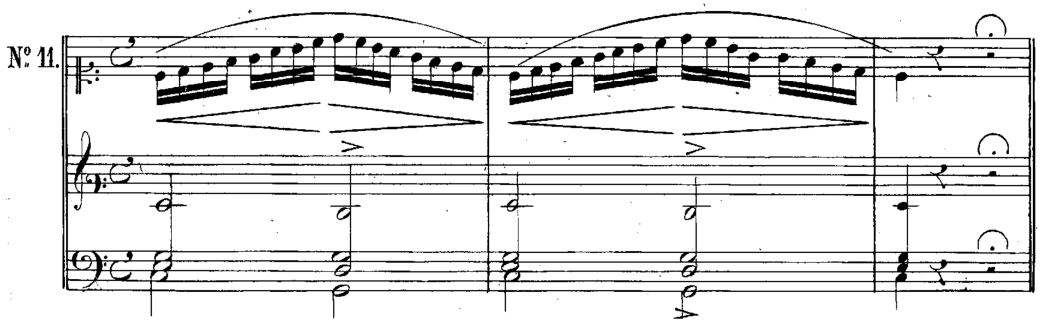


Fig. 154. Lección 11 del *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.

La lección 27 plantea ejercicios de agilidades con escalas diatónicas ascendentes y descendentes.[108]

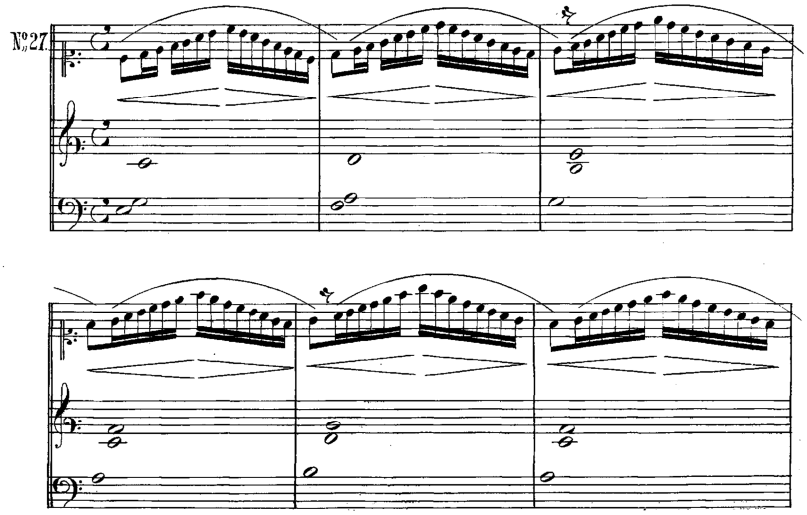
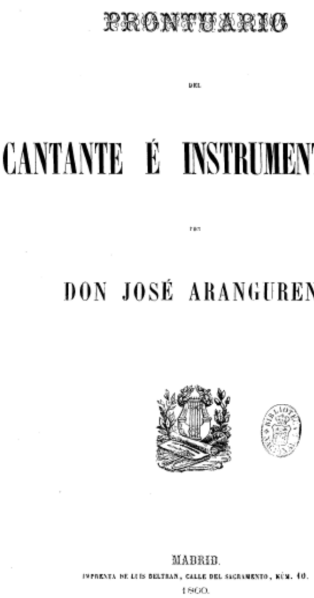


Fig. 155. Ejercicios de agilidades de *Método de Canto para voz de soprano* (1850) de Juan Barrau y Esplugas.

[107] *Ibídem*, p. 7.

[108] *Ibídem*, p. 21.

6.4.15. *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860) de José Aranguren (1821-1903).


PRONTUARIO

DEL

CANTANTE É INSTRUMENTISTA,

POR

DON JOSÉ ARANGUREN.

MADRID.

IMPRENTA DE LUIS BELTRAN, CALLE DEL SACRAMENTO, NÚM. 10.

1860.

Fig. 156. Portada de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.

José Aranguren de Aviñarro, natural de Bilbao, fue maestro de capilla y organista de la iglesia de Santiago de Bilbao. Estudió composición en el Conservatorio de Madrid con Eslava. En 1861 obtuvo la plaza de profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid, que ocupó hasta su jubilación el 28 de octubre de 1881, tras la cual regresó a Bilbao, donde estableció una editorial de música.

A lo largo de su carrera profesional, Aranguren desarrolló una destacada actividad compositiva y esencialmente pedagógica. Plasmó sus teorías musicales en cinco obras didácticas: *Método de piano* (1855), *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860), *Guía práctica al tratado de armonía de Eslava* (1872), nueva edición del *Método teórico práctico de canto llano* (1872) escrito por Gerónimo Romero de Ávila y *Nuevo método completo para piano* (1874).

A pesar de no ejercer como docente del canto, Aranguren poseía amplios conocimientos sobre esta materia, heredados de su maestro Hilarión Eslava. De hecho, en 1860 Aranguren le dedicó su obra *Prontuario del cantante e instrumentista*, que fue adoptada como texto oficial del Conservatorio de Madrid.

Aranguren ideó el *Prontuario del cantante e instrumentista* con una finalidad claramente didáctica, tal y como expone en el prólogo:

> *Un libro que en si encierre todos los preceptos que el cantante e instrumentista deben observar en la ejecución de una pieza, considerada está en su parte mecánica, intelectual y expresiva, es para el artista objeto de gran utilidad, y por consiguiente de alguna estima. He aquí, pues, el objeto de la presente obrita, la cual dirijo a los profesores dedicados a la enseñanza, por si consigo prestar algún servicio a ellos, a sus discípulos y al arte que profeso.*[109]

El contenido de la obra tiene una estructura de preguntas y respuestas; este sistema tenía un propósito pedagógico y fue empleado a menudo en el siglo XIX en manuales destinados a la enseñanza. El autor parte de la idea defendida por Eslava según la cual el arte musical debe entenderse desde un triple punto de vista: el mecanismo, la inteligencia y la expresión.

Una cualidad vocal que distingue a una voz es la flexibilidad y la ejecución correcta de las agilidades y demás adornos del canto, que siempre será más fácil conseguir para las voces agudas que para las graves:

Los pasos diatónicos y cromáticos; los mordentes, trinos y *grupettos*; los acentos, filados y *portamentos*; y aún los pasos de salto y arpegios, con todas las maneras de articular, son propios de la voz en general; pero debe tenerse presente que la agilidad en las voces agudas es más fácil que en las graves; pues cuanto más gruesa sea una voz es menos flexible, y por consiguiente está menos dispuesta al cambio rápido de entonaciones; de aquí que, el trino, las escalas cromáticas, los saltos y arpegios rápidos son más naturales a las voces agudas que a las graves.

Para Aranguren, la inteligencia en la ejecución de una obra musical es la parte puramente intelectual del arte, o sea el conocimiento de los preceptos que deben observarse en el fraseo y colorido de una pieza, según el género a que ésta pertenezca, carácter que la distinga y aire que en ella reine. Se distinguen tres reglas generales del colorido: las que se refieren a la intensidad, las que afectan al tiempo y las que se relacionan con ambas.

En el apartado *De los intervalos,* Aranguren escribe:

[109] Aranguren, J. (1860). *Prontuario del cantante e instrumentista*. Madrid: Imprenta de Luís Beltrán.

Se ha dicho que la disposición simultánea de dos sonidos produce el intervalo. Los intervalos, que pueden ser mayores o menores, aumentados o disminuidos, se dividen además en consonantes y disonantes.
Son consonantes la 8ª, la 5ª mayor, las 3º y 6ª mayores y menores y la 4ª menor. Todos los demás son disonantes.[110]

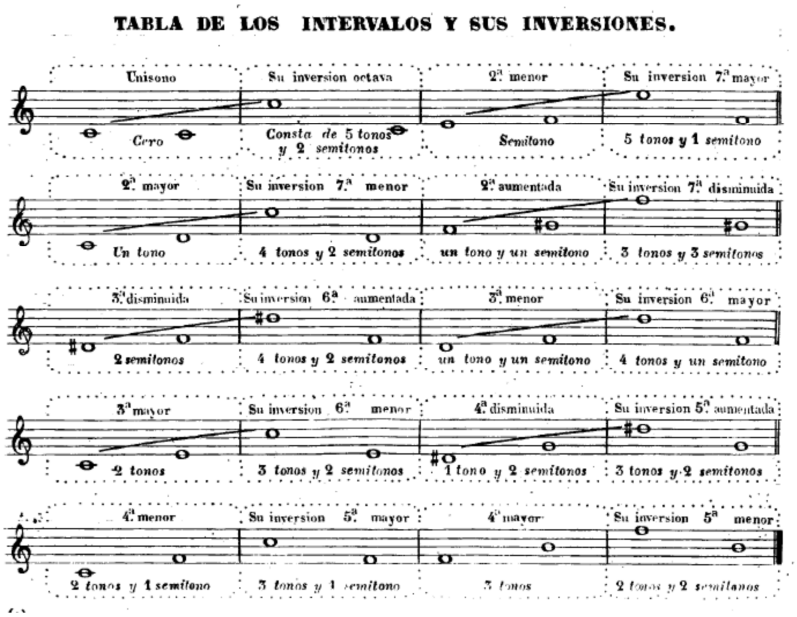


Fig. 157. Tabla de los intervalos de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.

Aranguren escribe 11 ejemplos correspondientes a la inteligencia, donde utiliza fragmentos de obras de otros autores, como Cordero, Bellini, Donizetti, Rubini, Eslava, entre otros. En las siguientes lecciones de Cordero, el autor trabaja la respiración en la música sin palabras.[111]

[110] *Ibídem*, p. 22.

[111] *Ibídem*, p. 56.

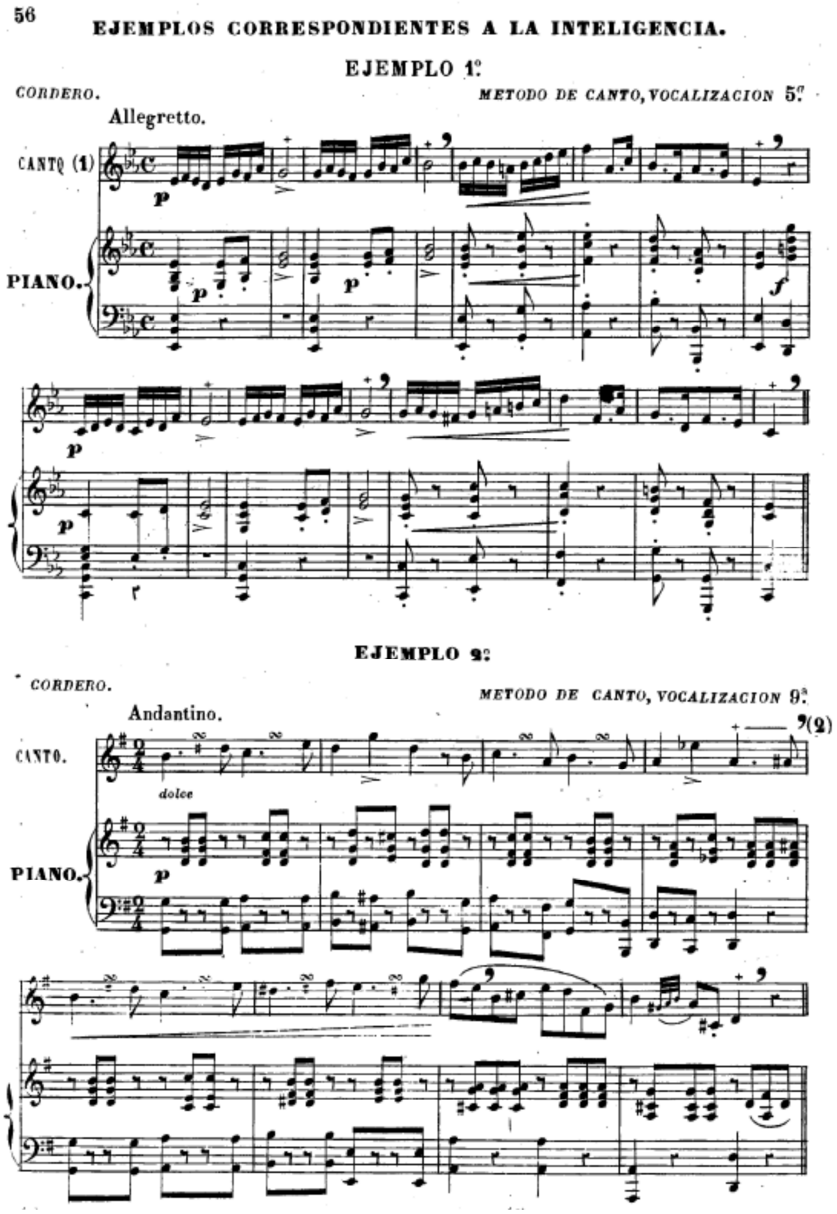


Fig. 158. Lecciones de Cordero en *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.

En el Ejemplo 6º de este mismo apartado, Aranguren trabaja las agilidades con un fragmento de una melodía de Rubini.

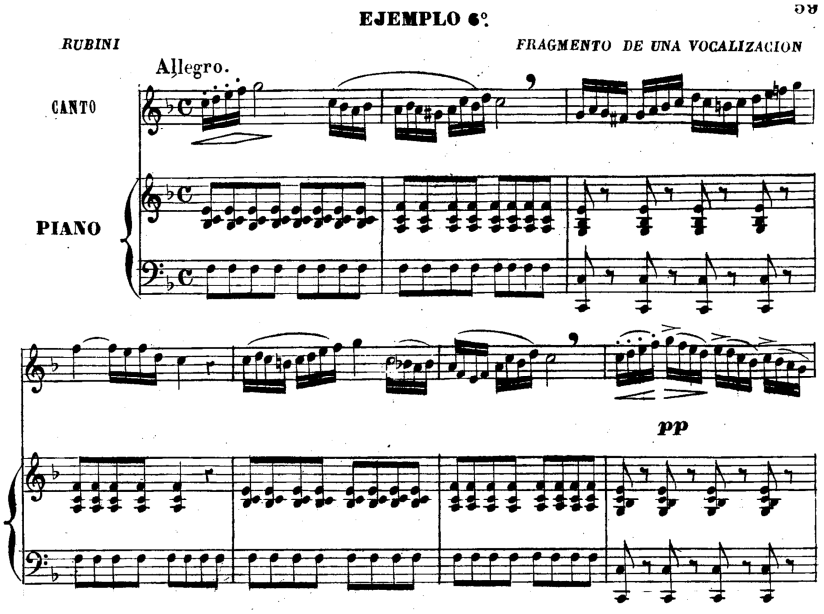


Fig. 159. Ejemplo de agilidades en una melodía de Rubini, de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.

En el apartado *De la respiracion en el canto con palabras,* Aranguren escribe este ejemplo de Donizetti.

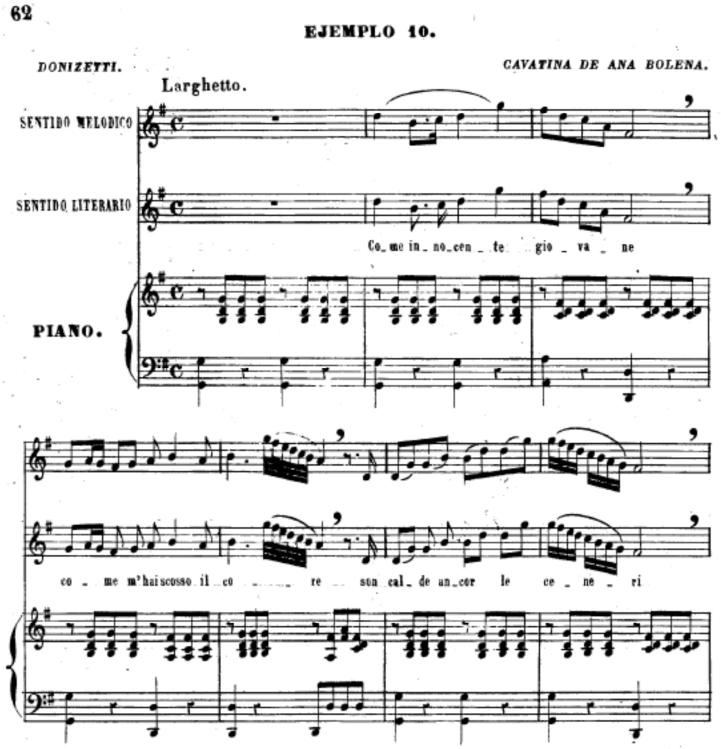
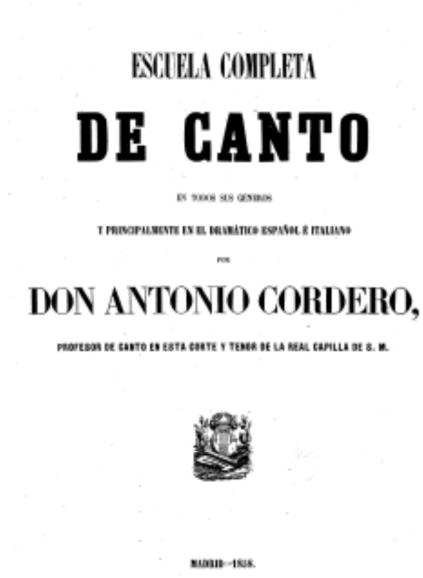


Fig. 160. Ejemplo 10 de Cavatina de Ana Bolena de Donizetti de *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (1860) de José Aranguren.

Prontuario del cantante y del instrumentista es un tratado completo en el que el autor expone todos los aspectos técnicos que pueden surgir durante el aprendizaje del canto. Es significativo que Aranguren proponga ejercicios de *Escuela competa de canto* del maestro Antonio Cordero, publicada en 1858, es decir tan sólo dos años antes de que se editara *Prontuario*, lo que puede interpretarse como que debido a su desconocimiento práctico en la materia, Aranguren quiso recurrir a las vocalizaciones propuestas por un maestro de canto de prestigio.

6.4.16. *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández (1823-1882).


ESCUELA COMPLETA

DE CANTO

EN TODOS SUS GÉNEROS

Y PRINCIPALMENTE EN EL DRAMÁTICO ESPAÑOL É ITALIANO

POR

DON ANTONIO CORDERO,

PROFESOR DE CANTO EN ESTA CORTE Y TENOR DE LA REAL CAPILLA DE S. M.

MADRID—1858.

Fig. 161. Portada de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano, es una de las obras más emblemática de la tratadística española del canto, escrita por el tenor sevillano Antonio Cordero y Fernández, que junto a la enseñanza del canto, fue teórico y crítico musical. En la portada de su obra, el autor se presentaba como "Profesor de canto en esta corte y Tenor de la Real Capilla de S.M."

Cordero comienza este método con una dedicatoria a su maestro Hilarión Eslava y escribe: *como testimonio de respeto, gratitud y afecto.*

En el Prólogo, firmado el 19 de enero de 1858, presenta algunas reflexiones personales sobre la enseñanza del canto. El autor reconoce que es difícil escribir un método de canto que satisfaga a todos, pues cada voz varía según "la compresión, sensibilidad, temperamento, carácter, elasticidad local, conducta, robustez, edad de los individuos…"[112]

[112] Cordero, A. (1858). *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano.* Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, p. 5.

Un buen método, sin duda, servirá de guía a un buen maestro, ante lo cual, el autor se cuestiona si existe algún método de canto en Europa que *enseñe al maestro a enseñar bien, y al discípulo a aprender con verdadera conciencia de lo que hace, hasta ponerle paso a paso en disposición de ser maestro a su vez.*[113]

Al escribir este método, Antonio Cordero quiere lograr los siguientes objetivos: 1) guiar al discípulo en el conocimiento del canto de forma progresiva; 2) indicar al maestro cómo y cuándo debe hacer avanzar al alumno sin fatigarse; 3) demostrar dónde se origina la voz humana; y 4) comprobar si basta vocalizar bien para cantar con palabras correctamente y sin otra preparación. Asimismo, con este tratado, el autor se propone: Corregir o mejorar los vicios que puedan existir en la voz, Corregir o mejorar la falta de agilidad, Ofrecer a los maestros los recursos para corregir de forma teórica y práctica las cuestiones y Poner al discípulo en disposición de seguir los consejos de su maestro.

Al Prólogo, le sigue una sección explicativa titulada *Introducción y Plan de la obra*, en la que Cordero estructura su obra de forma detallada en cuatro partes o bloques temáticos más un Apéndice.

1ª Parte: Del Maestro de canto y cualidades que debe tener.

2ª Parte: De la preparación del discípulo.

3ª Parte: Del canto en su faceta artística o moral.

4ª Parte: De los aspectos o materias que sin pertenecer en rigor al canto son indispensables al artista de teatro.

Apéndice. De la Mímica y la interpretación en el canto. Consejos de higiene entre las secciones teóricas se intercalan ejercicios y vocalizaciones que permiten llevar a la práctica los diferentes conceptos.

1ª Parte de *Escuela completa de canto*: Del Maestro de canto y cualidades que debe tener. Cordero resume el contenido de esta sección explicando la metodología que recomienda para las clases de canto y que él mismo emplea.

> *Después de exponer los conocimientos que debe tener un profesor para desempeñar dignamente este magisterio, hago lo que me es posible para ponerle al corriente de todos los defectos de las voces, y le indico medios para*

[113] *Ibídem*, p. 6.

> *conseguirlo; añado reglas para conocer el género o cuerda de una voz, cuando presente duda; le digo las materias que creo debe enseñar y cuándo; trato del modo de acompañar al educando según la altura a que se halle, y pongo algunas reglas para que pueda hacer comprender al discípulo con claridad el sentido melódico. Esto sin perjuicio de hacerle observar en el curso de la obra, cuándo y cómo convenga, lo que era necesario, según las dificultades que puedan oponérsele.*[114]

Según Cordero, la importancia de un buen maestro para el futuro desarrollo profesional del cantante es indiscutible. Durante el aprendizaje, el discípulo toma como modelo a su profesor, que se convierte en su referente vocal. Ésta es la razón por la que el autor enumera dieciocho cualidades que debe poseer el maestro de canto "perfecto".

En la segunda parte, en el apartado *De la respiración*, el autor escribe una advertencia importante:

> *El discípulo dará toda la duración que pueda a los sonidos del siguiente ejercicio, y respirará tranquilamente después de cada uno de ellos. El profesor cuidará de la pureza en la emisión, etc., etc.*[115]

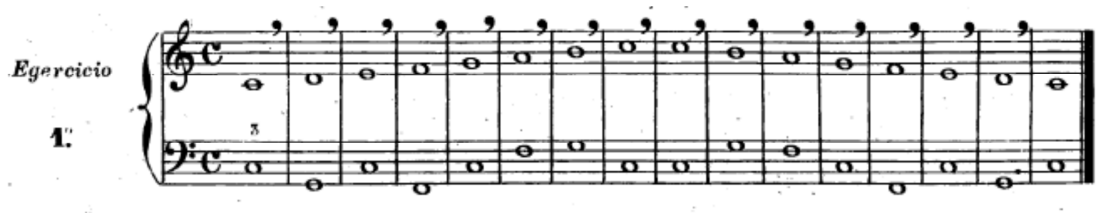


Fig. 162. Ejercicio 1º con la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

En el apartado *Del portamento* el autor explica que:

[114] *Ibídem*, p. 8.

[115] *Ibídem*, pp. 46 y 47.

La palabra portamento es italiana y viene del verbo portare que significa llevar, traer o portar. Esta palabra se aplica en el arte del canto a la conducción de la voz desde un sonido hasta otro.[116]

Seguidamente, Cordero propone dos ejercicios de portamentos con los intervalos de 3ª y 4ª ascendentes y descendentes.[117]

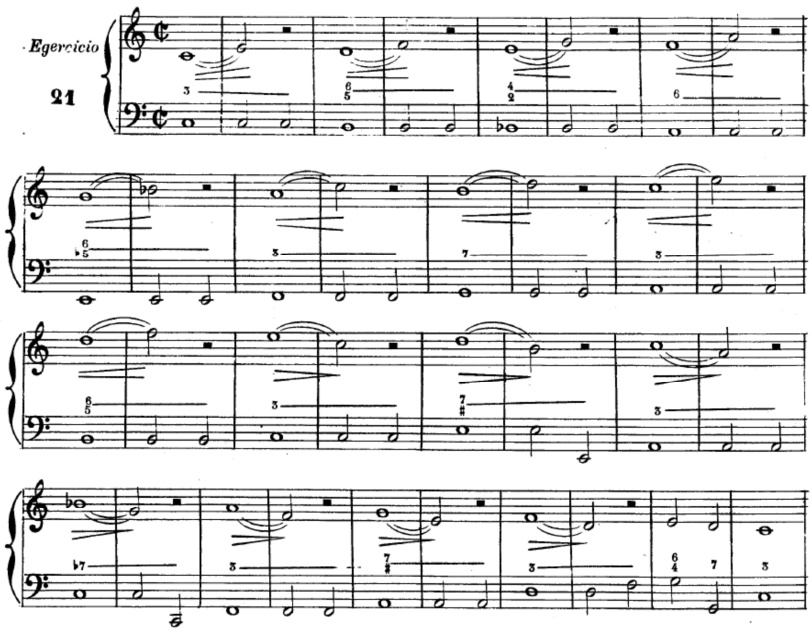


Fig. 163. Ejercicio 21 de intervalos de 3ª ascendentes y descendentes de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

En el apartado *De la agilidad*, el autor escribe lo siguiente:

La agilidad debe ser afinada, clara, igual, precisa, fácil y capaz de tocar desde el mayor grado de velocidad, al de la máxima lentitud. La agilidad tiene como la melodía simple sus acentos, su colorido, su intensidad gradual, su expresión *y demás.*[118]

[116] *Ibídem*, p. 58.

[117] *Ibídem*, pp. 60.

[118] *Ibídem*, p. 57.

En el ejercicio 23, el autor expone para trabajar las agilidades, una melodía ascendente y descendente hasta la 8ª, desde el Do3 hasta el Sol5.[119]

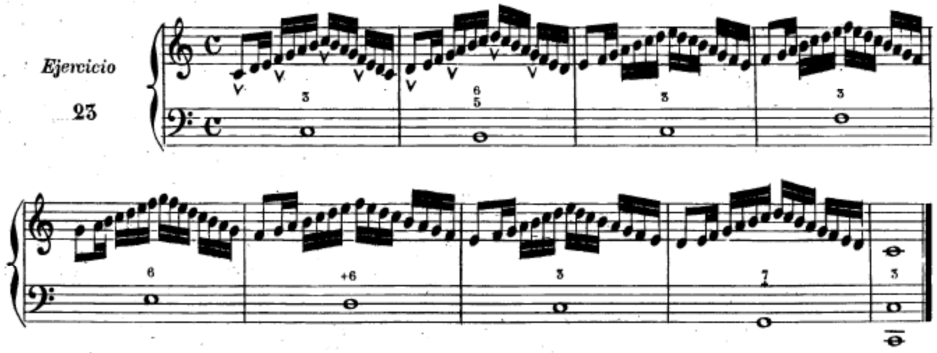
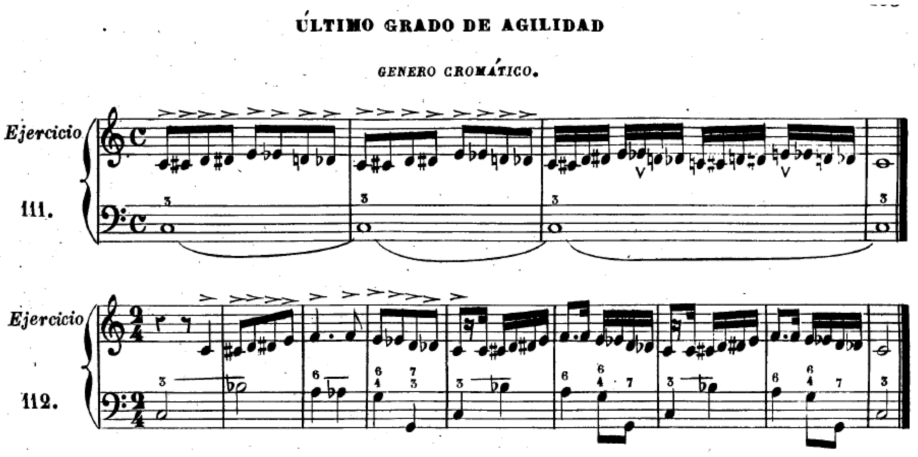


Fig. 164. Ejercicio de agilidades de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

En el apartado *De la agilidad en el género cromático,* el autor, como último grado de dificultad de este aspecto, escribe las escalas cromáticas, aclarando que:

> *El principiante que venza la agilidad en el género diatónico, puede muy bien vencerla también en el cromático; pero a condición de hacer un estudio serio, nuevo, largo y delicado, si lo ha de conseguir.*[120]



[119] *Ibídem,* p. 79.

[120] *Ibídem,* p. 162.

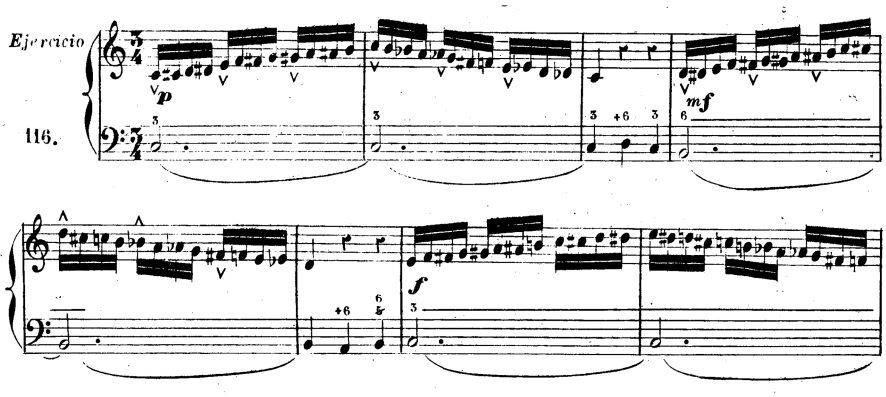


Fig. 165. Ejercicios de escalas cromáticas de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.[121]

En el apartado *De la pronunciación*, el autor explica este concepto exponiendo que:

> *Pronunciar es articular las letras y las palabras con el sonido de la voz.*
>
> *La pronunciación debe ser pura, clara, marcada, nutrida, homogénea y enérgica hasta tal punto, que aun en el mayor templo o teatro no se vea obligado ninguno de los espectadores a prestar su oído atentamente para percibirla bien : al contrario, la dicción del artista debe buscar el oído de todos los que le escuchan, aunque estos no pongan gran atención.*[122]

Cordero en este apartado, utiliza ejemplos tomados de obras de otros autores, como Mercadante, Eslava, Bellini, Rossini y Donizetti.[123]

[121] *Ibídem*, pp. 163 y 164.

[122] *Ibídem*, p. 171.

[123] *Ibídem*, p. 172.

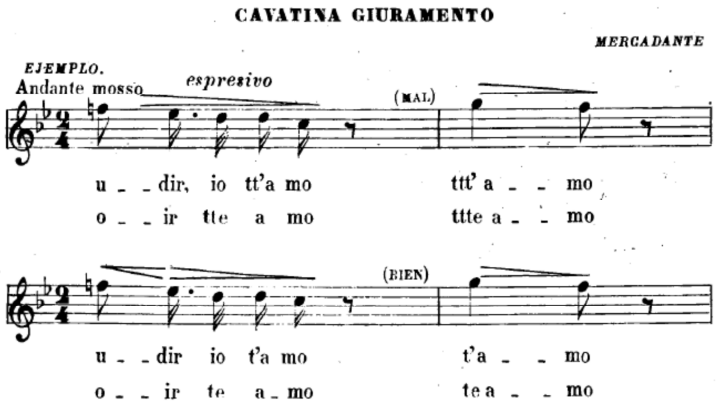


Fig. 166. Ejemplo de Mercadante para la pronunciación, de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

En el apartado *De la distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las notas musicales*, el autor escribe este fragmento de la ópera Norma de Bellini.[124]

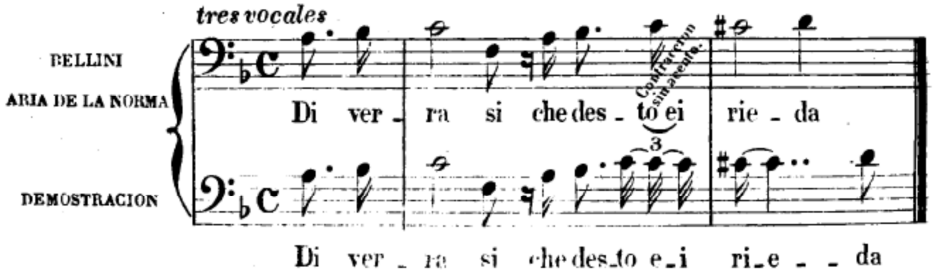
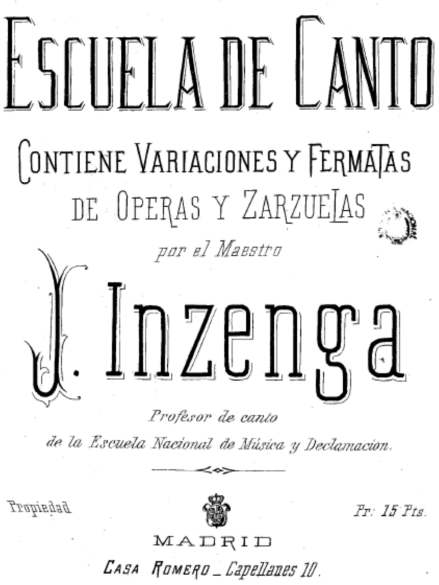


Fig. 167. Ejemplo de la ópera Norma de Bellini de *Escuela Completa de Canto* (1858) de Antonio Cordero y Fernández.

Escuela completa de canto tiene como objetivo, enseñar a todo el que se dedique a cantar, ora en los templos, ora en los teatros o reuniones de sociedad; pero como los dedicados al género lírico, para ejercerlo en escena, necesitan conocimientos especiales para accionar, desfigurarse y demás, pondré una serie de preceptos y consejos acerca de la mímica en la ópera; materia que no se ha tratado en ningún Método de Canto.

[124] *Ibídem*, p. 179.

6.4.17. *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga (1828-1891).


ESCUELA DE CANTO

CONTIENE VARIACIONES Y FERMATAS
DE OPERAS Y ZARZUELAS

por el Maestro

J. Inzenga

Profesor de canto
de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Propiedad. Pr: 15 Pts.

MADRID
CASA ROMERO _ Capellanes 10.

Fig. 168. Portada de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.

José Inzenga Castellanos nació en Madrid en el seno duna familia vinculada al arte lírico. Al igual que su padre, se dedicó a la docencia del canto, siendo nombrado maestro supernumerario de la *Escuela Nacional de Música* de Madrid en 1858 y obteniendo la plaza de profesor numerario de canto en 1860. José Inzenga compaginó su actividad docente y compositiva con la de pianista acompañante y repertorista de acreditado prestigio.

En 1894 se publicó en Madrid *Escuela de canto* de José Inzenga; se trata de una obra íntegramente práctica, pues como se indica en la portada "contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuela.

Escuela de canto se estructura en dos partes. La primera parte contiene variaciones, fermatas y *cadenze* de arias y dúos, pertenecientes a las óperas más destacadas y populares del repertorio lírico decimonónico, que tradicionalmente realizarían los grandes cantantes de la época.

Los fragmentos seleccionados por Inzenga pertenecen a las siguientes óperas: *Lucia di Lammermoor*, *Linda de Chamounix*, *Poliuto*, *Lucrezia Borgia*, *Torquato Tasso*, *Gemma di Vergy*, *La Fille du régiment* y *Pia de' Tolomei* de Donizetti; *Il Barbiere di Siviglia*, *Guillaume Tell*, *Semiramide*, *La Cenerentola* y*Maometto II* de Rossini; *I Puritani*, *La Sonnambula* y *Norma* de Bellini; *Fra Diavolo* deAuber; *La Traviata*, *Un*

Ballo in maschera, Macbeth, Il Trovatore, La Forza del destino, Luisa Miller, Giovanna d'Arco, Les Vêpres siciliennes y *Ernani* de Verdi; *L'Africaine* y *Robert le Diable* de Meyerbeer; *L'Ebrea* (*La Juive*) de Halévy y *Saffo* de Pacini.

Aquellas óperas que originalmente fueron escritas en francés son presentadas por Inzenga en su versión italiana. En este apartado también se incluye la romanza *E'Morta* de Donizetti, que no forma parte de ninguna ópera.

Mostramos a continuación algunos ejemplos de los fragmento de óperas seleccionados por el autor:

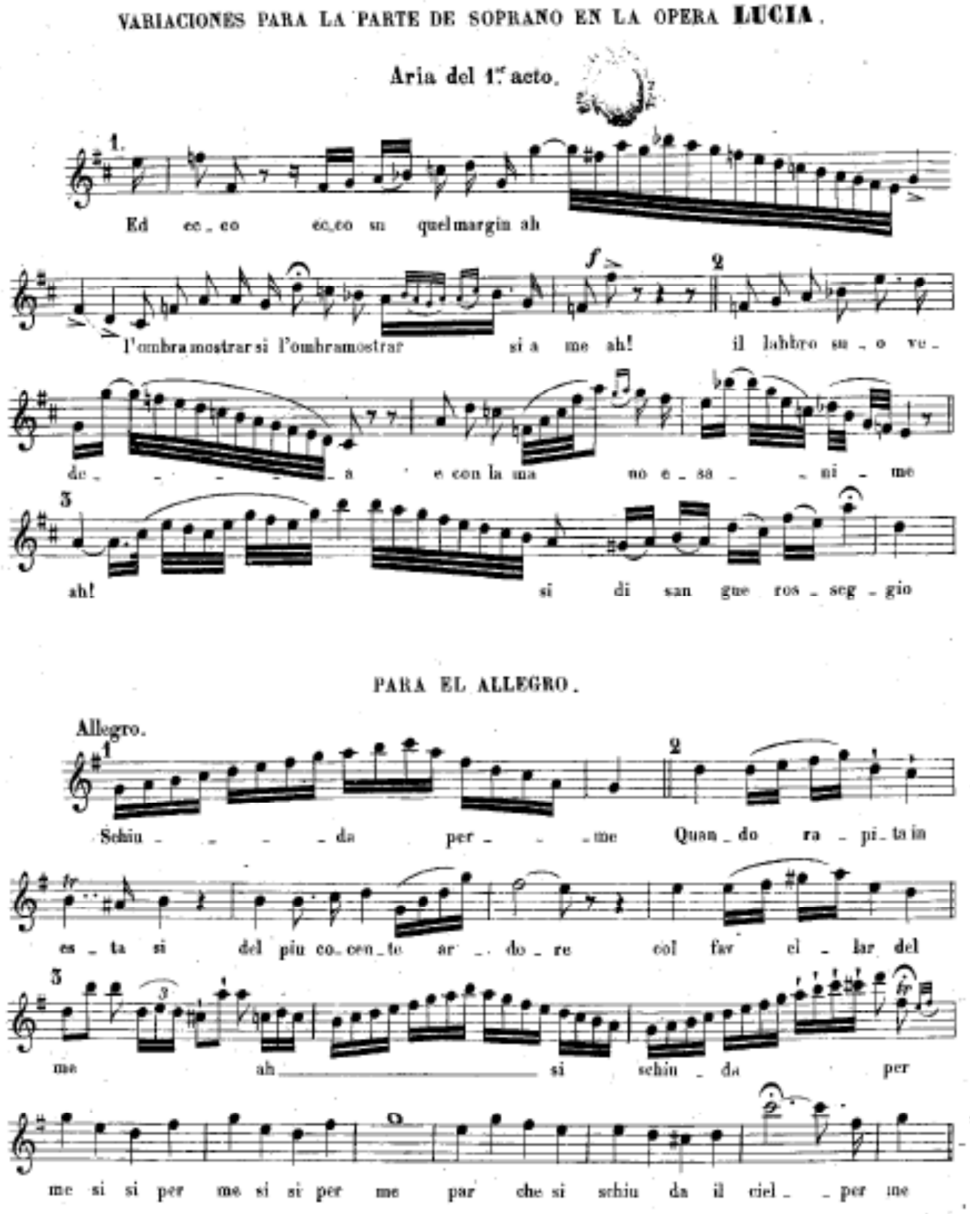


Fig. 169. Ejercicios con obras de otros autores de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.[125]

La segunda parte de *Escuela de canto* está integrada por arreglos y fermatas para varias piezas de zarzuelas, que triunfaban a mediados del siglo XIX, como *El estreno de*

[125] Inzenga, J. (1894). *Escuela de canto: contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuelas*. Madrid: Lodre, p. 1.

una artista, *Catalina*, *El Juramento* y *Las hijas de Eva* de Gaztambide; *Campanone* (arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria* de Giuseppe Mazza, realizado por Frontaura, Rivera y Di-Franco); *El Dominó azul* de Arrieta y *Jugar con fuego* de Barbieri.

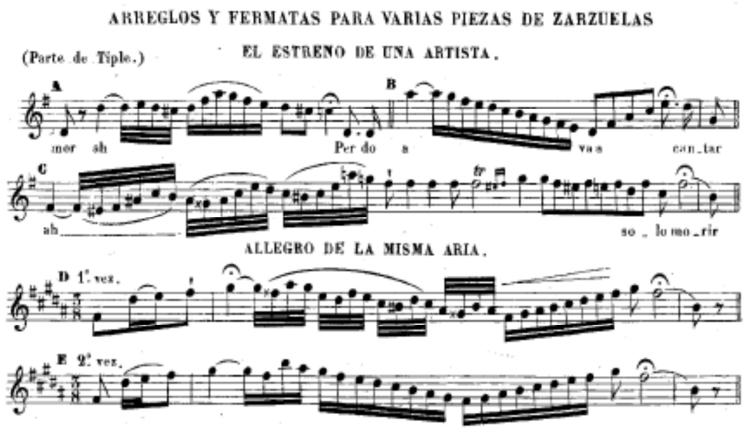


Fig. 170. Ejemplos de arreglos y fermatas de *Escuela de Canto* (1894) de José Inzenga.

Escuela de canto de Inzenga no era un método de canto propiamente dicho, sino una recopilación de las variaciones, cadencias y fermatas más empleadas en las óperas y zarzuelas de moda en su época. Su importancia radicaba en ser la primera obra de estas características publicada en España y por su evidente utilidad práctica para los cantantes. Hasta la fecha sólo dos tratados españoles incluían entre sus páginas variaciones y cadencias: *Egercicios para la voz* (ca.1835) de Manuel García y el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (ca.1860) que incorporaba al final una colección de fermatas de cadencia final de los más célebres cantantes modernos, para que puedan servir de estudio a los discípulos y para que ellos conozcan estos atrevidos rasgos artísticos.

6.4.18. *Abrégé de l'art du chant* (1877) de Eugène Crosti (1833-1909).

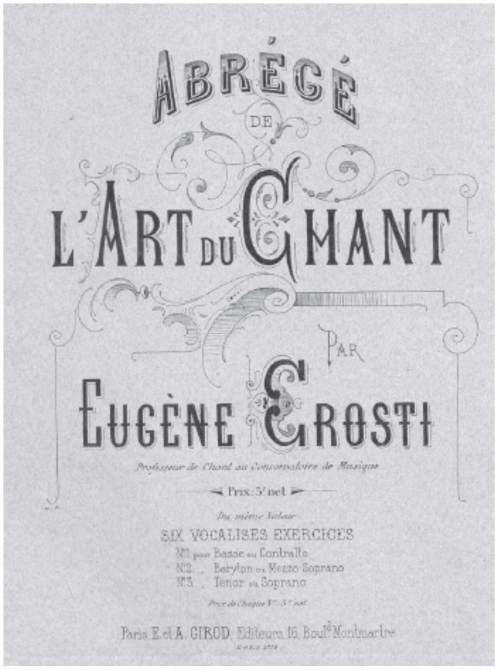


Fig. 171. Portada del *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.

Abrégé de L'Art du Chant de Eugène Crosti, barítono francés, profesor de canto del Conservatorio de Música de París, se publica en 1877. Consta de 20 lecciones donde el autor practica los intervalos, las escalas, las agilidades, los adornos, los arpegios, entre otros contenidos.

Exponemos a continuación las lecciones 1 y 2 que plantean la práctica de los intervalos de 2ª y 3ª.[126]

[126] Crosti, E. (ca. 1877). *Abrégé de l'art du chant*. París: E. et A. Girod, pp. 2 y 3.

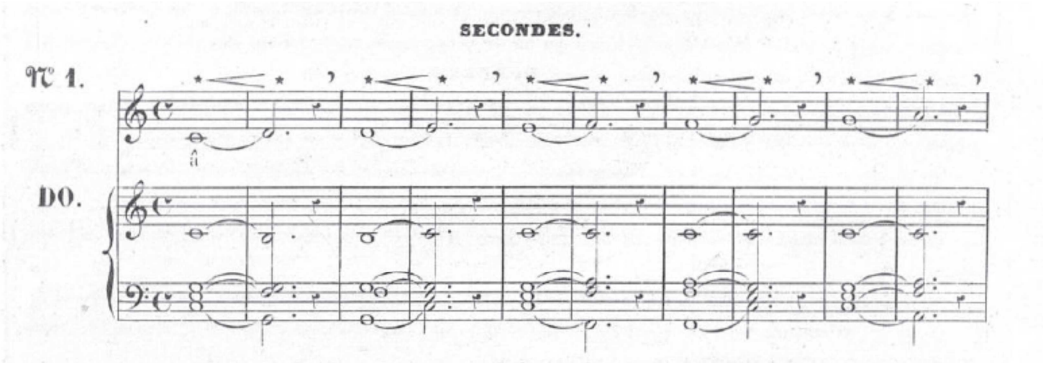


Fig. 172. Fragmento de la lección 1 de intervalos de 2ª, de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.

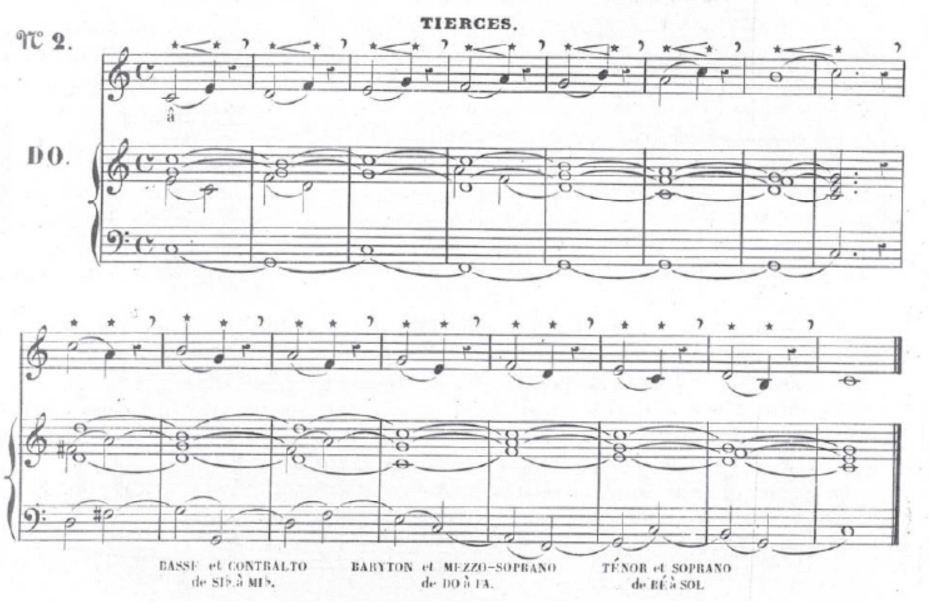


Fig. 173. Fragmento de la lección 2 de intervalos de 3ª, de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.

En la lección 9 de su libro, Crosti escribe escalas diatónicas ascendentes y descendentes para la práctica de las agilidades.[127]

[127] *Ibídem*, p. 6.

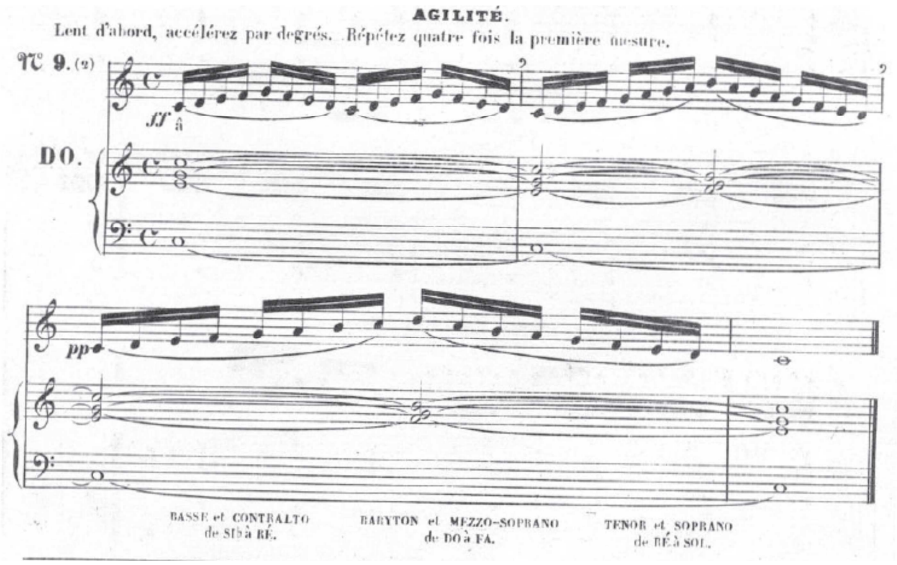


Fig. 174. Lección 9 de agilidades de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.

En el apartado *Preparation á la gamme chromatique*, el autor escribe varias lecciones para la práctica de las escalas cromáticas. La lección 18 muestra la escala ascendente con sostenidos y descendente con bemoles.[128]

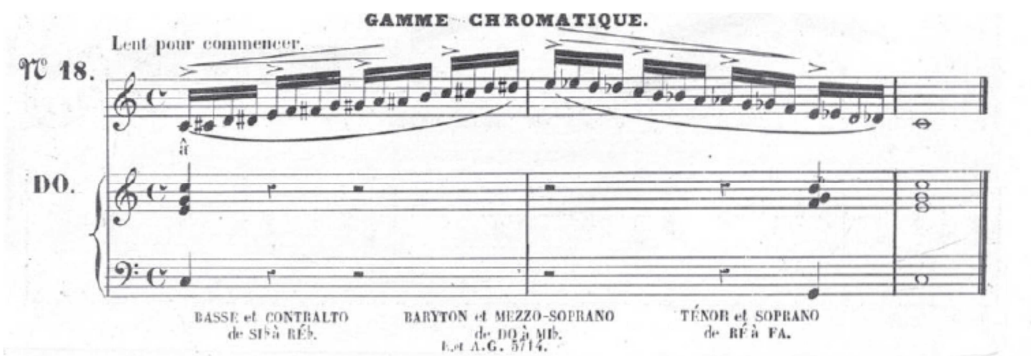


Fig. 175. Escala cromática de *Abrégé de L'Art du Chant* (1877) de Eugène Crosti.

A continuación mostramos un fragmento de la lección 20, resumen de todos los contenidos impartidos.[129]

[128] *Ibídem*, p. 14.

[129] *Ibídem*, p. 15.

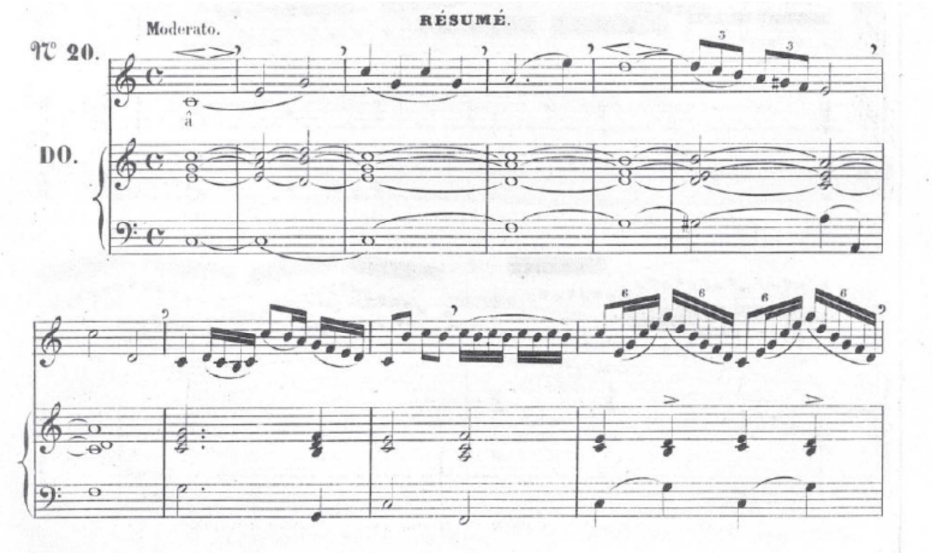


Fig. 176. Lección 20 de Abrégé de L'Art du Chant (1877) de Eugène Crosti.

6.4.19. *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces. estilo y expresión del canto* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914).

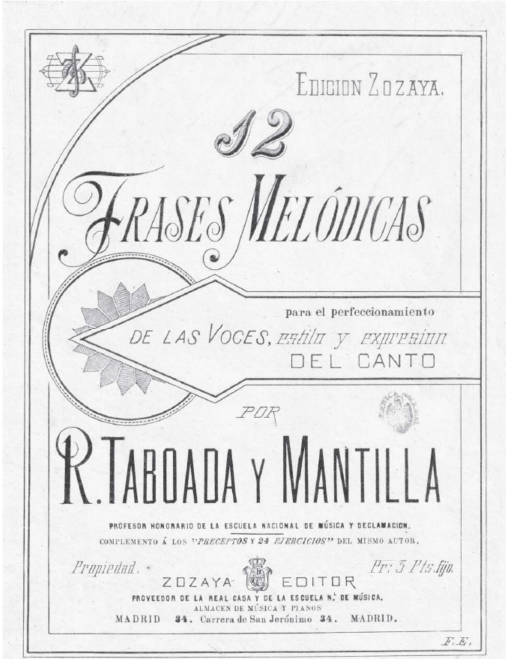


Fig. 177. Portada de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.

Rafael Taboada y Mantilla, músico andaluz y profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escribe estas 12 Frases Melódicas, para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto. Este libro es práctico en su totalidad y consta de las siguientes lecciones:

1ª De sentimiento, 2ª De gracia y agilidad, 3ª De sentimiento dramático, 4ª De sentimiento apasionado, 5ª De bravura, 6ª Frase de Barcarola. Canto apasionado, 7ª De ejecución ligera, 8ª Canto spianato - volumen y expresión, 9ª De agilidad (difícil ejecución), 10ª De sentimiento triste y apasionado, 11ª De carácter trágico y 12ª De agilidad brillante.

El autor comienza su libro escribiendo las siguientes advertencias:

Persuadido de que mis comprofesores, sabrán utilizar, con provecho del discípulo, las siguientes frases melódicas, solo debo recomendarles, el mayor esmero en la dicción, colorido y sentimiento de cada una de ellas, para que obtengan una buena ejecución.

He creído conveniente escribir todas las frases en una tesitura cómoda, dejando al buen talento del maestro, el trasporte necesario, según la clase, extensión y condiciones de las diferentes voces que ha de educar.

Las de soprano, mezzo-soprano y tenor, pueden cantarlas en el tono en el que están escritas, pero conviene que después de saberlas de memoria, se transporten semitono y tono ascendentes y descendentes.

Las de contralto, barítono y bajo, solo deben ejecutadas semitono, tono y 3ª menor descendente, dejando de estudiar las marcadas con los números 9, 10 y 12 por ser impropias para dichas clases de voces.

He procurado ser muy concreto en la composición de estas frases, con objeto de que su interés melódico sea más importante y asimilándose fácilmente, a la memoria del discípulo, pueda este repetirlas con frecuencia, sirviéndole al mismo tiempo de estudio y recreo.

Concluyo aconsejando, se aprenda muy detenidamente, cada uno de los fragmentos, pues sabido es que en el canto, solo con la constante repetición de los estudios, es como llega a obtenerse una brillante y perfecta ejecución.[130]

Exponemos a continuación las lecciones 2, 9 y 12 para la práctica de las agilidades que propone Taboada y Mantilla en su libro.

[130] Taboada, R. (ca. 1893). *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid: Zozaya.

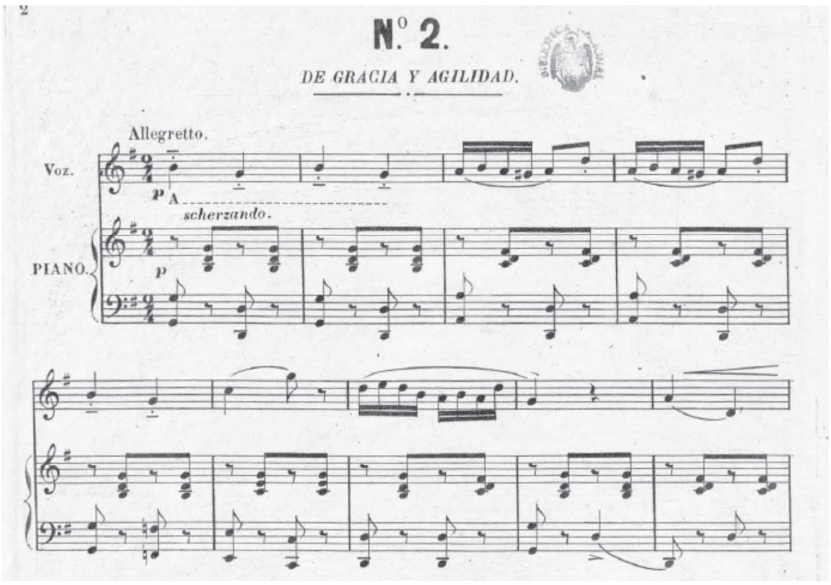


Fig. 178. Lección nº 2 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.

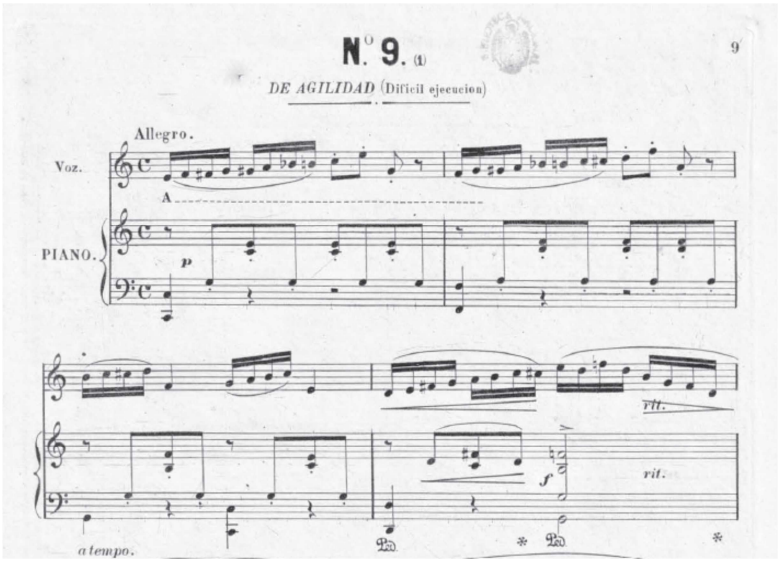


Fig. 179. Lección nº 9 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.

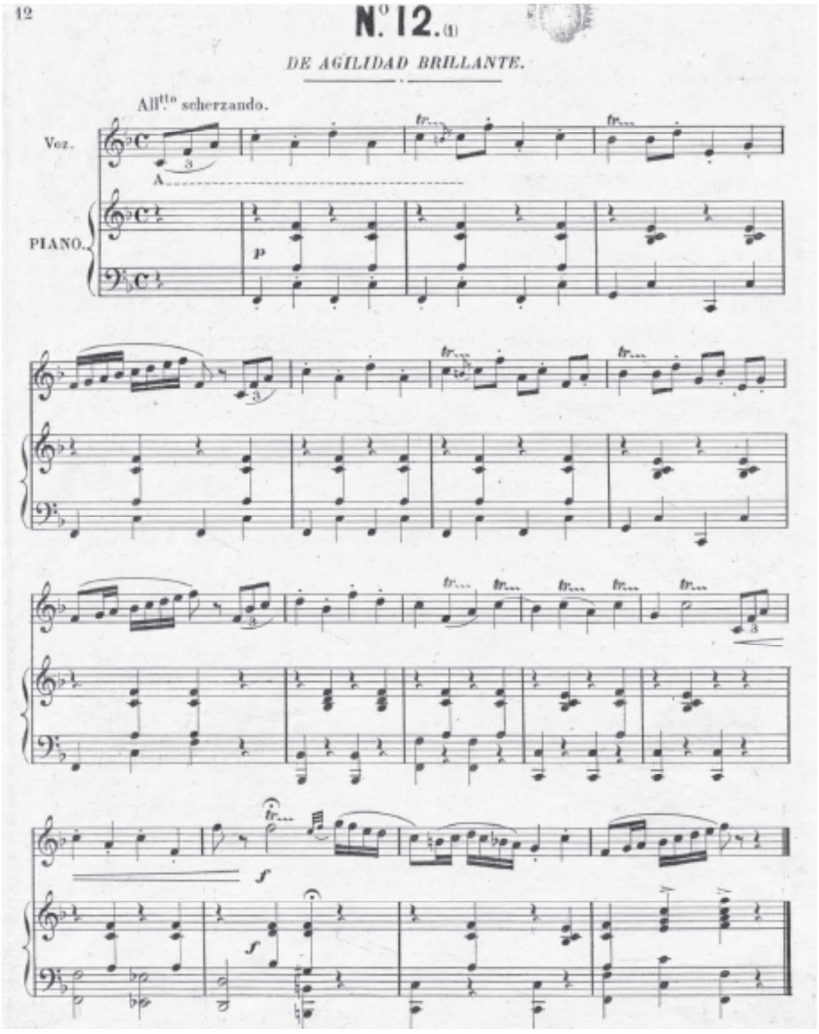


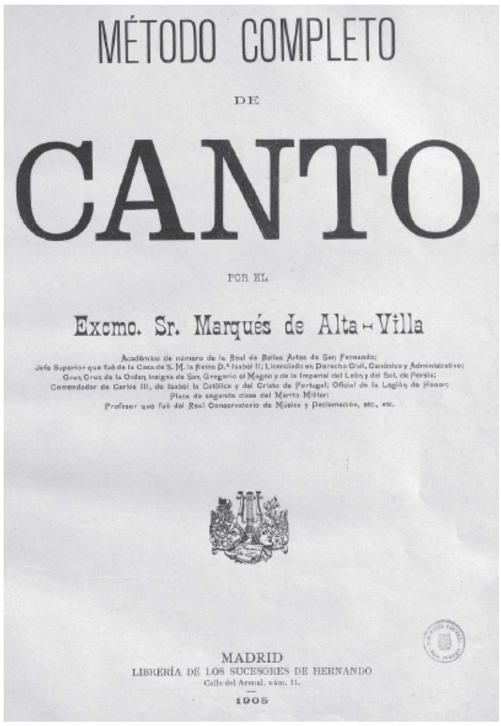
Fig. 180. Lección nº 12 de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.

Taboada y Mantilla, termina su obra diciendo lo siguiente:

> *Después del difícil trabajo, para obtener una buena impostación y conseguir la flexibilidad, volumen y belleza del sonido, fruto de una pura emisión; el discípulo antes de empezar a colocar letra, debe acostumbrarse, a sentir la frase musical, expresándola con el colorido propio del carácter que encierra su composición:*
>
> *De este modo, forjando en su fantasía, el asunto poético, que no le es revelado, por la carencia de letra, conseguirá prepararse para empezar a matizar, con certeza, las obras que gradualmente sirvan para su estudio. Este ha sido el*

objeto de dar a conocer a mis comprofesores, los fragmentos melódicos, que pueden contribuir a la buena educación de un artista.[131]

6.4.20. *Método completo de canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa (1845-1909).


MÉTODO COMPLETO

DE

CANTO

POR EL

Excmo. Sr. Marqués de Alta-Villa

Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando;
Jefe Superior que fué de la Casa de S. M. la Reina D.ª Isabel II; Licenciado en Derecho Civil, Canónico y Administrativo;
Gran Cruz de la Orden insigne de San Gregorio el Magno y de la Imperial del León y del Sol, de Persia;
Comendador de Carlos III, de Isabel la Católica y del Cristo de Portugal; Oficial de la Legión de Honor;
Placa de segunda clase del Mérito Militar;
Profesor que fué del Real Conservatorio de Música y Declamación, etc., etc.

MADRID
LIBRERÍA DE LOS SUCESORES DE HERNANDO
Calle del Arenal, núm. 11.
1905

Fig. 181. Portada del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.

José Ramiro de la Puente y González Nandín, nombrado Excmo. Sr. Marqués de Alta-Villa, fue académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando; Jefe Superior de 1a Casa de S. M. la Reina Dª. Isabel II; Licenciado en Derecho Civil, Canónico y Administrativo; Gran Cruz de la Orden Insigne de San Gregorio el Magno y de la Imperial del León y del Sol, de Persia; Comendador de Carlos III, de Isabel la Católica y del Cristo de Portugal; Oficial de la Legión de Honor; Placa de segunda clase del Mérito Militar y profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación.

Este método comienza con las siguientes consideraciones y consejos útiles del autor:

[131] Prólogo de *12 Frases Melódicas* (1895) de Rafael Taboada y Mantilla.

> *Precisamente es el Canto un arte en el cual la enseñanza no se parece en nada a la de las otras artes ni aun a las de los demás instrumentos musicales.*
> *Aquellas y estos pueden, deben enseñarse por el maestro de una manera idéntica para todos sus discípulos.*
> *El Canto, no; cada alumno requiere un método distinto, consejos diferentes y un trabajo amoldado a las condiciones físicas, al talento y a las aptitudes de cada discípulo.*
> *En las demás artes, la paciencia del alumno y las correcciones del profesor forman poco a poco al artista; en el Canto es preciso que el maestro estudie con el discípulo para evitar que se adquieran al principio vicios que después son muy difíciles de extirpar.*
> *Este es un trabajo ímprobo que el alumno por su misma inexperiencia no puede apreciar y que no hay con qué pagar s i se tropieza con gente poco dotada por Dios para el estudio del divino arte.*
> *…cada discípulo es una página distinta, escrita en distinto idioma, que el maestro tiene que traducir e interpretar con el mayor cuidado y la mayor cautela.*
> *Una voz no se forma sino a fuerza de tiempo, de paciencia y de ejercicios ad hoc según las necesidades de cada cual, su edad, sus condiciones físicas, su estado y hasta su modo de vivir y su alimentación.*[132]

En el apartado *CULTURA DE ALUMNOS Y MAESTROS,* expone el autor:

> *A medida que el arte musical adquiere importancia y que los que lo ejercitan han tomado en la sociedad el puesto que merecen y que antes no hubiesen tenido aun valiendo mucho, es necesario exigir a los discípulos cierto grado de instrucción y una cultura más esmerada.*
> *Es preciso que sepan lo necesario para no hacer un papel ridículo en el mundo y para dar a los personajes que han de representar el carácter histórico más verdadero.*

[132] Marqués de Alta-Villa (1905). *Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

DE LOS MAESTROS DE CANTO

Y de maestros, ¿qué decir?

Este es el escollo más grande con que han de tropezar los jóvenes que al Canto se dedican; en la acertada elección les va tanto cuanto ellos mismos no se pueden figurar.

Yo, en su caso, buscada no sólo la persona de mayores conocimientos artísticos, sino la de mayor práctica e ilustración.

Un maestro de verdad ¡es tan difícil de encontrar!...

ESTUDIOS Y ADVERTENCIAS ÚTILES

¿Método? ¿Vocalizaciones? Todas son buenas.

Lo necesario es escoger aquellas que más necesite cada cual, según la voz, su extensión, ductilidad, vicios que hay que corregir y efectos que buscar.

EL ARTE DE CANTAR SEGÚN PANOFKA

Según el célebre Panofka, de poco pueden servir todos los métodos habidos y por haber, si el que quiere aprender o cantar no tiene, además de las teorías y consejos que puede hallar en el libro, ejemplos y buenos modelos que imitar.

Y en efecto; si hay algo en el mundo que necesite de guía, que no puede aprenderse sin maestro que conduzca al discípulo, es el arte de expresar los sentimientos del corazón por medio de las oportunas inflexiones de a voz humana.

El canto es un conjunto de detalles materiales y de *medias tintas,* de sentimiento, de ejercicios físicos y de análisis, que es imposible indicar por signos.

Aun tratándose sólo de la simple vocalización, ¿cómo se puede guiar al discípulo sin el concurso del profesor en persona, para hacerle comprender la manera de filar una nota, de dilatarla después, sin perturbaciones, ni temblores, ni *tasgaduras*, para formar un todo que tenga su principio, su medio y su fin. Cómo explicar por la palabra abstracta lo que es una frase musical, la importancia de un detalle, de una inflexión, de esas mil pequeñas cosas que caracterizan el estilo y la escuela, y que deben adornar la idea melódica sin alterar su carácter

Un método de canto sin un profesor que lo comente, lo explique y lo vivifique, es mucho más inútil a un discípulo sin experiencia, que la gramática de una lengua extranjera que jamás se haya oído hablar.

El libro, el método, da una idea de las enseñanzas del profesor, y además contiene siempre una colección de buenos ejemplos para los jóvenes que acuden a recibir sus consejos.

De todo esto se deduce que la primera condición para hacer un método de canto, es que el profesor sepa practicarlo con la mayor colección; en el canto la teoría es casi inseparable de la práctica, y la una no se concibe sin el concurso de la otra; puede haber algunas excepciones a esta regla, pero serán muy raras. Y no se crea que por haber sido un gran ejecutante, un gran artista, un notabilísimo intérprete de las grandes creaciones del Arte, se es por lo mismo un buen profesor.

La enseñanza requiere un tacto especial, un gusto exquisito y un discernimiento grandísimo; es preciso separar la regla general de la multitud de excepciones que la rodean, penetrarse bien de la naturaleza y de las aptitud es de cada discípulo para someterle a los ejercicios que más le convengan, a fin de llegar al final que se desea; porque (como ya explico en otro capítulo) todas las voces, todas las organizaciones, no pueden ser dirigidas de la misma manera.

Además, el maestro no debe tener sistema preconcebido ni alardear de nada; debe aplicar el pequeño número de reglas conocidas, modificándolas según la naturaleza de sus discípulos, de los países y de las escuelas.

No hay *virtuoso* ni maestro de algún renombre que no sienta la necesidad de decir algo acerca del Canto y de su enseñanza, que escapa, por decirlo así, a todo análisis. Entre los métodos que recordamos, se encuentra el de Manuel García, hermano de la célebre Malibrán, el centenario que aún vive y que acaba de ser objeto de tantas distinciones.

En el apartado *DE LA RESPIRACIÓN,* escribe el autor:

> *Hoy no es condición precisa para cantar el tener una gran voz; los artistas que las han* tenido de gran volumen han sido muchas veces eclipsados por otros de menos recursos, *pero que tenían más encantos, más dulzura y mayor expresión. Lo necesario en un discípulo es una verdadera vocación y aptitudes serias, pues un trabajo constante y bien dirigido produce forzosamente el desarrollo progresivo de la voz y el empleo oportuno de su dicción y fraseo musical.*[133]

[133] *Ibídem,* p. 24.

Exponemos a continuacion, algunas de las lecciones que propone el autor en su método. La primera (ejercicio 2) de cromatismos para apoyar la voz, la segunda (ejercicio 3) de escalas diatónicas ascendentes y descendentes, y la tercera (ejercicio 17) de agilidades.[134]

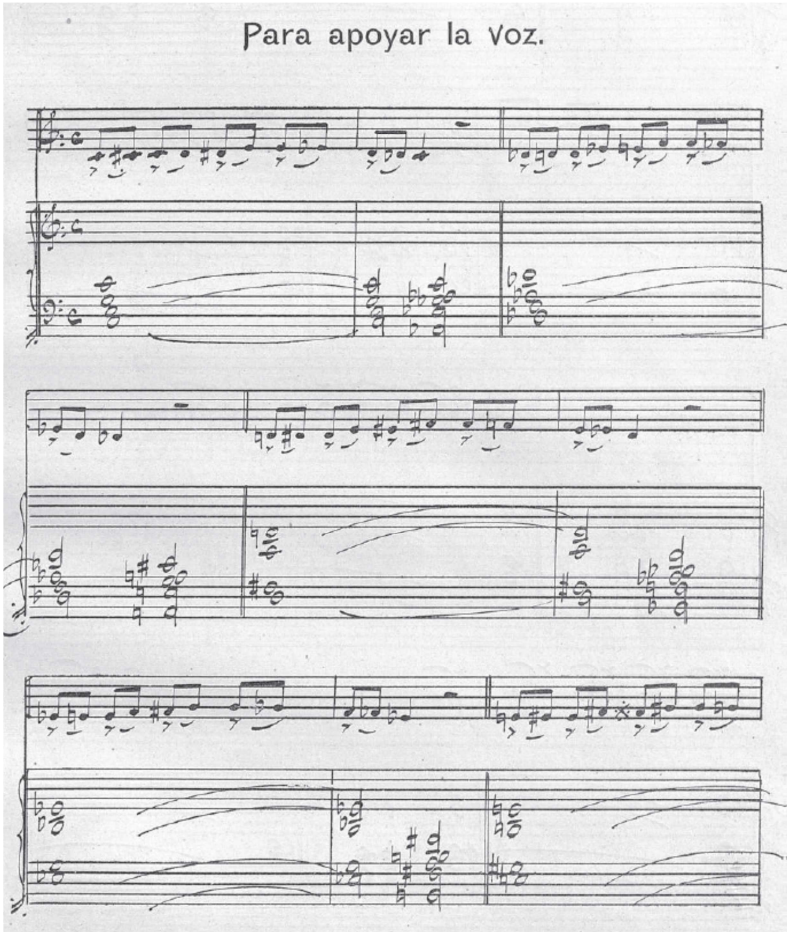


Fig. 182. Fragmento del Ejercicio 2 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.

[134] *Ibídem*, pp. 11, 17 y 83.

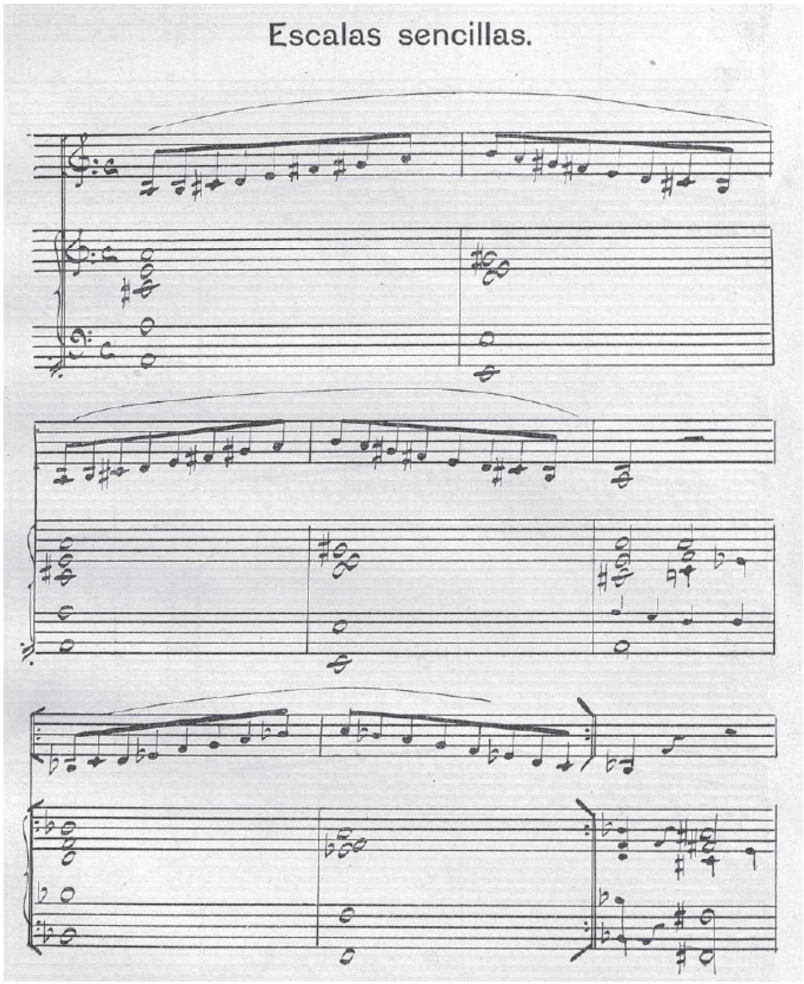


Fig. 183. Ejercicio 3 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.

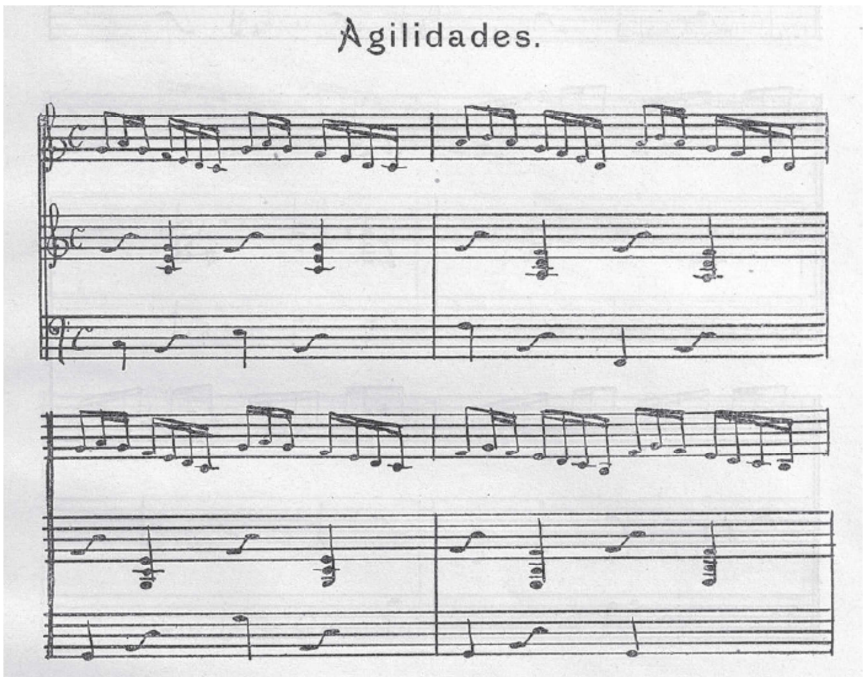


Fig. 184. Fragmento del Ejercicio 17 del *Método Completo de Canto* (1906) del Marqués de Alta-Villa.

6.4.21. *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torrás.


ESCUELA ESPAÑOLA DE CANTO

MÉTODO DE ENSEÑANZA

SEGUNDA EDICIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA

POR

RAMON TORRAS

PROFESOR DE CANTO DE VARIAS ACADEMIAS

ESCUELA ESPAÑOLA DE CANTO DEL MAESTRO RAMÓN TORRAS

BARCELONA

TIPO-LITOGRAFÍA DE JOSÉ CASANAJÓ

1905

Fig. 185. Portada de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

El barcelonés Ramón Torrás, ejerció la docencia del canto en Madrid, Barcelona, La Habana, y en 1882 impartía clases en Canarias en su propia Academia de canto. Escribió varias obras didácticas sobre la enseñanza del canto, entre ellas esta obra, que es la segunda edición corregida y ampliada de *Método de canto* (1894), del mismo autor. Por esta razón hemos incluido esta obra en nuestro estudio.

Este método es netamente teórico. Consta de 26 capítulos, que incluyen 69 figuras y 8 ejemplos prácticos.

Ramón Torrás comienza su obra escribiendo la siguiente dedicatoria:

> *Esta obra, encaminada a fijar las reglas ele que hasta ahora carece la Escuela Española de Canto, está dedicada a S. M. la Reina Regente y al Conservatorio de Música de Madrid, así como también a los demás Institutos y Academias de música de España y de los pueblos hispanoamericanos.*[135]

[135] Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casaajó, p. 3.

En el Prólogo escribe el autor:

> *Al dar a luz esta segunda edición de mi Método de Canto, publicado hace seis años en la Habana, corregido y ampliado hasta el punto de elevarlo a la categoría de Escuela Española de Canto, lo hago fundado en la experiencia adquirida por medio de la enseñanza y de las investigaciones que en este tiempo he realizado; afirmándome en algunas de mis teorías anteriores y modificando otras hasta constituir un sistema completo de enseñanza en la educación de los sonidos laríngeos y en el desarrollo de la ciencia fonética.*[136]

En el capítulo 1 el autor expone que, el canto, propiamente dicho, es un ejercicio material e intelectual, en el que funcionan de un modo especial y directo los órganos del aparato respiratorio, los de la sonoridad y los de la tonicidad, siendo el órgano auditivo, en este caso, su componedor, intermediario y trasmisor. Afirma que para cantar se necesita de todo punto tener capacidad intelectual: no basta solo tener voz. Poseer una buena laringe, o sea el elemento productor de la sonoridad, es contar con un solo elemento de los muchos y muy complexos que se requieren para cantar.[137]

> *No alcanzará nunca ser un buen cantante, sin la inteligencia, el buen aparato auditivo educado a las sonoridades laríngeas y el don de asimilación; sin olvidar, que aun con estos elemento, hay que contar con fuerzas musculares suficientes para mantener la constante concentración en sí mismo y la energía que es necesario desarrollar en el trabajo de la fonación laríngea.*[138]

Seguidamente continúa diciendo Torrás:

> *El arte del canto, no es un arte natural y de recreo, como creen muchos. Es indudable que el acto de cantar, se ha de efectuar con naturalidad, sin afectación ni violencia, pues siendo un ejercicio material e intelectual a la vez, se ha de demostrar su resultado con fluidez y seguridad, por medio de los órganos especiales que funcionan cada cual en su oportunidad y con su*

[136] *Ibídem*, p. 7.

[137] *Ibídem*, p. 15.

[138] *Ibídem*, p. 20.

> *mecanismo, pues ya he dicho que el canto que no se realiza en estas condiciones, no es canto, es simplemente habla entonada.*[139]

Seguidamente escribe Torrás:

> *En la parte práctica, edúquese primero el oído con el solfeo, hasta precisar, sin auxilio de instrumentos, los tonos, semitonos o saltos, pues el mejor músico aprecia las sonoridades laríngeas por su belleza, no por comprensión, y el mismo podrá precisar si una afinación es o no exacta; pero aún esto no basta, es necesario educar e) oído a aquellas sonoridades y conocer sus defectos. En esto estriba el secreto del cantante y la inteligencia de los profesores que se dedican a la enseñanza del canto.*[140]

En el CAPITULO V de su obra, Torrás expone que el habla entonada es simplemente el hablar recorriendo la escala musical, que se llama solfeo.

En el capítulo XXII, al autor comenta que el arte de la música en su expresión, ya sea instrumental o cantada, tiene, para su embellecimiento y recursos de adorno, varios efectos, que es necesario explicar en su teoría y su práctica. La *agilidad*, es su primer efecto en todo instrumento, pero en el canto, El arte de la música en su expresión, ya sea instrumental o cantada, tiene, para su embellecimiento y recursos de adorno, varios efectos, que es necesario explicar en su teoría y su práctica. La *agilidad*, es su primer efecto en todo instrumento, pero en el canto.

Continúa diciendo el autor:

> *Los saltos de 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª o más, no tienen en su ejecución otro mérito, que el de saberlos precisar exactamente; en su afinación, solo el oído es el aparato que ha de fijarla; en su emisión, no tiene más importancia que cualquiera otro sonido. El efectuar una escala, ascendente o descendente de 8ª, 9ª o más, es lo que en canto requiere más estudio, finalizando los de la voz o sea de las sonoridades laríngeas, con las escalas cromáticas.*

[139] *Ibídem*.

[140] *Ibídem*, p. 23.

En el CAPÍTULO XXIV EXPLICACIÓN DEL PLAN DE EJERCICIO EN SU EJECUCIÓN Y PRÁCTICA, Torrás expone diferentes ejercicios y escribe:

> *Este estudio, sirve para fijar bien el sonido laríngeo, tal como debe ser cantado: al Maestro corresponde ejecutarlo de viva voz. Cuídese de cantar las cinco vocales, sin articular ni cerrar la boca, y que resulten iguales en su emisión.*[141]

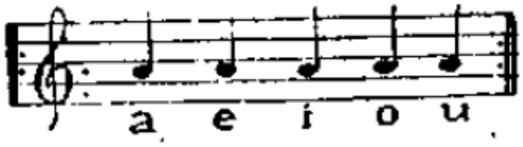


Fig. 186. Ejercicio 1 de vocales de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

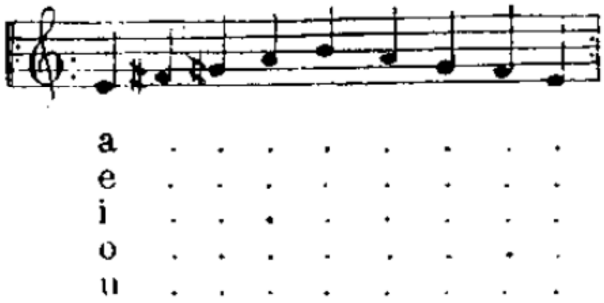


Fig. 187. Ejercicio 2 de vocales hasta la 5ª de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

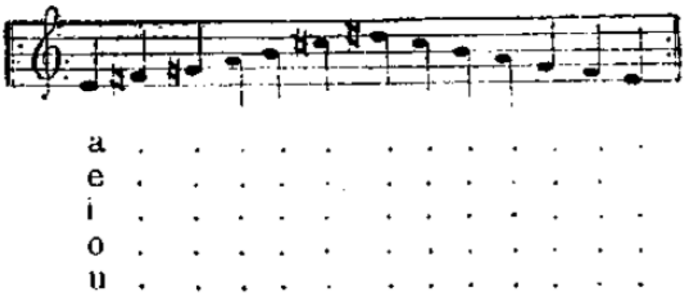


Fig. 188. Ejercicio 3 de vocales hasta la 7ª de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

[141] *Ibídem*, p. 173.

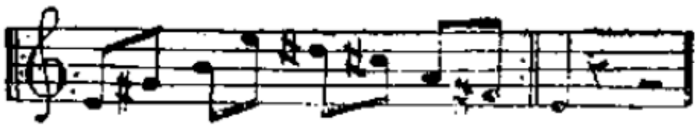


Fig. 189. Ejercicio 4 para el desarrollo y extensión de la voz, de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

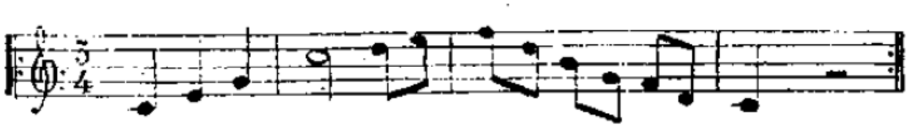


Fig. 190. Ejercicio 5 de arpegios de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

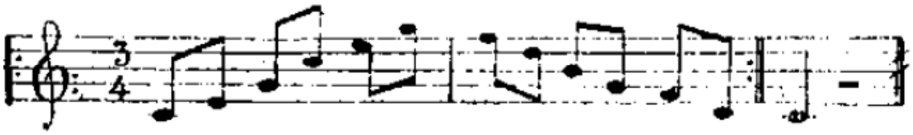


Fig. 191. Ejercicio 6 de arpegios de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.



Fig. 192. Ejercicio 7 de escalas de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

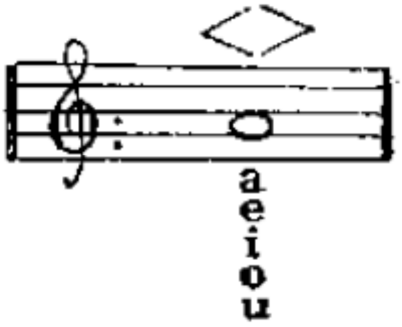


Fig. 193. Ejercicio 8 de vocales de *Escuela Española de Canto* (1905) de Ramón Torrás.

Ramón Torras fue un gran impulsor de la llamada Escuela Española de Canto a través de sus tratados, que sentaban las bases de una técnica fundamentada en el estudio fisiológico, y caracterizada por la naturalidad, suavidad, limpieza en el ataque, búsqueda del punto de colocación de la voz, comodidad en el canto y ausencia de fatiga vocal. En definitiva, una buena emisión de la voz, intermedia entre la técnica "abierta" italiana y la "cubierta" francesa.

6.4.22. *Método de canto teórico y práctico* (1899) de Francisco Turell y Roig.

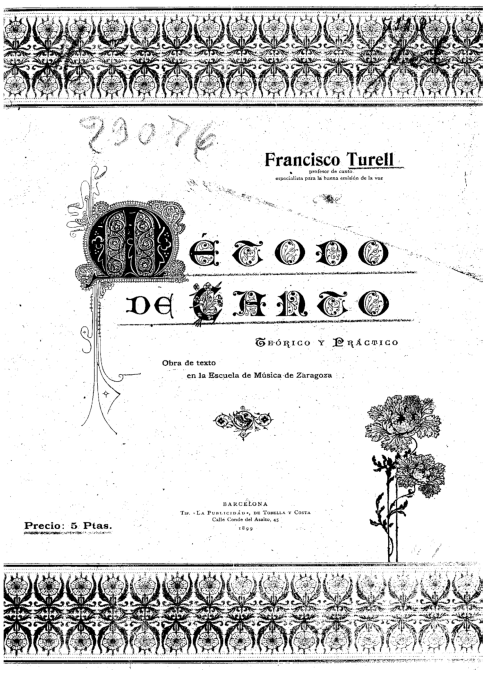


Fig. 194. Portada del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.

En 1899 se publicó en Barcelona *Método de canto teórico y práctico* de Francisco Turell y Roig. Apenas existen datos biográficos o artísticos sobre el autor, quien en la portada del método se presentaba como "profesor de canto especialista para la buena emisión de la voz". Esta obra fue adoptada como texto recomendado en las clases de canto de la Escuela de Música de Zaragoza.

Turell comienza su obra *Método de Canto teórico y práctico* con un Prólogo, al que le sigue una breve sección teórica titulada *La voz. Reglas generales para obtener la*

emisión perfecta y, finalmente, una sección práctica, que incluye treinta y nueve *Ejercicios para Canto.*

En el Prólogo de su obra, Turell expone que:

> *Creen algunos, equivocadamente, que para llegar a cantar según las prescripciones del arte, es decir, para llegar a cantar bien, es necesario emplear largos años, y es esto un error, pues dos años son suficientes para conseguir la educación de la voz cuando esta educación se verifica por medio de, estudios serios, concretos y concienzudos. Fijamos la duración de los estudios en dos años solamente porque hemos de suponer a los alumnos impuestos debidamente del solfeo, base fundamental indispensable de todo punto para la enseñanza musical y, en cierto grado, de lo que bien podría llamarse intuición musical.*[142]

Según Turell la educación vocal tiene unos objetivos claros que son: alcanzar que la voz cantada sea clara, extensa, potente y dúctil, mediante la correcta emisión y articulación de los sonidos.

Bajo el epígrafe *La voz. Reglas generales para obtener la emisión perfecta*, el autor expone la metodología que sigue en sus clases para la enseñanza del canto. En opinión del autor, la seguridad en la emisión de la voz constituye la base en la que se fundamenta una buena técnica vocal, de ahí que es muy importante que se eduque correctamente. El objetivo del maestro debe ser lograr la homogeneidad de la voz del alumno en toda su extensión y registros.

> *…una condición de suma importancia y de la cual carecen con harta frecuencia muchos cantantes, todos los que, sin haber hecho previamente los estudios especiales y peculiares y prescindiendo de los consejos de los maestros, han procedido al estudio de tal o cual repertorio sin poseer las facultades necesarias y adecuadas a las condiciones especiales del cantante, o sea sus facultades vocales.*[143]

La sección práctica de este método está integrada por treinta y nueve ejercicios de dificultad progresiva. Entre los ejercicios, se intercalan explicaciones y

[142] Turell, F. (1899). *Método de canto teórico y práctico*. Barcelona: Tip. La Publicidad, de Nobilla y Costa, p. 7.

[143] *Ibídem*, p. 9.

recomendaciones para hacer más fácil su correcta ejecución. Los principales aspectos que trata y en los que basa su método de enseñanza son: ligar los sonidos, la pureza de emisión de la voz, la regularidad en las respiraciones, ataques por medio de notas breves (corcheas con silencio de corchea), alternancia de sonidos fuertes y pianos, estudio del trino y, por último, ejercicios de filados de sonidos, de suma importancia en la metodología de la antigua escuela italiana de canto.

En el apartado *Ejercicios para canto*, el autor propone el estudio de las agilidades, por medio de las escalas diatónicas ascendentes y descendentes, escribiendo que:

> *En este ejercicio está ya indicado con una coma cuando debe tomarse aliento, pero si el profesor notara que el discípulo no tiene el aliento suficiente, deberá indicarle donde y cuando debe tomarlo, sin embargo cuando se haya adquirido más facilidad (pues con el estudio se adhiere) hay que atenerse a los puntos indicados.*[144]

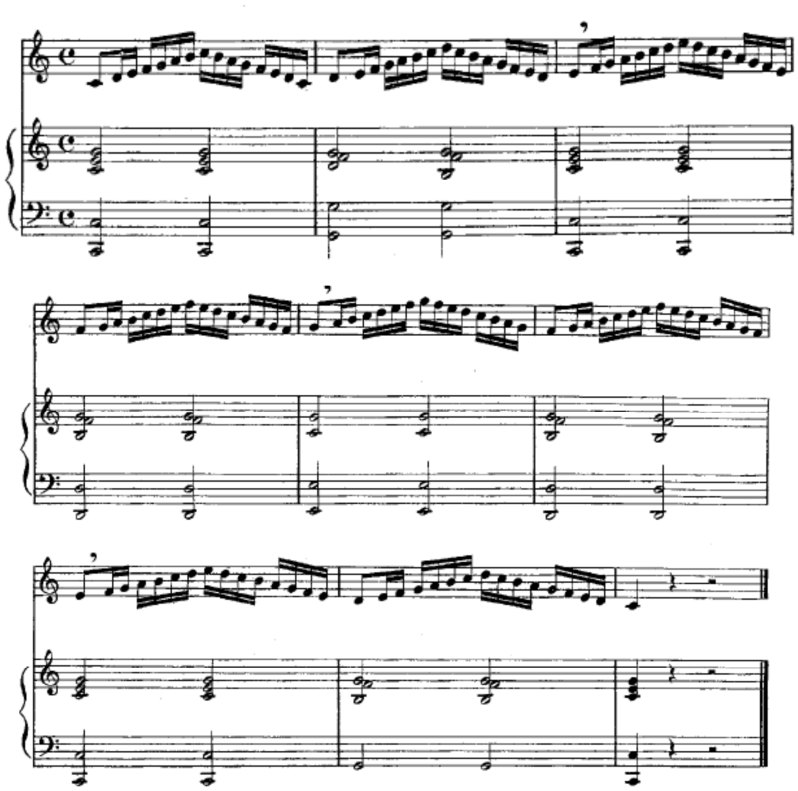


Fig. 195. Ejercicio 12 de agilidades del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.

[144] *Ibídem*, p. 6.

En el siguiente ejercicio el autor escribe una escala ascendete por sostenidos y descendente por bemoles.[145]

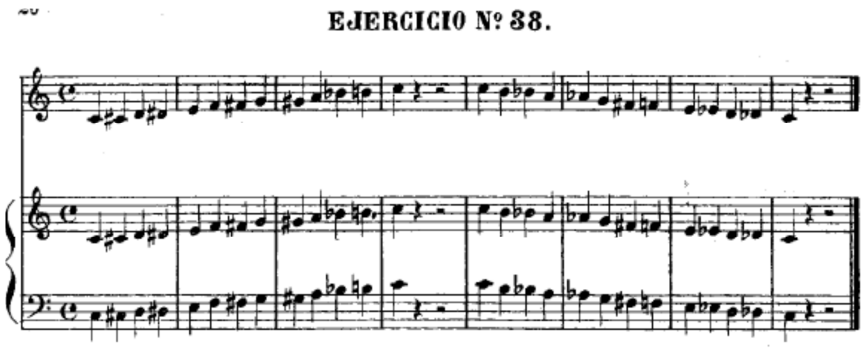


Fig. 196. Ejercicio 38 de escalas cromáticas del *Método de Canto* (1899) de Francisco Turell.

[145] *Ibídem*, p. 20.

6.4.23. *El arte del canto* (1886) de Benigno LLaneza.


EL
ARTE DEL CANTO
MÉTODO FACIL
PARA LA EDUCACION DE LA VOZ,
por
D. Benigno Llaneza
ALUMNO QUE FUÉ DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACION
Y PROFESOR AUXILIAR EN UNA DE LAS CLASES DE CANTO.
Propiedad.
Depositado.
Pr. fijo en España 5 Pts.
Ext. y Ultram 10 Pts.
MADRID
ANTONIO ROMERO EDITOR.
10, Capellanes 10.
Almacen de Música, Pianos, Organos y otros Instrumentos de Salon.

Fig. 197. Portada de *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.

La portada del tratado *El arte del canto* (1886) de Benigno Llaneza presenta a su autor como "alumno que fue de la Escuela Nacional de Música y Declamación y profesor auxiliar en una de las clases de canto", en sustitución de su maestro Lázaro María Puig, que había desempeñado el cargo desde 1858.

El Arte del Canto. Método Fácil para la Educación de la Voz (1886), es una obra breve con una primera parte teórica, y una segunda parte que contiene veinticinco ejercicios prácticos que entrañan una dificultad progresiva, y entre los que se intercalan comentarios teóricos para la correcta ejecución de los mismos.

El autor escribe al comienzo del libro:

> *Al escribir este pequeño tratado, no ha sido otro mi objeto sino el proporcionar a los aficionados al Divino Arte del canto, un verdadero método, sencillo y fácil para la educación de la voz, que al mismo tiempo habrá de ser útil al maestro para saber guiar por el buen camino al alumno que le encomiende su dirección y enseñanza*.[146]

[146] *Ibídem*, p. 1.

En el apartado *La Voz* nos dice el autor:

> *Es verdaderamente milagroso observar las diferentes variaciones y sonidos que por medio de la voz nos es dado producir. Este instrumento maravilloso que Dios se ha dignado conceder al hombre, es tan sencillo a la simple vista como admirable en su forma.*
>
> *La voz puede decirse se forma únicamente por la vibración del aire que repercute sobre las paredes de una -cavidad, produciendo sonidos más o menos agradables al oído, y de aquí, que puede considerarse como uno de tantos instrumentos de viento.*
>
> *De todos los instrumentos la voz humana es el más delicado y frágil. Nuestro estado moral, nuestras costumbres influyen dé una manera notable sobre este órgano, expuesto por lo tanto a mil peligros.*[147]

En el apartado que el autor titula *EL ESTUDIO,* nos dice:

> *Ante todo será indispensable hacer el estudio del canto bajo la dirección de un buen maestro, prefiriendo siempre al que le haya estudiado, pues sucede casi siempre que profesores, o mejor dicho aficionados, se convierten en maestros de este arte, quienes las más de las veces arruinan o echan a perder las voces de los que desgraciadamente caen en sus manos.*[148]

En un siguiente apartado *DISPOSICIONES DEL ALUMNO*, expone Llaneza:

> *La educación necesaria al cantante se ha de componer del estudio del solfeo, de un instrumento - el piano preferentemente y alguna noción de armonía para saber adaptar a su voz algún trozo de música sin necesidad de maestro…*[149]

En el apartado *De las Escalas*, Llaneza propone ejercicios de vocalizacion, que comienzan con la escala diatónica de Do mayor.[150]

---

[147] *Ibídem*, p. 3.

[148] *Ibídem*, p. 5.

[149] *Ibídem*, p. 8.

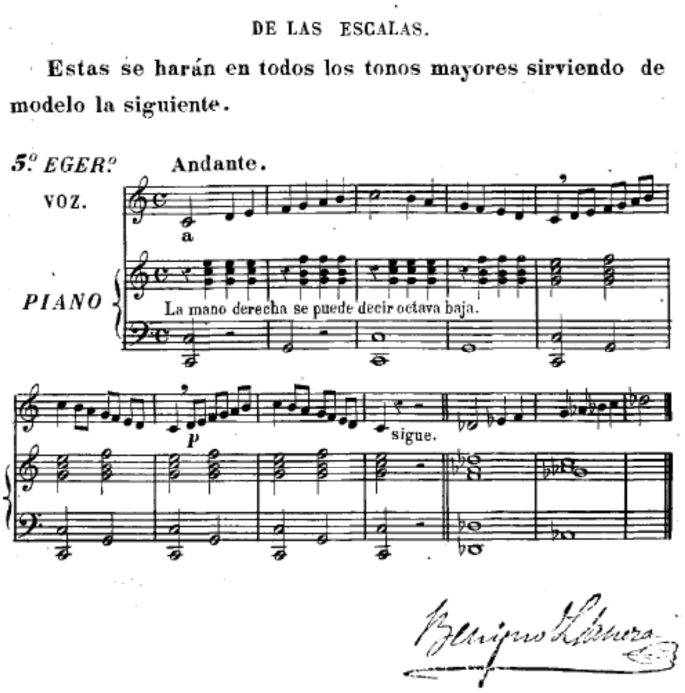


Fig. 198. Escalas diatónicas en *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.

En el apartado *Escalas de nueve notas,* el autor escribe algunos ejercicios para trabajar las agilidades.[151]

[150] *Ibídem,* p. 15.

[151] *Ibídem,* p. 17.

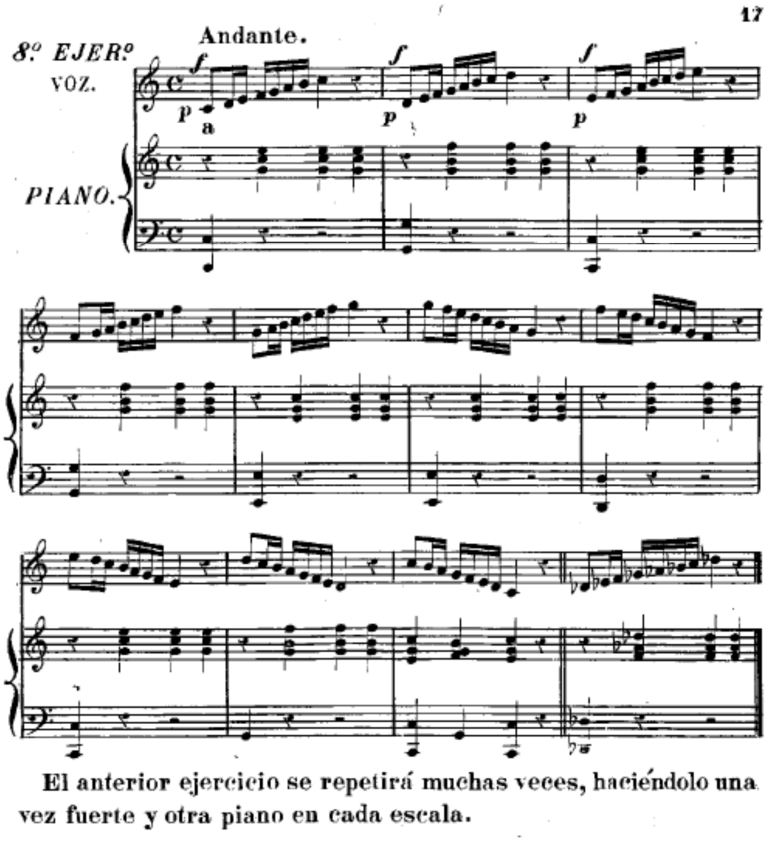


Fig. 199. Ejercicio de agilidades de *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.

Las escalas cromáticas eran un recurso que demostraba la pericia vocal de los cantantes respecto a la afinación, colocación y emisión de la voz y agilidad, conforme al gusto de la época.

En el apartado *De las escalas cromáticas,* Llaneza escribe los siguientes ejercicios de escalas cromáticas ascendentes por sostenidos y descendente por bemoles.[152]

[152] *Ibídem*, p. 26.

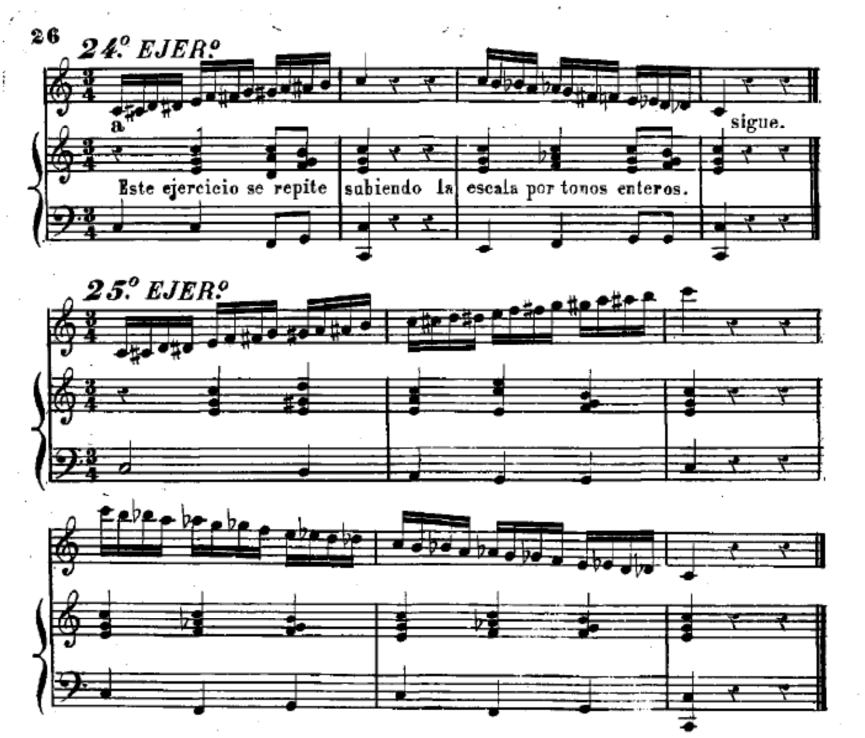


Fig. 200. Escalas cromáticas en *El Arte del Canto* (1886) de Benigno Llaneza.

Al final del libro escribe el autor:

> *Por último. Después de haber pasado estos ejercicios y cuando se tenga algún dominio de la voz, se podrá alternar con los vocalizos de los maestros Bordogni y Concone escritos para las voces de Contralto y Barítono, Mezo-soprano y Tenor, pudiendo también alternar con alguna romanza si el profesor cree está el alumno en disposición de cantar con letra. Finalmente, la manera de frasear bien y el dominio de la media voz, constituye el límite del estudio del canto. Para llegar a conseguirlo se necesita tiempo, gran aplicación, unida a la acertada dirección del profesor.*[153]

Llaneza añade en su método a los aspectos generales sobre técnica vocal, otros más precisos y avanzados como consejos sobre higiene de la voz y un tema que hasta ahora no se tenía en cuenta desde un punto de vista técnico: la influencia del estado de ánimo en la calidad de las condiciones vocales del cantante.

[153] *Ibídem*.

6.5. CONCLUSIONES

1) Se ha podido comprobar que los métodos de canto: a) *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla; b) *Nuevo Método de Canto Teórico-Práctico* (1856) de Juan de Castro; c) *Método Completo de Vocalización para Mezzo-Soprano* (1855) de Auguste Panseron; d) *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García; e) *Guía Teórico-Práctica Elemental para el estudio del Canto* de Francisco Lamperti; f) *Escuela Completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático italiano y español* de Antonio Cordero son las obras que utilizan las Lecciones de manera muy similar a las del Cuaderno de Benito Lentini.

2) Asimismo, hemos podido demostrar que el tipo de Lecciones que propone Lentini en su Cuaderno se emplean y están presentes en los distintos métodos de canto.

3) Los resultados también nos han indicado que se dan relaciones positivas entre las variables objeto de estudio (los métodos de canto); éstas, de forma comparativa y asociativa, presentan similitudes en sus lecciones con el Cuaderno de Lentini.

CAPÍTULO 7

ESTUDIO II. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO RESPECTO A LAS SIMILITUDES DE LOS MÉTODOS DE SOLFEO ESCRITOS EN EL SIGLO XIX EN ESPAÑA, ITALIA Y FRANCIA, CON EL *CUADERNO DE LECCIONES PARA CANTO* DE BENITO LENTINI Y MESSINA.

En este capítulo nos centramos en analizar las similitudes de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina. También utilizamos en este Estudio II una metodología cualitativa con diseño descriptivo y comparativo para analizar los datos obtenidos.

Al igual que ocurriera en el Estudio I, el objetivo general, el diseño metodológico, el procedimiento y las técnicas de análisis estadístico para el tratamiento de los datos de este Estudio II coincide con lo expuesto en la estructura del marco empírico.

Así pues, en este Estudio II se describirá el objetivo específico, la muestra y el instrumento empleado, los resultados y la discusión de los mismos, así como las conclusiones que se desvelan de esta investigación.

7.1. Objetivos específicos

Del objetivo general del Estudio empírico se detalla el siguiente propósito específico: 1) Analizar las similitudes de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia, con el *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini y Messina.

7.2. MÉTODO

7.2.1. Diseño

Del mismo modo que se explicó en el Estudio I, la metodología empleada en este Estudio II es también de tipo cualitativa, con un método basado en el análisis documental y de diseño descriptivo y comparativo.

7.2.2. Variables

La explicación que se ofreció en el Estudio I acerca de la elección y clasificación de las variables, se puede extrapolar a este Estudio. Por tanto, la naturaleza de las variables es de tipo *cualitativa, descriptiva y comparativa*.

Además, también se emplean variables ordinales, ya que, una vez realizado el análisis documental de los textos y escritos, las variables se pueden ordenar y clasificar. Las variables a estudiar se relacionan con los distintos métodos de solfeo objeto de estudio:

- *Solfège de Rodolphe* (1794)
- *Principios Elementales de Música* (1811)
- *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830).
- *Escuela Completa de Música* (1814)
- *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* (1860)
- *Manual de los Principios de la Música* (1842)
- *Método de Solfeo y de Canto* (1826)
- *Abc Musical o Solfeo* de (1857)
- *Solfeos para Mezzo-Soprano*
- *Lecciones de Lectura Musical* (1857)
- *Principios del Solfeo y Canto* (1879)
- *Método Completo de Solfeo* (1893)

- *Petit solfège avec accompagnamente de piano composé spécialement pour les enfants* (1840)
- *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857)
- *Método de Solfeo*
- *Petit Solfége* (1865)
- *Método Completo de Solfeo* (1872)
- *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887)
- *Teoría Completa del Solfeo* (1882)
- *Método Completo de Solfeo* (1897)
- *Teoría General del Solfeo* (1896)
- *Resumen Musical en diez lecciones para poder cantar, y tocar cualquier instrumento* (1860)
- *Abecedario Musical o cartilla de música y canto* (1884)
- *Solfége practique et théorique*

7.2.3. Muestra

La muestra objeto de estudio está constituida por los veinticuatro compositores de los *métodos de solfeo* escritos en el siglo XIX en España, Italia y Francia:

1. Jean Joseph Rodolphe.
2. Bonifazio Asioli.
3. Marcelino Castilla.
4. José Nonó.
5. Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.
6. François Joseph Fétis.
7. Joseph Gomis.
8. Auguste Mathieu Panseron (Abc Musical o Solfeo)
9. Auguste Mathieu Panseron (Solfeos para Mezzo-Soprano)
10. Fromental Halévy.
11. Pascual Pérez y Gascón.
12. Hilarión Eslava.
13. Adolphe-Clair Le Carpentier.

14. José Valero y Antonio Romero
15. Bernardo Calvó Puig
16. Edouarde Batiste
17. Cosme José de Benito
18. Ramón Bonet
19. José Pinilla
20. Profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.
21. Amancio Amorós
22. Matías Aliaga López
23. Agustín M. Lerate
24. Louis Müller

7.2.4. Procedimiento

El procedimiento y desarrollo están recogidos en la estructura del marco empírico.

7.2.5. Instrumento

El instrumento utilizado en el análisis descriptivo-comparativo de este Estudio se focaliza en el cuaderno de lecciones de Benito Lentini y Messina. Éste último es el componente por el que se van a describir y comparar los métodos de solfeo.

1. *Lecciones de ritmo y entonación*
2. *Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios*
3. *Las escalas diatónicas y cromáticas*
4. *Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor*
5. *Los intervalos*
6. *El orden de las alteraciones*
7. *Lecciones o ejemplos con obras de otros autores*
8. *Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades*

7.2.6. Técnicas de análisis estadístico

Para el análisis y tratamiento de los datos se han utilizado los análisis univariados y comparativos-correlacionales descritos en la estructura del marco empírico.

7.3. RESULTADOS

7.3.1. Procedimiento de análisis de la información

Se empleó el mismo procedimiento que en el Estudio I: Para analizar los datos que se desprenden de las entrevistas realizadas se utilizó el programa de análisis estadístico SPSS 20.0.

En primer lugar, se estableció una codificación temática para extraer la información de las Lecciones de Benito Lentini y Messina. Este codificación y categorización ha permitido que se pueda manejar la información y poder organizarla conceptualmente. Dicha codificación se elaboró a través de un procedimiento inductivo-deductivo basado, por un lado, en las Lecciones elaboradas y definidas y, por otro, en las variables objeto de estudio; de esta manera se tiene una visión analítica y, a la vez, teórica del tema que se quiere investigar. Por tanto, el análisis de los datos que se desprenden de la comparación entre el Cuaderno de Lecciones de Benito Lentini y Messina y los métodos de solfeo según compositores será tratado conforme a la relación y similitud entre ambos.

7.3.2. Análisis de los resultados

En primer lugar se enumeran las tablas correspondientes a la descripción de frecuencias y porcentajes en cada una de las variables a estudiar. En segundo lugar, se detalla, en una tabla de contingencia el análisis comparativo entre las variables a estudiar con la finalidad de encontrar similitudes o asociaciones entre ellas.

7.3.2.1. Análisis descriptivo

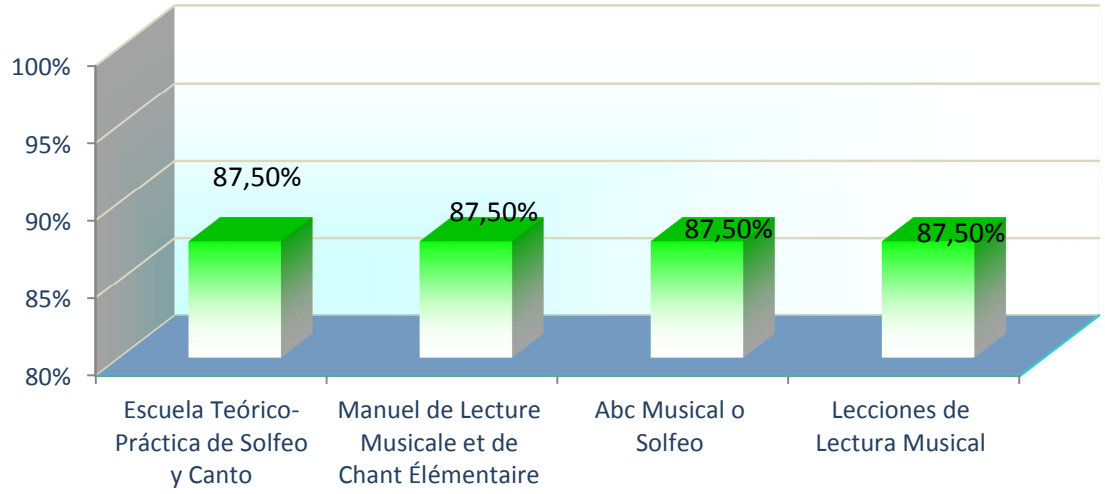
TABLA 7.1.

Estadísticos descriptivos

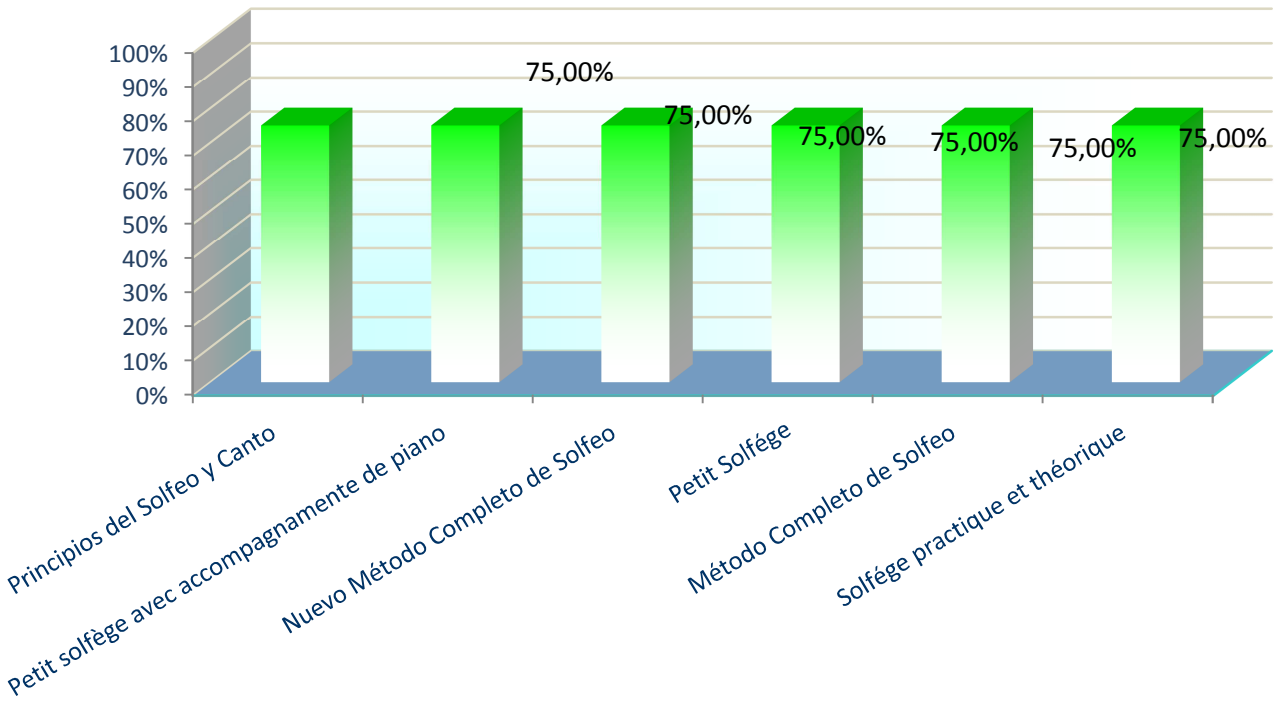
VARIABLES	Media	Desviación típica	N	%
SOLFEGE DE RODOLPHE	3,80	1,924	5	62.5%
PRINCIPIOSELEMENTALES DE MÚSICA	4,33	1,528	3	37.5%
ESCUELA TEÓRICO – PRÁCTICA DE SOLFEO Y...	4,14	2,410	7	87.5%
ESCUELA COMPLETA DE MÚSICA	4,50	1,291	4	50%
MANUEL DE LECTURE MUSICALE	4,00	2,160	7	87.5%
MANUAL DE LOS PRINCIPIOS DE LA MÚSICA	3,67	2,082	3	37.5%
MÉTODO DE SOLFEO Y DE CANTO	4,20	2,588	5	62.5%
ABC MUSICAL O SOLFEO	4,14	2,410	7	87.5%
SOLFEOS PARA MEZZO SOPRANOS	4,50	3,109	4	50%
LECCIONES DE LECTURA MUSICAL	4,14	2,410	7	87.5%
PRINCIPIOS DEL SOLFEO Y CANTO	3,50	1,871	6	75%
MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO	3,00	1,581	5	62.5%
PETIT SOLFEGE AVEC ACOMPAGAINMENT	3,50	1,871	6	75%
NUEVO MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO	3,50	1,871	6	75%
MÉTODO DE SOLFEO	3,80	1,924	5	62.5%
PETIT SOLFEGE	3,50	1,871	6	75%
NUEVO MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO DE	3,50	1,871	6	75%
MÉTODO ELEMENTAL DE SOLFEO	2,00	1,414	2	25%
TEORÍA COMPLETA DEL SOLFEO	3,50	1,291	4	50%
MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO ESCUELA NACIONAL	3,50	1,871	6	75%

TEORÍA GENERAL DEL SOLFEO	4,00	1,000	3	37.5%
RESUMEN MUSICAL EN DIEZ LECCIONES	1,00	.	1	12.5%
ABECEDARIO MUSICAL	4,00	2,236	5	62.5%
SOLFÉGE PRACTIQUE	3,67	2,160	6	75%

La tabla 7.1 refleja los porcentajes obtenidos por cada una de las variables con respecto a la composición y utilización de métodos de solfeo. En este sentido, cuatro métodos alcanzan el 87.5%, puntuación que indica los elementos integrantes del mismo en relación al cuaderno de Lecciones de Lentini. Estos métodos son la *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla; *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem; *Abc Musical o Solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panseron; y *Lecciones de Lectura Musical* (1857) de F. Halévy. A estos métodos de solfeo le siguen otros con valores porcentuales del 75%, puntuación que manifiesta el alto grado de elementos que poseen dichos métodos (6 elementos del cuaderno de Lecciones de Lentini de un total de 8): *Principios del Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón; *Petit solfège avec accompagnamente de piano composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier; *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero; *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste; *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito; *Método Completo de Solfeo* (1897) escrito por los profesores de la escuela nacional de música y declamación de Madrid; y *Solfége practique et théorique de Louis Müller.* Las Gráficas 7.1 y 7.2 muestran, de forma ilustrada, los mayores porcentajes de unos y otros métodos.



Gráfica 7.1. Porcentajes de los métodos de solfeo con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.



Gráfica 7.2. (Cont.) Porcentajes de los métodos de solfeo con mayores similitudes con el Cuaderno de Lentini.

Seguidamente, y de forma individual, se expresan las frecuencias y los porcentajes obtenidas en cada uno de los métodos de solfeo.

Al igual que en el Estudio I, el objetivo es mostrar el número (frecuencia y porcentajes) de Lecciones que cada obra contiene del Cuaderno de Benito Lentini y Messina, así como el tipo de Lecciones que con la que la citada obra se compone.

TABLA 7.2

SOLFEGE DE RODOLPHE

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	20,0	20,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	20,0	40,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	20,0	60,0
	Los intervalos	1	12,5	20,0	80,0
	El orden de las alteraciones	1	12,5	20,0	100,0
	Total	5	62,5	100,0	
Perdidos	Sistema	3	37,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.3

PRINCIPIOS ELEMENTALES

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	33,3	33,3
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	33,3	66,7

	El orden de las alteraciones	1	12,5	33,3	100,0
	Total	3	37,5	100,0	
Perdidos	Sistema	5	62,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.4

ESCUELA TEÓRICO _ PRÁCTICA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	14,3	14,3
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	14,3	28,6
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	14,3	42,9
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	14,3	57,1
	Los intervalos	1	12,5	14,3	71,4
	El orden de las alteraciones	1	12,5	14,3	85,7
	Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades	1	12,5	14,3	100,0
	Total	7	87,5	100,0	
Perdidos	Sistema	1	12,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.5

MÉTODO PRÁCTICO DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones o ejercicios de escalas diatónicas	1	16,7	25,0	25,0

	Lecciones o ejercicios de escalas cromáticas	1	16,7	25,0	50,0
	Lecciones o ejercicios de intervalos	1	16,7	25,0	75,0
	Lecciones y ejercicios para la práctica de las agilidades	1	16,7	25,0	100,0
	Total	4	66,7	100,0	
Perdidos	Sistema	2	33,3		
Total		6	100,0		

TABLA 7.6

ESCUELA COMPLETA DE MÚSICA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	25,0	25,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	25,0	50,0
	Los intervalos	1	12,5	25,0	75,0
	El orden de las alteraciones	1	12,5	25,0	100,0
	Total	4	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	4	50,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.7

MANUEL DE LECTURE MUSICALE

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	14,3	14,3
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	14,3	28,6

	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	14,3	42,9
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	14,3	57,1
	Los intervalos	1	12,5	14,3	71,4
	El orden de las alteraciones	1	12,5	14,3	85,7
	Lecciones o ejemplos con obras de otros autores	1	12,5	14,3	100,0
	Total	7	87,5	100,0	
Perdidos	Sistema	1	12,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.8

MANUAL DE LOS PRINCIPIOS DE LA MÚSICA

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	33,3	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	33,3	66,7
	El orden de las alteraciones	1	12,5	33,3	100,0
	Total	3	37,5	100,0	
Perdidos	Sistema	5	62,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.9

MÉTODO DE SOLFEO Y DE CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	20,0	20,0

	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	20,0	40,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	20,0	60,0
	Los intervalos	1	12,5	20,0	80,0
	Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades	1	12,5	20,0	100,0
	Total	5	62,5	100,0	
Perdidos	Sistema	3	37,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.10

ABC MUSICAL O SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	14,3	14,3
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	14,3	28,6
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	14,3	42,9
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	14,3	57,1
	Los intervalos	1	12,5	14,3	71,4
	El orden de las alteraciones	1	12,5	14,3	85,7
	Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades	1	12,5	14,3	100,0
	Total	7	87,5	100,0	
Perdidos	Sistema	1	12,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.11

SOLFEOS PARA MEZZO SOPRANO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	25,0	25,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	25,0	50,0
	El orden de las alteraciones	1	12,5	25,0	75,0
	Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades	1	12,5	25,0	100,0
	Total	4	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	4	50,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.12

LECCIONES DE LECTURA MUSICAL

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	14,3	14,3
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	14,3	28,6
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	14,3	42,9
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	14,3	57,1
	Los intervalos	1	12,5	14,3	71,4
	El orden de las alteraciones	1	12,5	14,3	85,7

	Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades	1	12,5	14,3	100,0
	Total	7	87,5	100,0	
Perdidos	Sistema	1	12,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.13

PRINCIPIOS DEL SOLFEO Y CANTO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.14

MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	20,0	20,0
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	20,0	40,0

	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	20,0	60,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	20,0	80,0
	Los intervalos	1	12,5	20,0	100,0
	Total	5	62,5	100,0	
Perdidos	Sistema	3	37,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.15

PETITS SOLFÉGE AVEC ACOMPAGAINMENT

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.16

NUEVO MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.17

MÉTODO DE SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	20,0	20,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	20,0	40,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	20,0	60,0
	Los intervalos	1	12,5	20,0	80,0
	El orden de las alteraciones	1	12,5	20,0	100,0
	Total	5	62,5	100,0	
Perdidos	Sistema	3	37,5		

Total		8	100,0		

TABLA 7.18

PETIT SOLFÉGE

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.19

NUEVO MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO DE COSME

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7

	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.20

MÉTODO ELEMENTAL DE SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	50,0	50,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	50,0	100,0
	Total	2	25,0	100,0	
Perdidos	Sistema	6	75,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.21

TEORÍA COMPLETA DEL SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	25,0	25,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	25,0	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	25,0	75,0
	Los intervalos	1	12,5	25,0	100,0
	Total	4	50,0	100,0	
Perdidos	Sistema	4	50,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.22

MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO ESCUELA NACIONAL

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7
	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	El orden de las alteraciones	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

TABLA 7.23

TEORÍA GENERAL DEL SOLFEO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	33,3	33,3
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	33,3	66,7
	Los intervalos	1	12,5	33,3	100,0
	Total	3	37,5	100,0	
Perdidos	Sistema	5	62,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.24

RESUMEN MUSICAL EN DIEZ LECCIONES

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	100,0	100,0
Perdidos	Sistema	7	87,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.25

ABECEDARIO MUSICAL

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	20,0	20,0
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	20,0	40,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	20,0	60,0
	Los intervalos	1	12,5	20,0	80,0
	Lecciones o ejemplos con obras de otros autores	1	12,5	20,0	100,0
	Total	5	62,5	100,0	
Perdidos	Sistema	3	37,5		
Total		8	100,0		

TABLA 7.26

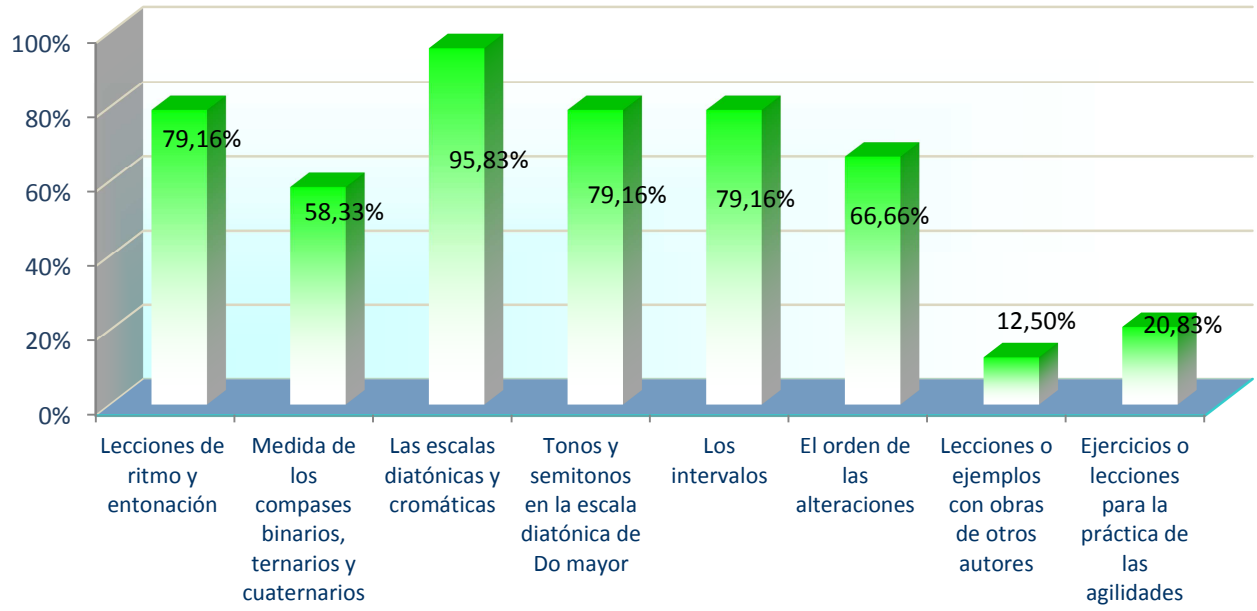
SOLFÉGE PRACTIQUE

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Lecciones de ritmo y entonación	1	12,5	16,7	16,7

	Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios	1	12,5	16,7	33,3
	Las escalas diatónicas y cromáticas	1	12,5	16,7	50,0
	Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor	1	12,5	16,7	66,7
	Los intervalos	1	12,5	16,7	83,3
	Lecciones o ejemplos con obras de otros autores	1	12,5	16,7	100,0
	Total	6	75,0	100,0	
Perdidos	Sistema	2	25,0		
Total		8	100,0		

En la lectura de cada una de las tablas mostradas (Tablas 7.2 a la 7.26), se ha podido comprobar que unos elementos están más presentes, en cantidad, en unos métodos que en otros.

De forma esquematizada, la Gráfica 7.3 los porcentajes de las Lecciones del tipo aparecen en el Cuaderno de Benito Lentini que son más utilizadas y que están presentes en los métodos de solfeo.



Gráfica 7.3. Porcentajes de las Lecciones del Cuaderno de Lentini que son más utilizadas en los métodos de solfeos analizados.

Las Escalas diatónicas y cromáticas, con un 95,83% son los elementos que son más empeladas por los distintos métodos de solfeo. A este elemento le siguen tres con los mismos niveles de porcentajes, un 79,16%: 1) Lecciones de ritmo y entonación; 2) Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor; 3) Los intervalos. Algo alejados de estas puntuaciones se hallan El orden de las alteraciones (66,66%), Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios (58,33%), Ejercicios o lecciones para la práctica de las agilidades (20,83%) y, en último lugar con un 12,5% se encuentran las Lecciones o ejemplos con obras de otros autores. Los resultados expuestos muestran que las lecciones o ejemplos de escalas diatónicas y cromáticas son las más utilizadas por los autores de los métodos analizados, y que las lecciones o ejemplos con obras de otros autores son las menos empleadas.

7.3.2.2. Análisis comparativo-correlacional

Las Tablas 7.27, 7.28, 7.29 y 7.30 revelan las relaciones entre los distintos métodos de solfeo. La finalidad, como en el anterior Estudio I, es comprobar si existen relaciones positivas o negativas entre las variables estudiadas.

TABLA 7.27

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBRA1	OBRA2	OBRA3	OBRA4	OBRA5	OBRA6	OBRA7
OBRA1	Correlación de Pearson	1	,999	,981*	, 952*	1, 000**	, 852	,755*
	Sig. (bilateral)		,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA2	Correlación de Pearson	1,000*	1	1,000**	1,000*	1,000*	1,000*	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000		,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA3	Correlación de Pearson	1,000*	1,000*	1	,961**	,973**	,816**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000		,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA4	Correlación de Pearson	1,000*	,823**	,907**	1	1,000*	,889**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000		,000	,008	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA5	Correlación de Pearson	1,000*	, 1,000*	,971**	1,000*	1	,893**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000		,000	,000

	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA6	Correlación de Pearson	1,000*	,8**	,916**	,961**	1,000*	1	,974**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,008	,000		,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA7	Correlación de Pearson	1,000*	,832**	1,000*	,961**	,554**	1,000*	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	
	N	24	24	24	24	24	24	24

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 7.28

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBRA8	OBRA9	OBR10	OBR11	OBR12	OBR13	OBR14
OBRA8	Correlación de Pearson	1	1,000***	,793**	,871**	,971**	1,000*	,989**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA9	Correlación de Pearson	, 1,000*	1	1,000*	,715**	,887**	,233**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA10	Correlación de Pearson	,812**	1,000*	1	,813**	,930**	,616**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24

OBRA11	Correlación de Pearson	1,000*	1,000*	1,000*	1	,492**	,741**	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,008	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA12	Correlación de Pearson	1,000*	1,000*	1,000*	1,000*	,1	,993**	,825**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA 13	Correlación de Pearson	, 1,000*	,768**	,810**	1,000*	,717**	1	,864**
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA 14	Correlación de Pearson	,812**	,961**	1,000*	,956**	,972*	1,000*	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 7.29

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBR15	OBR16	OBR17	OBR18	OBR19	OBR20	OBR21
OBRA15	Correlación de Pearson	1	,863**	,971**	, 822**	, 831**	1,000*	1,000*
	Sig. (bilateral)		,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA16	Correlación de Pearson	1,000*	1	,725**	1,000*	,724**	,991**	,920**

	Sig. (bilateral)	,000		,000	,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA17	Correlación de Pearson	, 1,000*	,699**	1	,787**	1,000*	,236**	,421**
	Sig. (bilateral)	,000	,000		,000	,000	,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA18	Correlación de Pearson	1,000*	1,000*	1,000*	1	1,000*	1,000*	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000		,000	,008	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA19	Correlación de Pearson	1,000*	,971**	,961**	1,000*	1	1,000*	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000		,000	,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA20	Correlación de Pearson	1,000*	,823**	,916**	,961**	,831**	1	,714**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,008	,000		,000
	N	24	24	24	24	24	24	24
OBRA21	Correlación de Pearson	1,000*	,775**	,725**	,846**	1,000*	,886**	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000	
	N	24	24	24	24	24	24	24

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

TABLA 7.30

CORRELACIONES. DESCRIPTORES ESTADÍSTICOS DE LAS VARIABLES ANALIZADAS

		OBRA22	OBRA23	OBRA24
OBRA22	Correlación de Pearson	1	1,000*	,824**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000
	N	24	24	24
OBRA23	Correlación de Pearson	,793**	1	1,000*
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000
	N	24	24	24
OBRA24	Correlación de Pearson	,764**	1,000*	1
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000
	N	24	24	24

**. La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).
*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

- *OBRA 1*: *SOLFÈGE DE RODOLPHE* (1794) DE JEAN JOSEPH RODOLPHE.
- *OBRA 2*: *PRINCIPIOS ELEMENTALES DE MÚSICA* (1811) DE BONIFAZIO ASIOLI
- *OBRA 3*: *ESCUELA TEÓRICO-PRÁCTICA DE SOLFEO Y CANTO* (1830) DE MARCELINO CASTILLA.
- *OBRA 4*: *ESCUELA COMPLETA DE MÚSICA* (1814) DE JOSÉ NONÓ.
- *OBRA 5*: *MANUEL DE LECTURE MUSICALE ET DE CHANT ÉLÉMENTAIRE* (1860) DE GUILLAUME LOUIS BOCQUILLON WILHEM.
- *OBRA 6*: *MANUAL DE LOS PRINCIPIOS DE LA MÚSICA* (1842) DE FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS.
- *OBRA 7*: *MÉTODO DE SOLFEO Y DE CANTO* (1826) DE JOSEPH GOMIS
- *OBRA 8*: *ABC MUSICAL O SOLFEO* DE (1857) DE AUGUSTE MATHIEU PANSERON
- *OBRA 9*: *SOLFEOS PARA MEZZO-SOPRANO* DE AUGUSTE MATHIEU PANSERON
- *OBRA 10*: *LECCIONES DE LECTURA MUSICAL* (1857) DE F. HALÉVY.
- *OBRA 11*: *PRINCIPIOS DEL SOLFEO Y CANTO* (1879) DE PASCUAL PÉREZ Y GASCÓN.
- *OBRA 12*: *MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO* (1893) DE HILARIÓN ESLAVA.

- *OBRA 13*: *PETIT SOLFÈGE AVEC ACCOMPAGNAMENTE DE PIANO COMPOSÉ SPÉCIALEMENT POUR LES ENFANTS* (1840) DE ADOLPHE-CLAIR LE CARPENTIER.
- *OBRA 14*: *NUEVO MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO* (1857) DE JOSÉ VALERO Y ANTONIO ROMERO
- *OBRA 15*: *MÉTODO DE SOLFEO* DE BERNARDO CALVÓ PUIG
- *OBRA 16*: *PETIT SOLFÉGE* (1865) DE EDOUARDE BATISTE
- *OBRA 17*: *MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO* (1872) DE COSME JOSÉ DE BENITO
- *OBRA 18*: *MÉTODO ELEMENTAL DE SOLFEO Y CANTO* (1887) DE RAMÓN BONET
- *OBRA 19*: *TEORÍA COMPLETA DEL SOLFEO* (1882) DE JOSÉ PINILLA
- *OBRA 20*: *MÉTODO COMPLETO DE SOLFEO* (1897) ESCRITO POR LOS PROFESORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID.
- *OBRA 21 TEORÍA GENERAL DEL SOLFEO* (1896) DE AMANCIO AMORÓS
- *OBRA 22*: *RESUMEN MUSICAL EN DIEZ LECCIONES PARA PODER CANTAR, Y TOCAR CUALQUIER INSTRUMENTO* (1860) DE MATÍAS ALIAGA LÓPEZ
- *OBRA 23*: *ABECEDARIO MUSICAL O CARTILLA DE MÚSICA Y CANTO* (1884) DE AGUSTÍN M. LERATE
- *OBRA 24*: *SOLFÉGE PRACTIQUE ET THÉORIQUE DE LOUIS MÜLLER*

Los datos obtenidos confirman que existen relaciones positivas entre cada una de las obras estudiadas en este Estudio, siendo las relaciones exactas en muchas de ellas. A continuación se realiza el análisis interpretativo de los resultados obtenidos a través de un análisis comparativo de métodos de solfeo ya mencionados.

7.4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Una vez descrito y analizado el *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina, procederemos a la realización de un análisis comparativo de una selección de algunos de los principales métodos de Solfeo escritos en el siglo XIX en España, Francia e Italia.

Para la realización de esta comparativa nos basaremos en las similitudes de contenido y forma que presentan los métodos seleccionados, con el Cuaderno de Benito Lentini. Hemos elegido las obras que en sus ejemplos, ejercicios o lecciones, trabajan el ritmo y la entonación, la medida de los compases, las escalas diatónicas y cromáticas, los intervalos, el orden de las alteraciones, las lecciones o ejemplos de obras de otros autores, así como ejercicios o lecciones de agilidades, como lo refleja Lentini en su Cuaderno.

La exposición de estas similitudes formales y conceptuales, se realizará por orden cronológico de autores, y teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

7. Lecciones de ritmo y entonación.
8. Medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.
9. Las escalas diatónicas y cromáticas.
10. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor.
11. Los intervalos.
12. El orden de las alteraciones.
13. Lecciones o ejemplos con obras de otros autores
14. Lecciones o ejercicios para la práctica de las agilidades

Seguidamente procederemos a exponer los métodos seleccionados, mostrando los aspectos anteriormente mencionados, según los propuso cada autor, respetando el propio orden interno de cada obra.

7.4.1. *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe (1730-1812).

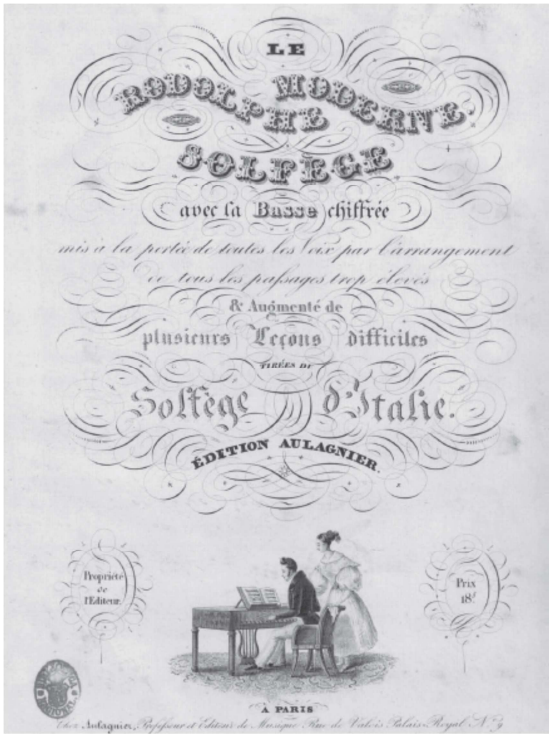


Fig. 201. Portada del *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

Jean Joseph Rodolphe, violinista, teórico y compositor francés, que fue profesor del Conservatorio de París, publicó *Solfège de Rodolphe*, en 1794. Esta obra consta de una primera parte que contiene 23 artículos teóricos, con ejemplos prácticos intercalados sobre los conocimientos elementales del Solfeo, y 230 lecciones de solfeo, con los contenidos expuestos de manera progresiva.

Solfège de Rodolphe de Jean Joseph Rodolphe (1730-1812)**,** es una de las obras de los muchos tratadistas y maestros relacionados con el Conservatorio de París, que escribieron libros sobre la enseñanza del Solfeo. Los denominados *Solfèges du Conservatoire* escritos por los maestros, Luigi Cherubini (1760-1842) Charles-Simon Catel (1773-1830), Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), François-Joseph Gossec (1734-1829), Honoré-François-Marie Langlé (1741-1807), Henri Agus (1749-1799), Henri-Jean Rigel (1722-1852) y Jean-François Le Sueur (1760- 1837), *Mélopée*

moderne: Ou l'art du chant de Jean Paul Egide Martín (1741-1816) y *Exposition élémentaire de l'harmonie* de Jean-Baptiste Rey (ca.1760-1822).[154]

En el artículo 1º de su obra, Rodolphe escribe la escala diatónica de Do mayor y La menor, indicando los tonos y semitonos de cada una.[155]

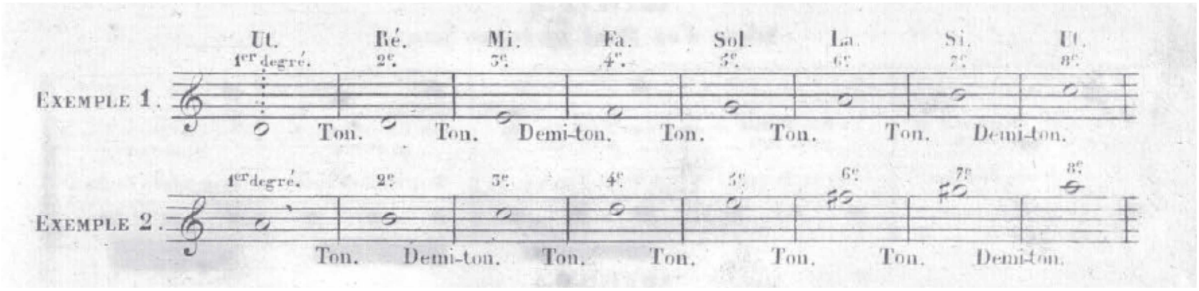


Fig. 202. Ejemplos de los tonos y semitonos en las escalas diatónicas en *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

En los artículos 8 y 9 aparece el orden de los sostenidos y los bemoles.[156]

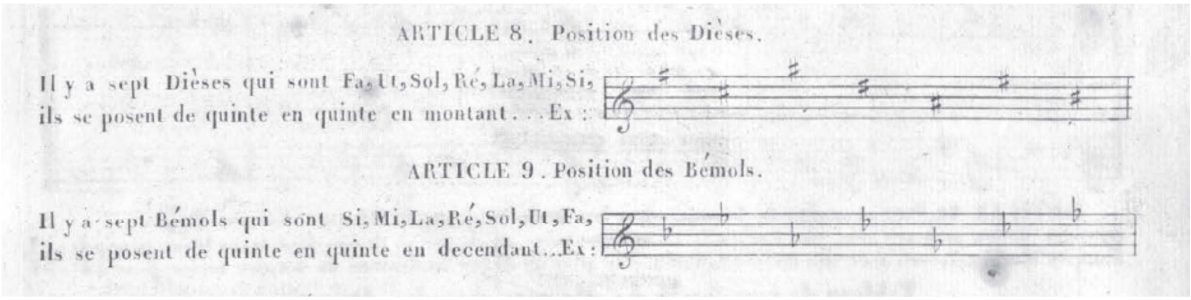


Fig. 203. Orden de los sostenidos y los bemoles de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

[154] Morales, M. C. (2008). Tesis doctoral "*Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica.* Universidad de Granada.

[155] Rodolphe, J. J. (ca. 1829). *Solfège de Rodolphe*. *Le moderne Rodolphe solfège: avec la basse chiffrée mis à la portée de toutes les voix par l'arrangement de tous les passages trop élevés & augmenté de plusieurs leçons difficiles tirées du Solfège d'Italie*. París: Aulagnier, p. 1.

[156] *Ibídem*, p. 3.

En el artículo 17, el autor escribe los intervalos ascendentes y descendentes desde la 2ª hasta la 8ª, partiendo del Do4 hasta el Do5. Al descender el autor explica la inversión de los intervalos.[157]

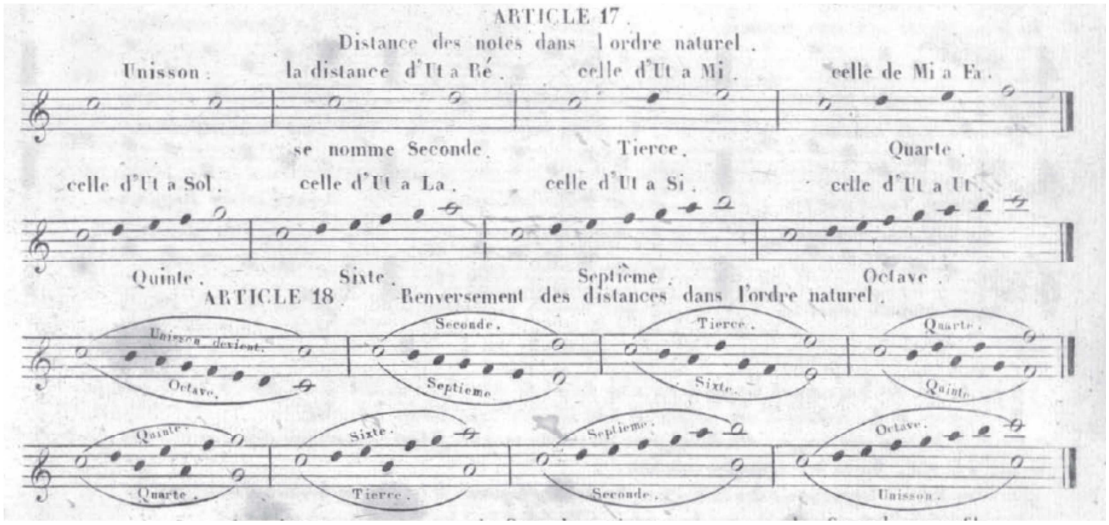
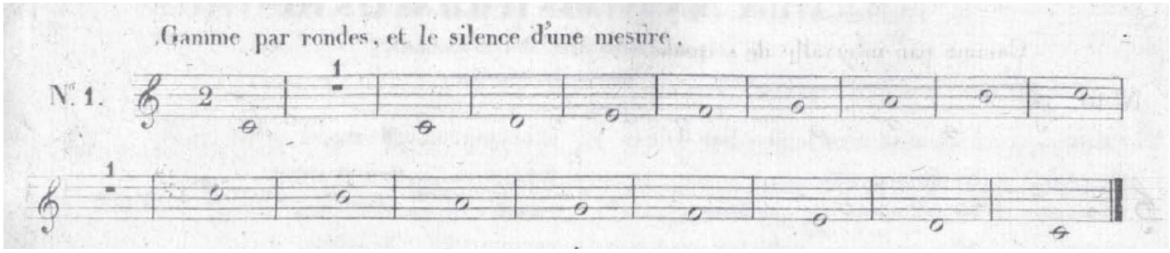


Fig. 204. Intervalos desde la 2ª hasta la 8ª de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

En las lecciones 1 y 8 de la segunda parte, Rodolphe escribe la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, con la misma figuración por lección, redondas y blancas respectivamente.[158]



[157] *Ibídem*, p. 5.

[158] *Ibídem*, p. 10.

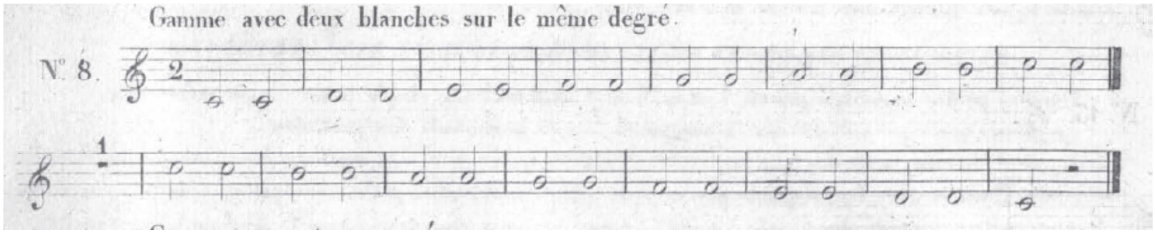


Fig. 205. Lecciones 1 y 8 de redondas y blancas de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

En la lección 16 el autor presenta un resumen de los intervalos de 5ª ascendentes y descendentes.[159]

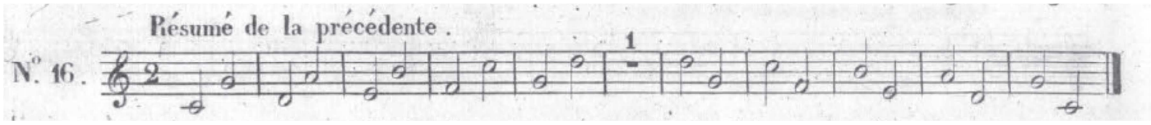


Fig. 206. Lección 16 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

La lección 24 es un Resumen de todos los intervalos desde la 2ª a la 8ª ascendentes y descendentes.[160]

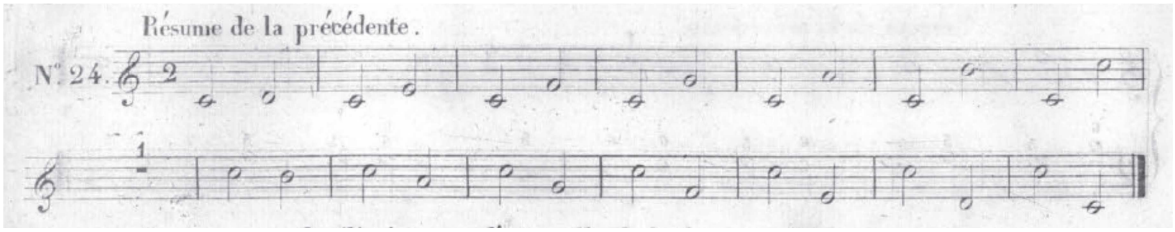


Fig. 207. Resumen de los intervalos de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

En la lección 27 el autor escribe Extensión de la voz natural desde el Do3 hasta el La5 ascendente y descendente con la figura de blanca.

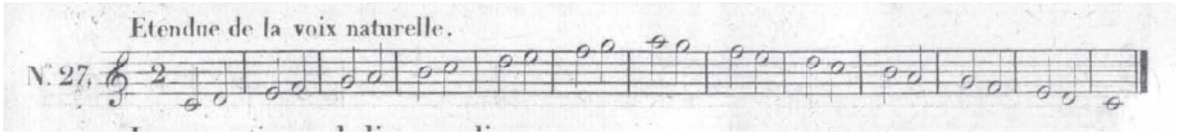


Fig. 208. Lección 27 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

[159] *Ibídem*, p. 12.

[160] *Ibídem*, p. 14.

En la lección 36 el autor escribe una melodía con redondas, blancas y negras, con acompañamiento de un bajo en negras, marcando el pulso.[161]

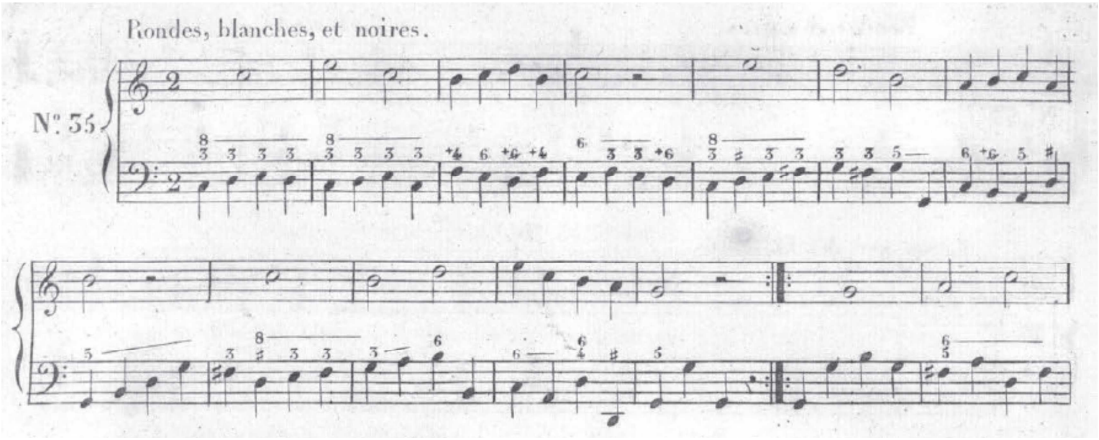


Fig. 209. Lección de redondas, blancas y negras de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

La lección 40 está basada en redondas, blancas, negras y corcheas, con acompañamiento del bajo marcando el pulso.[162]

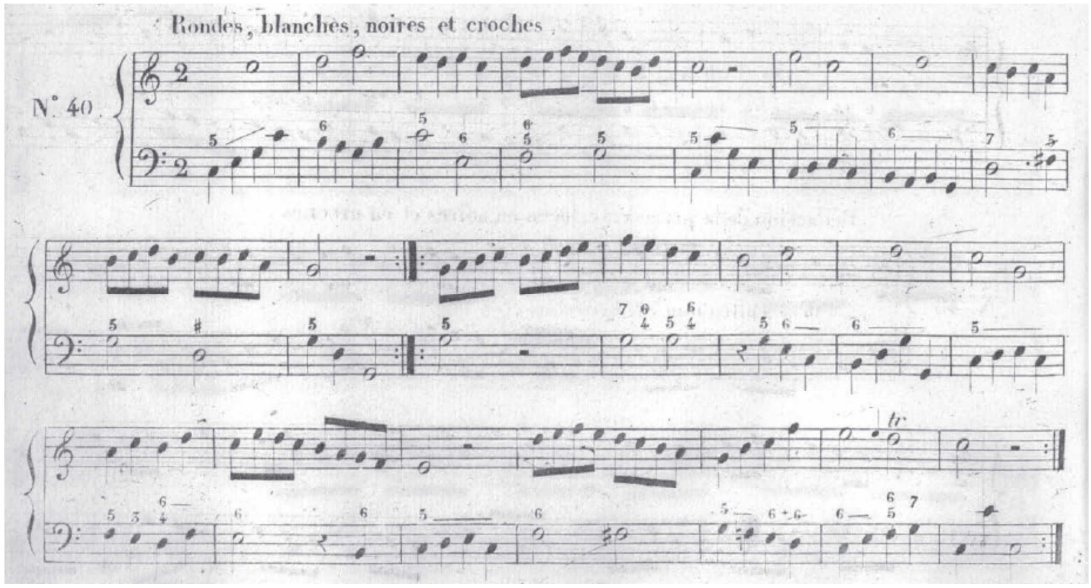


Fig. 210. Lección 40 de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

[161] *Ibídem*, p. 16.

[162] *Ibídem*, p. 18.

En las lecciones 72 y 73, Rodolphe escribe las escalas cromáticas ascendentes con sostenidos y con bemoles, del Do3 al Do4.

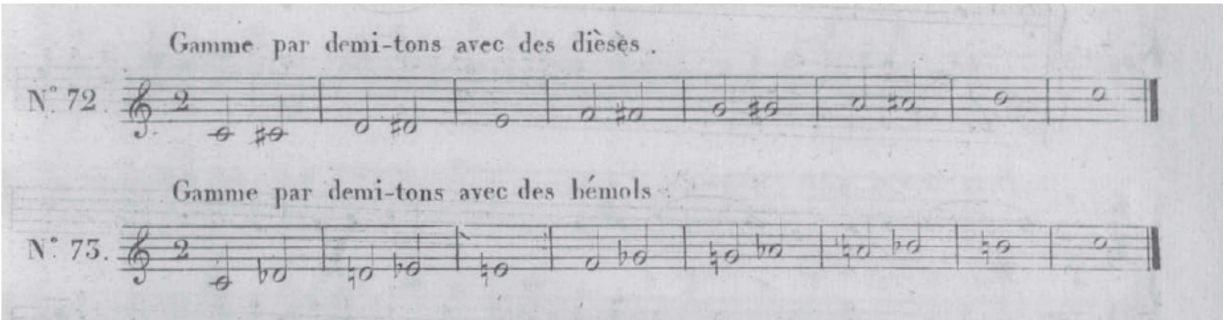
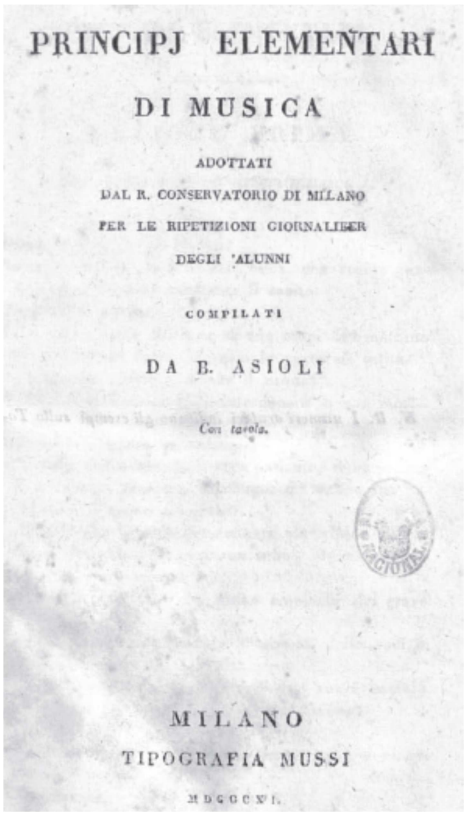


Fig. 211. Escalas cromáticas de *Solfège de Rodolphe* (1794) de Jean Joseph Rodolphe.

7.4.2. *Principios elementales de música* (1811) de Bonifazio Asioli (1769-1832).


PRINCIPJ ELEMENTARI

DI MUSICA

ADOTTATI

DAL R. CONSERVATORIO DI MILANO

PER LE RIPETIZIONI GIORNALIERE

DEGLI 'ALUNNI

COMPILATI

DA B. ASIOLI

Con tavola.

MILANO

TIPOGRAFIA MUSSI

Fig. 212. Portada de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

Este libro escrito por Bonifazio Asioli, célebre compositor italiano y profesor del Conservatorio de Milán, consta de 18 lecciones explicativas sobre la teoría del solfeo, en un sistema de preguntas y respuestas.

A continuación aparecen tres *Tavola*: A, B, y C, que contienen 81 ejemplos prácticos de todos los contenidos impartidos en las 18 lecciones anteriores. El autor plasma estos ejemplos de la siguiente manera: *Tavola* A, de la lección 1ª a las 5ª, *Tavola* B, de la 5ª a las 14ª lección, y *Tavola* C: de la 14ª lección a la 18ª.

A continuación expondremos los ejemplos del método de Asioli que están contenidos en las *Tavola*, y que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini:

En la *Tavola* B aparecen las alteraciones: orden de los sostenidos, los doble sostenidos, los bemoles, y los doble bemoles.

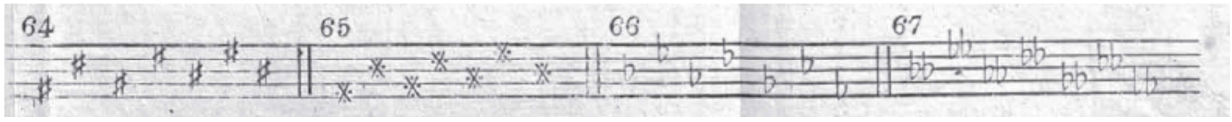


Fig. 213. Ejemplos 64, 65, 66 y 67 de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

En la *Tavola* C encontramos con la escala diatónica de Do mayor con sus respectivos tonos y semitonos.

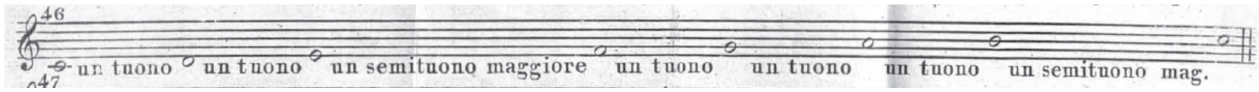


Fig.214. Ejemplo 46 de tonos y semitonos de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

En el ejemplo 50 de la *Tavola* C, aparece la escala diatónica de Do mayor ascendente, con todos sus grados naturales, sostenidos y bemoles, relacionados enarmónicamente entre sí.

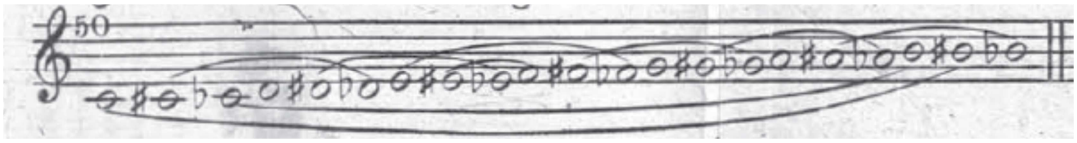


Fig. 215. Ejemplo 50 de la escala de relaciones enarmónicas de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

En el ejemplo 51 de la *Tavola* C, el autor escribe la escala cromática de Do ascendente con bemoles, e incluye dos notas enarmónicas: Do# - Reb y Fa# - Solb.

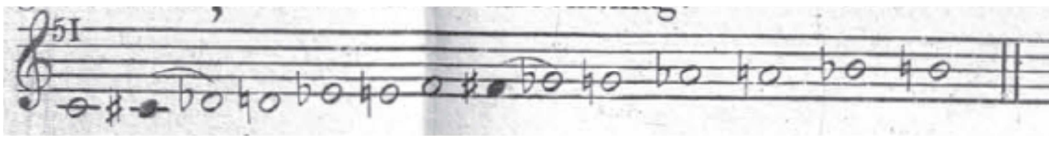


Fig. 216. Ejemplo 51 de *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

En los ejemplos del 52 al 64 de la *Tavola* C, Asioli escribe unos ejercicios para explicar los modos, pasando por todas las tonalidades. Este ejercicio está planteado de

una forma similar a la que Lentini escribe los ejercicios de agilidades en su Cuaderno de Lecciones.

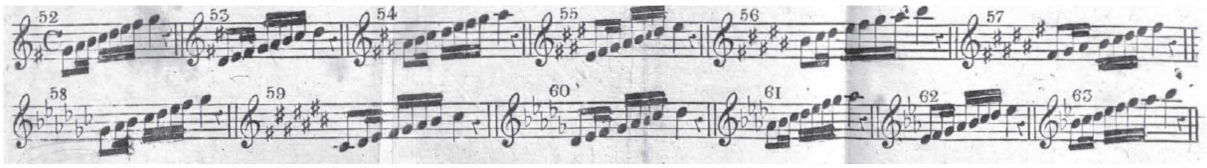


Fig. 217. Ejemplos del 52 al 64 de los *Principios Elementales de Música* (1811) de Bonifazio Asioli.

7.4.3. *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) de Marcelino Castilla (n. 1771).

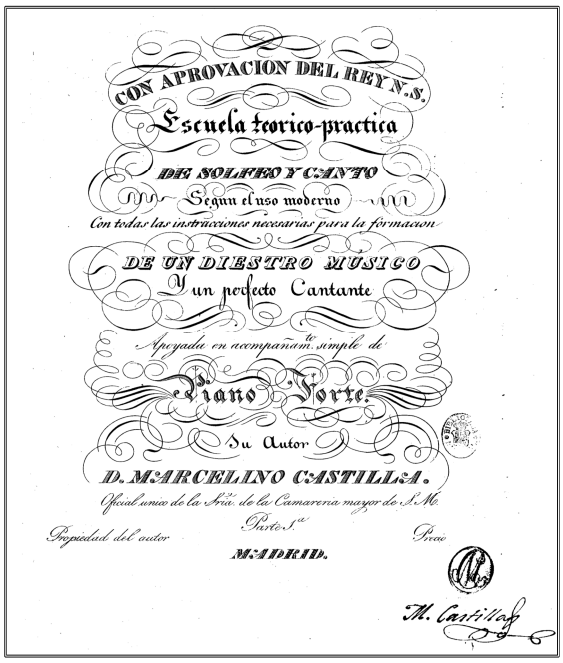


Fig. 218. Portada de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

El toledano Marcelino Castilla comenzó su formación musical como seise en la catedral de Toledo y años más tarde se trasladó a Madrid, donde recibió el título de Oficial único de la Secretaría de la Camarería mayor de S. M el rey Fernando VII. Por Real Orden de 15 de julio 1830, Marcelino Castilla fue nombrado Maestro de Solfeo del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid.

Al igual que la mayoría de los maestros de canto y solfeo de principios del siglo XIX, Castilla consideraba de gran importancia el aprendizaje del lenguaje musical en la formación del cantante. Ésta es la razón por la que Castilla escribió su obra *Escuela teórico-práctica según el uso moderno, con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantor. Apoyada en acompañamiento simple de piano forte.*

Esta obra está estructurada en dos secciones, precedidas por un prólogo. La primera sección explica y ejemplifica musicalmente los principales conceptos del lenguaje musical, imprescindibles para lograr una correcta entonación y un impecable sentido rítmico. Además, esta primera parte intercala entre los comentarios teóricos 111 lecciones de solfeo muy ilustrativas con acompañamiento de piano. La segunda sección

del tratado se titula “Doce ejercicios de vocalización” y contiene observaciones relativas a la adecuada ejecución de dichas vocalizaciones.

Castilla expone en el Prólogo de su libro:

> *Los principios que los sabios de todos los siglos han sentado y explicado acerca de las potencias del alma o facultades intelectuales del hombre, deben considerarse como la norma de los conocimientos humanos o sean artes y ciencias; ellos son la guía de la educación y la base de toda enseñanza.*
>
> *Bajo este supuesto ¿qué deberemos buscar en la enseñanza de toda ciencia o arte? Será sin duda el mejor modo posible de poner en uso en la persona que no sabe, las dichas potencias del alma y sacar de ellas todo el partido de que sean susceptibles. Deberemos, pues, herir la sensibilidad con ideas sencillas y claras, cultivar la memoria sin cargarla, ejercitar y formar el entendimiento sin confundirle, y excitar la voluntad sin violentarla. Si esto logramos, es evidente que habremos dado en el mejor modo posible de enseñar a otro lo que no sabe.*
>
> *Solfear es cabalmente la operación que se practica al pronunciar las indicadas sílabas entonando simultáneamente, y aplicando a cada una de ellas el sonido que representa y le corresponde.*
>
> *Deberá, pues, el Maestro en un principio aplicarse a conocer los alcances de su alumno para proporcionar la carga a las fuerzas. Deberá, según llevo dicho, guiar y auxiliar a la memoria con presentarla solo u n corto número de ideas claras, cuya explicación vaya siempre apoyada con la práctica, y sujetándose constantemente a aquella escrupulosa progresión en que con tanto afán me complazco en recalcar.*
>
> *Deberá también desde luego cultivar con esmero el oído del principiante. Siendo este como hemos dicho el juez fiscal del arte, su educación es sumamente interesante. Ayúdesele con eficacia en la operación esencial de penetrarse de la entonación de los sonidos, y váyasele poco a poco dando a conocerla estrecha relación de la Melodía con la Armonía.*
>
> *No se olvide el Maestro del sentido de la vista, que se confunde en efecto si se le presenta antes de estar ejercitada, un sobrado número de objetos, y no puede en tal caso desempeñar debidamente su empleo de precursora del oído, memoria, y demás potencias.*

> *Lo mismo sucederá con la lengua, que debe adquirir paulatinamente soltura y libertad.*
>
> *Tratando con esta contemplación, por decirlo así a todos los sentidos y potencias, y marcando desde el primer día todos los pasos de la enseñanza con movimientos lentos, pero seguidos y seguros; se podrá conseguir la atención, requisito indispensable para aprender, y la tranquilidad que es el todo de la voluntad.*[163]

Refiriéndose al Gusto el autor escribe lo siguiente:

> *Así como hay en todos los hombres una idea innata de lo bueno y de lo justo, que es la base primera de la moral, así también a esta semejanza hay en ellos una predisposición natural a lo bello y agradable por la que lo conocen, sienten o adivinan como por instinto las personas bien organizadas.*
>
> *…el gusto en el cantante abraza principalmente dos cosas: a saber, la manera clara, marcada y agradable de declarar cantando y dar el verdadero y propio sentido a los intentos o cláusulas musicales de cualesquiera pieza, y luego el modo de dar a cada trozo aquel género de expresión justa y viva sin exageración, que en él quiso imprimir el compositor encargado de pintar tal o tal otro afecto o pasión.*
>
> *…desde que se empieza a solfear se puede comenzar también a promover y cultivar esa expresión, ese halago, esa manera cuasi indefinible que caracterizan el gusto, y delatan al que lo tiene en el acto de cantar la lección de solfeo más sencilla.*
>
> *Dificultades hay, repito, pero venciéndolas una tras otra, van desapareciendo ahuyentadas por la aplicación, el método y la constancia.*
>
> *…el arte ya tan general que sin producir mal alguno, alaga los sentidos, deleita el alma, ocupa el entendimiento, y fiel compañero del hombre en todas edades, da a todos un agradable pasatiempo, a muchos unos momentos de gloria*

[163] Castilla, M. (1830). *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto según el uso moderno con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantante: apoyada en acompañamiento simple de piano forte. Parte 1ª.* Madrid: Francisco Martínez Dávila, p. 1

artística muy lisonjeros al amor propio humano, y a varios una existencia brillante.[164]

En la lección III *De los compases* de la 1ª parte, el autor escribe el esquema de la medida de los compases de cuatro partes.[165]

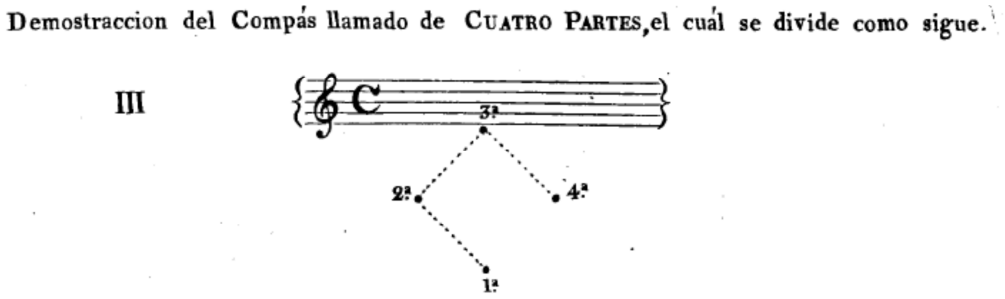


Fig. 219. Esquema de la medida del compás de 4/4 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

En la lección VII, *De los sonidos naturales*, el autor escribe una escala con los siete sonidos naturales, y especifica:

Los Sonidos Naturales son siete, los cuales se distinguen entre sí con estas siete sílabas.[166]

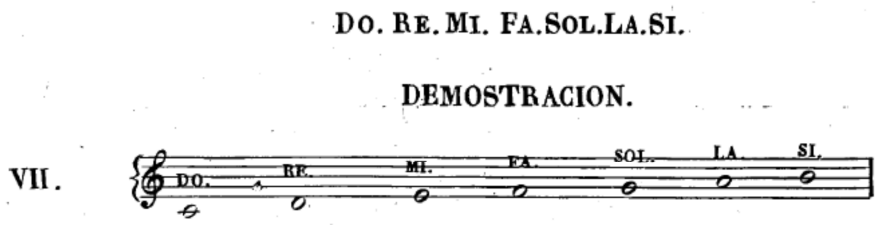


Fig. 220. Los siete sonidos naturales de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

[164] *Ibídem*, p. 3.

[165] *Ibídem*, p. 5.

[166] *Ibídem*, p. 7.

En la lección X, aparece la *Demostración de los cinco tonos y dos semitonos comprendidos en una octava, con la explicación de los grados juntos, y diferentes de estos disjuntos.*[167]

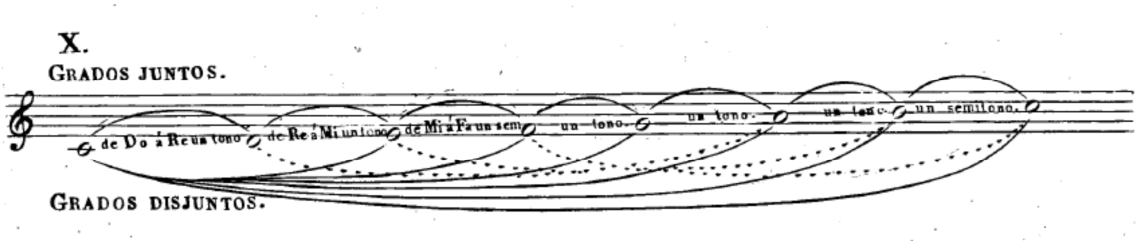


Fig. 221. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

En la lección XII, *Escala cantada para cobrar entonación,* el autor hace las siguientes advertencias:

> *En la 1ª se cuidará, que desde hoy se halle el Piano-Forte perfectamente templado, y en tono fijo de Orquesta.*
> *2ª El Maestro entonará y guiará con su voz al principiante en toda la Escala o siempre que lo contemple necesario, para afirmar su entonación y animarle en su timidez.*
> *3ª Estando la presente Escala trazada sin demostración de Compás para obtener solo en ella la producción mecánica y operativa en la facultad de entonar justos los intervalos de los Sonidos con la voz, y darles el grado prescripto que cada uno tiene, no se exigirá de pronto otro conocimiento más que la habilidad de entonarlos: el Maestro no pasará adelante hasta estar cierto de la exactitud que se desea, venciendo con todos los recursos imaginables el menor asomo de falsedad, en la afinación.*[168]

[167] *Ibídem*, p. 8.

[168] *Ibídem*, p. 9.

Seguidamente continúa diciendo el autor:

> *Lograda esta operación, es la ocasión oportuna de que se examine la extensión de la voz desde lo más grave a lo más agudo, siendo la obligación de un Maestro el elegir un MODO (se entiende transporte) en cuya latitud no tenga que esforzarse la voz demasiado en lo alto, ni tampoco quede por lo bajo tan remisa o endeble que apenas se oiga; un buen MÉDIUM hace a la voz sonora, da los sonidos nutridos y melodioso, llenando agradablemente el oído.*[169]

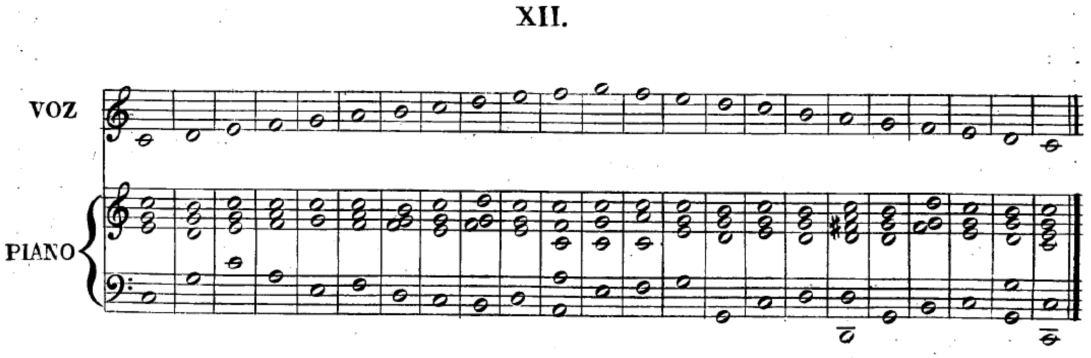


Fig. 222. Escala diatónica ascendente y descendente con redondas desde el Do3 hasta el Sol5 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

Marcelino Castilla aclara que se deberán mantener los sonidos dándoles todo su timbre por toda la duración o tiempo que les prefija su justo valor en el compás, interrumpiéndolos solo para el acto de tomar aliento, lo que deberá hacerse con la posible prontitud pero sin violencia alguna; procurando que en cuanto el pecho acabe el acto de la aspiración, se saque la voz sin expender antes parte alguna del aliento.

A continuación escribe el autor la lección XIII, de la *Escala diatónica natural por grados juntos,* en redondas con acompañamiento de piano. En esta lección, el autor señala las respiraciones en cada compás con la letra *"a"*, y las denomina *Alientos.*[170]

[169] *Ibídem*.

[170] *Ibídem,* p. 11.

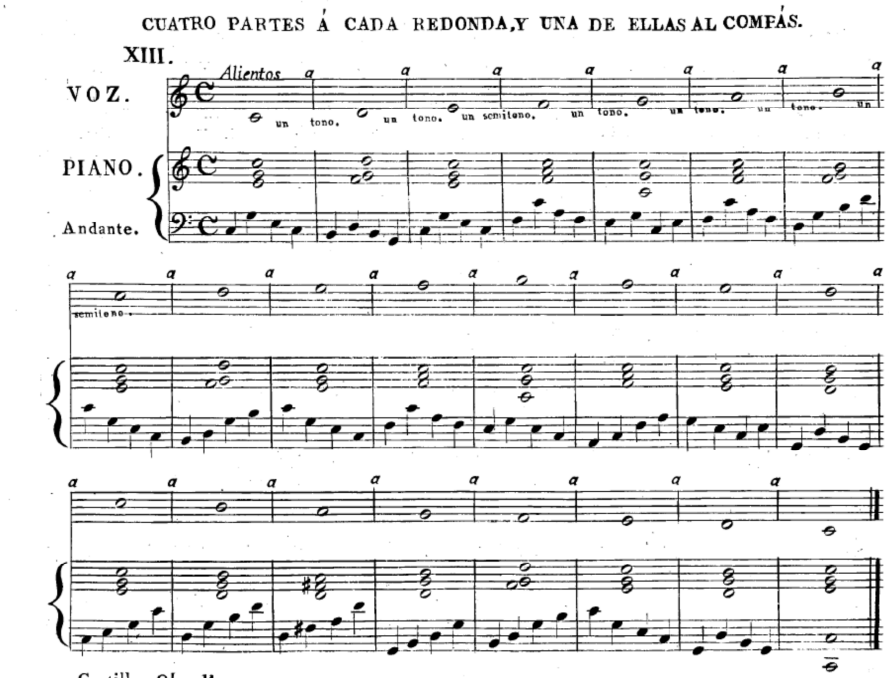


Fig. 223. Lección en 4/4 con redondas en escala ascendente y descendente, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

En la lección XVII encontramos los *Saltos disjuntos de 5ª*, ascendentes y descendentes desde el Do3 hasta el la5.[171]

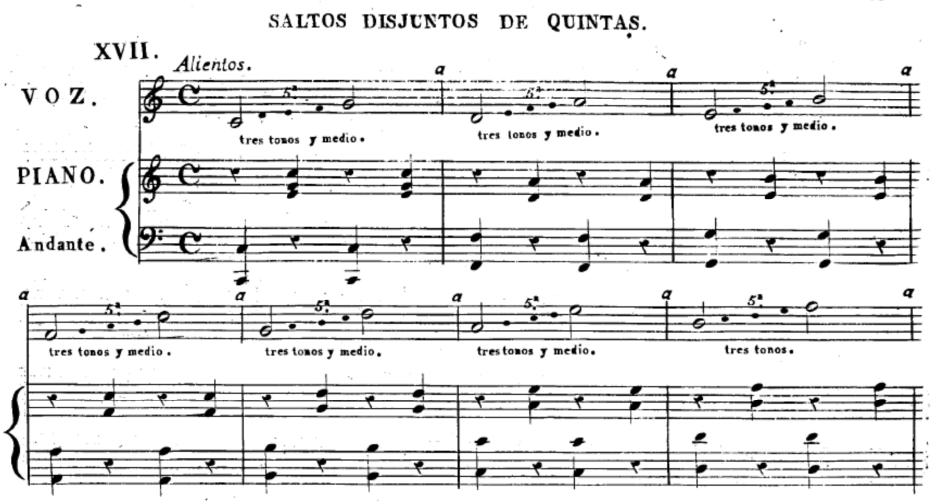


Fig. 224. Lección de intervalos de 5ª de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

[171] *Ibídem*, p. 15.

En la lección XXI, encontramos un *Resumen general de todos los saltos anteriores,* de los intervalos desde la 2ª hasta la 13ª ascendente y descendente.[172]

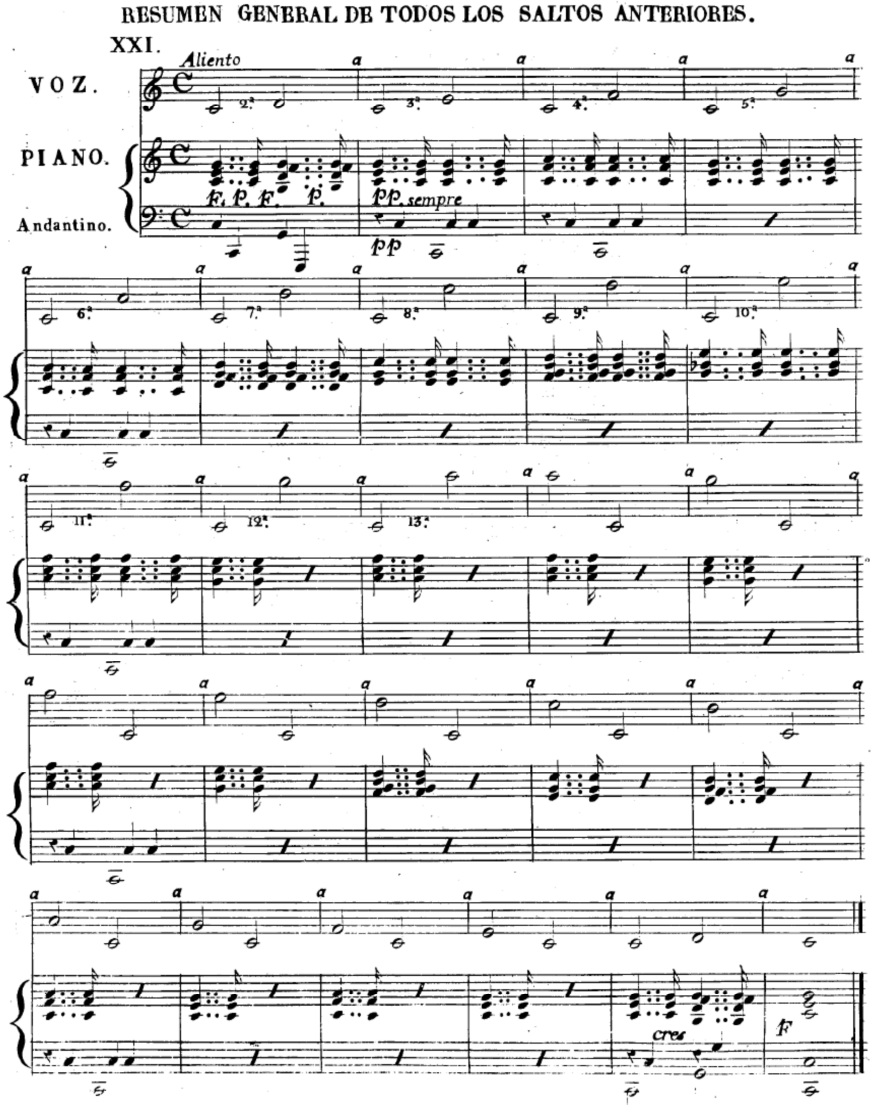


Fig. 225. Lección resumen de los intervalos de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

[172] *Ibídem*, p. 18.

Antes de comenzar con las lecciones de solfeo, Castilla escribe:

ADVERTENCIA AL MAESTRO.

> *En la música (lo mismo que en las demás ciencias) todo debe ser gradual y proporcionado al conocimiento actual del que las aprende desde los primeros signos hasta las teorías más elevadas y sublimes del arte. El Maestro, pues, no tratará en la entonación de las primeras lecciones de exigir del Discípulo expresión alguna, limitándose con severidad a la exactitud de la Entonación y del Movimiento y Compás, bases principales de la Música.*
>
> *También por su parte se abstendrá de cargar o complicar los acompañamientos por no distraerle y abrumarle, ciñéndose a acompañar las lecciones simplemente como están escritas, marcando las notas con golpes seguros e iguales que sostengan y lleven como en andas al principiante en vez de confundirle.*[173]

Seguidamente explica cómo deben realizarse correctamente las respiraciones al cantar:

> *Aunque están marcados los alientos de la manera más cómoda que ha sido posible, no siendo iguales las facultades de todos, queda al conocimiento del Maestro el hacer en ellos las modificaciones que contemple necesarias.*
>
> *Acuérdese éste que el cortar demasiado los alientos es un vicio funesto en el canto, y el quererlos sostener más de lo que permiten las facultades es nocivo al pecho.*[174]

A continuación exponemos una lección de solfeo, donde el autor indica las respiraciones correspondientes con la letra "a" de *alientos:*

[173] *Ibídem*, p. 22.

[174] *Ibídem*, p. 23.

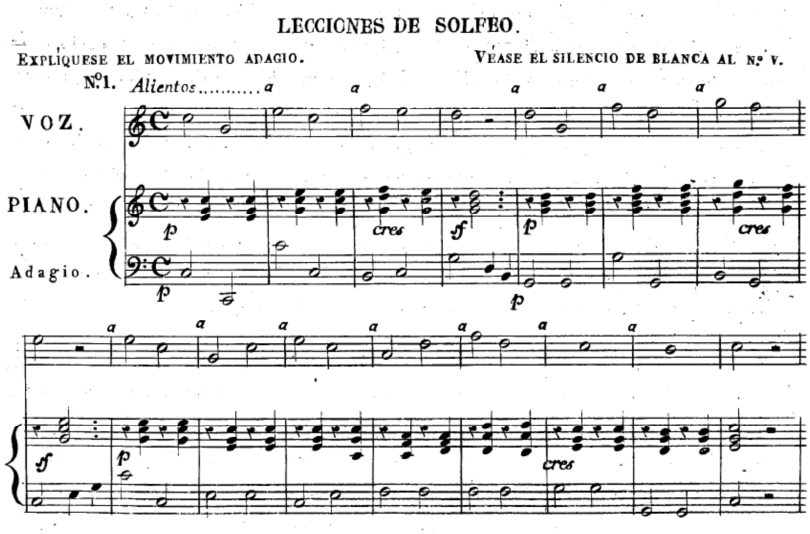


Fig. 226. Lección 1 de solfeo de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

Con el siguiente esquema representa el autor la medida del compás de 2/4, y explica que es la mitad del de C y se divide en dos, según el modelo representado.[175]

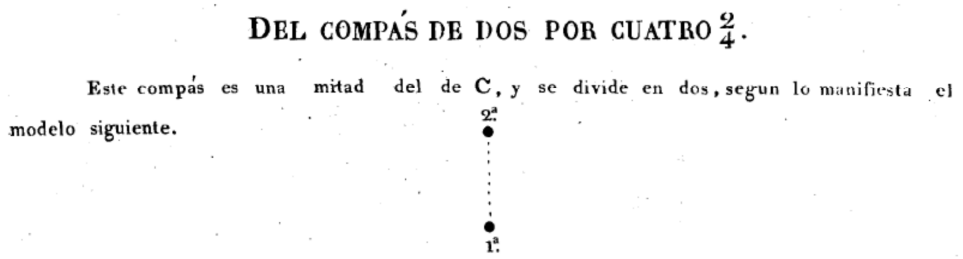


Fig. 227. Medida del compás de 2/4 de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

En el apartado de la *Escala cromática*, el autor aclara que es la *Escala cromática por sostenidos y demostración de los doce semitonos de la octava.*

[175] *Ibídem*, p. 52.

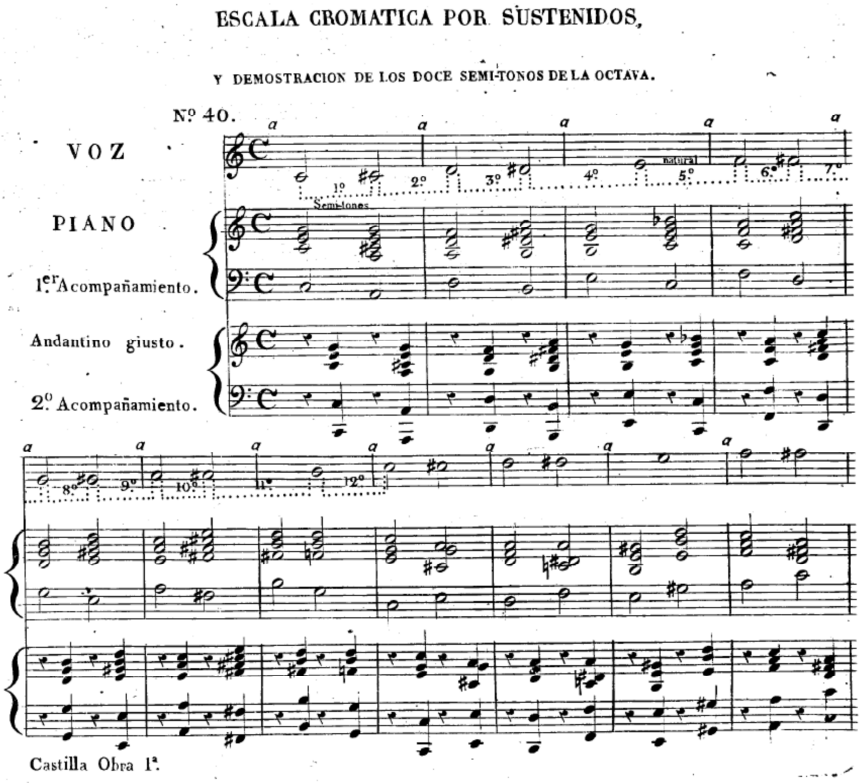


Fig. 228. Fragmento de la escala cromática por sostenidos, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

Más adelante, el autor nos muestra la lección 45 de la escala cromática ascendente por sostenidos y descendente por bemoles.[176]

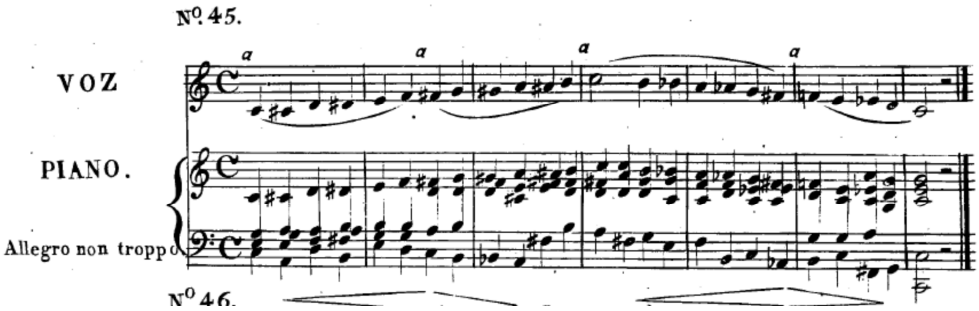


Fig. 229. Escala cromática de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

[176] *Ibídem*, p. 65.

Seguidamente el autor nos muestra el esquema de la medida del compás de ¾.[177]

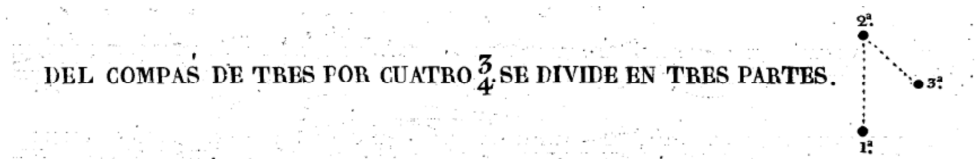


Fig. 230. Medida del compás de ¾ de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.

En la última parte de los *12 ejercicios de vocalización*, el autor hace las siguientes advertencias:

> *Desde hoy, se deberá empezar a vocalizar los siguientes ejercicios por su orden, para cuyo efecto se tomara el Maestro un corto tiempo para ejercitar al Discípulo antes de solfear la lección del día. Empezara con hacerle solfear los dichos ejercicios con el nombre de las notas como las demás lecciones hasta afirmar la entonación y lograr la soltura necesaria en la lengua. En seguida con la vocal A hará repetir el ejercicio las veces que le parezca conveniente acordándose de lo muy esencial que es en el canto la buena pronunciación de la dicha vocal. Mucho cuidado se necesita para no angostarle con grave perjuicio del sonido ni ensancharla tampoco demás y evitar el fingimiento a veces ridículo, como si fuera BALIDO o GRAZNIDO, y también la desigualdad entre las distintas notas.*
>
> *Muchísimos y perjudicialísimos son los resabios que en estos principios se pueden y suelen adquirir, por lo que nuevamente recordaremos al Maestro, emplee todo su conato en el buen modo de poner y abrir la boca, sacar la voz con naturalidad, pronunciar bien, y evitar o cortar de raíz hasta el menor asomo de los resabios.*
>
> *La indicación del aliento debe entenderse en el Movimiento Sostenido, siendo claro que deberá minorarse el número de los expresados alientos, al paso que se*

[177] *Ibídem*, p. 71.

vaya acelerando el Movimiento, y siempre con relación a las facultades del Discípulo.[178]

A continuación mostramos los tres primeros ejercicios de vocalización que aparecen en esta última parte del método de Castilla: el 1º, de una escala ascendente y descendente en negras, el 2º, de una escala ascendente y descendente en corcheas, y el 3º, de escalas ascendentes y descendentes en semicorcheas.

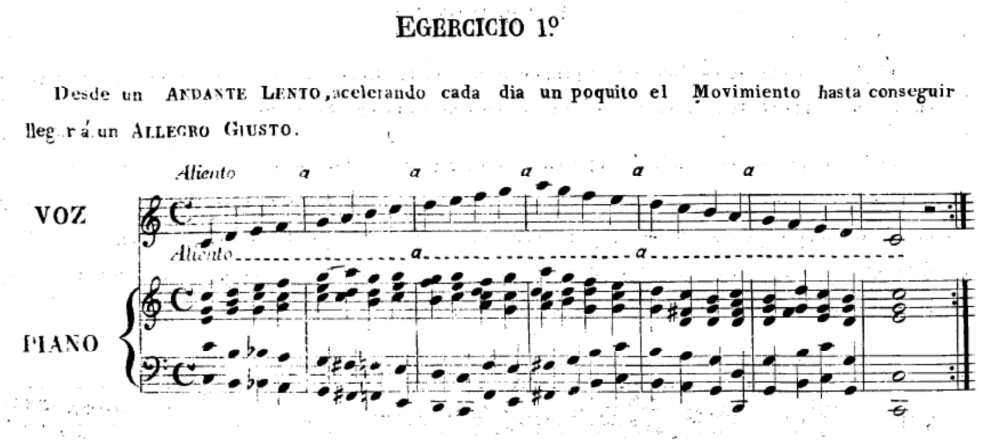


Fig. 231. Vocalización para conseguir un *Allegro Giusto*, de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.[179]

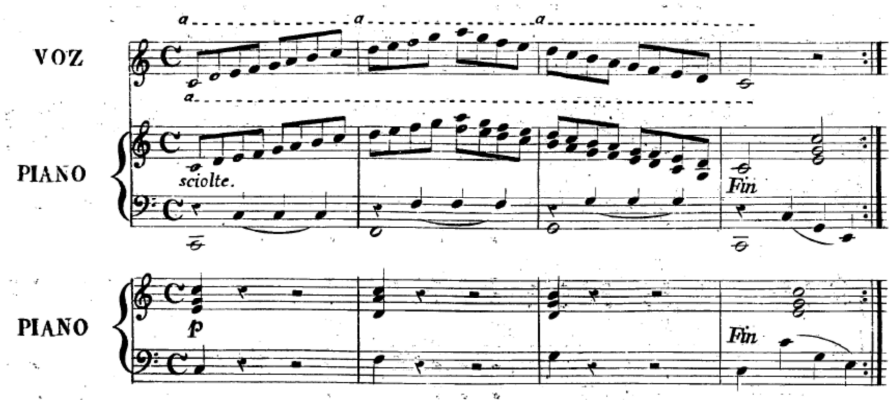


Fig. 232. Ejercicio 2º de vocalización de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.[180]

[178] *Ibídem*, p. 1.

[179] *Ibídem*, p. 2.

[180] *Ibídem*.

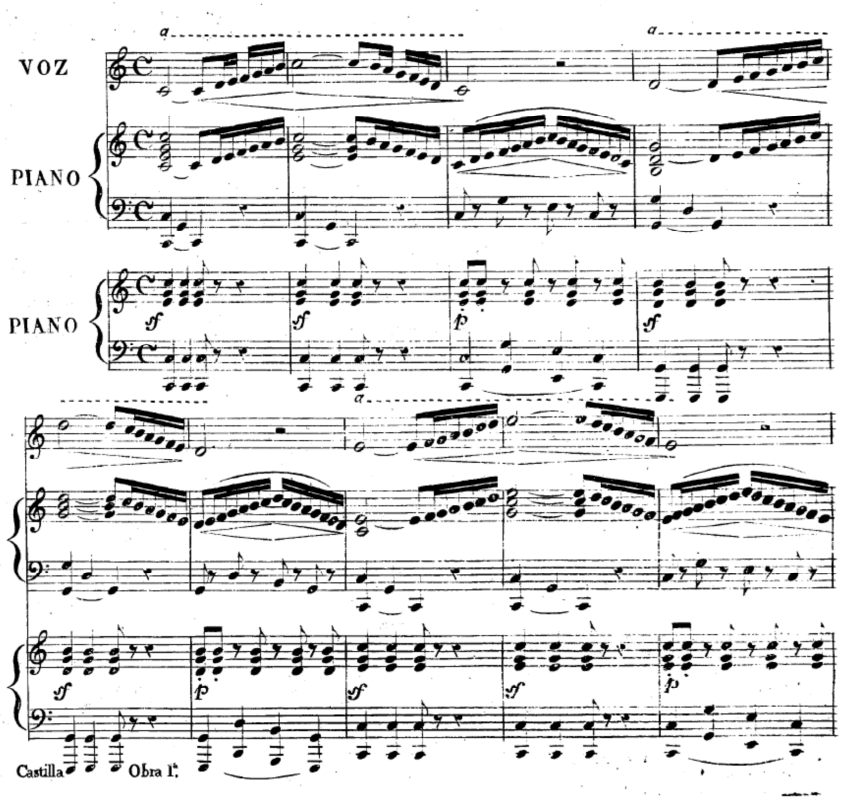
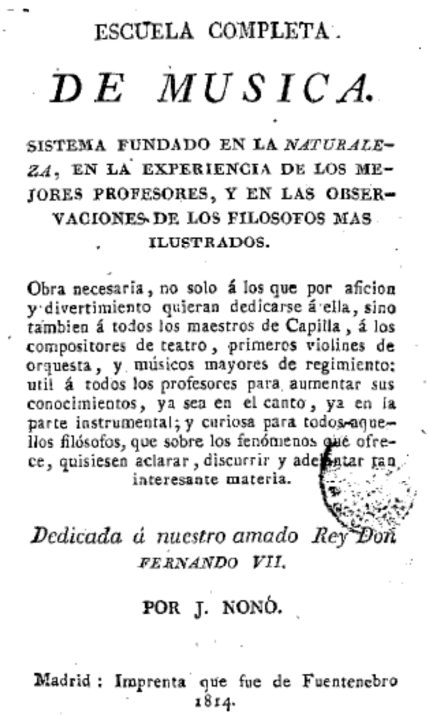


Fig. 233. Ejercicio 3º de agilidades de *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla.[181]

[181] *Ibídem*, p. 3.

7.4.4. *Escuela completa de música* (1814) de José Nonó (1776-1845).



ESCUELA COMPLETA

DE MUSICA.

SISTEMA FUNDADO EN LA *NATURALEZA*, EN LA EXPERIENCIA DE LOS MEJORES PROFESORES, Y EN LAS OBSERVACIONES DE LOS FILOSOFOS MAS ILUSTRADOS.

Obra necesaria, no solo á los que por aficion y divertimiento quieran dedicarse á ella, sino tambien á todos los maestros de Capilla, á los compositores de teatro, primeros violines de orquesta, y músicos mayores de regimiento: util á todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia.

Dedicada á nuestro amado Rey Don FERNANDO VII.

POR J. NONÓ.

Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro 1814.

Fig. 234. Portada de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.

En 1814 se publicó en Madrid el tratado *Escuela completa de música*, dedicado a Fernando VII de José Nonó, que siempre mostró una enorme vocación por la docencia y solicitó al rey en 1816 una autorización para abrir en Madrid un conservatorio de música basado en el modelo italiano, en el que se impartirían clases de canto, entre otras materias.

La *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*, está considerada por el autor como:

> *Obra necesaria, no sólo a los que por afición y divertimiento quieran dedicarse a ella, sino también a todos los maestros de Capilla, a los compositores de teatro, primeros violines de orquesta, y músicos mayores de regimiento: útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los*

fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia.

Esta obra, "*dedicada a nuestro amado Rey don Fernando VII*", y se estructura en una introducción y dos partes. La introducción, aparece bajo el epígrafe "*Que contiene la definición de varios términos técnicos*" y comprende cinco capítulos en los que el autor trata los conceptos de melodía, postura, armonía, intervalo, escala, sostenido, bemol, consonancia y disonancia. La primera parte "*Que contiene la teórica de la armonía*" la integran 32 capítulos más una reflexión general. La segunda parte "*Que contiene la explicación de los caracteres que sirven para representar los siete sonidos, sus réplicas y el sistema músico*" incluye cuatro capítulos.

Nonó termina la primera parte de su libro con una tabla que resume los contenidos impartidos anteriormente:[182]

[182] Nonó, J. (1814). *Escuela Completa de Música*. Madrid: Imp. de Fuentenebro, p. 104.

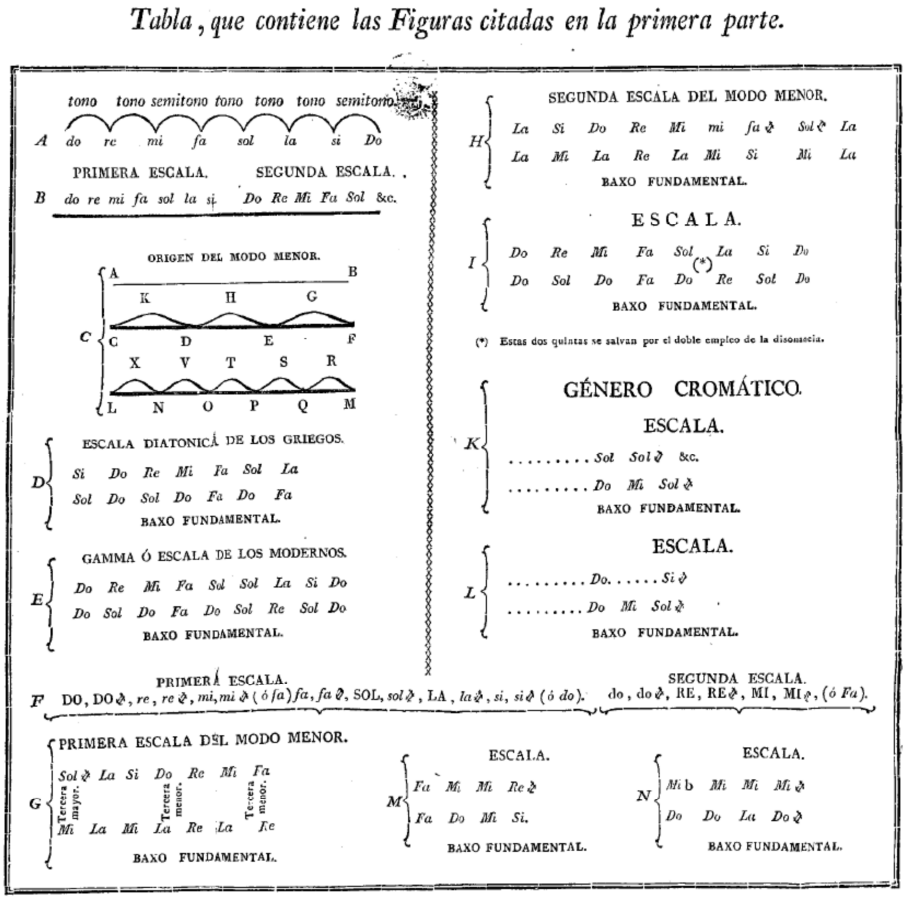
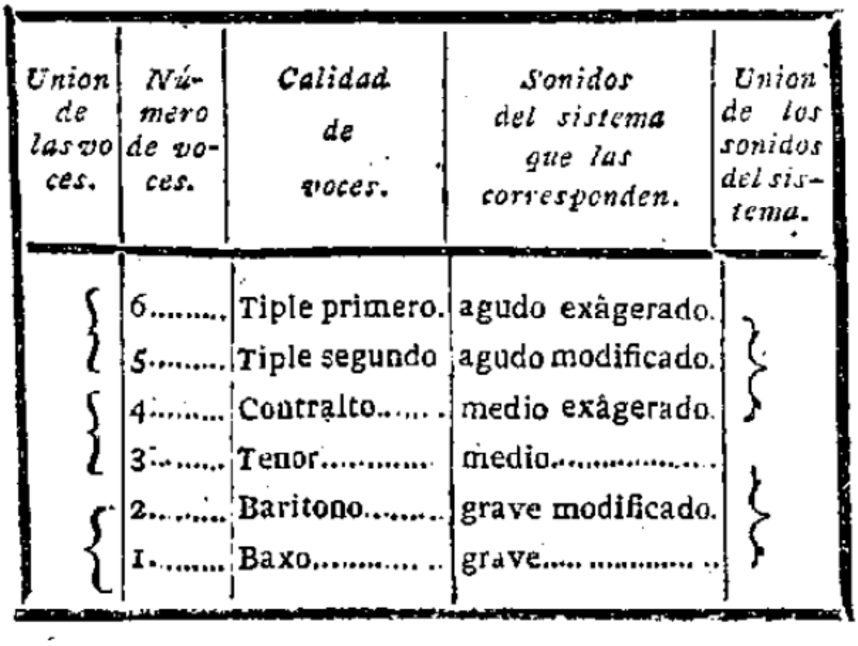


Fig. 235. Tabla de las Figuras de la primera parte de la *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.

A pesar de que José Nonó puntualiza que su *Escuela completa de música* es *útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental*, esta obra no contiene referencias específicas al canto. A excepción del capítulo I de la segunda parte, titulado "*Del Sonido, de la música, y de los caracteres representativos de los sonidos o notas musicales*", en el que el autor realiza una clasificación de los tipos vocales, distinguiendo seis clases: bajo, barítono o tenor-bajete y tenor para las voces masculinas, y contralto, tiple 1º y tiple 2º para las voces femeninas o infantiles.

> *Los sonidos graves (baxos o profundos) son producidos por las voces de hombre, que llamamos Baxo, Barítono, o tenorbaxete; […] Los sonidos medios (los menos graves y menos agudos) pertenecen a las voces medianas, llamadas tenor y contralto; […] Los sonidos agudos (los más altos) son propios de las voces de mujeres y de los niños, llamados tiple, que puede dividirse en tiple*

primero y tiple segundo; […]. Vemos que por estas tres disposiciones la naturaleza ha establecido seis clases de voz, a las cuales corresponden seis clases de sonidos; como puede comprehenderse fácilmente por medio de la tabla siguiente:[183]



Union de las voces.	Número de voces.	Calidad de voces.	Sonidos del sistema que las corresponden.	Union de los sonidos del sistema.
	6.....	Tiple primero.	agudo exâgerado.	
	5.....	Tiple segundo	agudo modificado.	
	4.....	Contralto.....	medio exâgerado.	
	3.....	Tenor.....	medio.....	
	2.....	Baritono.....	grave modificado.	
	1.....	Baxo.....	grave.....	

Fig. 236. Tabla de la clasificación de las voces de la *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.

Con esta clasificación de las voces José Nonó concluye que:

Se prueba no solamente que estas seis voces se reducen al fondo a tres principales, y que las otras tres no son más que modificaciones de éstas; sino que demuestra al mismo tiempo el cómo las voces se confunden, anticipándose las unas sobre las otras.[184]

En el capítulo IV de la 2ª parte *De los grados y de los intervalos*, Nonó expone algunos ejemplos:[185]

[183] *Ibídem*, p. 109.

[184] *Ibídem*, p. 110.

[185]

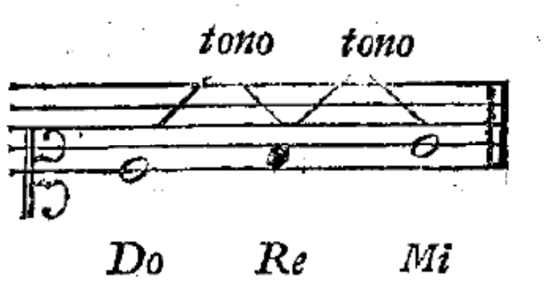


Fig. 237. Intervalo de 3ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.[186]

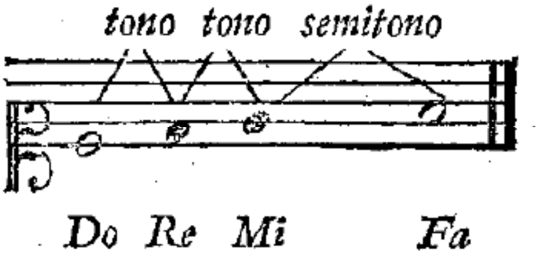


Fig. 238. Intervalo de 4ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.[187]

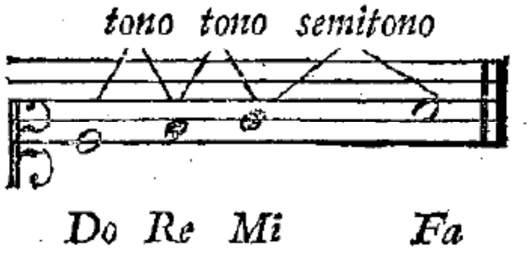


Fig. 239. Intervalo de 4ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.[188]

Al final del libro de Nonó, aparecen 4 láminas con 26 ejemplos sobre los contenidos impartidos anteriormente. A continuación expondremos algunos de los ejemplos que guardan más similitudes con el Cuaderno de Lentini:

[186] *Ibídem*, p. 139.

[187] *Ibídem*.

[188] *Ibídem*, p. 140.

Escala diatónica de Do mayor, con sus respectivos tonos y semitonos.

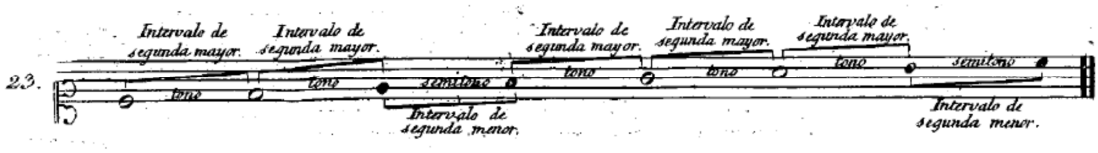


Fig. 240. Ejemplo 23 de la Lámina 3ª de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.

Resumen de todos los intervalos ascendentes, desde la 2ª hasta la 15ª.

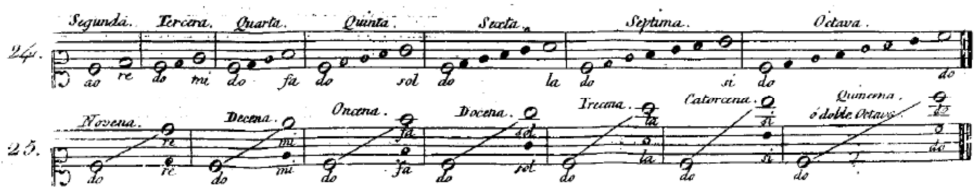
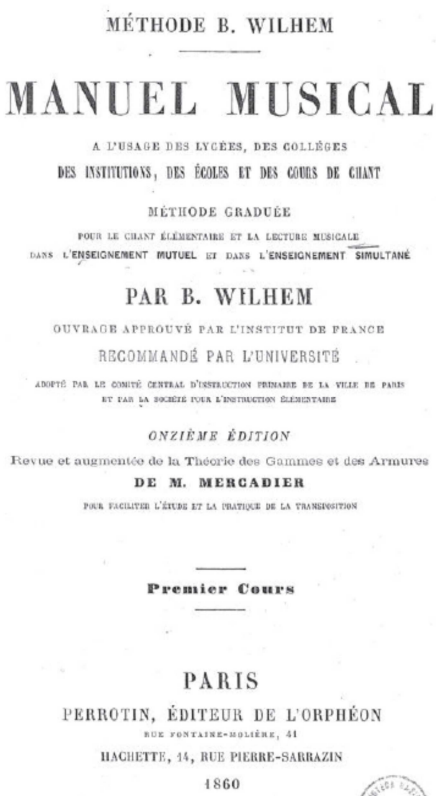


Fig. 241. Ejemplos 24 y 25 de la Lámina 3ª, de *Escuela Completa de Música* (1814) de José Nonó.

La *Escuela Completa de Música* es una obra escrita para la enseñanza del solfeo, pero José Nonó siempre mostró un especial interés por el arte vocal, como demuestra el que esta disciplina estuviera presente en los planes de estudios del conservatorio, que fundó en Madrid en 1816. Además, José Nonó también se dedicó a la enseñanza privada del canto.

7.4.5. *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem (1781-1842).


MÉTHODE B. WILHEM

MANUEL MUSICAL

A L'USAGE DES LYCÉES, DES COLLÉGES
DES INSTITUTIONS, DES ÉCOLES ET DES COURS DE CHANT

MÉTHODE GRADUÉE
POUR LE CHANT ÉLÉMENTAIRE ET LA LECTURE MUSICALE
DANS L'ENSEIGNEMENT MUTUEL ET DANS L'ENSEIGNEMENT SIMULTANÉ

PAR B. WILHEM

OUVRAGE APPROUVÉ PAR L'INSTITUT DE FRANCE
RECOMMANDÉ PAR L'UNIVERSITÉ
ADOPTÉ PAR LE COMITÉ CENTRAL D'INSTRUCTION PRIMAIRE DE LA VILLE DE PARIS
ET PAR LA SOCIÉTÉ POUR L'INSTRUCTION ÉLÉMENTAIRE

ONZIÈME ÉDITION
Revue et augmentée de la Théorie des Gammes et des Armures
DE M. MERCADIER
POUR FACILITER L'ÉTUDE ET LA PRATIQUE DE LA TRANSPOSITION

Premier Cours

PARIS
PERROTIN, ÉDITEUR DE L'ORPHÉON
RUE FONTAINE-MOLIÈRE, 41
HACHETTE, 14, RUE PIERRE-SARRAZIN
1860

Fig. 242. Portada de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.

Guillermo Louis Bocquillon Wilhem, compositor francés que introdujo el canto en las escuelas, desarrolló un nuevo método para la enseñanza musical basado en la educación del oído, el conocimiento de los signos, la ejecución vocal e instrumental, formas y composición, representando las nuevas corrientes racionalistas en el campo de la Educación Musical.

La obra *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* 1ª parte, es un método teórico y práctico, y consta de 42 *Tableau*, donde el autor explica los contenidos de forma gradual.

Plantearemos a continuación, los contenidos que utiliza Wilhem, que guardan similitudes con los empleados por Benito Lentini en su Cuaderno de Lecciones:
En la *Tableau* 4, aparece el esquema para la medida del compás de 4/4.



Fig. 243. Medida del compás de 4/4, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[189]

En la *Tableau* 7 aparece la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente con texto.

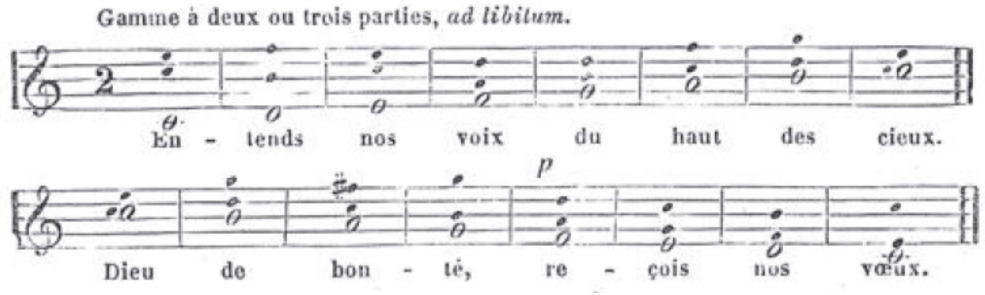


Fig. 244. Escala diatónica de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[190]

En la *Tableau* 7-B aparece, en la lección 1, la figuración de negras en forma de canon ascendente y descendente desde el Do3 hasta el Do4.

[189] Wilhem, G. L. B. (1860). *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire*. París: Perotin Éditeur de L'Orphéon, p. 14.

[190] *Ibídem*, p. 28.

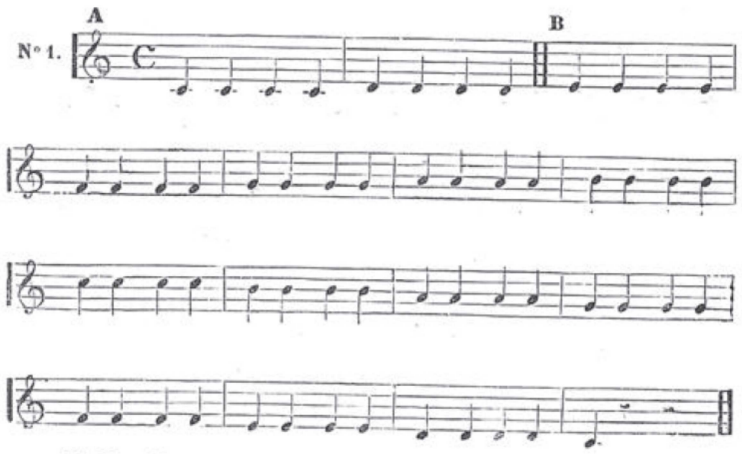


Fig. 245. Lección 1 de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[191]

En el *Tableau* 8 aparece un ejercicio de intervalo de 2ª en la escala diatónica de Do mayor.

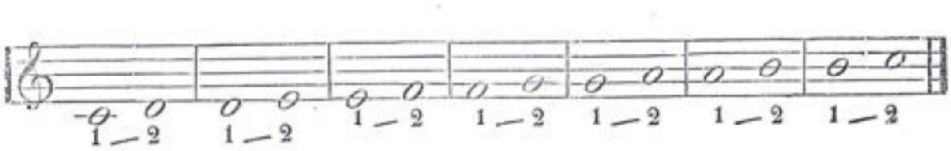


Fig. 246. Intervalos ascendentes de 2ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[192]

En la *Tableau* 10, aparece una lección resumen de los intervalos de 3ª ascendentes y descendentes desde el Do3 al Sol4.

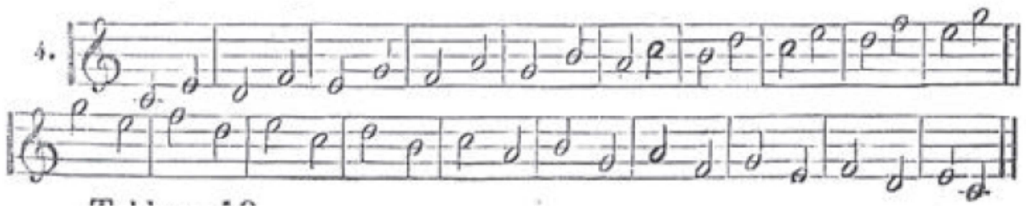


Fig. 247. Intervalos ascendentes y descendentes de 3ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[193]

[191] *Ibídem*, p. 31.
[192] *Ibídem*, p. 32.
[193] *Ibídem*, p. 40.

En la *Tableau* 14, aparece este ejemplo de intervalos de 5ª ascendentes desde el Do3 hasta el Fa4.

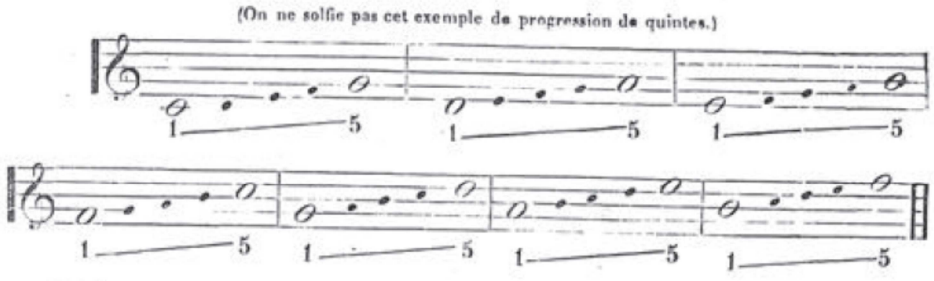


Fig. 248. Intervalos ascendentes de 5ª, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[194]

En la *Tableau* 22, aparece una lección resumen de los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª ascendentes, partiendo desde el Do3, Re3, Mi3, Fa3 y Sol3, y descendentes partiendo desde el Sol4, Fa4, Mi4, Re4 y Do4.

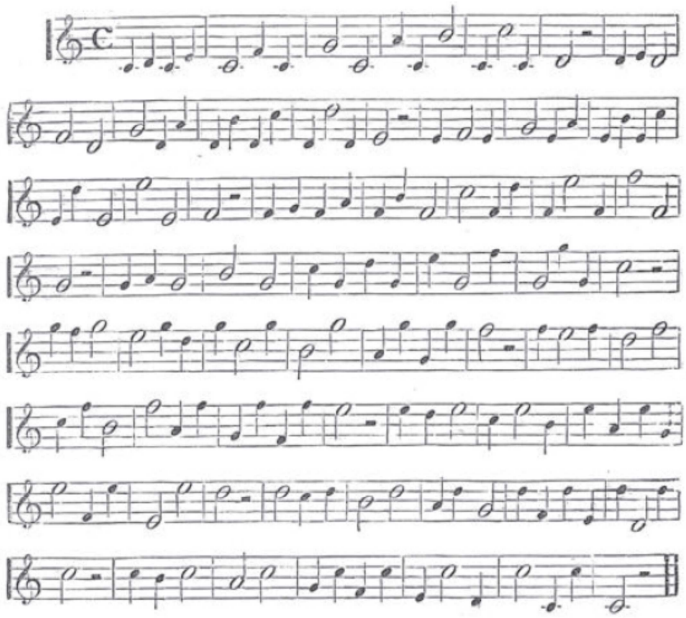


Fig. 249. Lección resumen de los intervalos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[195]

[194] *Ibídem*, p. 53.

[195] *Ibídem*, p. 87.

En la *Tableau* 23-B, encontraremos un ejemplo con los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor.

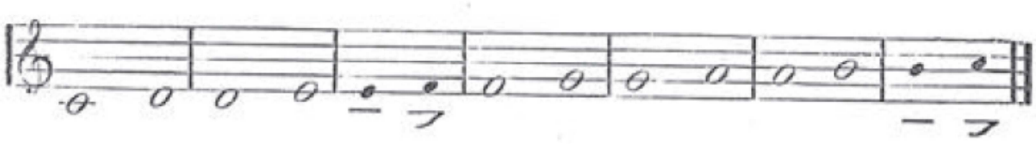


Fig. 250. Tonos y semitonos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[196]

En la *Tableau* 25-B, aparece representado el orden de los sostenidos en las armaduras de las siete tonalidades.

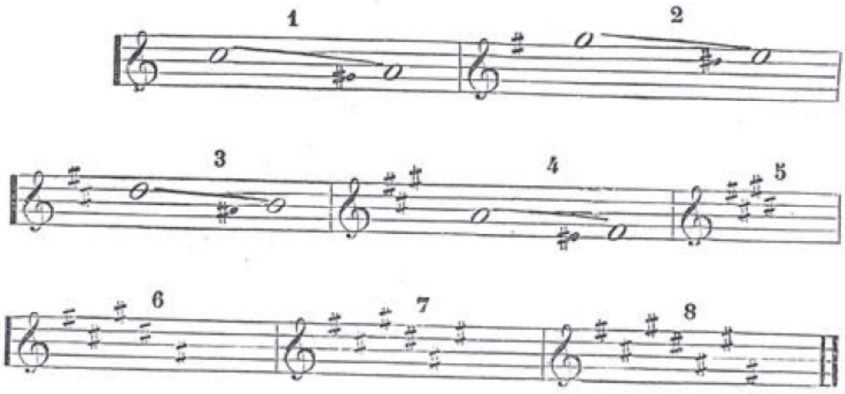


Fig. 251. Orden de los sostenidos, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[197]

Seguidamente aparece representado el orden de los bemoles en las armaduras de las siete tonalidades.

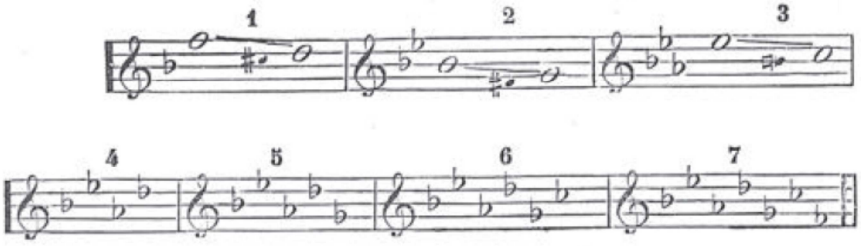


Fig. 252. Orden de los bemoles, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[198]

[196] *Ibídem*, p. 93.
[197] *Ibídem*, p. 182.
[198] *Ibídem*, p. 183.

En las Tableau 31 y 33, aparecen la medidas de los compases binarios y ternarios, respectivamente.

199

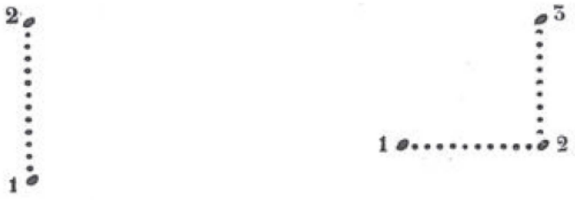


Fig. 253. Medida de los compases binarios y ternarios, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.

En la *Tableau* 41-A, nos encontramos con un canon con música de otro autor, en este caso de Luigi Antonio Sabbatini, compositor italiano del Clasicismo.

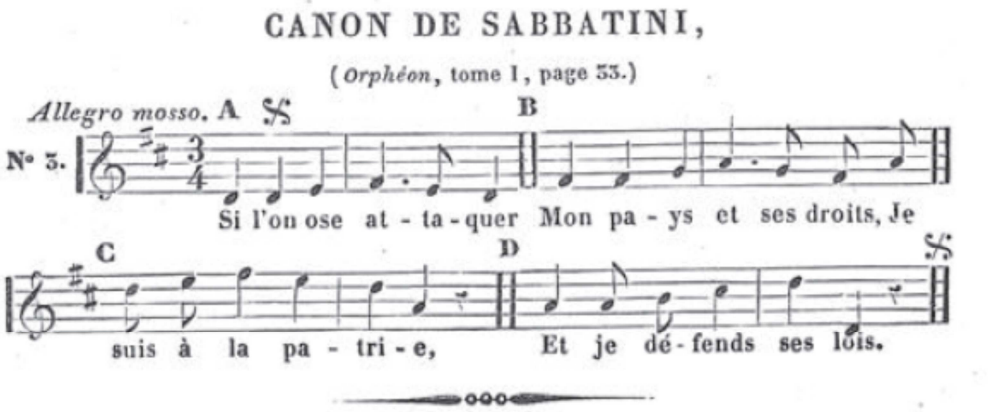


Fig. 254. Canción 3 de la *Tableau* 41-A, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[200]

En el apartado *De la formation des gammes*, el autor plantea los siguientes ejemplos de escalas cromáticas y notas enarmónicas:

[199] *Ibídem*, p. 117-125.

[200] *Ibídem*, p. 166.

Escala cromática ascendente con sostenidos.

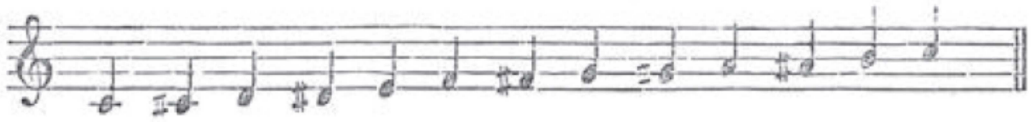


Fig. 255. Ejemplo de escala cromática, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[201]

Escala cromática descendente con bemoles.

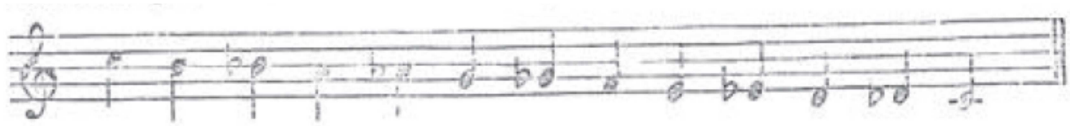


Fig. 256. Ejemplo de escala cromática, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[202]

Enarmonía



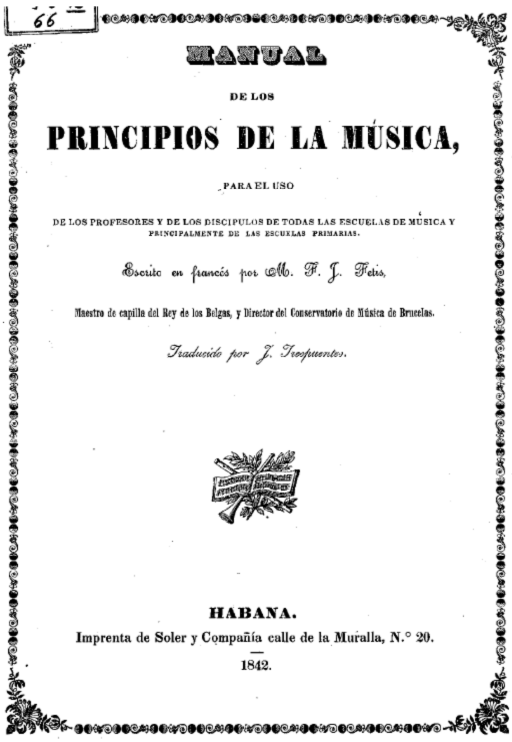
Fig. 257. Ejemplos de enarmonía, de *Manuel de lecture musicale et de chant élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem.[203]

[201] *Ibídem*, p. 221.

[202] *Ibídem*, p. 224.

[203] *Ibídem*, p. 225.

7.4.6. *Manual de los principios de la música* (1842) de François Joseph Fétis (1784-1871).


66

MANUAL

DE LOS

PRINCIPIOS DE LA MÚSICA,

PARA EL USO

DE LOS PROFESORES Y DE LOS DISCIPULOS DE TODAS LAS ESCUELAS DE MÚSICA Y PRINCIPALMENTE DE LAS ESCUELAS PRIMARIAS.

Escrito en francés por M. F. J. Fétis,

Maestro de capilla del Rey de los Belgas, y Director del Conservatorio de Música de Bruselas.

Traducido por J. Inofuentes.

HABANA.

Imprenta de Soler y Compañía calle de la Muralla, N.° 20.

1842.

Fig. 258. Portada del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.

El *Manual de los Principios de la Música para el uso de los profesores y de los discípulos de todas las Escuelas de Música y principalmente de las Escuelas Primarias* fue escrito por François Joseph Fétis, compositor, profesor y musicólogo, maestro de Capilla del Rey de los belgas, y director del Conservatorio de Música de Bruselas, además de ser uno de los críticos musicales más influyentes del siglo XIX.

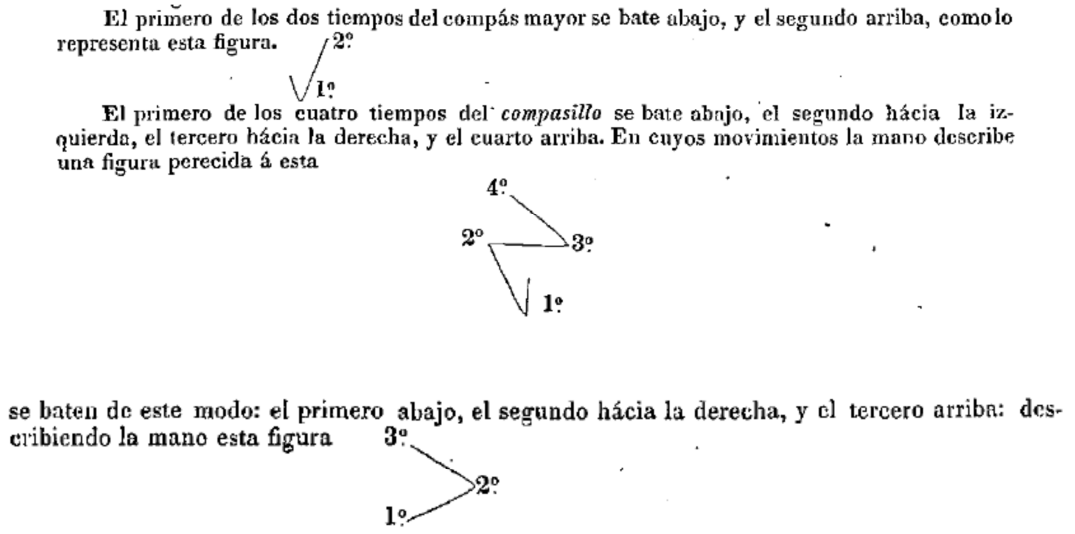
En el Prólogo de esta obra escribe el autor:

> *Dos métodos se usan igualmente en la enseñanza: el uno emplea el lenguaje de exposición, y el otro la forma de diálogo: ambos tienen sus ventajas y sus inconvenientes; por lo cual me he propuesto reunirlas, aprovechando lo que tiene de bueno cada uno, y evitando sus defectos. En el lenguaje de exposición que empleo al principio de cada capítulo, y sobre cada materia, el maestro es el que enseña; y en el diálogo, el discípulo da cuenta de lo que ha aprendido: por lo tanto, conviene que el diálogo siga a la instrucción, y que sea un resumen de*

ella; cuyas consideraciones me han determinado a dar a este libro la presente forma. Los dos métodos reunidos forman pues, en cierta manera, una enseñanza doble, cuyas ventajas espero que se reconocerán. Y aunque esta doble forma me haya obligado a dar a la obra más volumen que si hubiera empleado una sola, yo creo sin embargo haber conseguido hacerla lo más pequeña posible, y me parece que la concisión es a lo menos la cualidad que la recomienda[204].

Este método consta de 11 capítulos y 5 láminas con 61 ejemplos de los contenidos previamente explicados. El autor plantea los capítulos de forma teórica en un sistema de preguntas y respuestas.

En el Capítulo VII *De los signos de duración y de la medida del tiempo de la Música*, el autor plantea la medida de los compases de la siguiente manera:


El primero de los dos tiempos del compás mayor se bate abajo, y el segundo arriba, como lo representa esta figura.

El primero de los cuatro tiempos del *compasillo* se bate abajo, el segundo hácia la izquierda, el tercero hácia la derecha, y el cuarto arriba. En cuyos movimientos la mano describe una figura perecida á esta

se baten de este modo: el primero abajo, el segundo hácia la derecha, y el tercero arriba: describiendo la mano esta figura

Fig. 259. Medida de los compases de 2/4, ¾ y 4/4 de *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.[205]

[204] Fétis, F. J. (1842). *Manual de los principios de la música*. La Habana: Imprenta de Soler y Comp, p. 7.

[205] *Ibídem*, p. 22.

Al final de este manual, en la lámina 1ª de ejemplos, encontramos las escalas diatónicas ascendentes de Do mayor en clave de Do en tercera línea, y de La menor en clave de Do en 4ª línea.

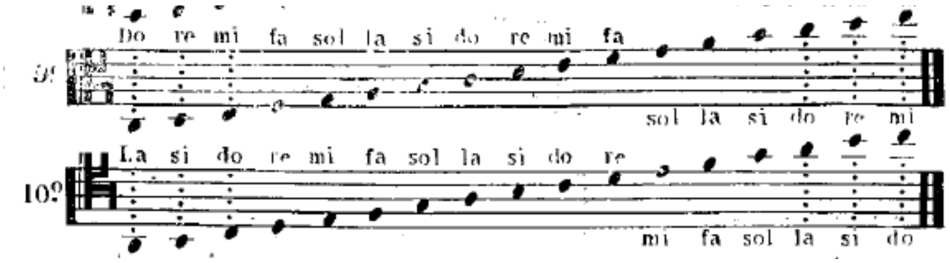


Fig. 260. Ejemplos 9 y 10 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.

En la 2ª lámina en los ejemplos 11 y 13, el autor expone las escalas cromáticas en dos octavas ascendiendo por sostenidos y descendiendo por bemoles, en clave de Fa y clave de Sol.

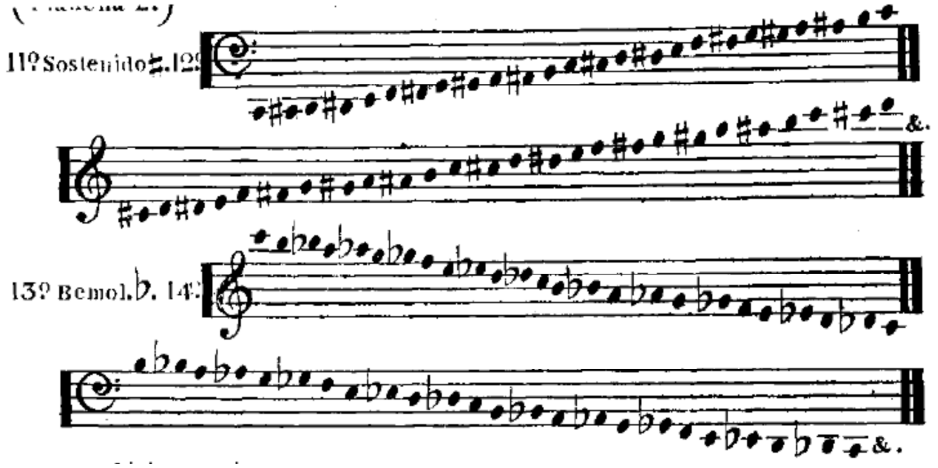


Fig. 261. Ejemplos 11 y 13 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.

En el ejemplo 18 de la lámina 2ª, aparece el orden de las alteraciones en todas las tonalidades.

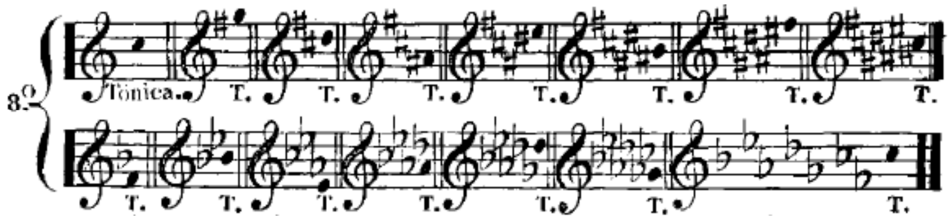


Fig. 262. Ejemplo 18 del *Manual de los Principios de la Música* (1842) de François Joseph Fétis.

7.4.7. *Método de solfeo y de canto* (1826) de Joseph Gomis (1791-1836).

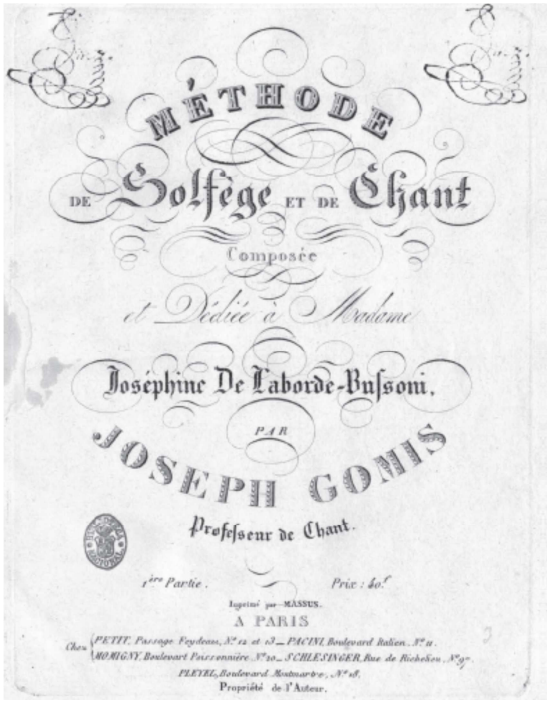


Fig. 263. Portada del *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.

José Melchor Gomis Colomer, profesor de canto, dedica el *Método de Solfeo y de Canto a* Madame Joséphine De Laborde-Bussoni. Este método comienza con un Prólogo en el que el autor explica cuál es el propósito de su obra. Le sigue una breve sección teórica, donde se exponen los conceptos básicos del solfeo y, por último, una amplia sección práctica integrada por 163 lecciones para voz con acompañamiento de piano, entre las que se intercalan 14 ejercicios que tratan cuestiones técnicas específicas.

Un estudio del Prólogo pone de manifiesto que este método se basa en la experiencia de Gomis como docente del canto, por esta razón es de carácter eminentemente práctico. El autor observó que aquellos alumnos que comenzaban sólo con los estudios de solfeo no alcanzaban la técnica del canto, a pesar de poseer unas facultades indiscutibles para el arte vocal. Por esta razón, decidió unir el solfeo y el canto a través de una serie de ejercicios y lecciones, que iban progresivamente sentando las bases de la teoría musical y, al mismo tiempo, trataban problemas técnicos vocales concretos.

Comienza el Prólogo con la siguiente reflexión:

> *Una práctica de más de veinte años de enseñanza del solfeo y el canto a personas de edades y de disposiciones diversas, me ha hecho hacer numerosas observaciones, que, a pesar de mi poca afición a escribir, me han determinado, a publicar el presente Método en el que están expuestas. Fiel observador de los preceptos que recibí en mi infancia, dirigía al principio a mis discípulos como yo había sido dirigido, es decir, haciéndoles aprender lecciones de solfeo y no de canto, pues tales son las de todos los Métodos publicados hasta el día: pero observaba con pesar que incluso los alumnos de mayores disposiciones, cuando llegaban al máximo de la perfección en el solfeo, se encontraban aún al principio de una nueva carrera de estudios que tenían que superar para llegar a la ciencia del Canto, y para suavizar su oído, endurecido por tales lecciones. Por fortuna, más tarde se me ocurrió la feliz idea de unir estos dos estudios y hacer que uno a otro se diesen la mano, lejos de perjudicarse mutuamente. Los más brillantes resultados coronaron mis primeros ensayos, y desde entonces, cada vez he conocido y apreciado las inmensas ventajas de este método de estudiar la música, ventajas que el simple razonamiento hace percibir; y que experimentarán infaliblemente todos los que lo adopten tras de mí.*[206]

Gomis concluye el Prólogo manifestando cuál es el objetivo que le ha llevado a escribir y a publicar su obra:

> *No la he compuesto, sin embargo, con la intención ridícula de meter al alumno en condiciones de aprender la música sin la ayuda de un maestro, sino con la de reducir infinitamente el trabajo de uno y del otro. Del alumno, haciendo desaparecer esta excesiva y repelente aridez de los primeros elementos; del maestro, otorgándole la posición cómoda de un simple director en la enseñanza de la Música, sin que tenga necesidad de inventar lecciones y ejercicios, puesto que todo está recogido.*[207]

---

[206] Gomis, J. M. (1826) *Méthode de solfège et de chant 1ère. Partie*. París: Petit Imp. par Massus.

[207] *Ibídem.*

Otro concepto significativo que se recoge en el Prólogo de su método, es la importancia del aprendizaje del canto para todos los instrumentistas y no sólo para aquellos que se quieran dedicar al arte vocal, "así un instrumentista que no se haya formado estudiando el canto de la voz humana, difícilmente conseguirá tocar con gusto".

El autor comienza su libro explicando contenidos como: el pentagrama, las claves, las figuras, y las notas musicales dentro y fuera del pentagrama, entre otros aspectos.

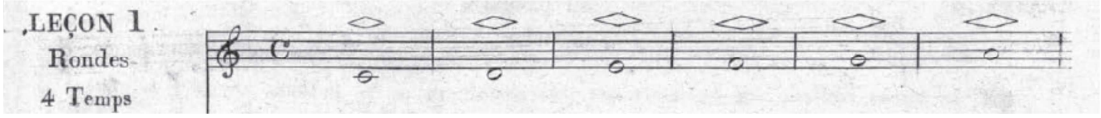
En el apartado de *Escala diatónica*, el autor escribe las notas de la escala diatónica de Do mayor, indicando los tonos y semitonos, y explicando que, *la distancia que hay de un sonido a otro se llama intervalo.*



Fig. 264. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor, de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.[208]

Seguidamente comienzan las lecciones de solfeo, donde el autor explica previamente que: *Todas las lecciones de este método deberán primero solfearse y enseguida vocalizarse.*

En la primera lección, de una escala diatónica de redondas, ascendente y descendente, desde el Do3 hasta el Fa4, el autor trabaja el crescendo y diminuendo en el mismo sonido, señalados con un regulador en cada nota.



[208] *Ibídem,* p. 5.

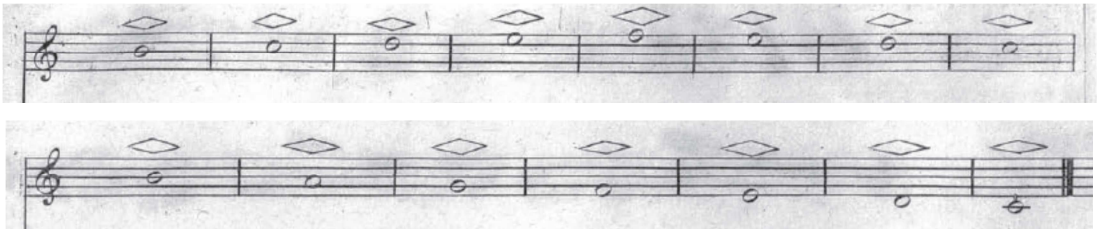


Fig. 265. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.[209]

El autor en la lección segunda, escribe una escala diatónica ascendente y descendente en blancas, desde el Do3 hasta el Fa4.

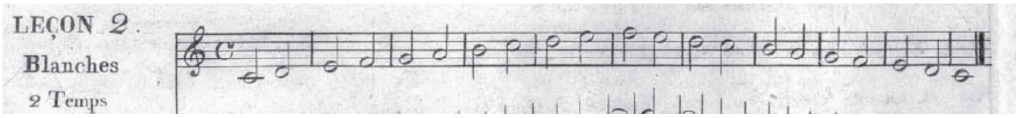


Fig. 266. Lección 2 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.[210]

En la lección tercera, Gomis emplea las negras en la escala diatónica ascendente y descendente, desde el Do3 hasta el Fa4.

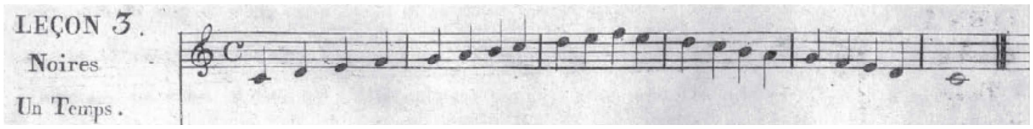


Fig. 267. Lección 3 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.[211]

La lección cuarta presenta la escala diatónica en corcheas, ascendente y descendente desde el Do3 hasta el Fa4.



Fig. 268. Lección 4 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.[212]

[209] *Ibídem,* p. 8-9.

[210] *Ibídem,* p. 9.

[211] *Ibídem.*

[212] *Ibídem,* p. 10.

Seguidamente, Gomis escribe la lección quinta de semicorcheas, en la escala diatónica ascendente y descendente, desde el Do3 hasta el Fa4.



Fig. 269. Lección 5 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.

Lección con intervalos de 3ª ascendente y descendente.

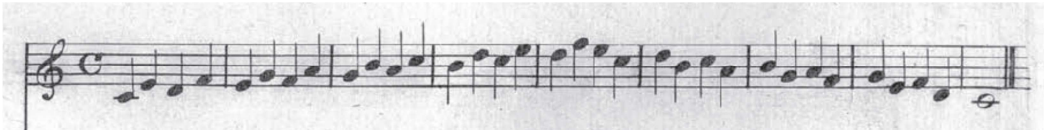


Fig. 270. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.

Lección para la práctica de las agilidades.

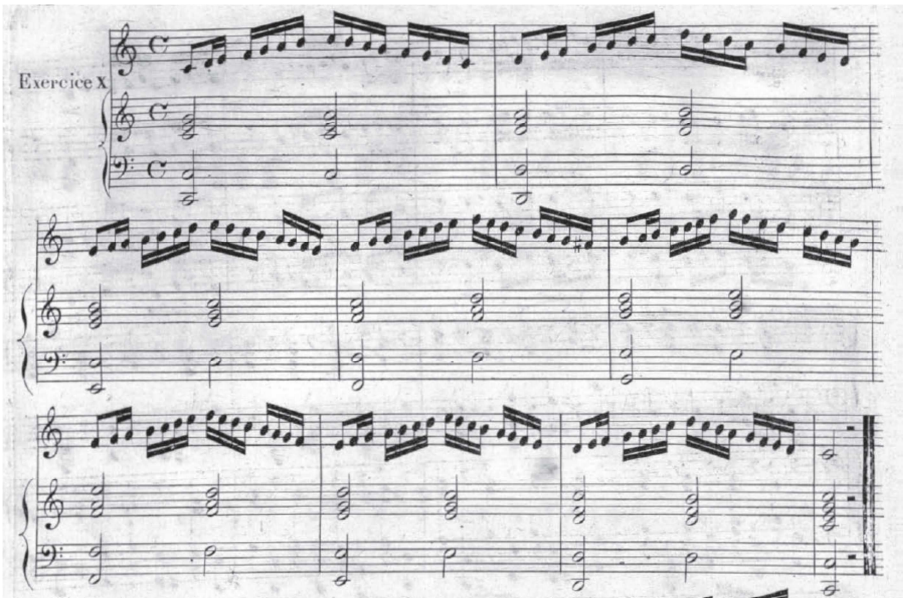
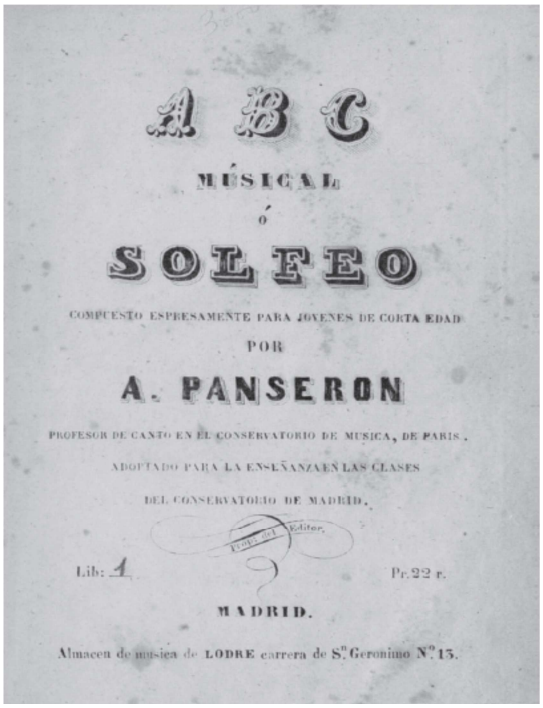


Fig. 271. Lección 1 de *Método de Solfeo y de Canto* (1826) de Joseph Gomis.

Gomis recuperó este sistema de enseñanza de los métodos musicales antiguos, en los que era frecuente encontrar unidas nociones de solfeo, armonía y técnica vocal, como es el caso de *Melopea* de López Remacha.

7.4.8. *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panserón (1795-1859).


A B C

MÚSICAL

Ó

SOLFEO

COMPUESTO ESPRESAMENTE PARA JÓVENES DE CORTA EDAD

POR

A. PANSERON

PROFESOR DE CANTO EN EL CONSERVATORIO DE MUSICA, DE PARIS.

ADOPTADO PARA LA ENSEÑANZA EN LAS CLASES

DEL CONSERVATORIO DE MADRID.

Editor.

Lib: 1 Pr. 22 r.

MADRID.

Almacen de musica de LODRE carrera de S.t Geronimo N.º 13.

Fig. 272. Portada del *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panseron.

El francés Auguste Matheau Panserón, ilustre profesor de canto del Conservatorio de París, publicó su obra *Abc musical o solfeo, compuesto expresamente para jóvenes de corta edad,* en 1857. Además de este método, Panseron escribió varias obras enfocadas a la enseñanza del Solfeo y el Canto, entre ellas esta, que fue adoptada para la enseñanza en las clases del Conservatorio de Madrid.

Este método es principalmente práctico, y con algunas explicaciones teóricas intercaladas. Consta de 65 apartados, donde el autor refleja los contenidos del solfeo de una manera progresiva y clara, mediante ejemplos, ejercicios y lecciones de solfeo.

Seguidamente iremos desglosando este método, mostrando los contenidos que guardan similitud con el Cuaderno de Lentini, según los criterios expuestos anteriormente.

El autor comienza con los *Ejercicios progresivos para la denominación de las* notas, y escribe el siguiente ejercicio resumen de los contenidos de este apartado, en la escala diatónica de Do mayor, ascendente y descendente, colocando los nombres de las notas.

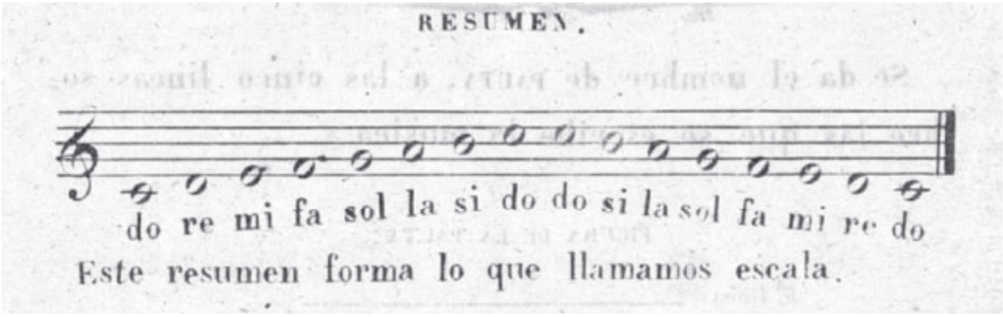


Fig. 273. Escala diatónica de Do mayor de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[213]

A continuación, escribe una escala de semibreves, en el compás de 2/2. El autor aclara que las comas en estos ejemplos, significan las respiraciones y recomienda la exactitud en el compás.

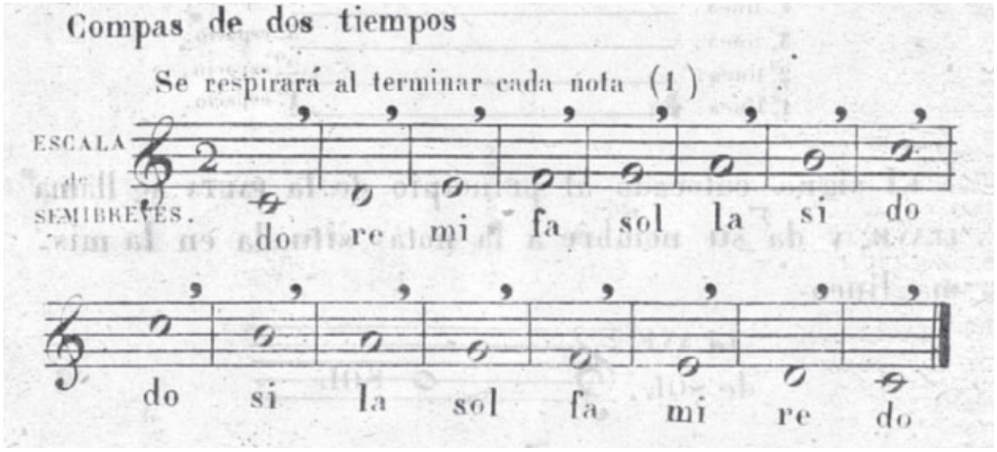


Fig. 274. Escala diatónica de Do mayor de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[214]

A continuación el autor escribe algunas lecciones con la escala diatónica de Do, combinando diferentes figuras: redondas y blancas en el primer caso, y redondas, blancas y negras en el segundo y hace la siguiente aclaración:

[213] Panseron, A. M. (1857). *ABC musical o Solfeo.* Madrid: Almacén de Música de Lodre, p. 2.

[214] *Ibídem.*

Nota: Deberá exigirse del discípulo una articulación limpia, es decir, un modo de emitir el sonido franco y preciso, sin titubear de modo alguno. La articulación es a la ejecución musical, lo que una buena pronunciación es a la oratoria. El profesor debe dar gran importancia a la buena articulación en el Solfeo, de lo que sacará gran partido en los estudios ulteriores.

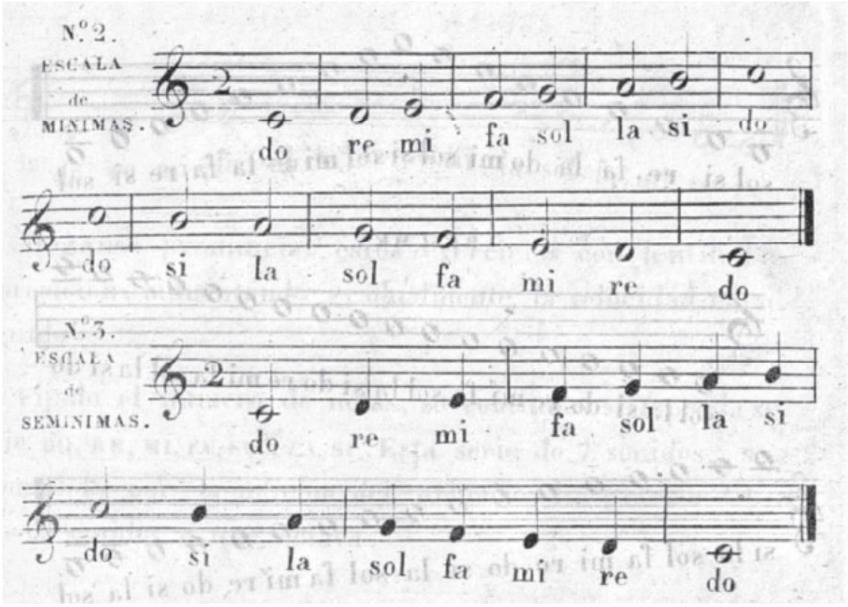


Fig. 275. Escala de mínimas y semimínimas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[215]

Seguidamente, Panserón escribe un resumen de todas las notas estudiadas hasta el momento, de formas ascendente y descendente, e insiste en la importancia de una correcta articulación de los nombres de las notas.

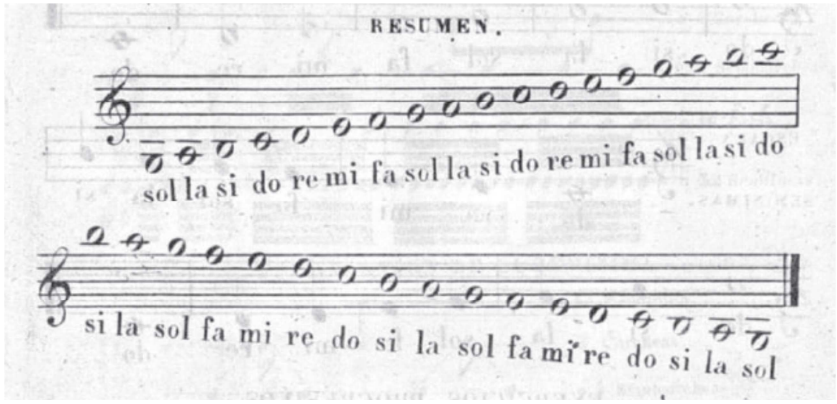


Fig. 276. Resumen de las notas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[216]

[215] *Ibídem*, p. 5.

A continuación el autor presenta varios ejercicios para la práctica de los intervalos, desde el intervalo de 2ª al de 8ª, ascendiendo y descendiendo. En el siguiente ejemplo aparecen intervalos de 5ª ascendentes y descendentes.

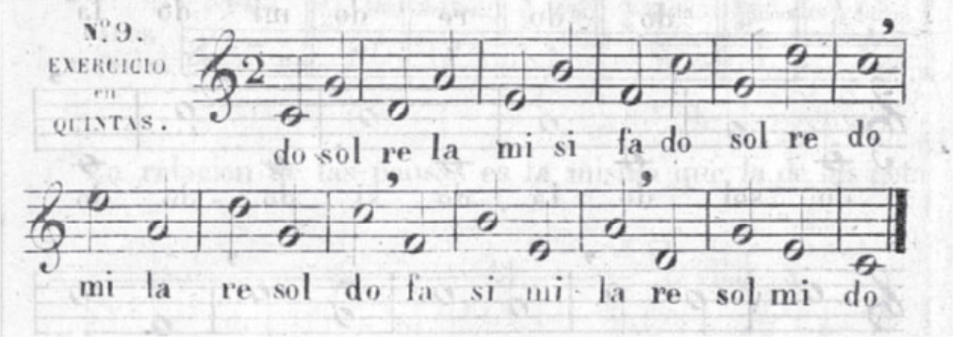


Fig. 277. Intervalos de 5ª de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[217]

En la lección 13, Panserón escribe un resumen de los intervalos ascendentes y descendentes desde la 2ª hasta la 8ª.

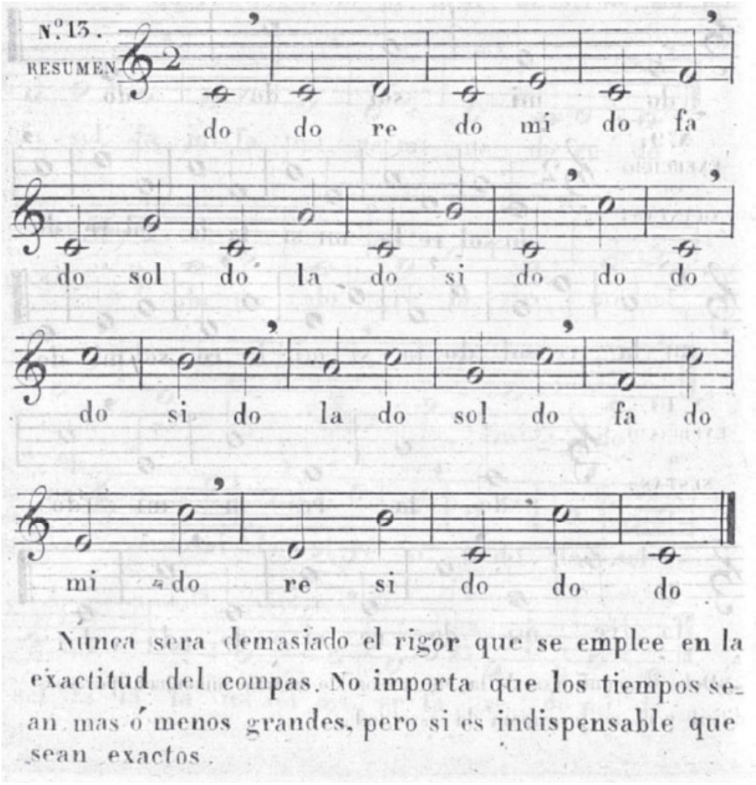
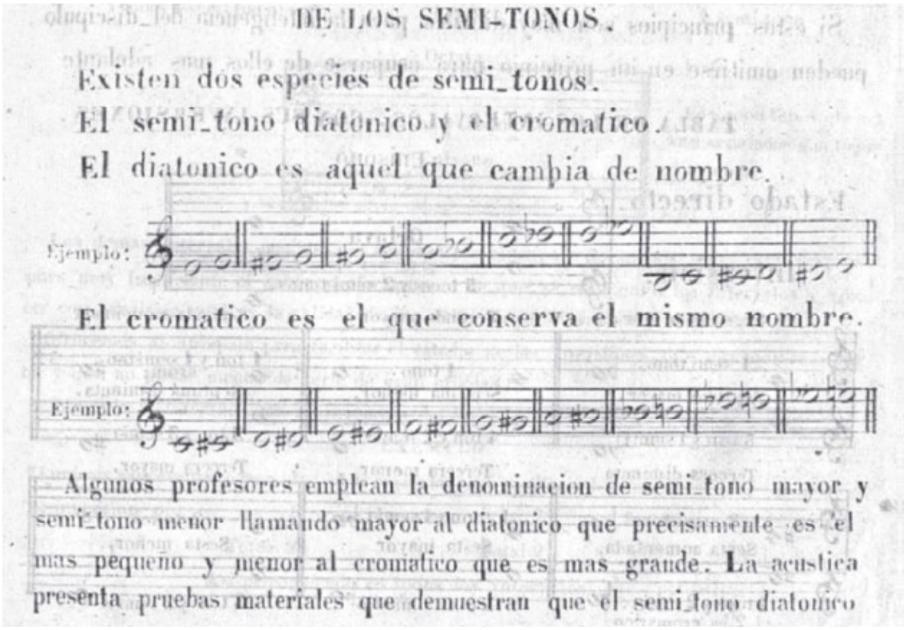


Fig. 278. Resumen de los intervalos de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[218]

[216] *Ibídem*, p. 6.
[217] *Ibídem*, p. 11.

En el apartado *De los semi-tonos*, el autor explica los tipos de semitonos: diatónicos y cromáticos, y escribe que el semitono diatónico es aquel que cambia de nombre, y el cromático es el que conserva el mismo nombre.



DE LOS SEMI-TONOS.

Existen dos especies de semi_tonos.

El semi_tono diatonico y el cromatico.

El diatonico es aquel que cambia de nombre.

Ejemplo:

El cromatico es el que conserva el mismo nombre.

Ejemplo:

Algunos profesores emplean la denominacion de semi_tono mayor y semi_tono menor llamando mayor al diatonico que precisamente es el mas pequeño y menor al cromatico que es mas grande. La acustica presenta pruebas materiales que demuestran que el semi_tono diatonico

Fig. 279. Semitonos diatónicos y cromáticos de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[219]

Al terminar estos ejemplos, Panseron expone que:

> *Algunos profesores emplean la denominación de semitono mayor y semitono menor llamando mayor al diatónico que precisamente es el más pequeño y menor al cromático que es más grande.*

Seguidamente el autor explica los intervalos que se forman partiendo del Do3 ascendente y nos dice que son todos mayores, excepto los intervalos de 4ª y de 5ª. El autor escribe lo siguiente: *Mnemónica importante para retener en la memoria y apreciar bien los diferentes intervalos.*

[218] *Ibídem*, p. 12.

[219] *Ibídem*, p. 15.

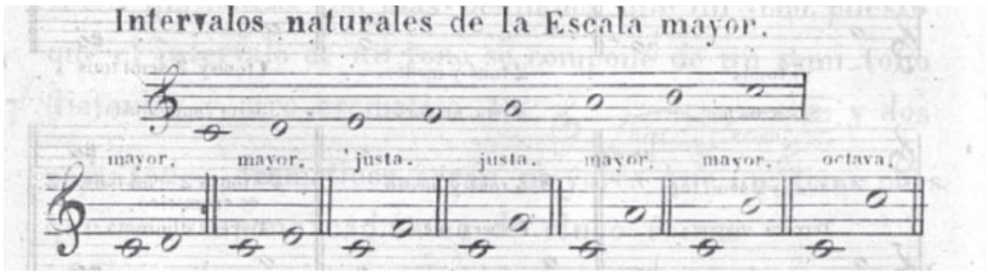


Fig. 280. Intervalos naturales de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[220]

En el apartado *De los compases*, el autor nos habla de los tipos de compases que existen y escribe: *Modo de llevar el compás.*

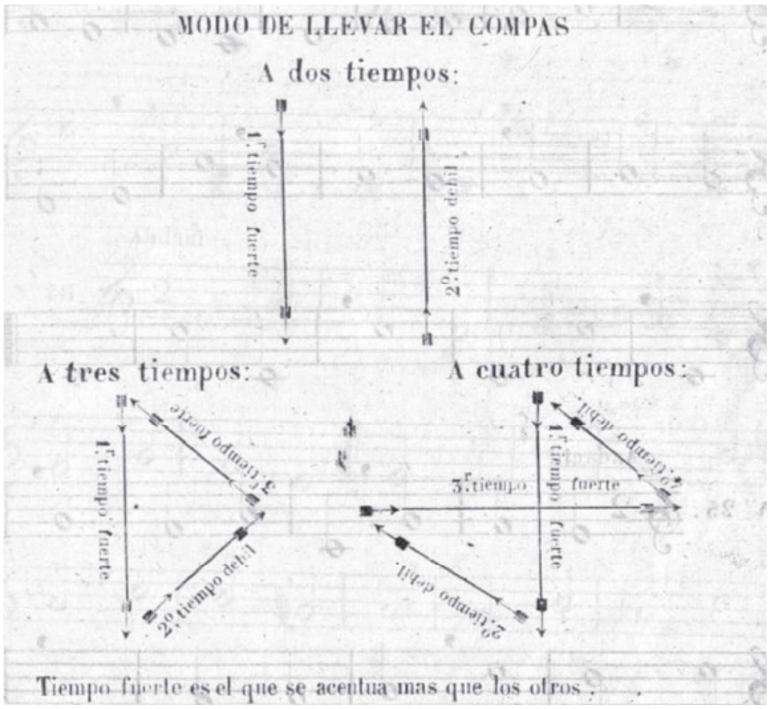


Fig. 281. Medida de los compases de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[221]

Seguidamente, el autor explica los géneros diatónico y cromático, escribiendo primeramente en el género diatónico, los tonos y semitonos de la escala diatónica de Do mayor, y a continuación las escalas cromáticas ascendente por sostenidos y por bemoles.

[220] *Ibídem*, p. 18.

[221] *Ibídem*, p. 25.

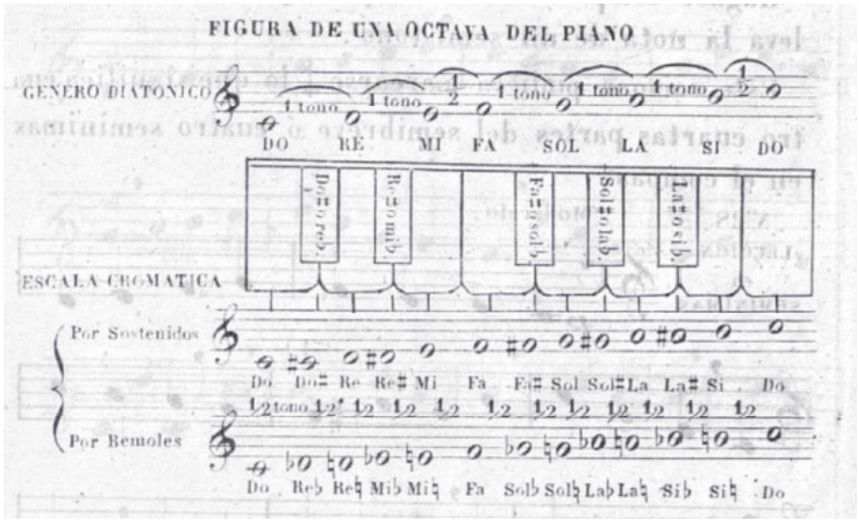


Fig. 282. Géneros diatónico y cromático de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[222]

Comenta el autor que el alumno se acostumbrará a escribir la escala cromática con sostenidos al subir y con bemoles al bajar.

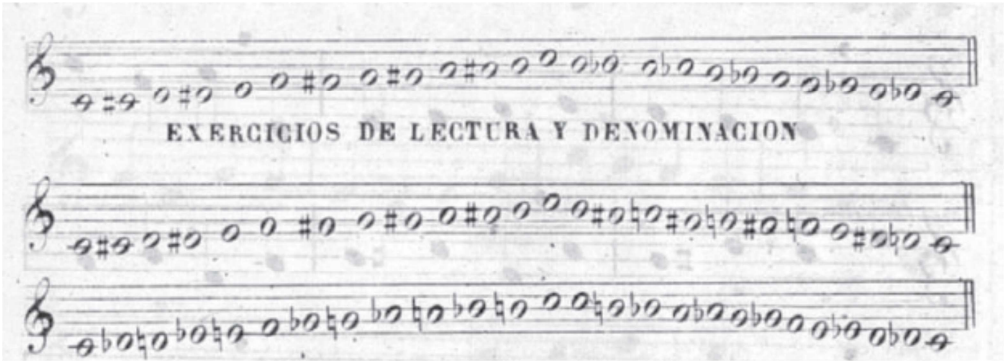


Fig. 283. Escalas cromáticas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[223]

A continuacion el autor escribe en la lección 35, que el alumno deberá analizar el valor de cada tiempo en cada compás, colocando los tiempos que hay en cada uno de ellos.

[222] *Ibídem*, p. 29.

[223] *Ibídem.*

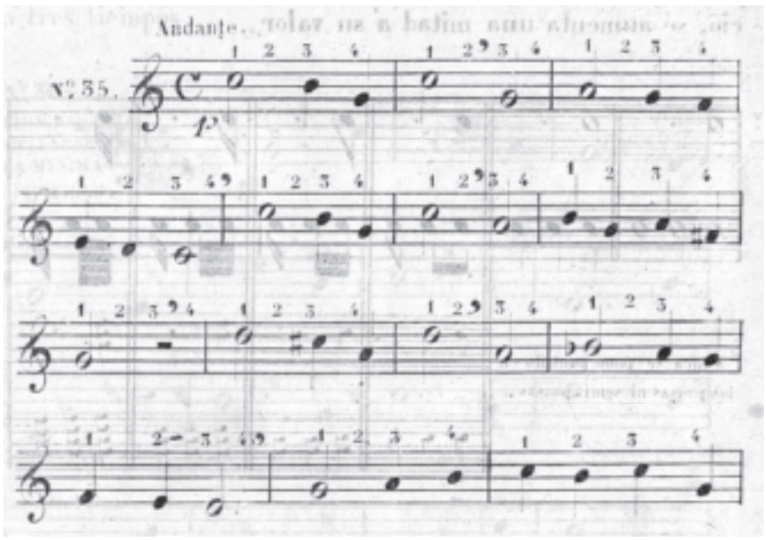


Fig. 284. Valores de los tiempos en los compases de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[224]

En el apartado *De la formación de la escala mayor,* Panseron escribe el orden de las alteraciones en los sostenidos y los bemoles.

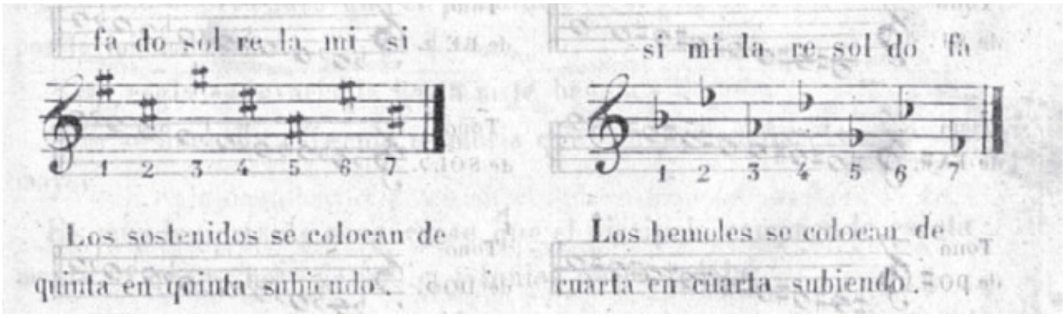


Fig. 285. Orden de las alteraciones de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[225]

En el apartado *Escala ascendente. Escala variada*, el autor escribe diferentes combinaciones de figuras, sobre la escala diatónica de Do mayor, de forma ascendente en cuatro variaciones.

[224] *Ibídem*, p. 37.

[225] *Ibídem*, p. 47.

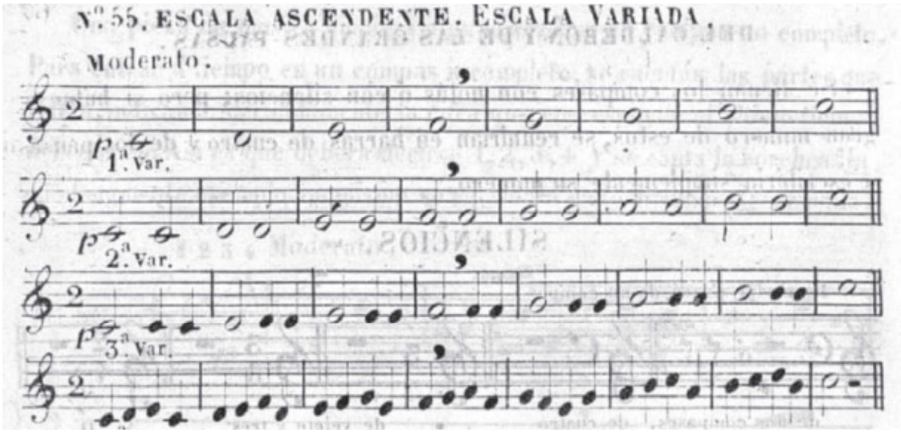


Fig. 286. Escalas ascendentes y variadas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[226]

El autor realiza el mismo ejercicio de forma descendente.

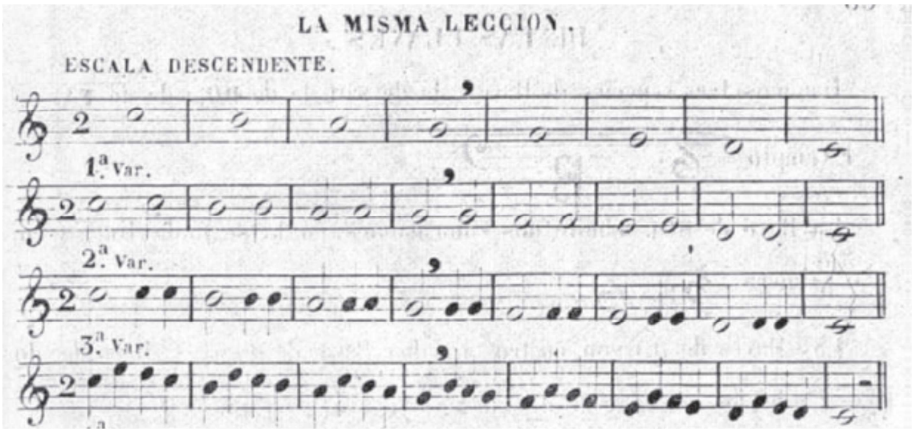


Fig. 287. Escalas descendentes y variadas de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[227]

Después de la lección 88, el autor escribe:

> *Se cuidará de habituar el oído del discípulo a distinguir los sonidos del piano, empezando por hacerle apreciar bien la nota Do y enseguida Do Re, Do Re Mi Fa y así continuando toda la escala diatónica. Empiécese siempre por la nota Do y enseguida se hará lo contrario al descender, para ocuparse más tarde de*

[226] *Ibídem*, p. 68.

[227] *Ibídem*, p. 69.

los sonidos cromáticos. Considero este estudio como muy importante, pero se necesita bastante paciencia y constancia. Cuando conozca bien los sonidos del piano, se hará lo mismo con la voz.[228]

Más adelante aparece un apartado dedicado a la enseñanza del canto en los niños, donde Panserón escribe: *MÉTODO ABREVIADO DE VOCALIZACIÓN PARA USO DE LOS JÓVENES DE CORTA EDAD,* y plantea que:

Vocalizar es cantar sobre una sola vocal A; en la vocalización, las notas deben articularse de un modo igual y sin afectación, no moviendo la lengua ni la barba durante la emisión del sonido.

Se deben marcar los sonidos con franqueza y precisión, sin que la voz vacile de un sonido al siguiente.

Se recomienda una igualdad perfecta en las escalas sobre todo.

Para sobresalir en el canto, es necesario saber respirar, es decir acostumbrarse a una respiración larga que pueda limitarse a voluntad.

El acto de la respiración, y por consecuencia la acción de cantar, se practica mejor estando de pie. Si el discípulo canta dirigido por un profesor, deberá colocarse a su frente, a fin de que puedan observarse todos sus movimientos, u corregir las pequeñas faltas que se hacen invencibles si se descuidan en su origen.

Se recomienda sobre todo a los discípulos el colocarse bien derechos, recoger las espaldas a fin de que el pecho bien libre, coloque los pulmones en la situación más favorable.

Se debe abrir la boca sin afectación, presentar una ligerísima sonrisa en los labios, y guardarse siempre de una expresión exagerada en el rostro y en el efecto. La lengua debe caer naturalmente en la boca y tocar los dientes ligeramente.

[228] *Ibídem,* p. 101.

> *Producir bellos sonidos, sostenerlos con pureza, igualdad y precisión, tanto tiempo como permita la amplitud de la respiración, es el principal objeto que debe proponerse un cantor. Cuando se ha conseguido cantar sonidos iguales, se debe procurar variarlos. Habitualmente se empieza del piano al fuerte y viceversa en un mismo sonido. Esto es lo que llama ligar o mejor diríamos matizar los sonidos, cuyo estudio necesita sumo cuidado.*[229]

A continuación el autor habla sobre la muda de la voz, explicando que:

> *En esta época se opera en el hombre una gran revolución que cambia completamente el timbre vocal, perdiendo la voz una octava generalmente. Durante este tiempo crítico se deben tomar las mayores precauciones para que el ejercicio del canto no determine una debilitación de los órganos vocales, cuyo desarrollo sería interrumpido.…no debe fatigarse al discípulo, sino solo observar el trabajo de la naturaleza hasta que la voz tome un carácter fijo. El profesor podrá ensayar algunas veces los medios del discípulo pero con prudencia…*[230]

Seguidamente escribe varias lecciones para la práctica de la colocación de la voz y la matización de los sonidos, que van desde las escalas, hasta las distancias de 8ª. Estos ejercicios se desarrollan progresivamente, de forma ascendente y por semitonos.

El autor explica que: *El discípulo debe siempre tener presente el nombre de las notas, por lo cual es conveniente que solfee estos ejercicios antes de vocalizarlos.*

[229] *Ibídem*, p. 108.

[230] *Ibídem*, p. 109.

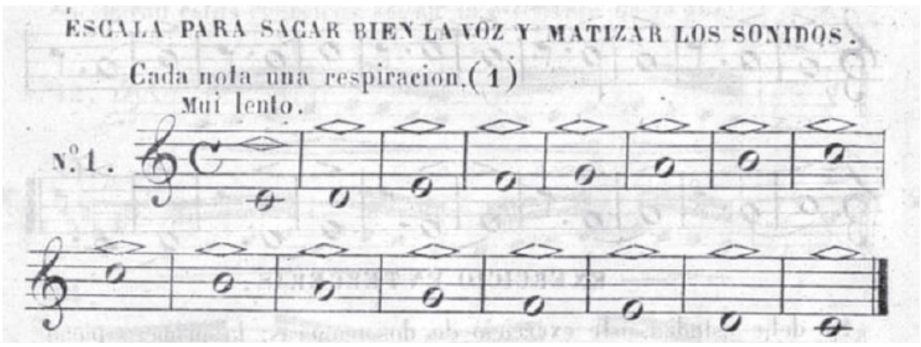


Fig. 288. Escalas para matizar los sonidos del *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[231]

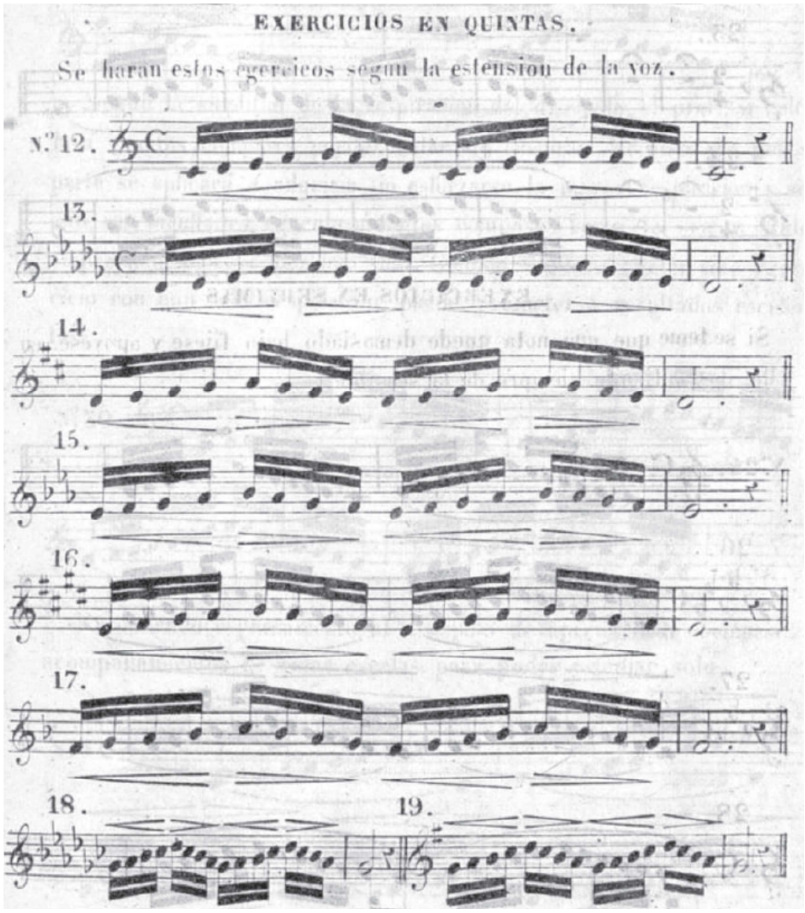


Fig. 289. Ejercicios de 5ª del *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[232]

[231] *Ibídem.*

[232] *Ibídem,* p. 111.

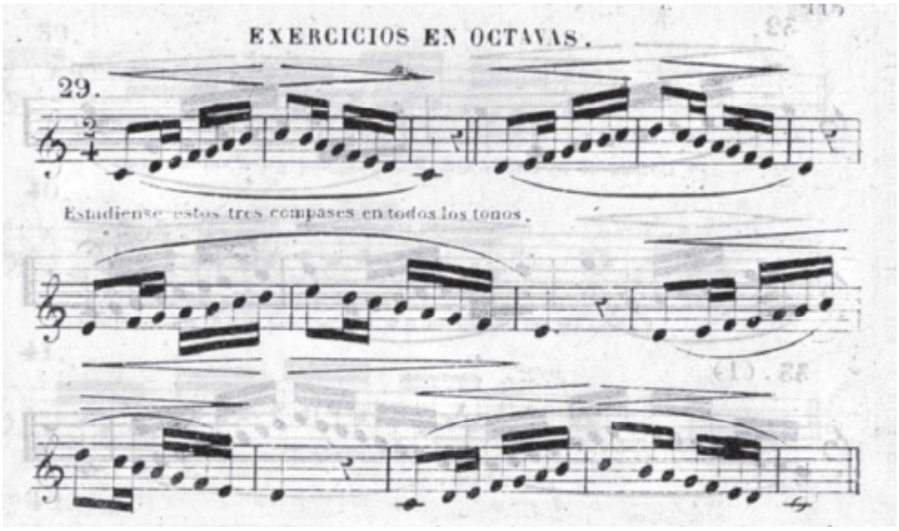


Fig. 290. Ejercicios de 8ª de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[233]

A continuación, Panserón presenta una serie de ejercicios donde el profesor, según la amplitud de respiración del discípulo, calculará cuántos compases puede cantar sin respirar. El discípulo por su parte se aplicará en adquirir la mayor respiración sin esforzarse, empezando por un compás y terminando por poder cantar todo el ejercicio con una sola respiración.

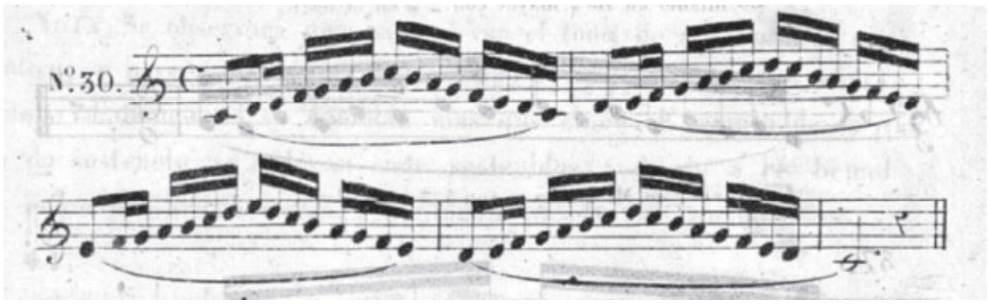


Fig. 291. Ejercicios de agilidades de *Abc musical o solfeo* (1857) de Auguste Panseron.[234]

[233] *Ibídem*, p. 113.

[234] *Ibídem*.

7.4.9. *Solfeos para mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron (1795-1859).

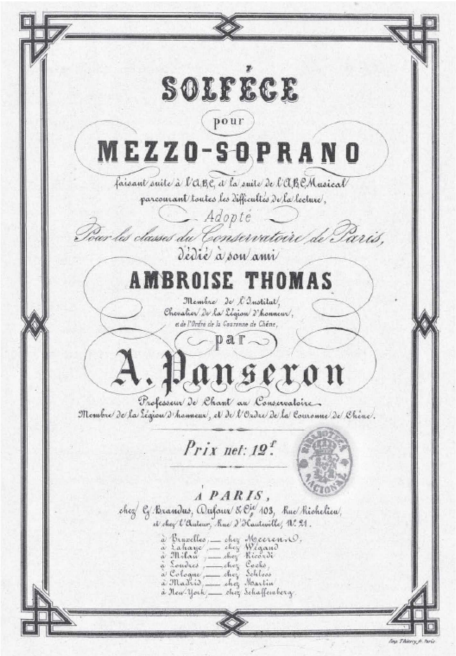


Fig. 292. Portada de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.

Este método, adoptado por las clases del Conservatorio de París, está dedicado a Ambroise Thomas, caballero de la Legión de Honor y de la Orden de la Corona de Chéne. La obra consta de 75 lecciones que contienen: escalas mayores, escalas menores, escalas cromáticas, la clave de Do en 1ª línea y lecciones con diferentes medidas o compases.

A continuación mostraremos tres lecciones de: escala diatónica, escala cromática y ejercicio de agilidades, que guardan similitudes con las lecciones planteadas en el Cuaderno de Lentini.

Escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente del Do3 al Do4, con la respiración cada dos compases.

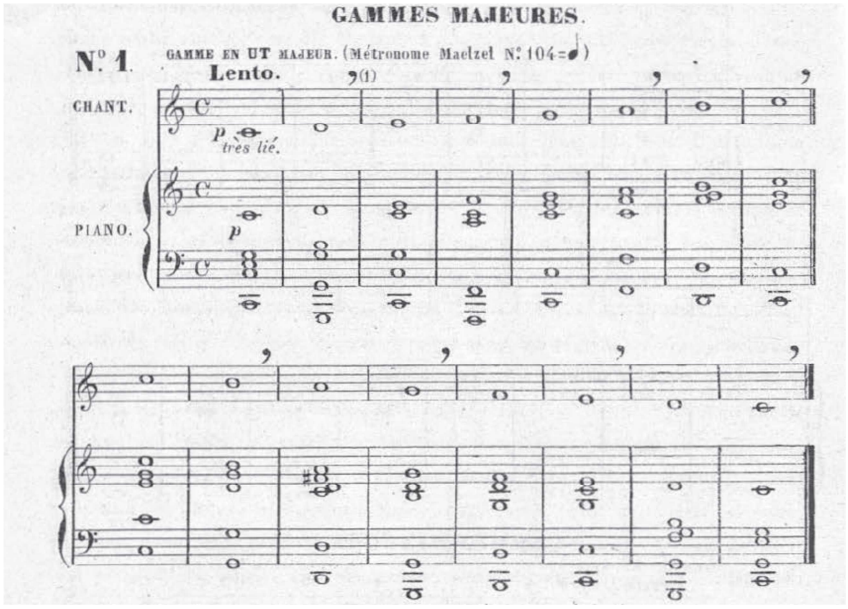


Fig. 293. Lección 1 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.[235]

Escala cromática ascendente y descendente del Do3 al Re5.

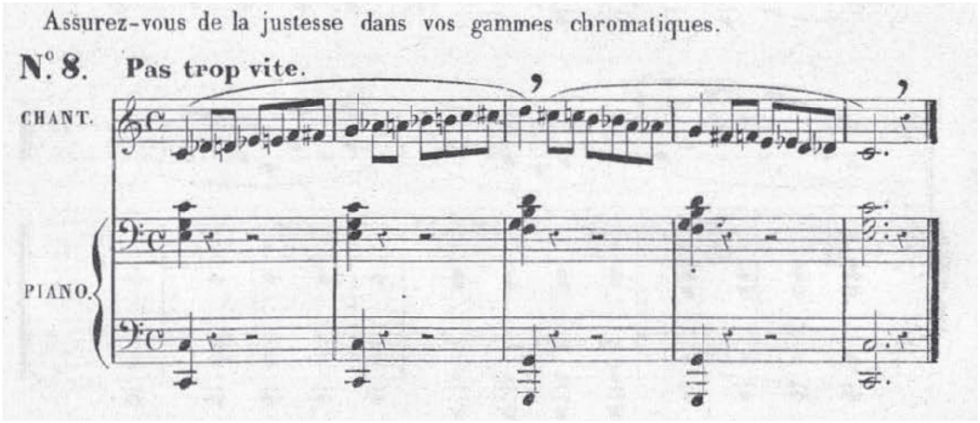


Fig. 294. Lección 8 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.[236]

[235] Panseron, A. M. (1860). *Sólfege pour Mezzo-soprano*. París: L'Auteur, p. 2

[236] *Ibídem*, p. 6.

Ejercicios de vocalizacion con agilidades ascendentes y descendentes.

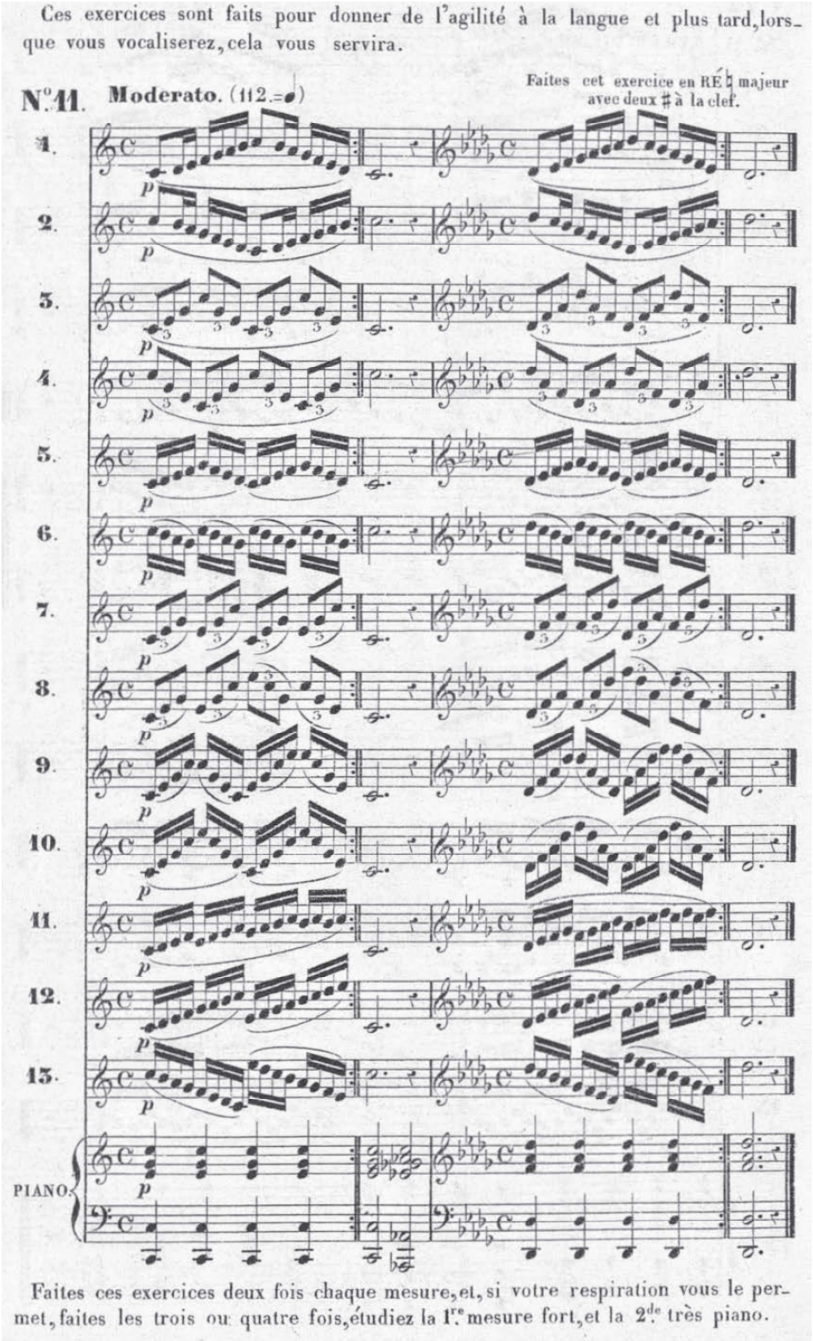


Fig. 295. Lección 11 de *Solfeos para Mezzo-soprano* (1860) de Auguste Mathieu Panseron.[237]

Aunque el título de esta obra sea Solfeos, se puede apreciar a través de sus lecciones, que está enfocado a la práctica del canto.

[237] *Ibídem*, p. 8.

7.4.10. *Lecciones de lectura musical. Método completo de solfeo* (1857) de Fromental Halévy (1799-1862).

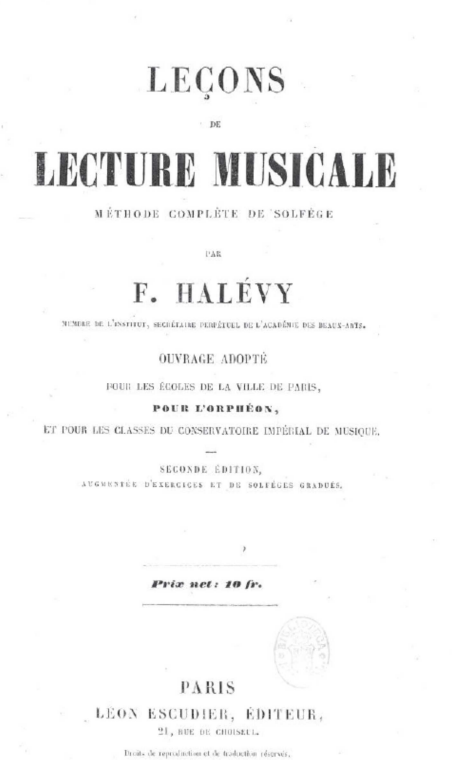

LEÇONS
DE
LECTURE MUSICALE
MÉTHODE COMPLÈTE DE SOLFÈGE
PAR
F. HALÉVY
MEMBRE DE L'INSTITUT, SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.
OUVRAGE ADOPTÉ
POUR LES ÉCOLES DE LA VILLE DE PARIS,
POUR L'ORPHÉON,
ET POUR LES CLASSES DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE.
SECONDE ÉDITION,
AUGMENTÉE D'EXERCICES ET DE SOLFÉGES GRADUÉS.
Prix net: 10 fr.
PARIS
LEON ESCUDIER, ÉDITEUR,
21, RUE DE CHOISEUL.
Droits de reproduction et de traduction réservés.

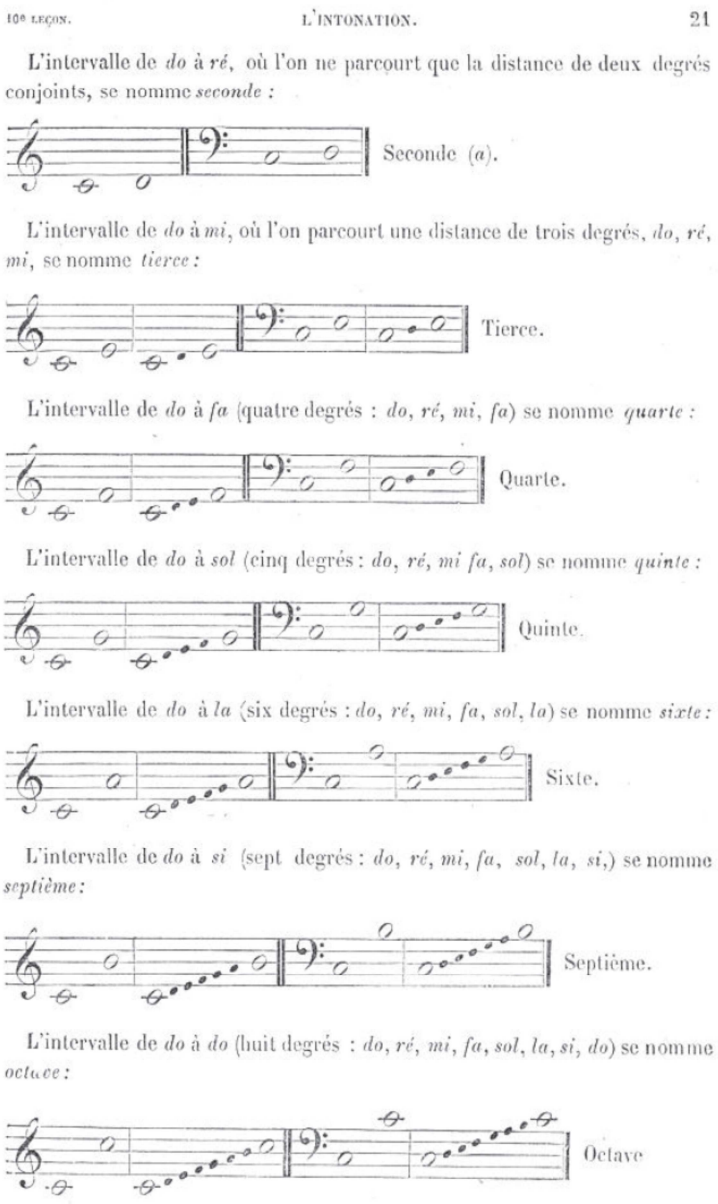
Fig. 296. Portada de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.

Jacques-François-Fromental-Élie Halévy fue un notable compositor, profesor y musicógrafo francés, que escribió las *Lecciones de Lectura Musical*. *Méthode Compléte de Sólfege* para las escuelas de la ciudad de París, para el Orfeón y para las clases del Conservatorio Imperial de Música.

El método de Halévy consta de cuatro partes: la primera: *conocimiento de los signos*, hasta la lección 8, la segunda: *la entonación*, hasta la lección 14, la tercera: *la medida*, hasta la lección 23, y la cuarta: *la tonalidad*, hasta la lección 38.

Expondremos a continuación los aspectos del libro de Halévy, que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini.

En la segunda parte *De la entonación*, Halévy presenta los intervalos de la siguiente manera:



10e LEÇON. L'INTONATION. 21

L'intervalle de *do* à *ré*, où l'on ne parcourt que la distance de deux degrés conjoints, se nomme *seconde* :

Seconde (*a*).

L'intervalle de *do* à *mi*, où l'on parcourt une distance de trois degrés, *do*, *ré*, *mi*, se nomme *tierce* :

Tierce.

L'intervalle de *do* à *fa* (quatre degrés : *do*, *ré*, *mi*, *fa*) se nomme *quarte* :

Quarte.

L'intervalle de *do* à *sol* (cinq degrés : *do*, *ré*, *mi fa*, *sol*) se nomme *quinte* :

Quinte.

L'intervalle de *do* à *la* (six degrés : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*) se nomme *sixte* :

Sixte.

L'intervalle de *do* à *si* (sept degrés : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*,) se nomme *septième* :

Septième.

L'intervalle de *do* à *do* (huit degrés : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*) se nomme *octave* :

Octave

Fig. 297. Intervalos de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[238]

[238] Halévy, F. (1857). *Leçons de lecture musicale*. París: Léon Escudier. París, p. 21.

En la tercera parte *De la medida,* el autor escribe los siguientes ejemplos de diferentes combinaciones de valores rítmicos.

Ejemplo de redondas y su silencio, comenzando por la escala diatónica de Do mayor ascendente.

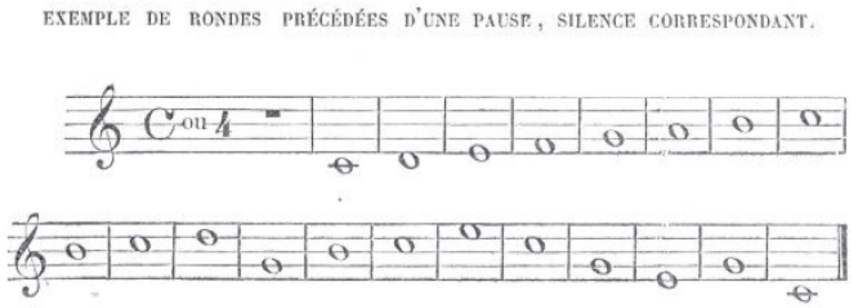


Fig. 298. Lección de redondas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[239]

Ejemplo de una lección donde se la combinan diferentes valores: blancas, negras, corcheas y semicorcheas, comenzando por la escala diatónica de Do mayor.

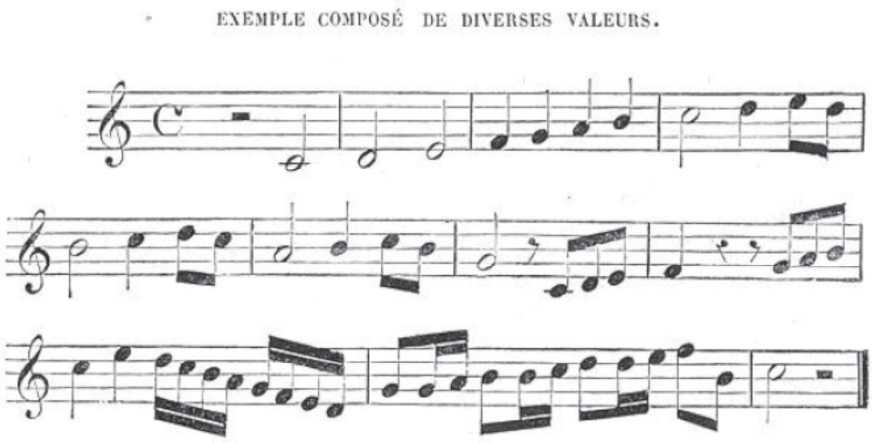


Fig. 299. Lección de diferentes valores de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[240]

[239] *Ibídem*, p. 44.

[240] *Ibídem*, p. 47.

Lección de fusas, que perfectamente haría más ágil la voz del discípulo en su ejecución por la velocidad que conlleva.

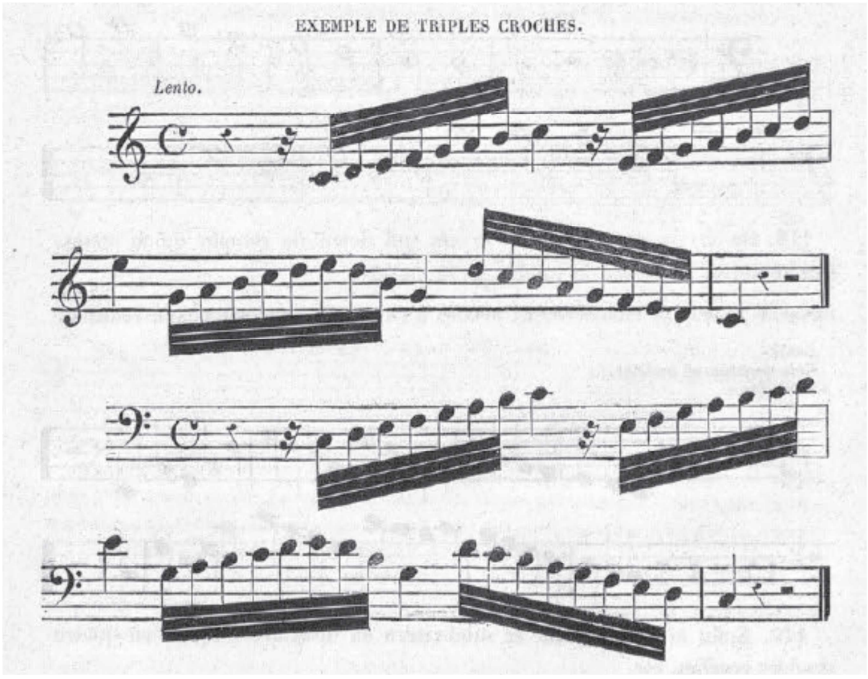


Fig. 300. Lección de fusas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[241]

[241] *Ibídem*, p. 46.

En el apartado *De la medida*, Hálevy explica la medida de los compases en la siguiente tabla:

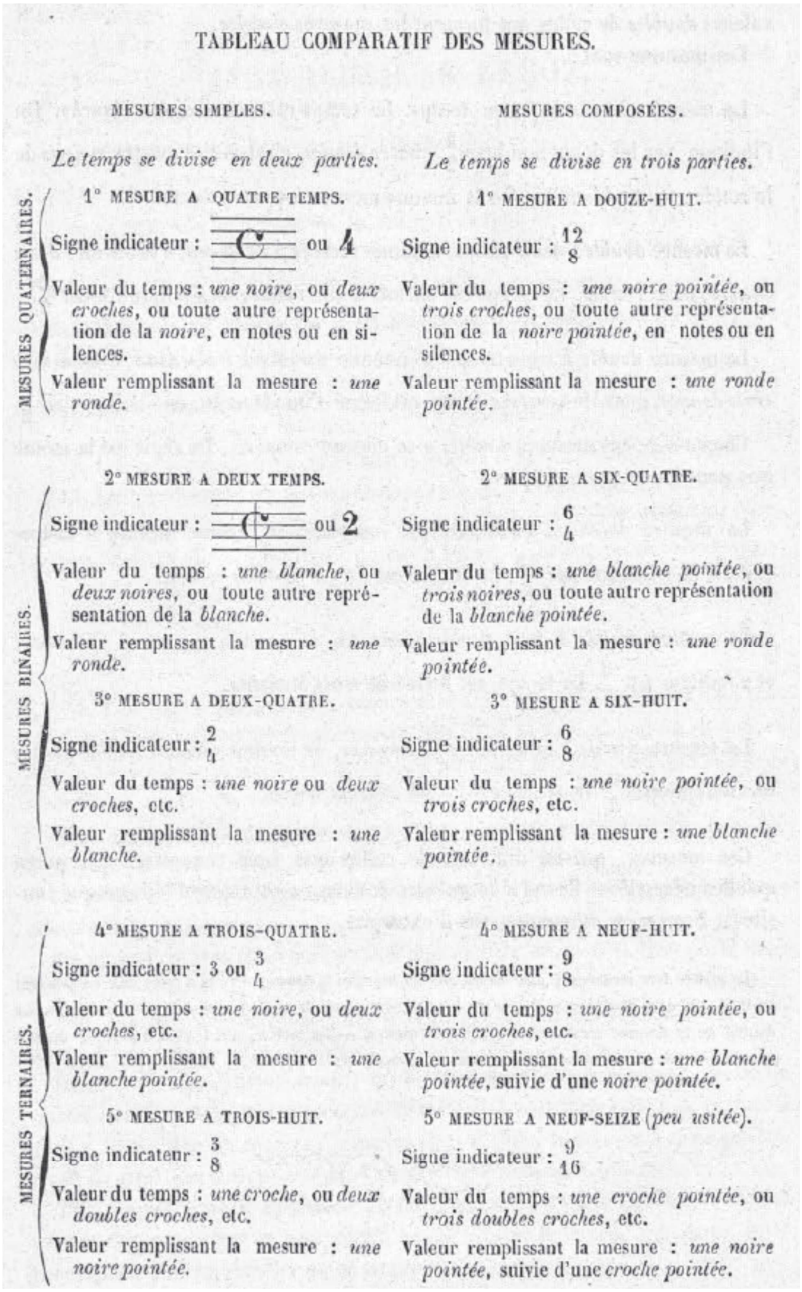


TABLEAU COMPARATIF DES MESURES.

	MESURES SIMPLES.	MESURES COMPOSÉES.
	Le temps se divise en deux parties.	*Le temps se divise en trois parties.*
MESURES QUATERNAIRES.	1° MESURE A QUATRE TEMPS.	1° MESURE A DOUZE-HUIT.
	Signe indicateur : C ou 4	Signe indicateur : $\frac{12}{8}$
	Valeur du temps : *une noire*, ou *deux croches*, ou toute autre représentation de la *noire*, en notes ou en silences.	Valeur du temps : *une noire pointée*, ou *trois croches*, ou toute autre représentation de la *noire pointée*, en notes ou en silences.
	Valeur remplissant la mesure : *une ronde*.	Valeur remplissant la mesure : *une ronde pointée*.
MESURES BINAIRES.	2° MESURE A DEUX TEMPS.	2° MESURE A SIX-QUATRE.
	Signe indicateur : C ou 2	Signe indicateur : $\frac{6}{4}$
	Valeur du temps : *une blanche*, ou *deux noires*, ou toute autre représentation de la *blanche*.	Valeur du temps : *une blanche pointée*, ou *trois noires*, ou toute autre représentation de la *blanche pointée*.
	Valeur remplissant la mesure : *une ronde*.	Valeur remplissant la mesure : *une ronde pointée*.
	3° MESURE A DEUX-QUATRE.	3° MESURE A SIX-HUIT.
	Signe indicateur : $\frac{2}{4}$	Signe indicateur : $\frac{6}{8}$
	Valeur du temps : *une noire* ou *deux croches*, etc.	Valeur du temps : *une noire pointée*, ou *trois croches*, etc.
	Valeur remplissant la mesure : *une blanche*.	Valeur remplissant la mesure : *une blanche pointée*.
MESURES TERNAIRES.	4° MESURE A TROIS-QUATRE.	4° MESURE A NEUF-HUIT.
	Signe indicateur : 3 ou $\frac{3}{4}$	Signe indicateur : $\frac{9}{8}$
	Valeur du temps : *une noire*, ou *deux croches*, etc.	Valeur du temps : *une noire pointée*, ou *trois croches*, etc.
	Valeur remplissant la mesure : *une blanche pointée*.	Valeur remplissant la mesure : *une blanche pointée*, suivie d'une *noire pointée*.
	5° MESURE A TROIS-HUIT.	5° MESURE A NEUF-SEIZE (*peu usitée*).
	Signe indicateur : $\frac{3}{8}$	Signe indicateur : $\frac{9}{16}$
	Valeur du temps : *une croche*, ou *deux doubles croches*, etc.	Valeur du temps : *une croche pointée*, ou *trois doubles croches*, etc.
	Valeur remplissant la mesure : *une noire pointée*.	Valeur remplissant la mesure : *une noire pointée*, suivie d'une *croche pointée*.

Fig. 301. Tabla comparativa de medidas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[242]

[242] *Ibídem*, p. 73.

En la 4ª parte *La tonalité*, el autor escribe los tonos y semitonos de las escalas diatónicas.

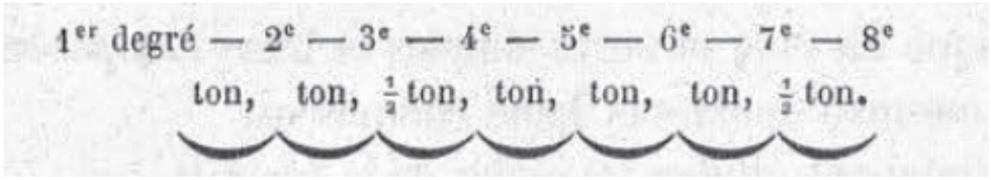


Fig. 302. Tonos y semitonos de las escalas diatónicas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[243]

En este mismo apartado, Halévy escribe el orden de las alteraciones de las siete tonalidades de la siguiente manera:

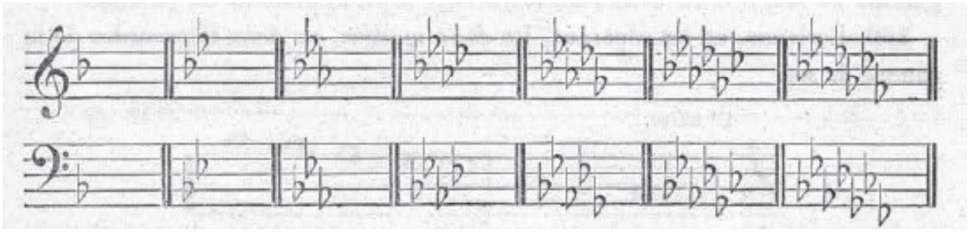


Fig. 303. Orden de los bemoles de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[244]

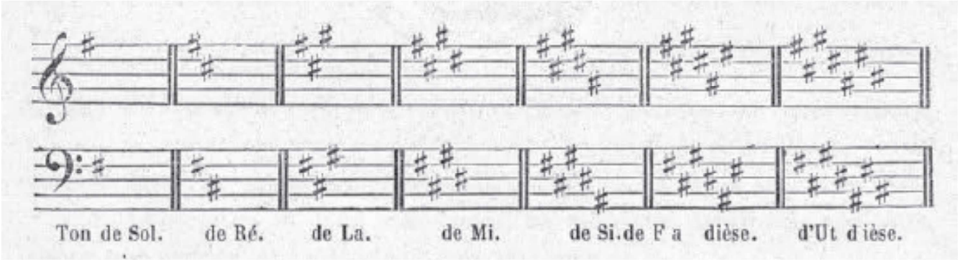


Fig. 304. Orden de los sostenidos de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[245]

[243] *Ibídem*, p. 86.

[244] *Ibídem*, p. 105.

[245] *Ibídem*, p. 109.

También en el apartado de *La tonalidad,* el autor escribe las escalas cromáticas ascendentes por sostenidos y por bemoles, en clave de Sol y de Fa en 4ª línea.

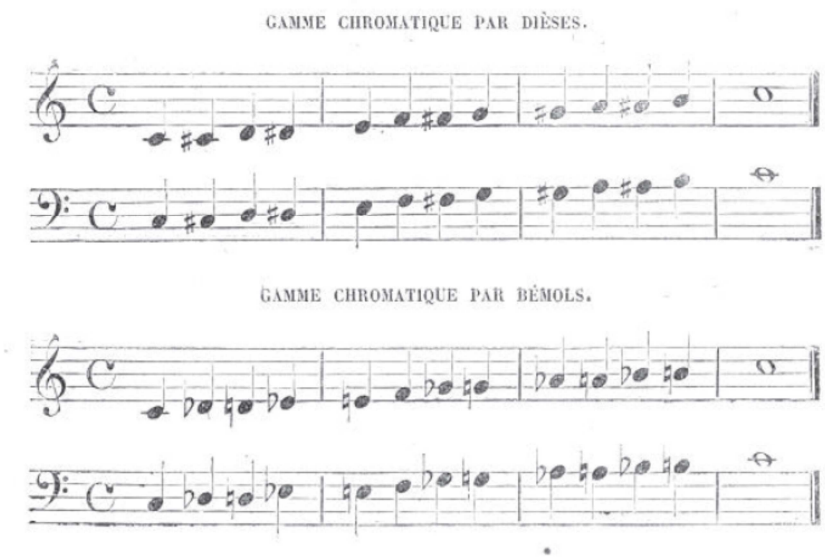


Fig. 305. Escalas cromáticas de *Leçons de Lecture Musicale* (1857) de Fromental Hálevy.[246]

Al final de su libro, Halévy explica la ejecución de algunos adornos como los *grupettos*, los trinos, las cadencias, entre otros. Aspectos estos, directamente vinculados a la práctica vocal.

[246] *Ibídem*, p. 116.

7.4.11. *Principios del solfeo y canto* (1879) Pascual Pérez y Gascón (1802-1864).


PRINCIPIOS

DE

SOLFEO Y CANTO

PARA USO DE LOS ALUMNOS

DEL

COLEGIO REAL DE SAN PABLO DE VALENCIA,

POR

D. PASCUAL PEREZ Y GASCON,

Organista primero de la Santa Iglesia Metropolitana de dicha ciudad, y sócio de mérito de la de Amigos del País, de la misma.

QUINTA EDICION.

Mariana Agullana

PROPIEDAD

VALENCIA

Se vende en casa del Autor.

Fig. 306. Portada de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.

Pascual Pérez y Gascón, pedagogo, compositor y organista primero de la Santa Iglesia Metropolitana y socio de mérito de los Amigos del País de la ciudad de Valencia, dedica este método a los alumnos del Colegio Real de San Pablo de Valencia.

En esta obra el autor comienza dirigiéndose a los discípulos, luego se dirige a los profesores que deseen adoptar sus principios y posteriormente comienza su método con el subtítulo: *Principios del solfeo y canto,* que consta de 120 lecciones, donde se intercalan explicaciones teóricas y ejemplos prácticos para impartir los contenidos. Las lecciones están escritas a una, dos y tres voces, y algunas son lecciones con textos en forma de canción.

Al inicio de este libro, el autor de dirige a sus discípulos escribiendo:

> *Dedico a vosotros este trabajo, porque en el intento ha sido formado para enseñanza y aprovechamiento de la juventud puesta a mi cargo.*
>
> *Es la música arte encantador que a todos embelesa y cautiva; las fibras del corazón están bajo su influjo, y al son de sus armonías descienden al alma sublimes y delicadas inspiraciones. De ahí nace su atractivo, y de ahí también su importancia; pues dirigida con acierto puede dar vuelo y elevación al es píritu, hacer suave y humano el carácter, y dulce y benéfico el corazón.*

En esta persuasión he emprendido los principios de ***solfeo y canto*** *que os ofrezco, y dos son los objetos que me he propuesto en ellos: solidez y amenidad en lo que se os enseñen; pureza en los sentimientos que os inspiren. A esto se encamina todo el conjunto y distribución de la presente obra. La progresiva sucesión de las dificultades, los cantos interpolados a su tiempo con las lecciones, las letras elegidas directamente para vosotros, los aires adoptados para ellas, y en fin todo cuanto en estas páginas se ha estampado; meditado está para que en vuestra instrucción podáis hallar provecho y deleite a la vez.*

Muy grato me seria haberlo, siquiera en parte, conseguido, y que el éxito se aproximara al deseo de vuestro profesor.

Seguidamente se dirige a los profesores y escribe: *A LOS PROFESORES QUE GUSTEN ADOPTAR ESTOS PRINCIPIOS*

Según Pérez y Gascón, no encontró ningún método que reuniera las siguientes condiciones:

Primera, contener solamente lo que fuese bastante para llegar a ejecutar los coros y solos de la música que yo juzgo propia de los colegios, o ponerse en estado de emprender el estudio de algún instrumento: segunda, solfeos para voces de corta extensión, por ser esta la del mayor número de alumnos: tercera, la introducción de cantos acomodados a los diferentes grados de adelanto, con letras que a más de servir de estímulo y recreo, fuesen un poderoso medio para avivar los sentimientos morales y religiosos: cuarta, una gradación lenta y sencilla, tanto en la exposición de la teoría como en los ejercicios de solfeo y canto, cual lo exige la enseñanza simultánea, en la que es forzoso dirigirse a individuos que no tienen la misma disposición.

La formación y cultivo de la voz son objetos que deben ocupar al profesor desde el primer día: a este fin se encamina el no permitir que los discípulos hagan gestos ridículos, y sí recomendarles que pongan el rostro natural y agradable, que la abertura de la boca sea tal cual lo exige la articulación clara de la vocal a y que esta posición de la boca debe conservarse cuanto sea posible al articular las demás vocales.

Refiriéndose a la vocalización expone:

> *Recomiendo mucho el ejercicio de la vocalización como medio eficaz para que la voz adquiera claridad e igualdad: tanto la escala como los demás ejercicios y lecciones que al profesor le parezca conveniente, las mandará vocalizar con la* ***a*** *luego de haber adquirido la completa afinación con el nombre de las notas.*

En el apartado *Principios del solfeo y canto,* el autor expone los siguientes ejemplos que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini:

Comenzando los *Ejercicios de entonación*, nos encontramos con la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, y sus respectivos tonos y semitonos.

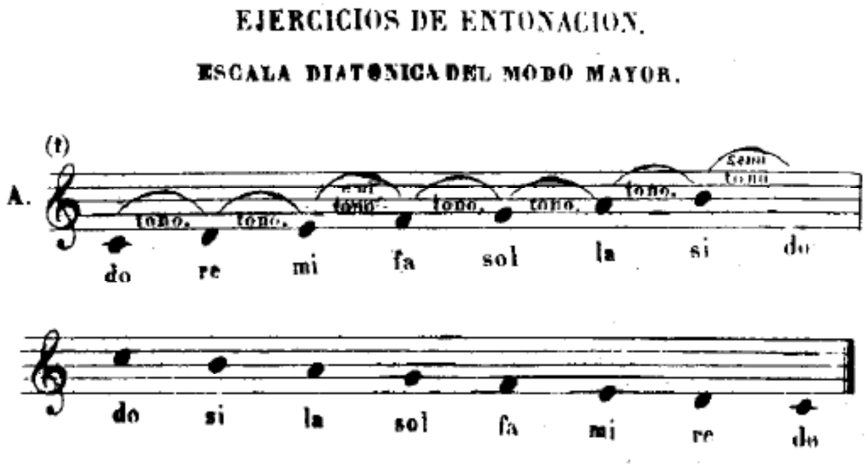


Fig. 307. Escala diatónica de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[247]

Seguidamente hallaremos los esquemas de la medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.

[247] Pérez, P. (1879.: *Principios de solfeo y canto: para uso de los alumnos del Colegio Real de San Pablo de Valencia*. Madrid: Casimiro Martín, p. 2.



Fig. 308. Medida de los compases de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[248]

A continuación el autor escribe estas lecciones de ritmo y entonación, combinando diferentes valores rítmicos: la lección 12 de redondas, la 13 de blancas, la 14 de negras y blancas, y la 15 de redondas, blancas y negras.

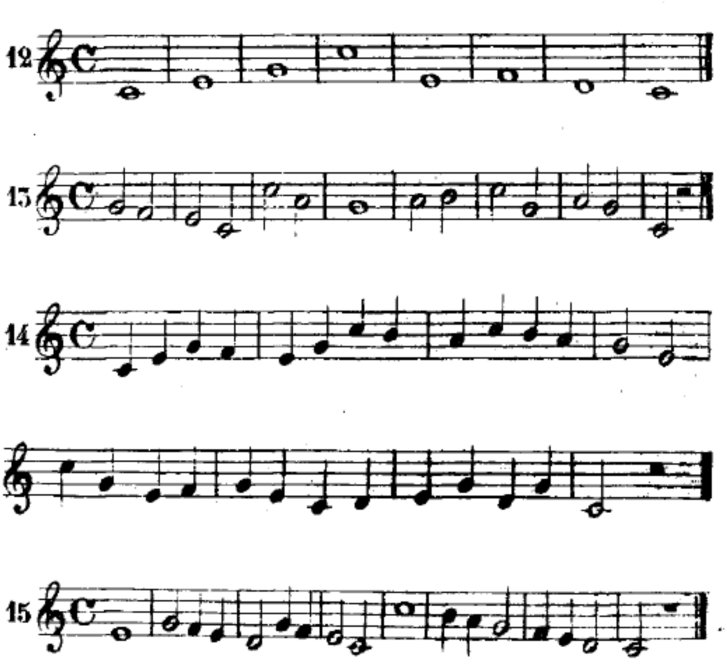


Fig. 309. Lecciones 12, 13, 14 y 15 de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[249]

En el apartado *Intervalos en general*, el autor escribe los intervalos desde la 2ª a la 8ª de forma ascendente, en el siguiente ejemplo.

[248] *Ibídem*, pp. 4-7-19.

[249] *Ibídem*, pp. 7.

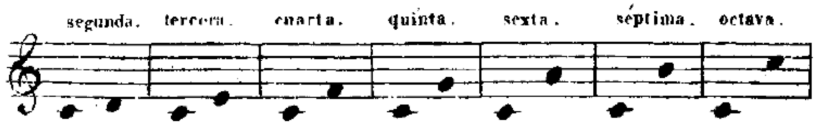


Fig. 310. Intervalos de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[250]

Más adelante en su libro, el autor escribe la escala cromática ascendente por sostenidos, y descendente por bemoles, aclarando que: *la escala que procede por semitonos se llama cromática.*

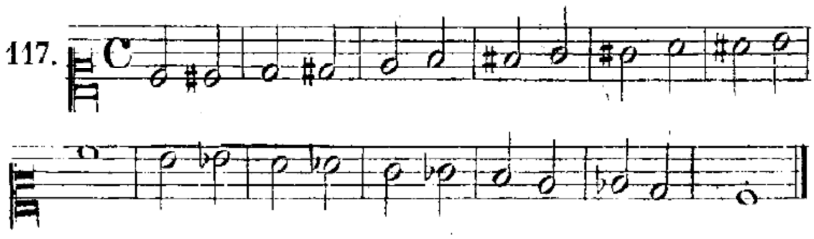


Fig. 311. Escala cromática de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[251]

En los apartados de *Tonos con sostenidos* y *Tonos con bemoles*, el autor escribe el orden de las alteraciones, con sostenidos y con bemoles de todas las tonalidades.

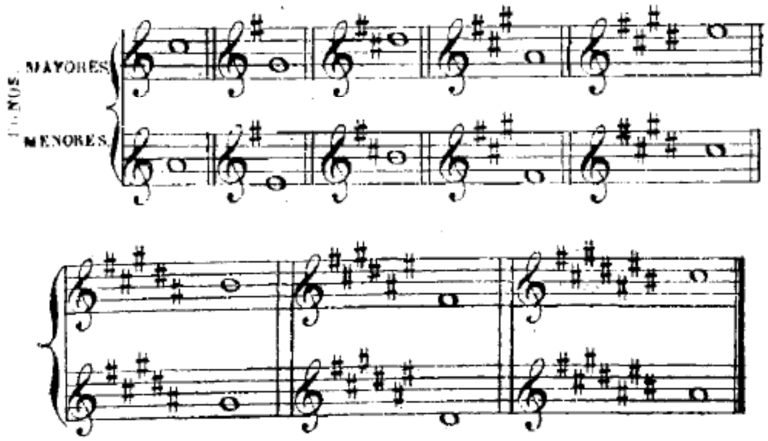


Fig. 312. Orden de los sostenidos de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[252]

[250] *Ibídem*, p. 9.
[251] *Ibídem*, p. 49.
[252] *Ibídem*, pp. 56-57.

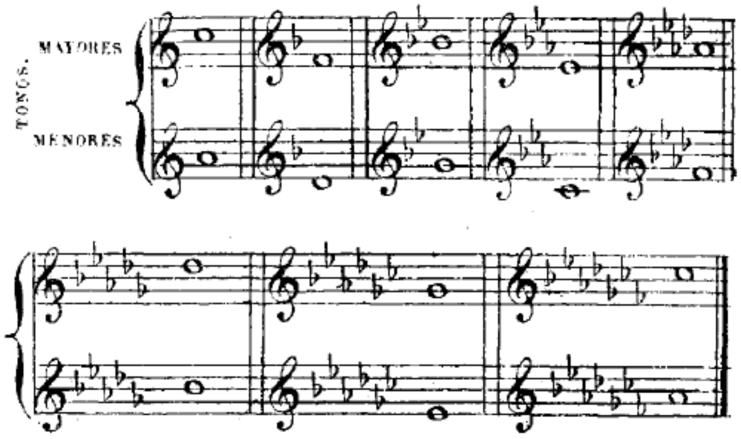


Fig. 313. Orden de los bemoles de *Principios de Solfeo y Canto* (1879) de Pascual Pérez y Gascón.[253]

Pascual y Gascón termina su libro con 11 notas y 70 preguntas sobre el texto contenido en sus principios.

En la nota 1 escribe el autor:

> *La mayor dificultad que se presenta al que principia el estudio del solfeo es reunir dos elementos que no tienen analogía entre sí como son la entonación y la medida. Con el fin de allanar esta dificultad, he puesto al principio una serie de ejercicios, que tienen por objeto exclusivo las entonaciones contenidas en la escala diatónica, tanto de grado como de salto.*
>
> *La formación y cultivo de la voz son objetos que deben ocupar al profesor desde el primer día: a este fin se encamina el no permitir que los discípulos hagan gestos ridículos, y sí recomendarles que pongan el rostro natural y agradable, que la abertura de la boca sea tal cual lo exige la articulación clara de la vocal a y que esta posición de la boca debe conservarse cuanto sea posible al articular las demás vocales.*
>
> *Recomiendo mucho el ejercicio de la vocalización como medio eficaz para que la voz adquiera claridad e igualdad: tanto la escala como los demás ejercicios y*

[253] *Ibídem*, p. 57.

*lecciones que al profesor le parezca conveniente, las mandará vocalizar con la **a** luego de haber adquirido la completa afinación con el nombre de las notas.*

En la nota tres expone que:

Si es útil la vocalización en todas las lecciones, es indispensable en los cantos con letra.

En la nota 6 escribe:

Mas antes es preciso enseñar a los alumnos que en la acción de respirar, la aspiración del aire debe ser rápida subiendo y dilatando el pecho: la aspiración al contrario, lenta, igual y sin sacudimientos. Para saber en qué lugar se debe lomar aliento, es necesario conocer la estructura y fraseado de la melodía. Careciendo los alumnos de estos precedentes cuidará el profesor de indicarles en dónde deben hacerlo.

En atención a que se necesita bastante tiempo para ejercitar con perfección estos ejercicios, se pasará adelante, sin perjuicio de volver a ellos con frecuencia, pues de aquí depende el que la voz adquiera flexibilidad y se preste a las varias inflexiones que exige la expresión del canto.[254]

[254] *Ibídem*, p. 63-67.

7.4.12. *Método completo de solfeo* (1893) de Hilarión Eslava (1807-1878).

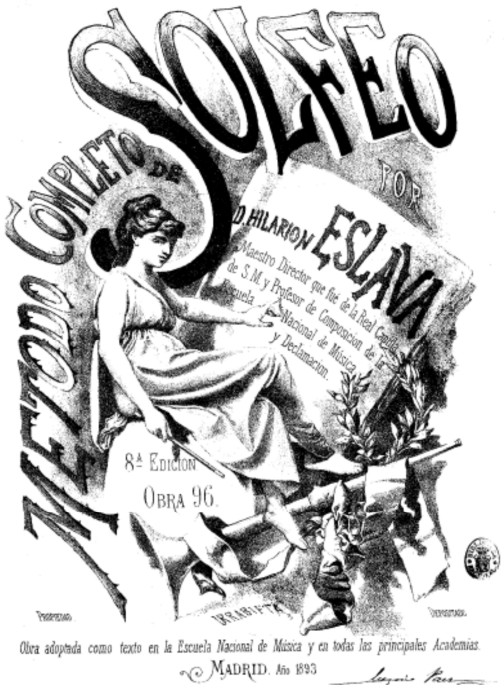


Fig. 314. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.

Hilarión Eslava Elizondo, compositor, crítico y periodista musical, historiador, director de coros y pedagogo navarro, además de Maestro Director de la Real Capilla de S. M. y profesor de composición de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

El *Método completo de solfeo* está estructurado en cuatro partes de carácter teórico práctico, en las que se explican de forma progresiva los principales conceptos del lenguaje musical. Al final de la cuarta parte, Eslava dedica dos breves apartados a la voz, el primero titulado “Vocalización” y el segundo “Canto con palabras”.

En la primera parte de Eslava, en el apartado de *Conocimientos preliminares*, en la Lección 1 aparece de la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente en redondas.

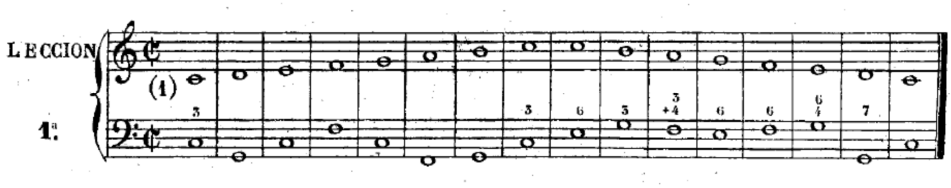


Fig. 315. Lección 1 del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[255]

En la lección 3, el autor escribe valores de blancas ascendentes y descendentes.

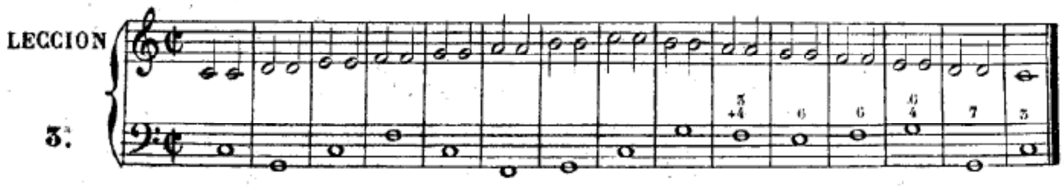


Fig. 316. Lección 2 del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[256]

En el apartado de *EMISIÓN DE LA VOZ,* el autor escribe:

> *No he querido complicar el estudio de las lecciones anteriores, enseñando al mismo tiempo la emisión de la voz. Ahora que el discípulo estará seguro en la perfecta afinación de la escala, conviene que aprenda a emitir los sonidos de su voz con toda pureza. Mi objeto, al dar algunos conocimientos en esta materia, no es otro sino el querer evitar los resultados funestos que se ver con frecuencia en muchos que acostumbrados, mientras dura el estudio del solfeo, a emitir defectuosamente la voz, llegan casi a inutilizarse después para el estudio del canto.*
>
> *Los defectos más graves, perjudiciales y de más trascendencia son los de emitir la voz gutural o nasal. A la 1ª llaman vulgarmente voz de gola, y a la 2ª gangosa. Para combatir la 1ª ocasionada por hinchar la lengua por su base,*

[255] Eslava, H. (1893). *Método completo de solfeo 1ª parte: sin acompañamiento*. Madrid: Almacén de Antón F. Benjamín, p. 9.

[256] *Ibídem*.

oprimiendo la garganta, es necesario hacer que el discípulo aplane bien la lengua en toda su extensión, ahondándola por su base o raíz.

Como la lengua es la que especialmente está encargada de transformar la voz en vocales por medio de sus movimientos, es necesario que estos se hagan principalmente por los bordes de ella, ligeramente por medio y de ningún modo por su base.

El defecto nasal es fácil de conocer y corregir al principio. Cuando la columna de aire sonoro va directamente a tomar su resonancia en los fosos o agujeros nasales en lugar de dirigirse a la boca, resulta un sonido enteramente gangoso.

Cogiendo las narices con las yemas de los dedos, es como puede conocerse si la columna de aire, cuando sale de la garganta, se dirige hacia los fosos nasales o hacia la boca: si la dirección es hacia la boca el sonido será puro; si es hacia las narices, será nasal, lo cual debe evitarse con cuidado.

La posición de la boca es una de las cosas que más influyen en la emisión de la voz. El Maestro debe cuidar de que el discípulo ponga la boca de modo que la quijada, labio y dientes inferiores estén separados perpendicularmente de la quijada, labio y dientes superiores: los labios deben estar blandamente pegados a los dientes: la boca -debe estar medianamente abierta, retirando sus costados en la forma que tienen en la sonrisa antes de llegar a ella: de este modo se abre la boca en justas proporciones, presenta además una forma agradable, y contribuye a la emisión pura de la voz.

Los defectos más comunes son abrir poco la boca, o abrirla en forma ovalada redondeando los labios, lo cual debe evitarse cuidadosamente.

Estos conocimientos, que por su claridad están al alcance de todos, bastan para el objeto que me propongo, que es prevenir los males que se siguen del descuido casi general que hay en esta materia.

Para poner en práctica todo lo dicho, el Maestro enseñará con viva voz al discípulo el siguiente ejercicio, observando escrupulosamente los preceptos dados, deteniéndose en cada lección, hasta que el discípulo emita bien la voz, y pronuncie con correcta posición de boca.[257]

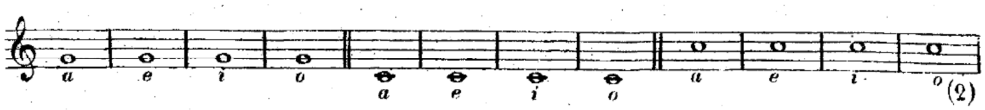


Fig. 317. Ejercicio de emisión vocal de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[258]

Aclara el autor a pie de página, que no utiliza la vocal "u" porque no la tienen los signos con cuyos nombres se solfea.

De la siguiente manera escribe el autor los esquemas para la medida de los compases ternarios y cuaternarios en su método.



Fig. 318. Medida de los compases de 4/4 y ¾ del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[259]

En el apartado *De los intervalos y de las alteraciones*, Eslava escribe los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor.

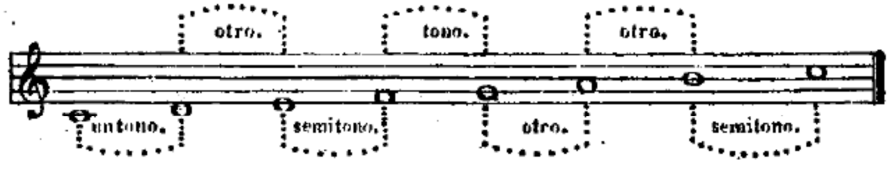


Fig. 319. Tonos y semitonos de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[260]

[257] *Ibídem*, p. 11-12.
[258] *Ibídem*, p. 12.
[259] *Ibídem*, p. 19-53.
[260] *Ibídem*, p. 27.

En la segunda parte en el apartado de *Intervalos*, el autor escribe este ejemplo desde el unísono hasta la 11ª, ascendente partiendo del Do3.

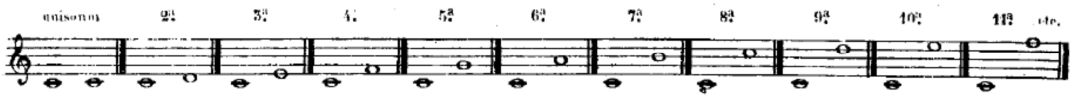


Fig. 320. Intervalos de *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[261]

Más adelante el autor no muestra la escala cromática ascendente y descendente.

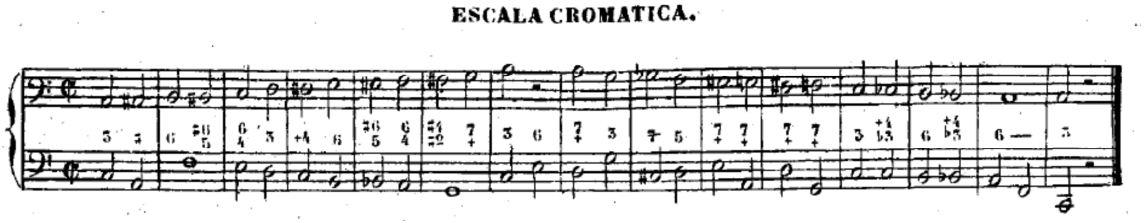


Fig. 321. Escala cromática del *Método Completo de Solfeo* (1893) de Hilarión Eslava.[262]

Al final de este método, el autor escribe acerca de la *Vocalización*:

> *Vocalizar se llama el cantar una lección o pieza con una de las tres vocales* ***a, e, o*** *(generalmente sólo se usa la primera). No se trata aquí de la vocalización en la extensión de la significación que tiene en un método de canto, sino como estudio intermedio entre solfear y cantar uniendo las palabras a la música. El solfista debe ejercitarse en vocalizar algunas lecciones, que pueden ser de las mismas que ha solfeado, antes de pasar a cantar con letra, para vencer de este modo la dificultad que sin duda hallaría sin este procedimiento.*[263]

Respecto al *Canto con palabras,* expone Eslava:

> *Al dedicarse el solfista a cantar con palabras debe tener presente que es un defecto gravísimo el no pronunciar distintamente todas las letras, tanto vocales como consonantes, y que es un vicio de que adolecen la mayor parte de los*

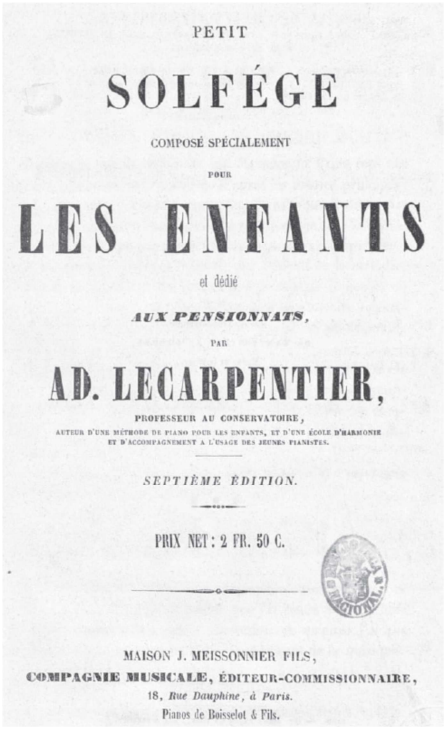
[261] *Ibídem*, p. 52.
[262] *Ibídem*, p. 161.
[263] *Ibídem*, p. 196.

> *cantantes. Así como un orador debe pronunciar con mayor claridad en un sermón que en una conversación familiar, del mismo modo el cantante debe exagerar la claridad de la pronunciación aún más que el orador. Me he atrevido a usar del verbo exagerar, porque no he oído jamás a cantante alguno pecar por exageración respecto a la pronunciación, mientras que continuamente oímos a la generalidad de ellos sin poder distinguir si pronuncian en español, en italiano o en árabe.*[264]

Para Eslava, cualquiera de las piezas fáciles de canto pueden servir de ejercicio para aprender a cantar con letra, teniendo cuidado de solfearlas antes.

[264] *Ibídem*, p. 197.

7.4.13. *Petit solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier (1809-1869).


PETIT

SOLFÉGE

COMPOSÉ SPÉCIALEMENT

POUR

LES ENFANTS

et dédié

AUX PENSIONNATS,

PAR

AD. LECARPENTIER,

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE,

AUTEUR D'UNE MÉTHODE DE PIANO POUR LES ENFANTS, ET D'UNE ÉCOLE D'HARMONIE ET D'ACCOMPAGNEMENT A L'USAGE DES JEUNES PIANISTES.

SEPTIÈME ÉDITION.

PRIX NET : 2 FR. 50 C.

MAISON J. MEISSONNIER FILS,
COMPAGNIE MUSICALE, ÉDITEUR-COMMISSIONNAIRE,
18, *Rue Dauphine, à Paris.*
Pianos de Boisselot & Fils.

Fig. 322. Portada del *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.

Adolphe-Claire Le Carpentier, profesor del Conservatorio de París, escribió además de este libro de Solfeos, especialmente para los niños, y dedicado a las escuelas, un método para piano y otro de Armonía.

Este libro consta de 14 artículos, donde el autor plasma los contenidos en forma de preguntas y respuestas, y con ejemplos teóricos y prácticos de los mismos; 106 lecciones para la práctica de los contenidos estudiados previamente, y una última página donde aparecen 4 ejercicios para aprender las notas en la clave de Fa en 4ª línea.

En el Artículo III, el autor habla sobre la medida de los diferentes compases y escribe los siguientes esquemas:

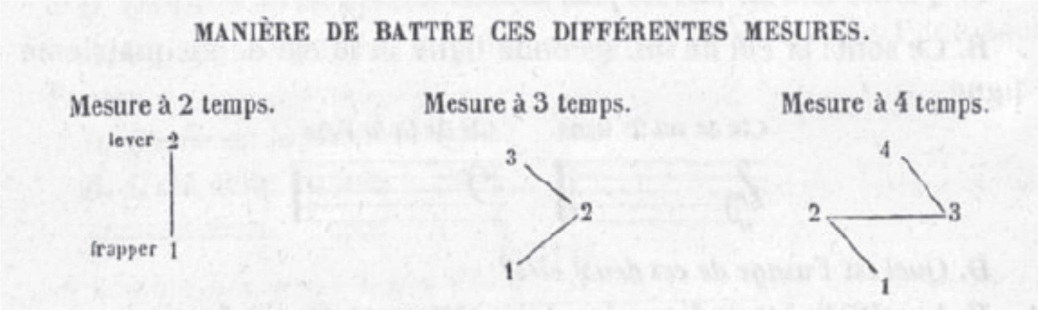


Fig. 323. Medida de los compases, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[265]

En el artículo X, Le Carpentier explica las alteraciones y las expone de manera similar a como aparecen en el Cuaderno de Lentini.

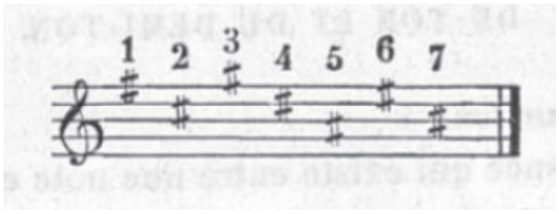


Fig. 324. Orden de los sostenidos de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[266]

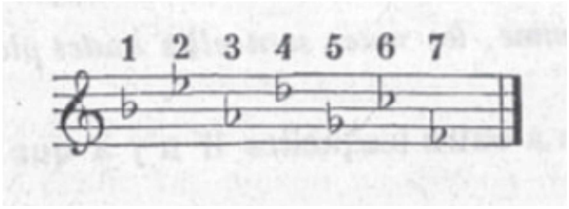


Fig. 325. Orden de los bemoles de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[267]

[265] Le Carpentier, A. C. (1840). *Petit solfège avec accompagt. de piano composé spécialement pour les enfant*s. París: Compagnie Musicale, p. 8.

[266] *Ibídem*, p. 18.

[267] *Ibídem*.

En el Artículo XI de las escalas, el autor escribe la escala diatónica de Do mayor, indicando los tonos y semitonos de manera similar al Cuaderno de Lentini:

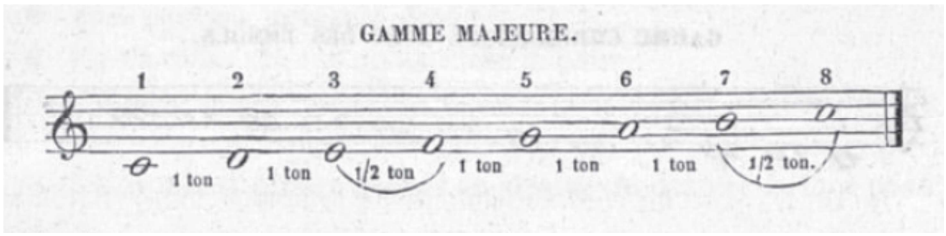


Fig. 326. Escala mayor con sus tonos y semitonos de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[268]

Seguidamente el autor expone las escalas cromáticas ascendentes con sostenidos y con bemoles, de manera similar a como las plantea Lentini.

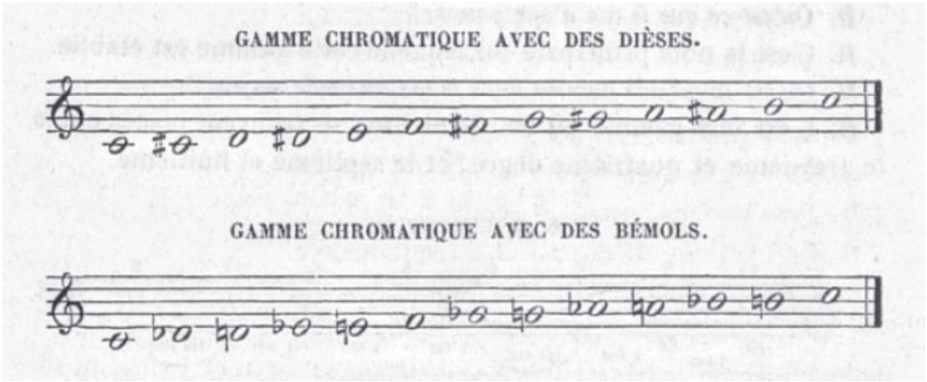


Fig. 327. Escalas cromáticas de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[269]

En la lección 1 de su método, Le Carpentier trabaja la escala de Do mayor en redondas, en el compás de 2/2, colocando el nombre debajo a cada nota, ascendente y descendente.

[268] *Ibídem*, p. 19.

[269] *Ibídem*, p. 20.

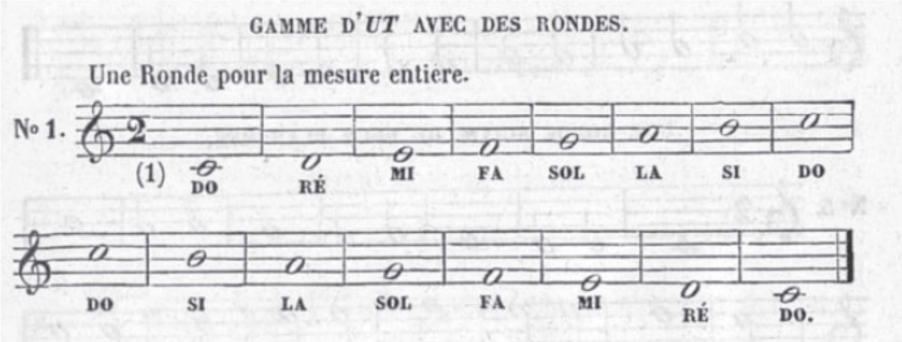


Fig. 328. Lección 1 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[270]

A continuación, el autor propone lecciones combinando diferentes figuras. En este caso combina redondas y blancas, ascendentes y descendentes.

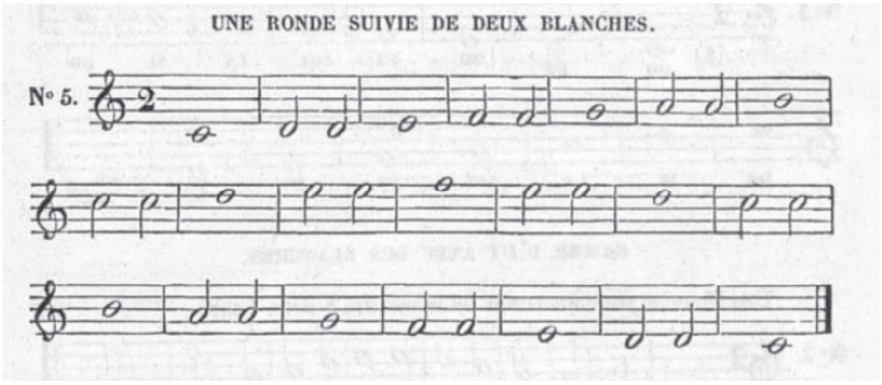


Fig. 329. Lección de redondas y blancas, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[271]

De la siguiente forma, ejemplifica Le Carpentier los intervalos desde la 2ª a la 8ª en su método.

[270] *Ibídem*, p. 27.

[271] *Ibídem*, p. 28.

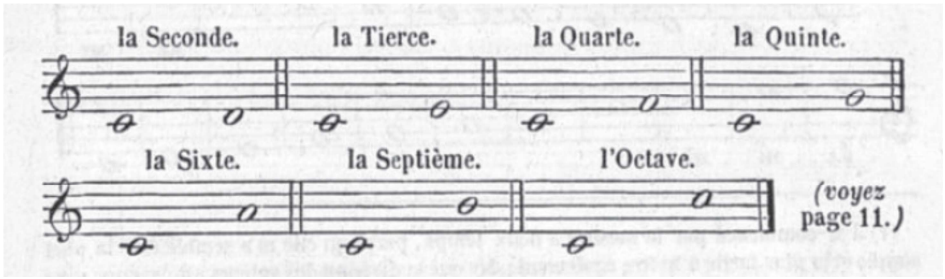


Fig. 330. Intervalos ascendentes, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.

A continuación, el autor trabaja el compás de 4/4 en la lección 11, combinando negras y redondas.

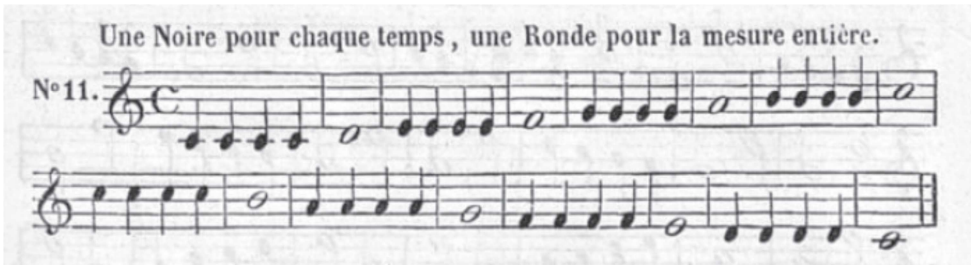


Fig. 331. Lección 11 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[272]

Le Carpentier, en la lección 16 trabaja el intervalo de 5ª con redondas, blancas y negras.

[272] *Ibídem*, p. 31.

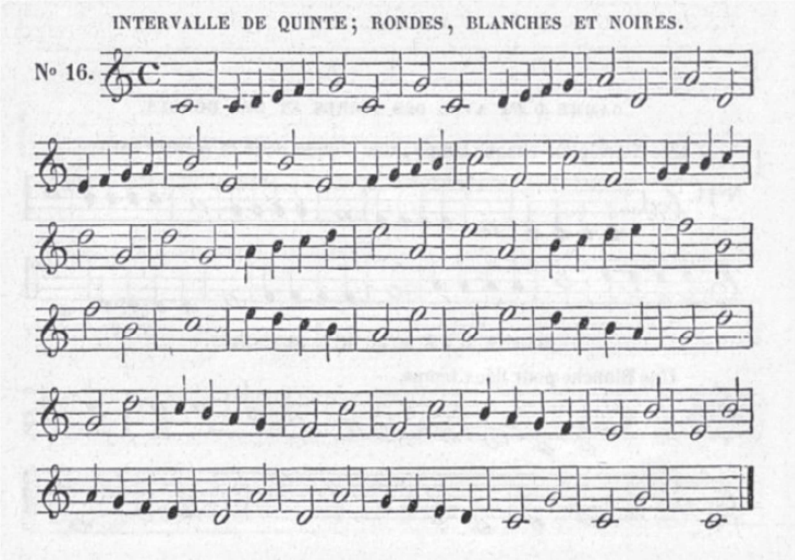


Fig. 332. Lección 16 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[273]

En la lección 21, el autor practica las redondas, las blancas, las negras y las corcheas.

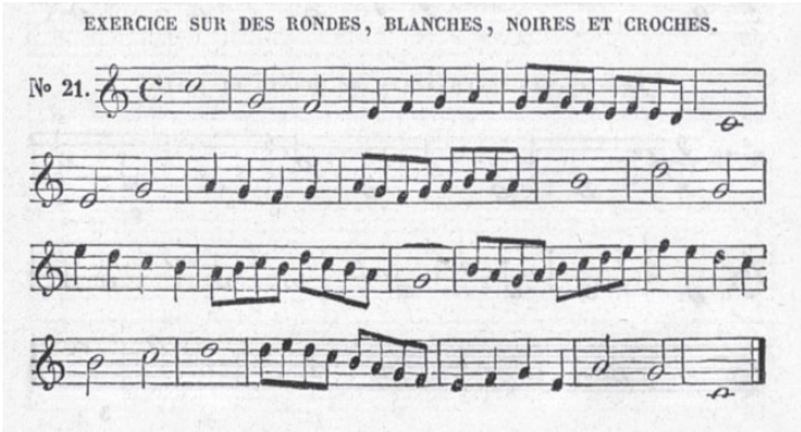


Fig. 333. Lección 21 de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[274]

La lección 28 es un resumen de los intervalos desde la 2ª a la 8ª, partiendo del Do3, Re3, Mi3 y Fa3 ascendentes y descendentes.

[273] *Ibídem*, p. 32.

[274] *Ibídem*, p. 34.

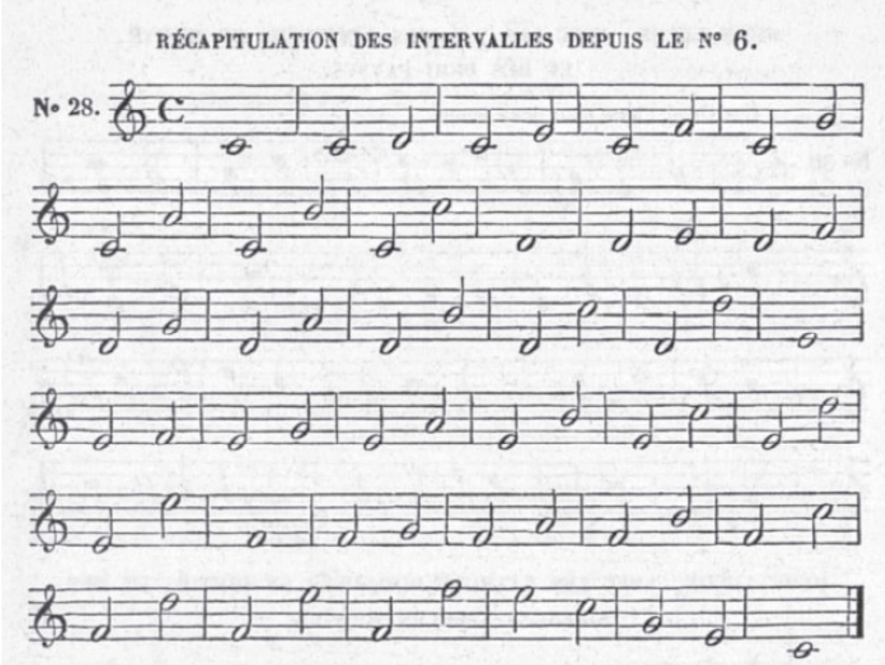


Fig. 334. Lección resumen de los intervalos, de *Petit Solfège composé spécialement pour les enfants* (1840) de Adolphe-Clair Le Carpentier.[275]

[275] *Ibídem*, p. 37.

7.4.14. *Nuevo método completo de solfeo* (1857) de José Valero (m. 1868) y Antonio Romero (1815-1886).

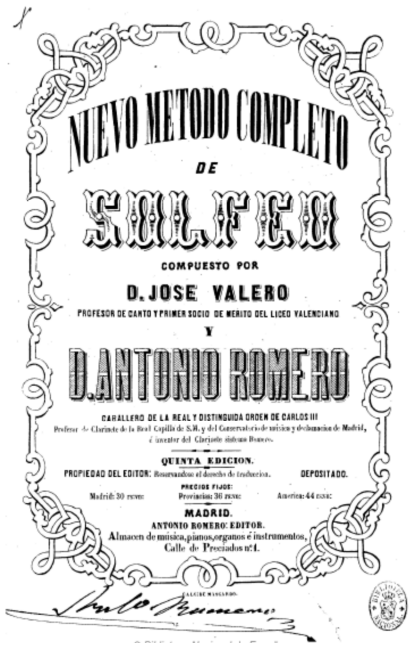

NUEVO METODO COMPLETO
DE
SOLFEO
COMPUESTO POR
D. JOSE VALERO
PROFESOR DE CANTO Y PRIMER SOCIO DE MERITO DEL LICEO VALENCIANO
Y
D. ANTONIO ROMERO
CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ORDEN DE CARLOS III
QUINTA EDICION.
PROPIEDAD DEL EDITOR. DEPOSITADO.
MADRID.
ANTONIO ROMERO EDITOR.
Almacen de música, pianos, organos é instrumentos,
Calle de Preciados nº 4.

Fig. 335. Portada del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.

En el Nuevo Método Completo del Solfeo de José Valero, profesor de Canto y primer socio de mérito del Liceo Valenciano, y Antonio Romero, caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III, profesor de clarinete del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y creador además, del clarinete sistema Romero, exponen en el Prólogo:

> *En el estado actual de civilización, el estudio de la Música es ya indispensable a todas las clases de la sociedad, tanto para no hacer un mal papel cuanto para gozar de sus encantos. La base de la Música es el Solfeo, con cuyo estudio se adquiere el conocimiento de todos los signos que para su escritura se emplean, y además se educa el oído para saber apreciar la entonación y demás cualidades de los sonidos.*
>
> *Los Tiples, Contraltos, Tenores, Barítonos y Bajos, encontrarán lecciones escritas en claves y extensión propias de cada voz, las que también podrán ejecutarse con instrumentos análogos; teniendo todas ellas la circunstancia especialísima de contener melodías que a la vez que instruyen en la medida y*

> *entonación, forman desde luego el buen gusto del discípulo en todos los géneros, cuya cualidad ha contribuido mucho a que este método sea tan estimado. Los profesores de música, las madres de familia y cualquiera otra persona que tenga algunos conocimientos en el arte, podrán enseñar por este método, en el que todo está previsto y simplificado.*[276]

Este método consta de una primera parte con dos secciones. La primera contiene 32 lecciones, que tratan los contenidos preliminares del solfeo de forma teórica y práctica; y una segunda sección con 52 lecciones, en la que aparece un apartado dedicado a la emisión de la voz y a la respiración, terminando esta primera parte con el apartado *Observaciones sobre los compases.* En la segunda parte de este método, aparecen las lecciones desde la 53 a la 114, continuación de la parte anterior.

En los ejemplos que expondremos a continuación, se podrán apreciar las similitudes que guardan con el Cuaderno de Lentini, los contenidos del solfeo.

En la página 3 aparece la escala diatónica e Do mayor, ascendente y descendente.

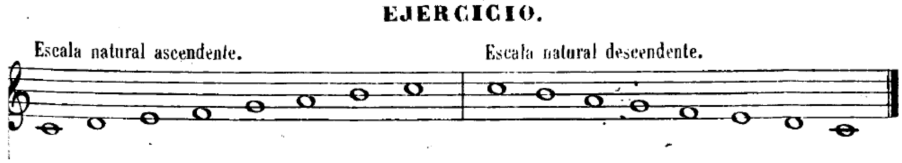


Fig. 336. Escala diatónica del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[277]

Seguidamente, los autores escriben los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor.

---

[276] Valero, J. & Romero, A. (1857). *Nuevo método completo de solfeo.* Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, p. 1.

[277] *Ibídem*, p. 3.

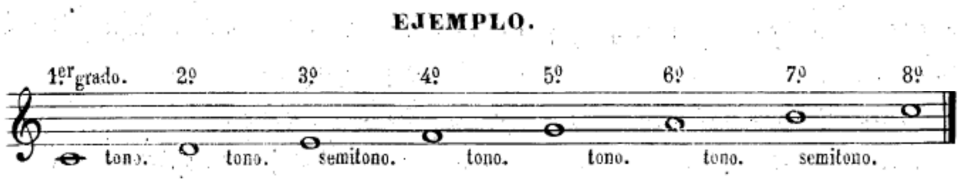


Fig. 337. Escala diatónica del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[278]

En el apartado *De la duración de los sonidos*, los autores exponen los siguientes esquemas para representar la medida de los compases cuaternarios, ternarios y binarios.

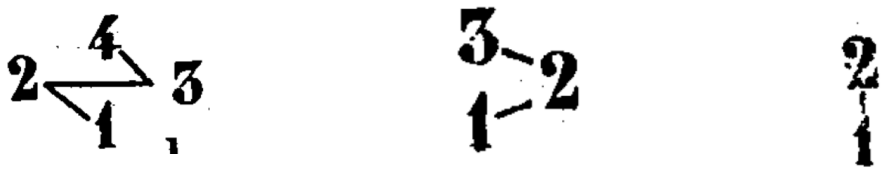


Fig. 338. Medida de los compases del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[279]

En las lecciones de entonación y lectura, los autores escriben diferentes combinaciones de valores, como podemos apreciar en las lecciones 1, 2, 7, 17, 18, 19 y 20.

[278] *Ibídem*, p. 4.

[279] *Ibídem*.

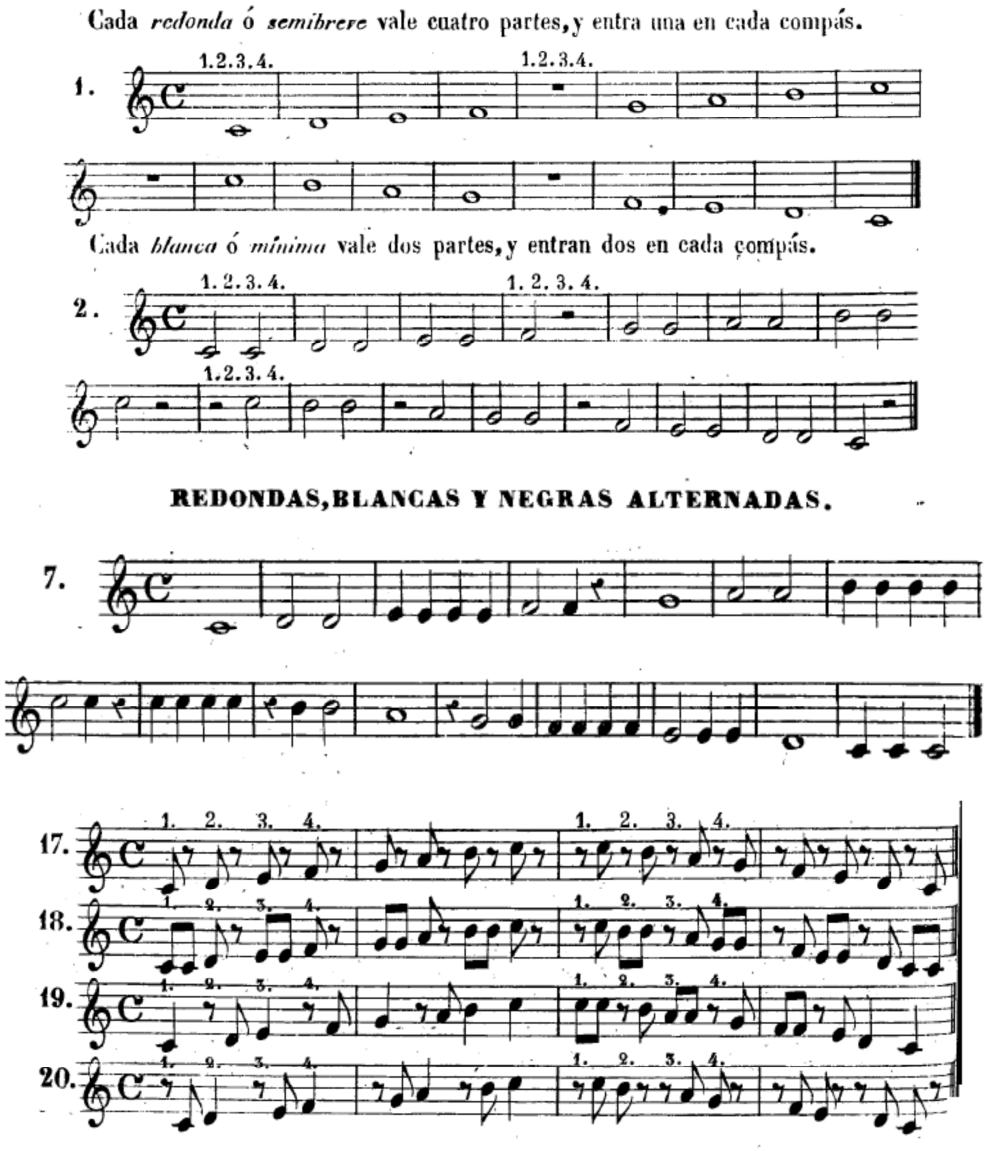


Fig. 339. Lecciones con diferentes combinaciones de valores del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[280]

En el apartado *Ejercicios de los intervalos naturales*, aparecen los de 2ª en la escala diatónica de Do mayor, donde los autores señalan los tonos y semitonos naturales.

[280] *Ibídem*, pp. 6-7-8.

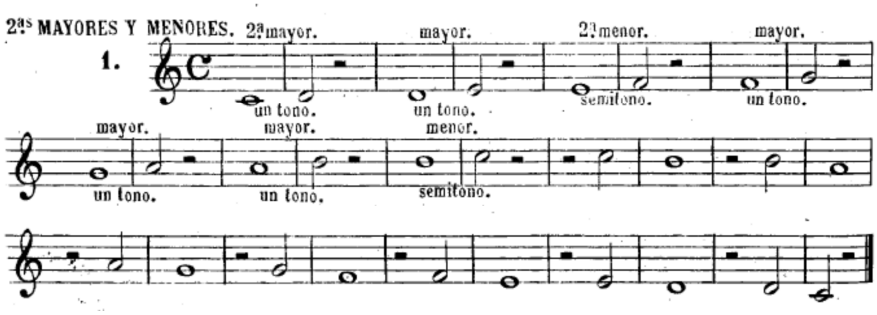


Fig. 340. Tonos y semitonos naturales del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[281]

Seguidamente, encontraremos las lecciones con diferentes intervalos, en este caso en la lección 7, el de 3ª.

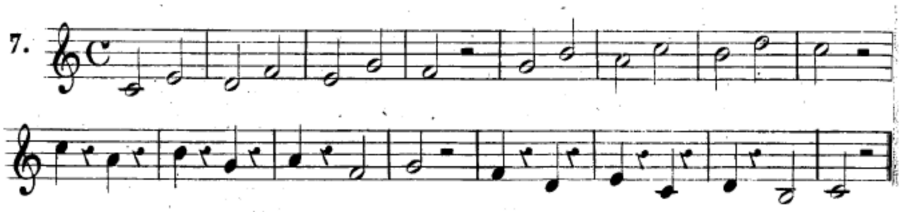


Fig. 341. Intervalo de 3ª del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[282]

En la lección 30 aparece un resumen de los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª, ascendentes y descendentes.

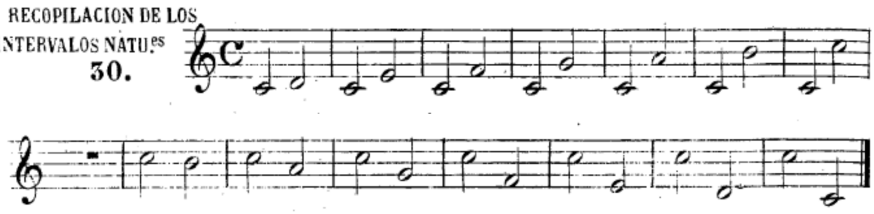


Fig. 342. Resumen de los intervalos del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[283]

[281] *Ibídem*, p. 10.

[282] *Ibídem*, p. 12.

[283] *Ibídem*, p. 18.

Llegados a este punto escriben los autores:

> *Los anteriores ejercicios de escalas e intervalos se repetirán hasta que el discípulo los entone y mida por sí solo con toda seguridad, pues son la base en que se funda el importante estudio del solfeo.*[284]

Seguidamente hacen referencia a la educación vocal en la enseñanza musical, como un aspecto muy importante a tener en cuenta por los profesores de Música, y exponen en la página 19 de su Método: *LA EMISIÓN DE LA VOZ*.

> *Creemos llegado el momento de recomendar al profesor, que cuide con el mayor esmero de que el discípulo emita la voz con pureza, evitando que la saque gutural o nasal, cuyos defectos son de gran trascendencia, principalmente para aquellos que piensan dedicarse después al canto (para este objeto recomendamos la Guía teórico-práctica escrita por Lamperti). Para evitar el primero de dichos defectos, cuidará que no hinche la lengua por su base ni haga ninguna contracción que estreche la garganta, y para evitar el segundo, procurará que el aire convertido en sonido salga recto de la boca, sin tomar resonancia en los conductos interiores de la nariz.*[285]

Seguidamente escriben sobre la respiración:

> *El estudio de la respiración es de suma importancia, no solo para el solfeo sino también para el canto y para todos los instrumentos de viento. Su mecanismo consiste en dos movimientos alternativos que se llaman aspiración o inspiración y espiración. Por el primero, los pulmones atraen una cierta cantidad de aire exterior, y por el segundo lo espelen o consumen al tiempo de emitir los sonidos.*
>
> *Hay dos modos de aspirar, el primero consiste en levantar y adelantar el pecho, por un movimiento lento, dilatando cuanto sea posible los pulmones. El segundo consiste en levantar el vientre. Aunque algunos preconizan las ventajas de este segundo modo, nosotros preferimos el primero por creerlo más natural.*

[284] *Ibídem*.

[285] *Ibídem*, p. 19.

La espiración debe hacerse lentamente y con mucha igualdad, procurando consumir el aire puramente necesario para la formación de los sonidos, reponiéndolo antes de que se concluya enteramente.

Antes de emprender el estudio de las lecciones siguientes, se ejercitará el discípulo en tomar grandes y pequeñas aspiraciones, las primeras con lentitud y las segundas con la posible brevedad. Las grandes aspiraciones se tomarán solo en los sitios en que haya silencios, y las pequeñas en donde se hallen las comas, quitando un poco del fin del valor de la nota que antecede a la coma, pero sin alterar el compás en lo más mínimo.[286]

En la segunda parte del método de Valero y Romero, en el apartado *De las alteraciones*, los autores exponen el orden de las alteraciones en los sostenidos y en los bemoles.

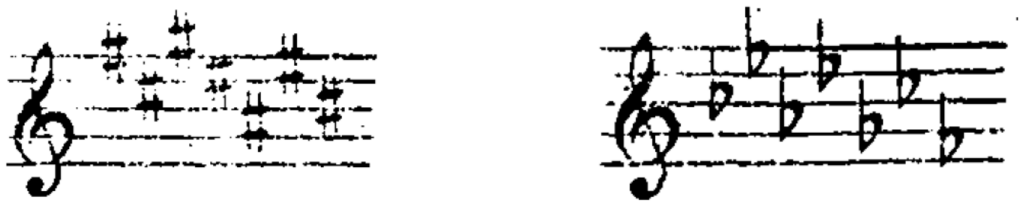


Fig. 343. Orden de las alteraciones del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[287]

Más adelante, nos encontramos la lección 3 de escala cromática ascendente por sostenidos y descendente por bemoles.

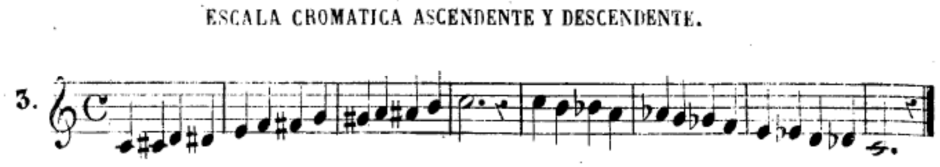


Fig. 344. Escala cromática del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[288]

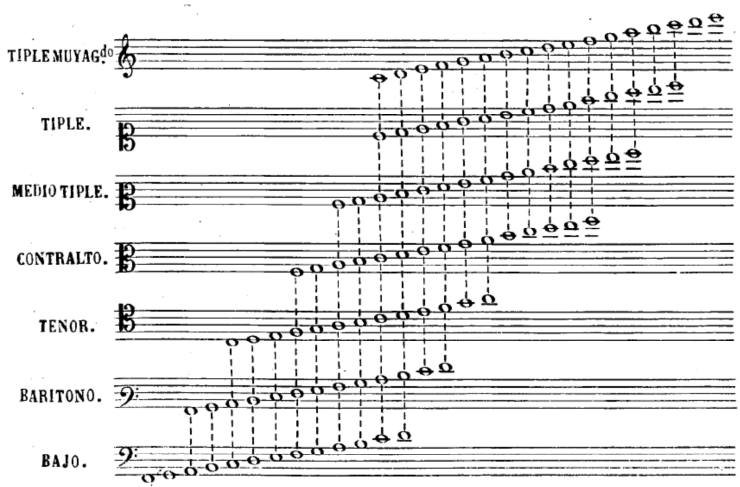
[286] *Ibídem*.

[287] *Ibídem*, p. 62.

[288] *Ibídem*, p. 66.

En la última página del método los autores presentan un cuadro, exponiendo la relación que hay entre la clave en la que se escribe cada tipo de voz y la extensión que pueden abarcar respectivamente, y añaden lo siguiente:

> *Sabido el uso que se hace de las claves, solo resta saber la relación que ellas tienen entre sí con respecto a su diapasón, y la extensión de cada una de las clases que hay de voces, lo cual se comprenderá examinando el cuadro siguiente:*



Sin embargo de ser este el modo mas propio de escribir la música para cada una de las voces, conviene saber que, con el fin de facilitar la lectura, suele escribirse en clave de sol para los tiples, medios tiples, contraltos y aun para los tenores, y en clave de fa en cuarta línea para los barítonos y bajos.

FIN DEL MÉTODO.

Fig. 345. Cuadro de la relación de las claves del *Nuevo Método Completo de Solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.[289]

[289] *Ibídem*, p. 122.

7.4.15. *Método de solfeo (1860) de Bernardo Calvó Puig y Capdevila* (1819-1880).


MÉTODO DE SOLFEO

ó sea

ELEMENTOS GENERALES PARA APRENDER Á LEER LA MÚSICA

Obra útil á los Profesores que se dedican á la enseñanza, escrita sobre los mejores autores que se han publicado hasta el dia, tales como Fetis Garaude, Rodolphe, Panseron, Martinez del Romero y otros

POR

BERNARDO CALVÓ PUIG

Maestro y Director de Música de la Sociedad Filarmónica de Barcelona

Y SOCIO ARTISTA DE LA MISMA.

PRECIO 40 Rs

Juan Budo, Grabador de musica, Plazuela S. Francisco, 5

Barcelona.

Fig. 346. Portada del *Método de Solfeo* (1860) de Bernardo Calvó Puig y Capdevila.

Bernando Calvó Puig y Capdevila, Maestro y Director de Música y socio artista de la Sociedad Filarmónica de Barcelona, escribe este *Método de Solfeo o sea Elementos Generales para aprender a leer Música*, y explica que es una *obra útil a los profesores que se dedican a la enseñanza, escrita sobre los mejores autores que se han publicado hasta el día, tales como Fétis, Garaude, Rodolphe, Panseran, Martínez del Romero y otros*.[290]

Este método contiene al principio, una parte titulada *Elementos de la Música. Introducción*, donde aparecen 60 contenidos teóricos numerados, acerca del solfeo. Seguidamente encontraremos 6 láminas con 38 ejemplos referentes a los contenidos de la Introducción. A continuación aparece la primera parte con 5 ejercicios preparatorios para aprender el nombre de las notas, seguidos por 32 ejercicios prácticos para poder entender las notas. A partir de la lección 33 y hasta la 128, se practican todos los contenidos impartidos anteriormente. Después encontramos la tercera parte del método,

[290] Artículo de André Ramírez, pbro. Organista de la Catedral de Vich, 1953.

don hallaremos las lecciones desde la 129 hasta la 154, escritas para la práctica del solfeo en otras claves.

En el *Objeto y plan de la obra*, expone el autor:

> *…al profesor que conoce el arte que enseña, sabrá sacar todo el partido posible del presente método, adaptando según las necesidades de sus discípulos, los ejercicios que crea útiles suprimiendo los que no convengan, y añadiendo o ampliando el número de aquellos que a su entender no sean bastantes para instruir debidamente a sus alumnos, único medio de enseñar provechosamente, pues creemos poco menos que imposible que cualquier método aunque excediere al presente en volumen el triple o el cuádruplo, pueda por si solo ser suficiente para la enseñanza de todos indistintamente atendida la diferencia de voces, y otros mil inconvenientes con que tropieza el que se dedica a la enseñanza de la música.*

A continuación expondremos los contenidos de este método, que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini:

En la lámina 5, ejemplo 30 podemos encontrar la escala diatónica de Do y el orden de las alteraciones en los sostenidos y en los bemoles.

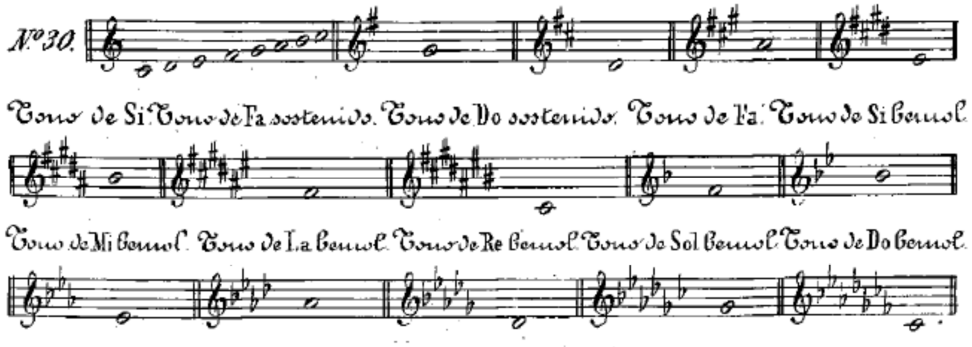


Fig. 347. Escala diatónica y alteraciones de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.[291]

[291] Calvó, B. (1860). *Método de Solfeo*. Barcelona: Juan Budó, Lámina 5.

En el apartado *Ejercicios prácticos para aprender a entender las notas y dar a cada una su respectivo valor*, el autor propone una serie de ejercicios de lectura y entonación con diferentes combinaciones de valores rítmicos, sobre la escala diatónica de Do mayor, ascendente y descendente. Mostramos a continuación las lecciones 1, 2 y 6 de redondas, blancas y negras respectivamente; y la lección 9 que es un resumen de todos los contenidos impartidos anteriormente.

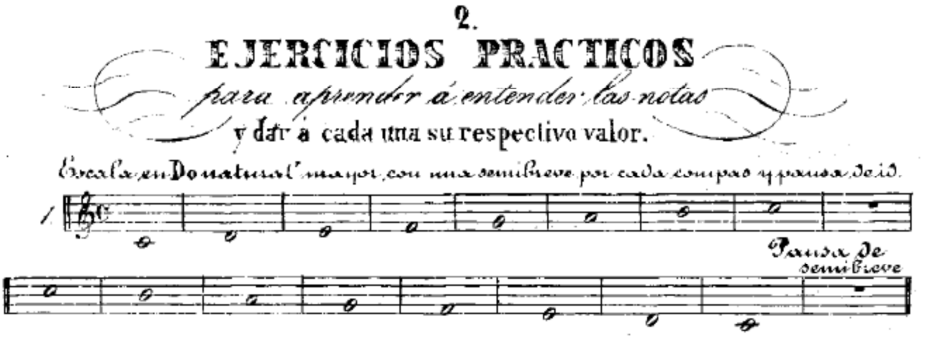


Fig. 348. Ejercicio de redondas del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig.[292]

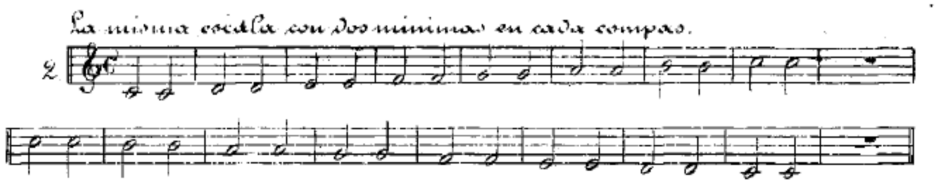


Fig. 349. Ejercicio de blancas del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[293]

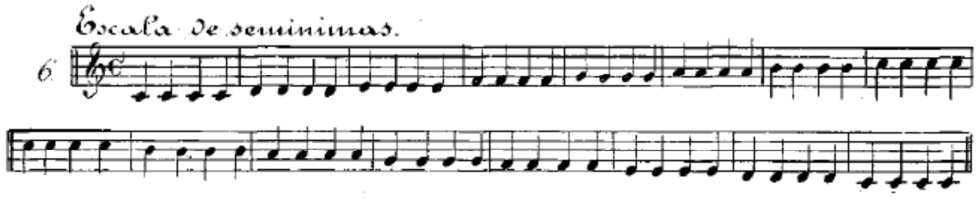


Fig. 350. Ejercicio de negras del *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[294]

[292] *Ibídem*, p. 2.

[293] *Ibídem*.

[294] *Ibídem*.

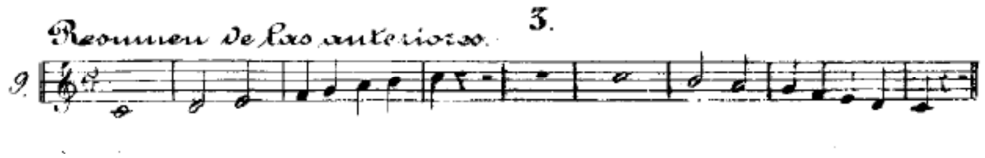


Fig. 351. Ejercicio resumen de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[295]

A continuación aparecen los ejercicios de intervalos desde la 2ª hasta 8ª ascendentes y descendentes.

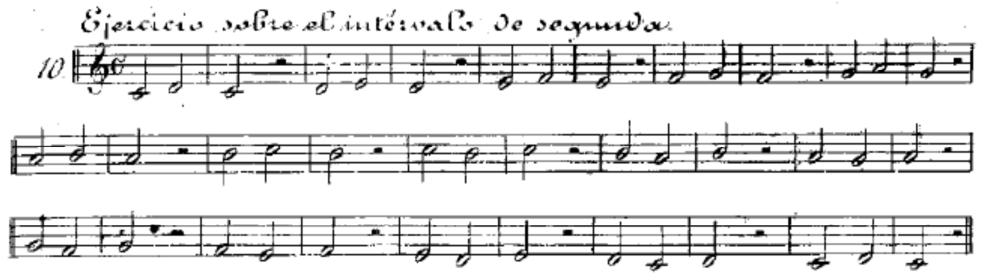


Fig. 352. Ejercicio de intervalos de 2ª de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[296]

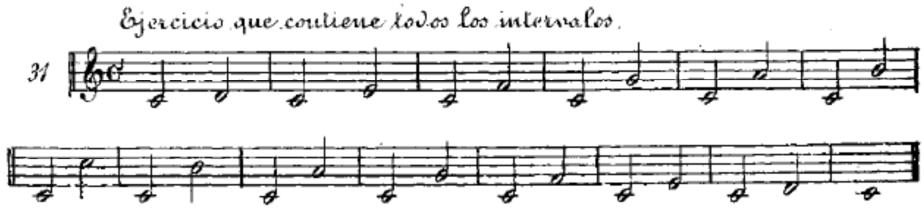


Fig. 353. Ejercicio de todos los intervalos de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[297]

En el apartado *Escala general de las notas que está más en uso en la clave de Fa*, el autor escribe un *ejercicio sobre el movimiento cromático.*

[295] *Ibídem*, p. 3.

[296] *Ibídem*.

[297] *Ibídem*, p. 7.

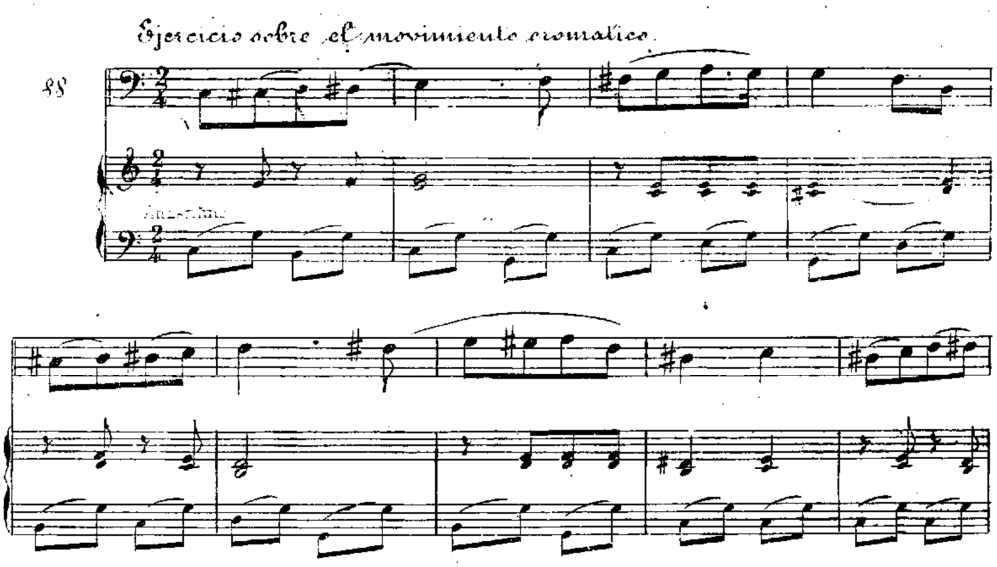
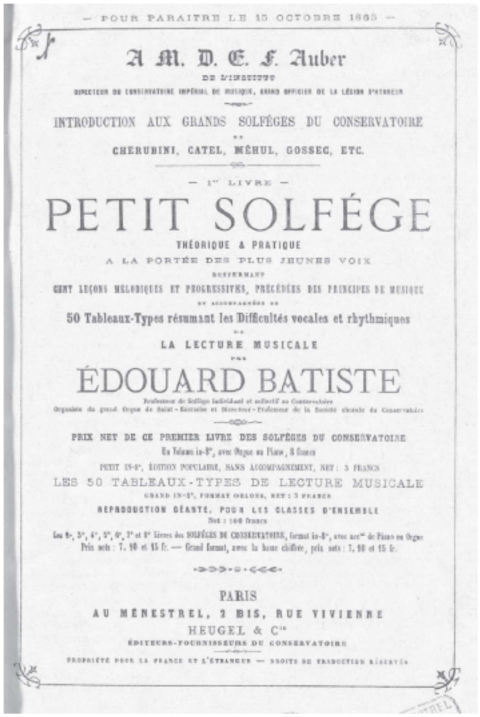


Fig. 354. Ejercicio cromático de *Método de Solfeo* de Bernardo Calvó Puig[298]

[298] *Ibídem*, p. 45.

7.4.16 *Petit solfége* (1865) de Edouarde Batiste (1820-1876).


— POUR PARAITRE LE 15 OCTOBRE 1865 —

A M. D. E. F. Auber

DE L'INSTITUT

DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE, GRAND OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

INTRODUCTION AUX GRANDS SOLFÈGES DU CONSERVATOIRE

DE

CHERUBINI, CATEL, MÉHUL, GOSSEC, ETC.

— 1er LIVRE —

PETIT SOLFÉGE

THÉORIQUE & PRATIQUE

A LA PORTÉE DES PLUS JEUNES VOIX

RENFERMANT

CENT LEÇONS MÉLODIQUES ET PROGRESSIVES, PRÉCÉDÉES DES PRINCIPES DE MUSIQUE

ET ACCOMPAGNÉES DE

50 Tableaux-Types résumant les Difficultés vocales et rhythmiques

DE

LA LECTURE MUSICALE

PAR

ÉDOUARD BATISTE

Professeur de Solfége individuel et adjoint au Conservatoire

Organiste du grand Orgue de Saint-Eustache et Directeur-Fondateur de la Société chorale du Conservatoire

PRIX NET DE CE PREMIER LIVRE DES SOLFÈGES DU CONSERVATOIRE

Un Volume in-8°, avec Orgue ou Piano, 8 francs

PETIT IN-8°, ÉDITION POPULAIRE, SANS ACCOMPAGNEMENT, NET : 3 FRANCS

LES 50 TABLEAUX-TYPES DE LECTURE MUSICALE

GRAND IN-8°, FORMAT OBLONG, NET : 5 FRANCS

REPRODUCTION GÉANTE, POUR LES CLASSES D'ENSEMBLE

Net : 100 francs

Les 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e et 8e livres des SOLFÈGES DU CONSERVATOIRE, format in-8°, avec accts de Piano ou Orgue

Prix nets : 7, 10 et 15 fr. — Grand format, avec la basse chiffrée, prix nets : 7, 10 et 15 fr.

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 BIS, RUE VIVIENNE

HEUGEL & Cie

ÉDITEURS-FOURNISSEURS DU CONSERVATOIRE

PROPRIÉTÉ POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER — DROITS DE TRADUCTION RÉSERVÉS

Fig. 355. Portada de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.

El francés Antoine-Édouarde Batiste fue un compositor, pedagogo, profesor de solfeo individual y colectivo del Conservatorio de París, además de organista del gran órgano de San Eustaquio, y director-profesor de la Sociedad Coral del Conservatorio de París. Escribió varias obras didácticas como sus *Petit Solfége,* publicado en 1865.

Esta obra, planteada de forma teórico-práctica, consta de 100 lecciones progresivas precedidas por los principios de la Música, y acompañados de 50 Tableaux, que resumen las dificultades vocales y rítmicas de la lectura musical.

En el apartado de los *Principios preliminares de la Música*, Batiste escribe un ejemplo de las notas musicales representadas dentro del pentagrama y en las líneas adicionales.

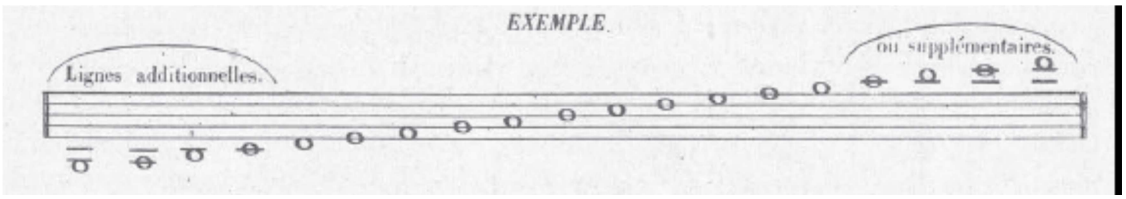


Fig. 356. Ejemplo de las notas musicales de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[299]

Seguidamente nos encontramos con los esquemas de la medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.

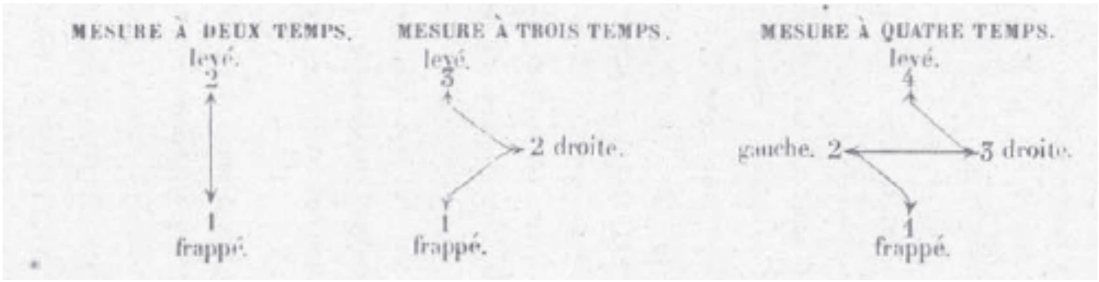


Fig. 357. Medida de los compases de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[300]

En el apartado *De los intervalos*, el autor propone varias lecciones para la práctica de los saltos desde la 2ª hasta la 10ª, de manera ascendente y descendente. Termina con una lección que resume todos los intervalos.

[299] Batiste, E. (1865). *Solfèges du Conservatoire. 1er. livre, Petit solfège théorique & practique à la portée des plus jeunes voix*. París: Heugel & Cie., p. 1.

[300] *Ibídem*, p. 3.

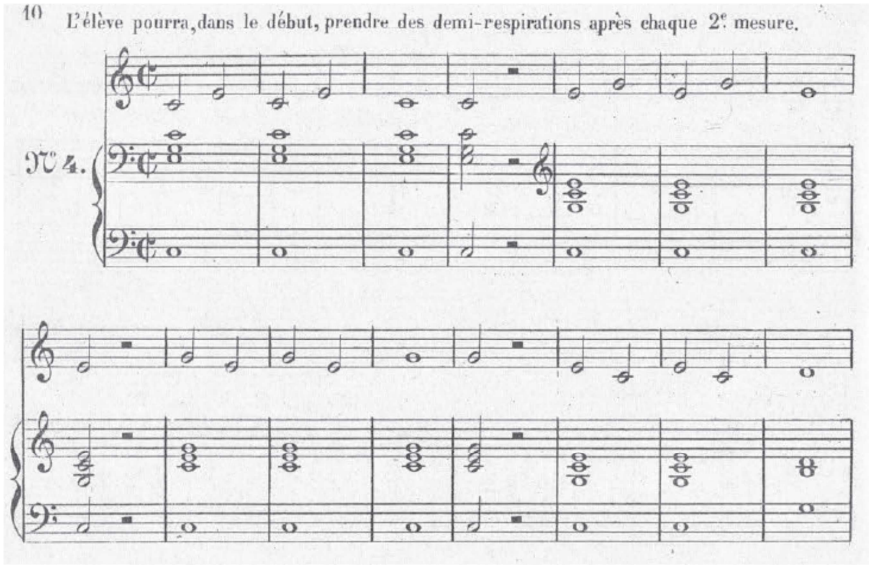


Fig. 358. Intervalo de 3ª de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[301]

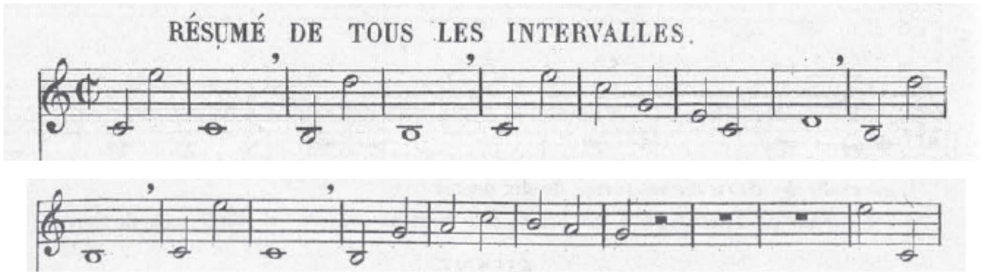
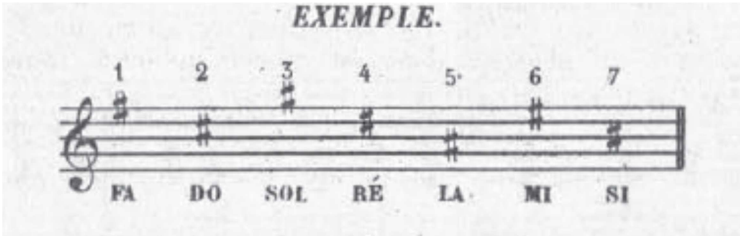


Fig. 359. Fragmento del resumen de los intervalos de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[302]

En el apartado *De los signos de alteración*, el autor escribe el orden de los sostenidos y los bemoles.



[301] *Ibídem*, p. 10.

[302] *Ibídem*, p. 24.

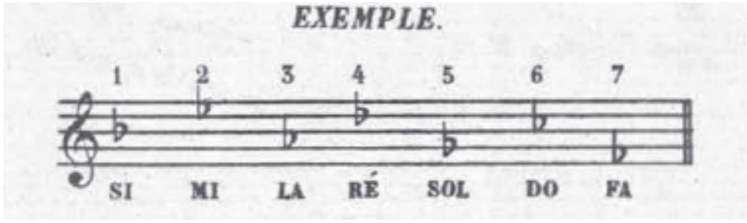


Fig. 360. Orden de las alteraciones de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[303]

En el apartado *De los tonos y los semitonos*, Batiste señala los semitonos diatónicos en la escala cromática de Do, ascendiendo por sostenidos y descendiendo por bemoles.

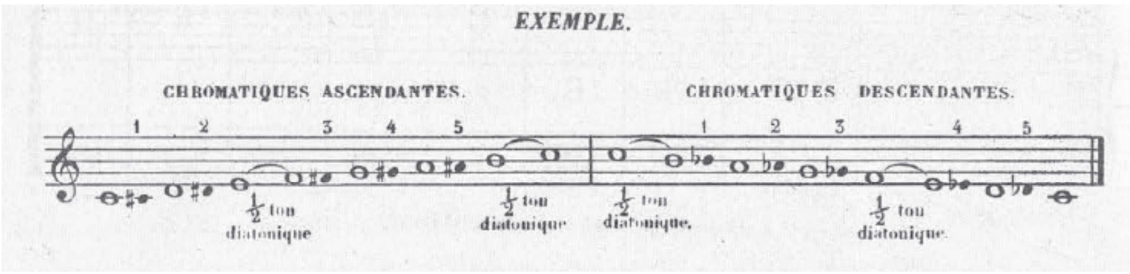


Fig. 361. Semitonos diatónicos de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[304]

Seguidamente, en la lección 21 del apartado *Escala cromática ascendente y descendente*, aparece la escala cromática de Do ascendente por sostenidos y descendente por bemoles, con la figura de redonda en cada compás.

[303] *Ibídem*, p. 29.

[304] *Ibídem*, p. 30.

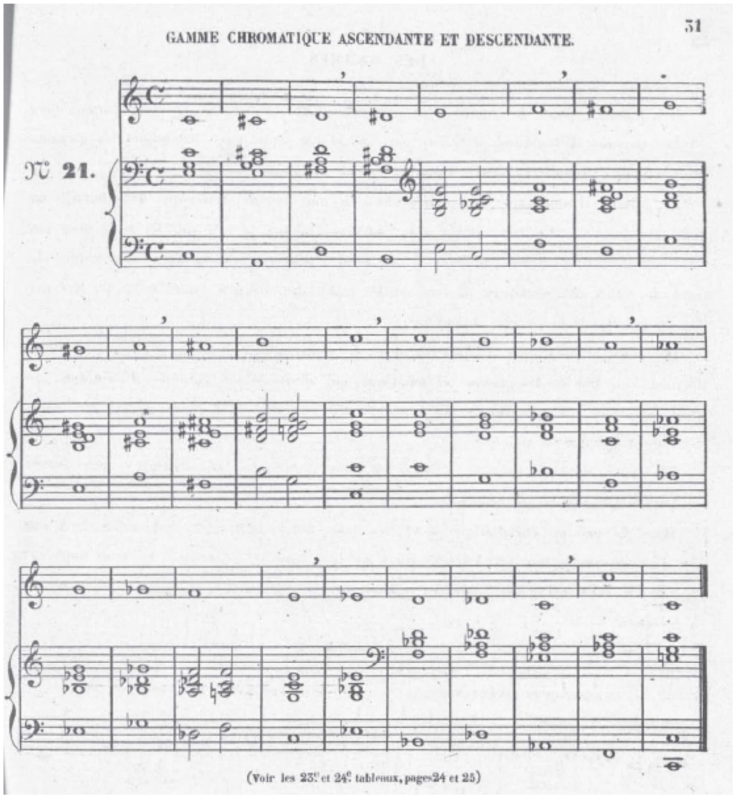


Fig. 362. Lección de escala cromática de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[305]

En la lección 33, el autor escribe un ejercicio para vocalizar por semitonos, con las escalas mayores.

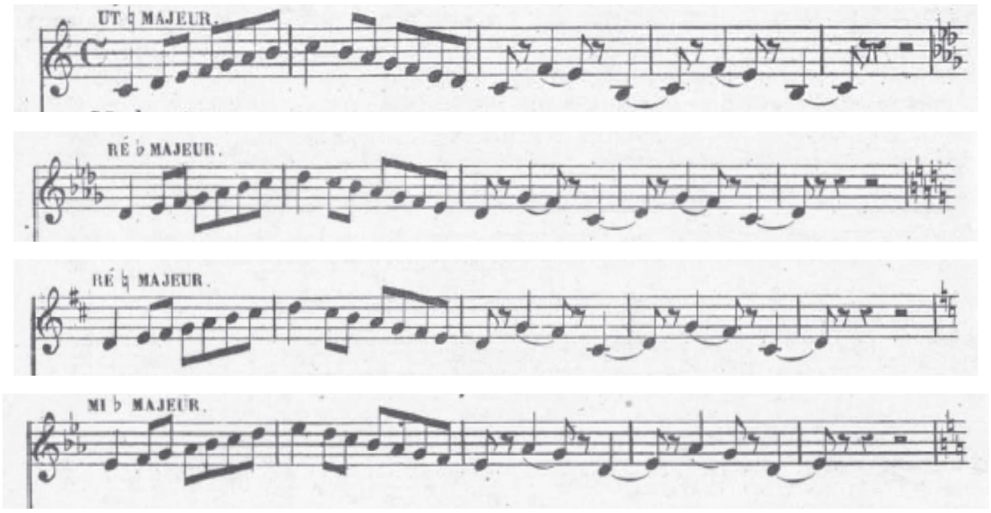


Fig. 363. Fragmento de la Lección 33 de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[306]

[305] *Ibídem*, p. 31.

En el apartado *De la enarmonía*, Batiste escribe dos lecciones enarmónicas, una en Solb mayor y la otra en Fa# mayor, respectivamente. Este mismo sistema lo utiliza Lentini en su Cuaderno, por eso, aunque no está dentro de los aspectos a comparar, hemos creído interesante exponerlo.

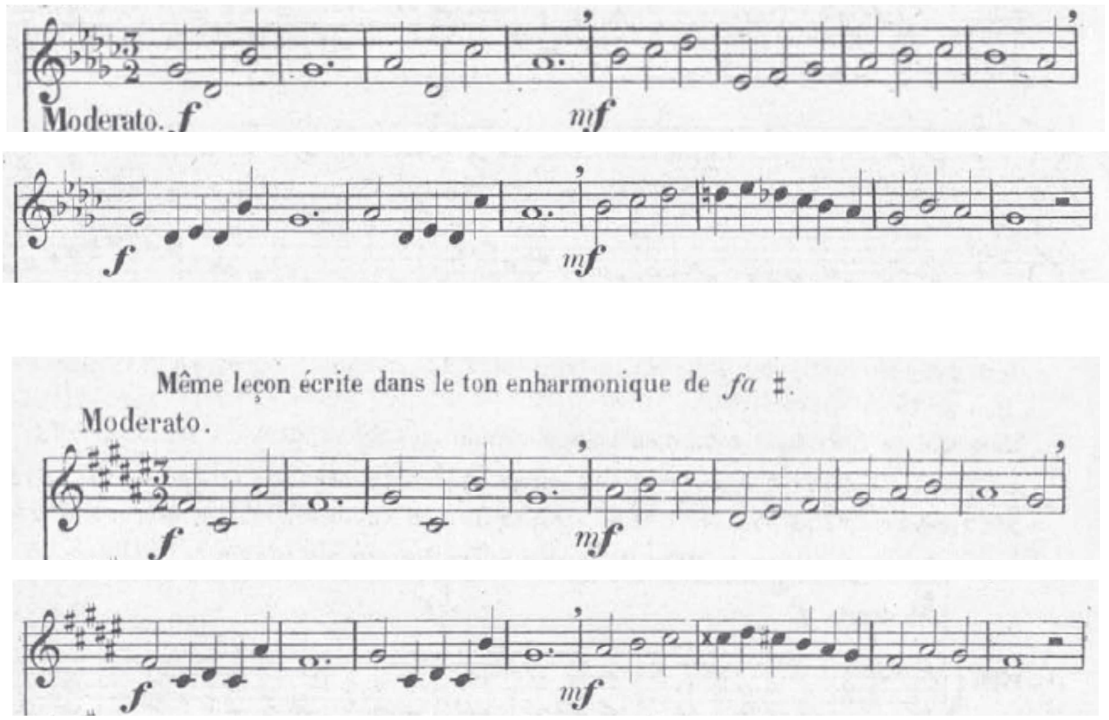


Fig. 364. Lecciones 89 y 89 bis de *Petit Solfége* (1865) de Edouarde Batiste.[307]

[306] *Ibídem*, p. 60.

[307] *Ibídem*, p. 168-169.

7.4.17. *Método completo de solfeo* (1872) de Cosme José de Benito (1829- 1888).

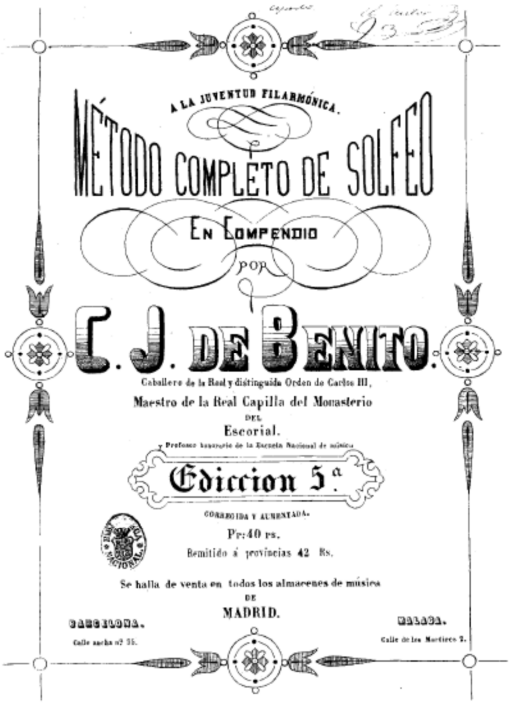


Fig. 365. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.

El madrileño Cosme José Damián de Benito Barbero, organista 1º y maestro de la Real Basílica del Escorial, profesor honorario de dicha Escuela Nacional, caballero de la real y distinguida Orden de Carlos III y académico corresponsal de las bellas artes de San Fernando), publica esta obra en 1872, y la dedica a la Juventud Filarmónica de Madrid.

Este método consta de un prólogo y dos partes. La primera parte contiene 39 lecciones de lectura y entonación sobre las nociones preliminares del solfeo. La segunda parte es una continuación de la primera, y contiene de la lección 40 a la 90. Esta obra termina con un Apéndice, 4 ejercicios de lectura aplicables a todas las claves, 26 lecciones en los tonos mayores y sus relativas menores, 1 ejercicio de entonación cromático, y una obra para coro de voces iguales con acompañamiento de piano, escrita por el propio autor.

En el Prólogo el autor escribe:

> *El escaso tiempo de que pueden disponer en los Seminarios y Colegios para el estudio de la música, me impulsó a escribir el presente método, en el cual por medio de una breve teoría y lecciones prácticas de corta extensión, pueden los alumnos imponerse perfectamente de cuanto es preciso saber para dedicarse al estudio de algún instrumento, o al canto.* [308]

En el comienzo de la primera parte de *Nociones Preliminares* el autor escribe:

> *La base del arte musical es el **SOLFEO**; por medio de él se aprende a dar nombre, entonación **y** justo valor a todos los signos musicales.*[309]

Seguidamente, De Benito explica que el *compás es la división de una pequeña porción de tiempo en partes iguales.*

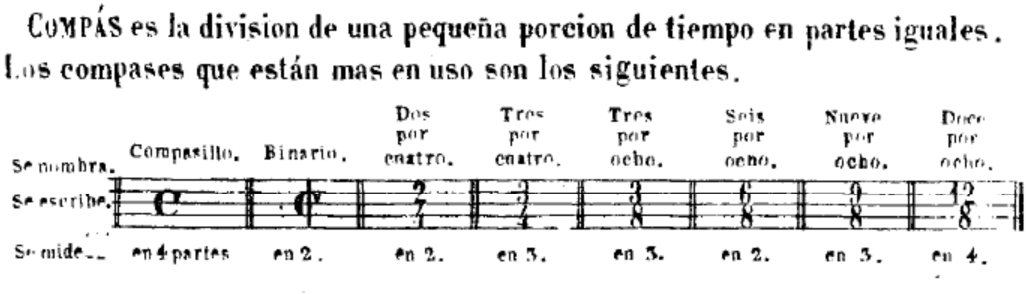


Fig. 366. Compases del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[310]

A continuación, el autor explica los conceptos de Intervalo y de Escala diatónica y, seguidamente, escribe la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, con sus respectivos tonos y semitonos, comenzando por la redonda, seguida de la blanca, negra y corchea.

[308] Benito, C. J. (1872). *Método completo de solfeo en compendio.* Madrid: Nicolás Toledo, Prólogo.

[309] *Ibídem*, p. 1.

[310] *Ibídem*, p. 2.

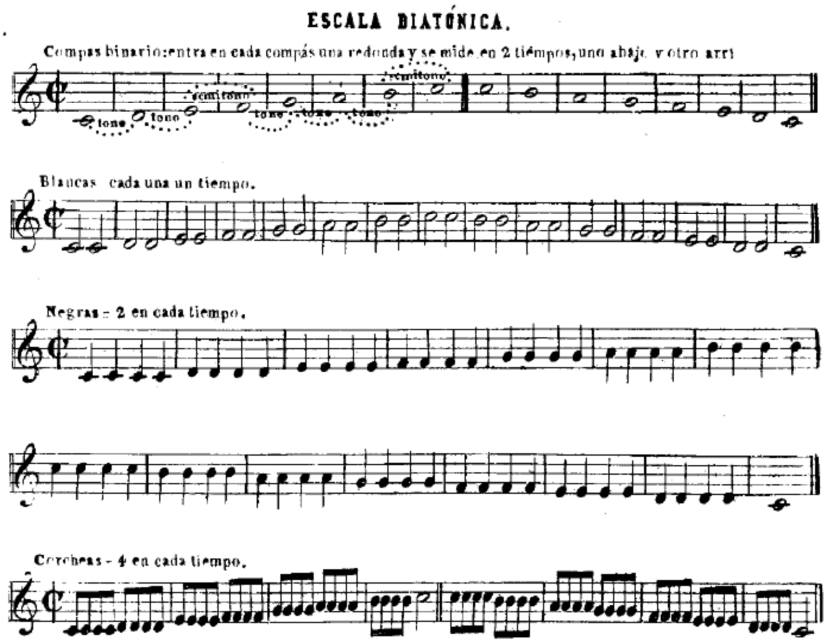


Fig. 367. Escala diatónica del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[311]

A continuación el autor escribe dos ejercicios de intervalos, el primero de 2ª (conjunto) y el segundo desde el intervalo de 3ª hasta la 10ª (disjuntos).

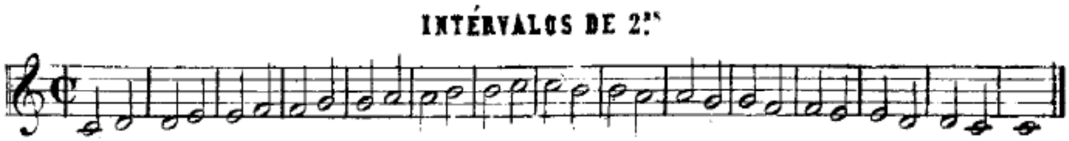


Fig. 368. Intervalos de 2ª del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[312]

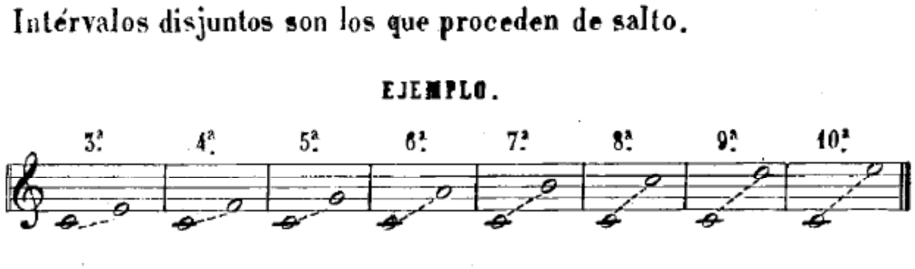


Fig. 369. Intervalos disjuntos del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[313]

[311] *Ibídem*, p. 3.
[312] *Ibídem*.

Llegados a este punto, el autor aclara a pie de página que:

> *Antes de empezar el estudio de los intervalos disjuntos, conviene que el Maestro dé las instrucciones necesarias para la emisión pura de la voz, haciendo ver la posición que debe tener la boca, el modo de aspirar y respirar, y cuidando de que la pronunciación sea muy clara; corrigiendo si tuviese el discípulo el defecto NASAL o el de GOLA.*[314]

En la siguiente lección, el autor hace un resumen al igual que Lentini, de los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª.

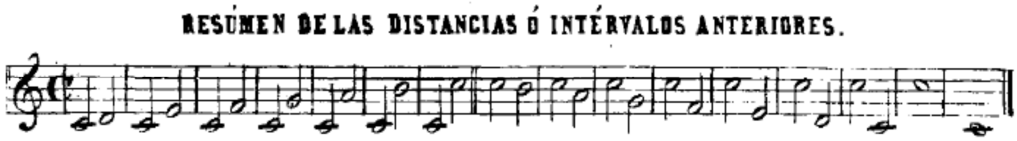


Fig. 370. Resumen de los intervalos del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[315]

A continuación, el autor escribe las lecciones de ritmo y entonación. En la lección 1 de redondas y blancas en compás de compasillo (C), aparecen indicados los 4 tiempos de cada compás mediante números, aclarando los tiempos fuertes y débiles.

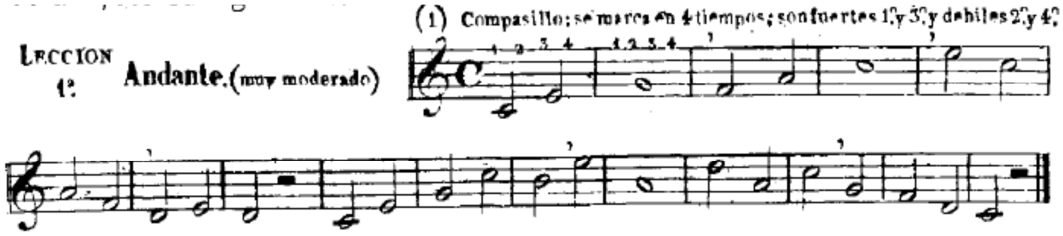


Fig. 371. Lección 1 del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[316]

[313] *Ibídem*, p. 4.
[314] *Ibídem*.
[315] *Ibídem*, p. 6.
[316] *Ibídem*.

La lección 2ª combina redondas, blancas y negras.

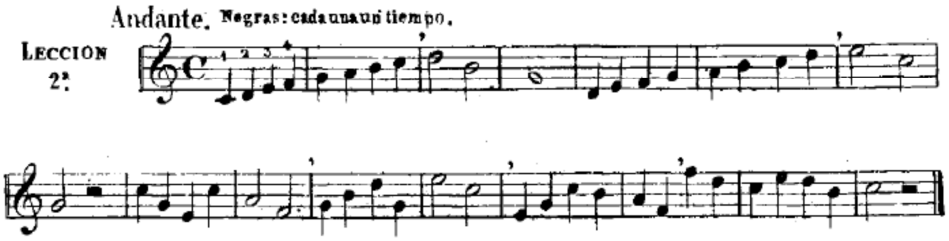


Fig. 372. Lección 2 del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[317]

De Benito, al terminar la primera parte de su libro escribe la siguiente nota:

> *Cuando el discípulo haya pasado con perfección las lecciones anteriores, podrá emprender el estudio de algún instrumento, puesto que la mayor parte de estos se escriben en la Clave de Sol y Fa en cuarta línea; continuando a la vez el estudio de las lecciones siguientes. Para los que hayan de dedicarse al canto, o a cualquier instrumento de cuerda y arco, es precisa muy especialmente la afinación esmerada; y para todos sumo rigor y exactitud en la medida de los compases.*[318]

En la segunda parte Cosme de Benito, nos habla sobre las alteraciones y escribe un esquema con todas las armaduras de las tonalidades donde aparece el orden de los sostenidos y de los bemoles.

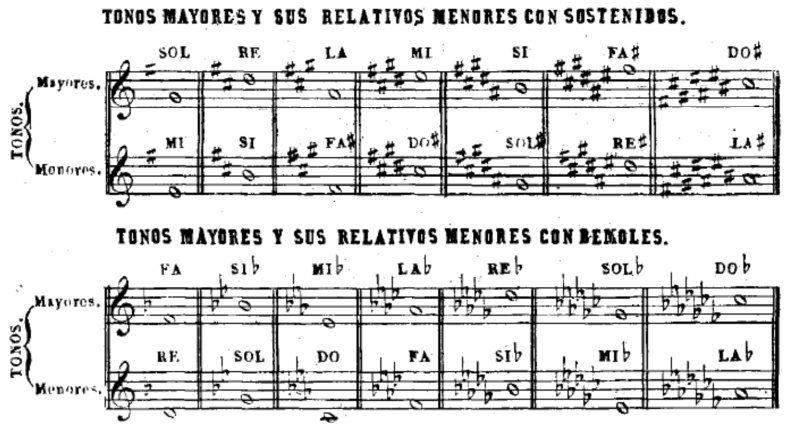


Fig. 373. Orden de las alteraciones del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[319]

[317] *Ibídem*, p. 7.
[318] *Ibídem*, p. 22.
[319] *Ibídem*, p. 24.

Más adelante, el autor nos habla de los modos de la música, indicando que son tres: diatónico, cromático y enarmónico. Escribe los siguientes ejercicios de escala diatónica y cromática ascendente por sostenidos y descendentes por bemoles.

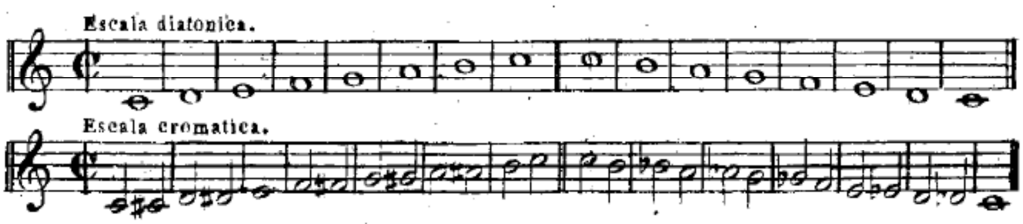


Fig. 374. Escalas diatónica y cromática del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[320]

En el Apéndice final, el autor hace referencia a conceptos como Articulación, Fermata, Expresión y Vocalizar.

Respecto a este último nos dice De Benito:

> *Vocalizar es cantar nombrando una de las vocales en vez de las notas. La vocal que se presta más a la vocalización es la "a", por ser en la que tiene la boca mejor posición: debe esta ponerse abierta sin exageración y sin tirantez de sus extremos, pegando los labios ligeramente a los dientes. El cuerpo debe colocarse recto, no echándole nunca hacia delante, pues esto impide la buena y franca respiración, que es una de las cosas más importantes a un cantante, para poder emitir los sonidos llenos y darlos larga duración. El que se halle dotado de una buena voz, dedíquese a este estudio con constancia bajo la dirección de un buen maestro, seguro de que en su día conocerá el tesoro que es una voz buena, cuando se cultiva bien.*
>
> *Para cantar con letra es preciso hacer antes algunos ejercicios de vocalización, y podrán servir las escalas, intervalos y primeras lecciones de este Método, para los que no se quieran dedicar al estudio del canto, con la detención y método debidos.*[321]

[320] *Ibídem*, p. 65.

[321] *Ibídem*, p. 68.

Al finalizar su Método, Cosme de Benito incluye una pieza de *Coro para voces iguales y copla. Para la distribución de premios en los colegios. (Muy fácil).*

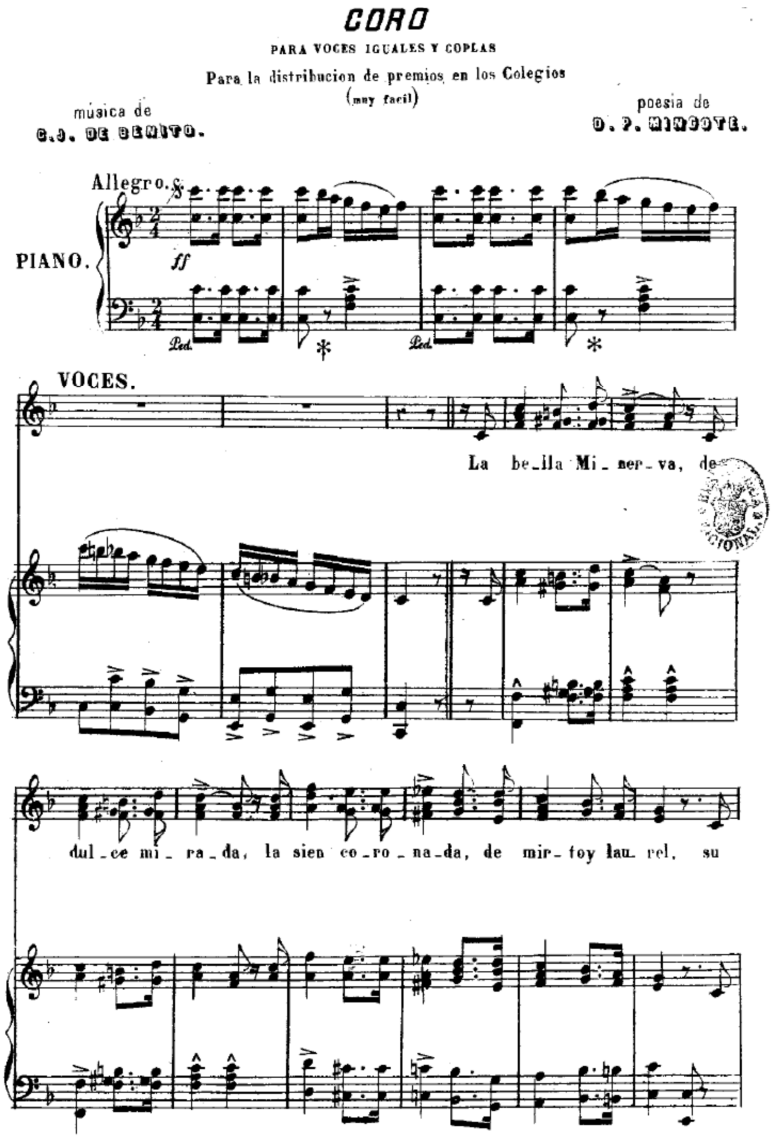
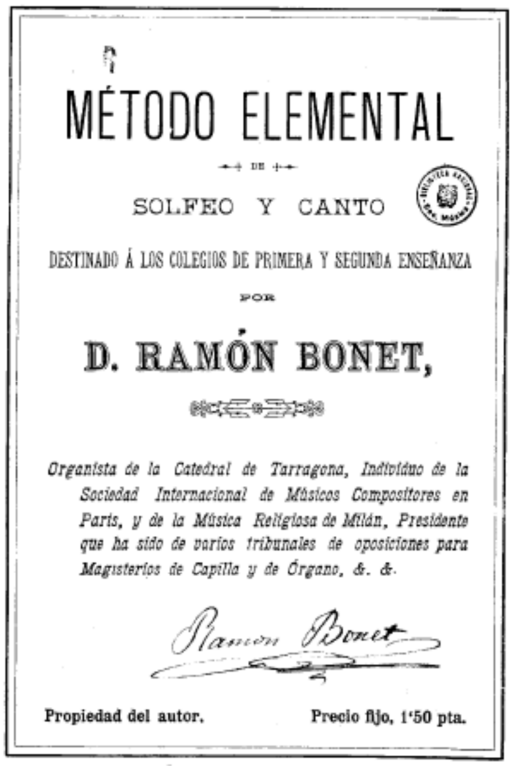


Fig. 375. Coro del *Método Completo de Solfeo* (1872) de Cosme José de Benito.[322]

[322] *Ibídem*, p. 1.

7.4.18. *Método elemental de solfeo y canto* (1887) de Ramón Bonet (1830-1905).


MÉTODO ELEMENTAL

DE

SOLFEO Y CANTO

DESTINADO Á LOS COLEGIOS DE PRIMERA Y SEGUNDA ENSEÑANZA

POR

D. RAMÓN BONET,

Organista de la Catedral de Tarragona, Individuo de la Sociedad Internacional de Músicos Compositores en París, y de la Música Religiosa de Milán, Presidente que ha sido de varios tribunales de oposiciones para Magisterios de Capilla y de Órgano, &. &.

Ramon Bonet

Propiedad del autor. **Precio fijo, 1'50 pta.**

Fig. 376. Portada del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.

El catalán Ramón Bonet fue organista desde 1860 en la catedral de Tarragona. Favoreció el movimiento wagneriano y el cultivo de la canción tradicional catalana. Compuso un buen número de obras de música de iglesia, la zarzuela Moisés y Aarón y otras obras. Escribió varios métodos de solfeo, piano y música vocal. Fue nombrado Individuo de la Sociedad Internacional de Músicos Compositores en París, y de la Música Religiosa de Milán; además, fue Presidente de varios tribunales de oposiciones para Magisterios de Capilla y de Órgano. Este método fue publicado en 1887, destinado a los colegios de primera y segunda enseñanza

Esta obra está compuesta por tres hojas de preguntas y respuestas sobre la teoría musical, 82 lecciones donde están incluidos, al final del libro, 5 ejercicios de vocalización y tres canciones a tres voces iguales.

Bonet comienza su Método escribiendo las siguientes palabras:

Antes de empezar el estudio de la gramática, aprenden los niños a leer: antes de profundizar las-reglas de un arte, es indispensable familiarizarse con los ejercicios prácticos que estas reglas prescriben.

Estamos convencidos de que un método elemental debe apoyarse prácticamente sobre sólidas bases. Cuando el discípulo ha adquirido cierta facilidad en los ejercicios, las ideas generales se presentan con mayor claridad a su imaginación.

Hemos añadido algunos estudios de vocalización, como preparatorios a los de canto con letra, compuestos a tres voces o partes, para que los niños, atraídos por la belleza de la armonía, vayan aficionándose al arte musical.[323]

Antes de empezar con las lecciones, Bonet escribe en las tres primeras páginas de su Método, una serie de preguntas y respuestas acerca de la teoría musical:

Qué es solfeo?

El arte de bien medir y entonar, dando á cada nota su propio nombre.

De qué medio nos valemos para medir bien las notas?

De movimientos verificados con la mano, que reciben juntos el nombre de compás.

Qué marca el compás?

El orden y duración de cada tiempo.

Cuántos compases se cuentan en la música?

Varios, contándose entre los principales el compás de cuatro, de dos, y de tres tiempos.[324]

Al finalizar el autor escribe las siguientes preguntas:

Qué es vocalizar?

Dar a las vocales el sonido representado por las notas.

Qué es cantar con letra?

Dar a las palabras el sonido representado por las notas.[325]

[323] Bonet, R. (1887). *Método elemental de solfeo y canto: destinado a los colegios de primera y segunda enseñanza*. Barcelona: Lit. de A. Vidal.

[324] *Ibídem*, p. I.

Al comienzo de las lecciones de lectura y entonación, Bonet explica la medida de los compases binario, ternario y cuaternario.

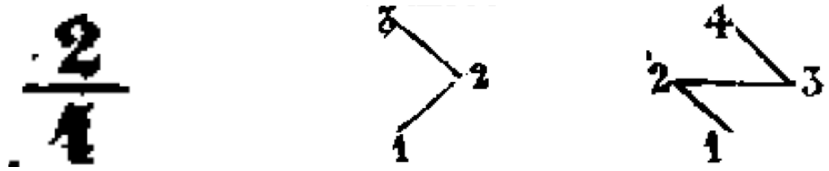


Fig. 377. Medida de los compases del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[326]

En las lecciones que mostramos a continuación, Bonet combina diferentes valores rítmicos y sus respectivos silencios:

Lección de blancas y su silencio.

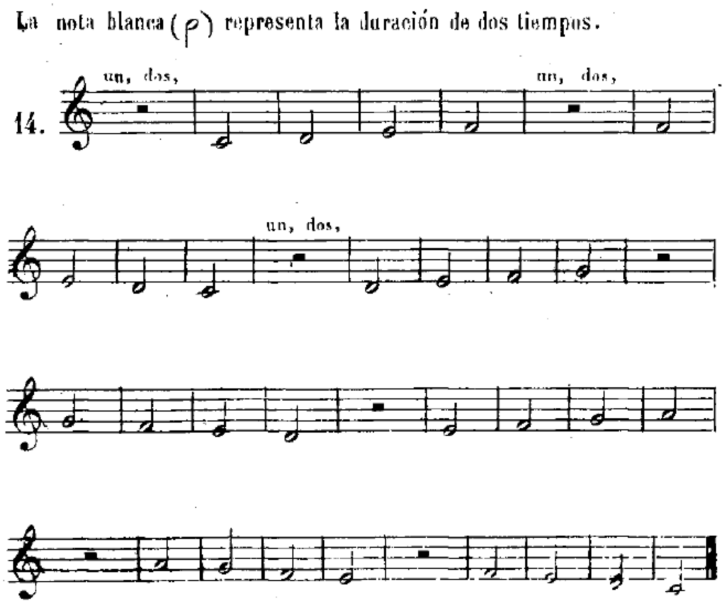


Fig. 378. Lección 14 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[327]

Lección de negras y su silencio.

[325] *Ibídem*, p. III.
[326] *Ibídem*, p. 4-8-13.
[327] *Ibídem*, p. 4.

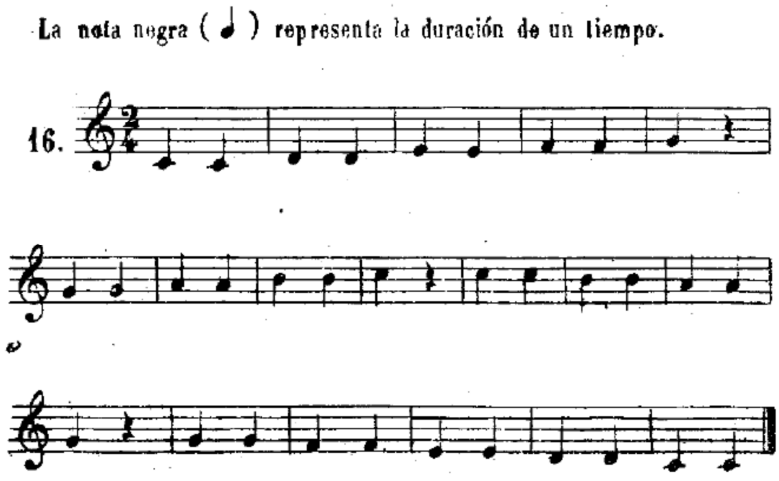


Fig. 379. Lección 16 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[328]

Lección de blancas y negras y silencio de negra.

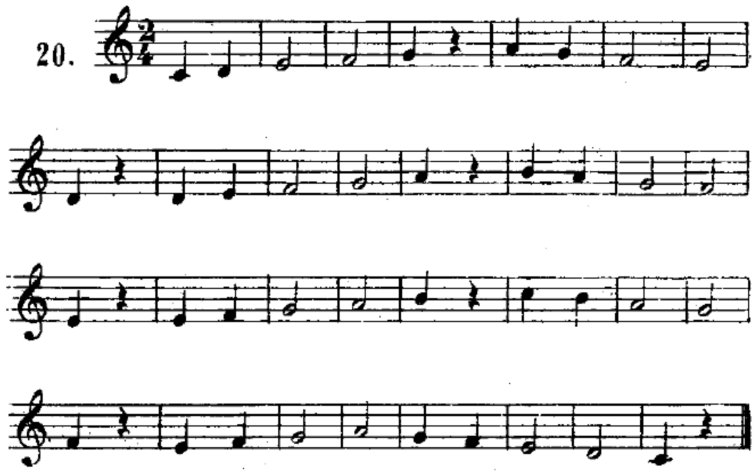


Fig. 380. Lección 20 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[329]

En la última parte de su Método, Bonet escribe 5 vocalizaciones a tres voces iguales con todas las vocales.

[328] *Ibídem*, p. 5.

[329] *Ibídem*, p. 7.

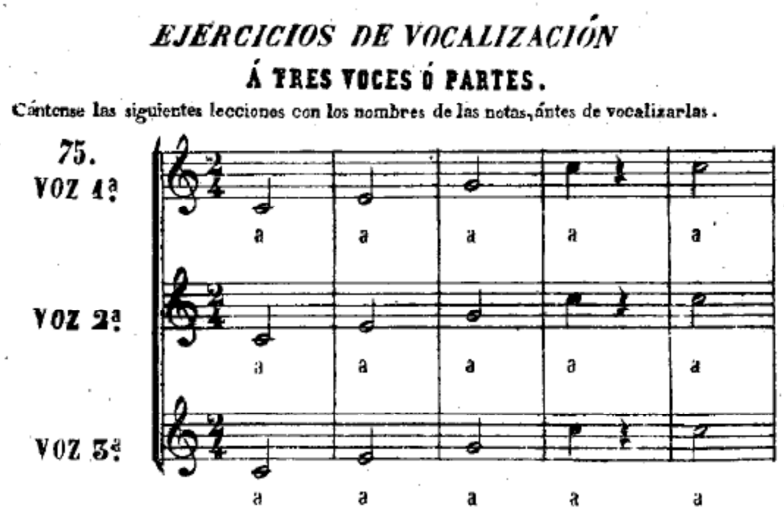


Fig. 381. Lección 75 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[330]

A continuación el autor escribe una *ORACIÓN DE ENTRADA A LA ESCUELA, ORACIÓN DE SALIDA Y ROSARIO* (Padre Nuestro, Ave María, Gloria y Sicut erat), a tres voces iguales *a capella.*

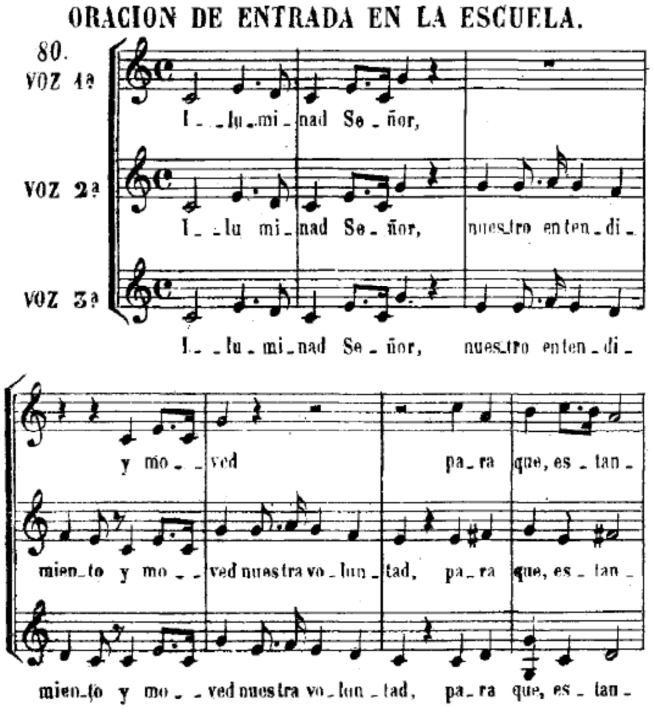


Fig. 382. Lección 80 del *Método Elemental de Solfeo y Canto* (1887) de Ramón Bonet.[331]

[330] *Ibídem*, p. 29.

7.4.19. *Teoría completa del solfeo* (1880) de José Pinilla (1837-1902).


TEORÍA COMPLETA

DEL

SOLFEO

POR

DON JOSÉ PINILLA,

DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID.

MADRID:

1880.

Fig. 383. Portada de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.

José Pinilla, profesor por oposición del Conservatorio nacional de Música de Madrid, publica este método en 1880 con el título *Teoría Completa del Solfeo*. Este autor también escribió otra obra para la enseñanza del solfeo: *Ejercicios de entonación y medida aplicables a todos los métodos de solfeo* (1881).

Este compositor riojano, discípulo de Hilarión Eslava, es autor de algo más de una veintena de obras que se encuadran perfectamente en el estilo romántico nacionalista imperante en España durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, su éxito y fama durante aquella época van a ser debidos a la elaboración de sus dos obras didácticas del Solfeo conocidas en todo el territorio nacional y fuera de él, con las cuales se convirtió en el docente que mayores logros pedagógicos consiguió en dicha enseñanza durante los 37 años en los que se mantuvo en su cátedra del Conservatorio de Madrid (1859-1869 y 1875-1902).[332]

[331] *Ibídem*, p. 38.

[332] Ferrer, L. M. (2014). Aportación a la enseñanza del solfeo en España desde su cátedra del Conservatorio de Música de Madrid (1864-1902). *Música, revista del RCSMM*, 21, PP. 101-134.

Este método se divide en tres cuadernos que contienen la teoría que corresponde a cada año en que se estudia la asignatura de Solfeo en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid.

El autor comienza dirigiéndose a sus comprofesores con unas advertencias, observaciones y análisis del Solfeo, y posteriormente hace un breve análisis del Método de Solfeo del maestro Eslava.

Entre los contenidos del primer año, en el apartado *De los compases*, el autor escribe los esquemas para la medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.

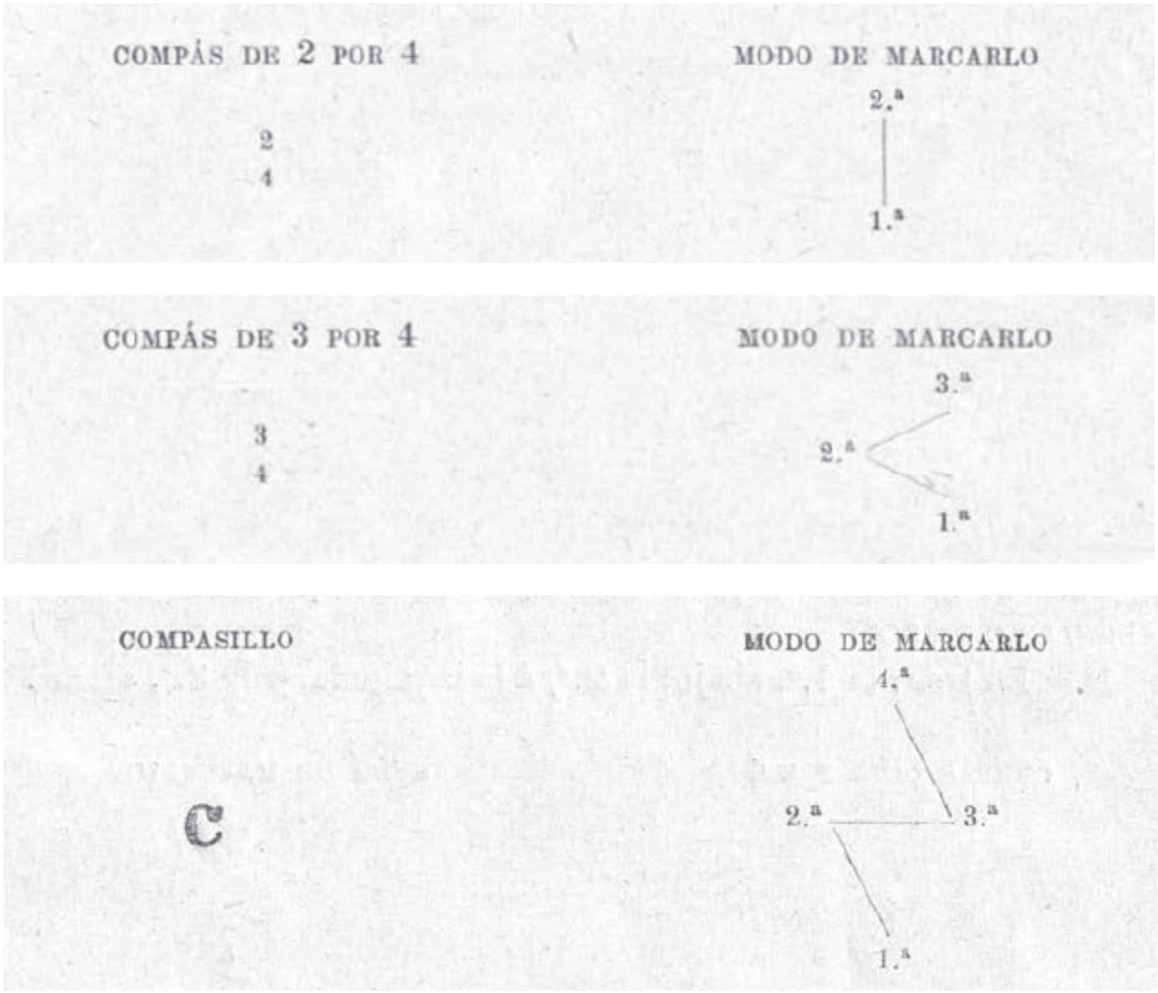


Fig. 384. Medida de los compases de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.[333]

[333] Pinilla, J. (1880). *Teoría Completa del Solfeo*. Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y Cª, p. 19-20.

También dentro del primer año, en el apartado *De la escala, de las alteraciones de los signos, y de los intervalos*, aparecen los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor, ascendente y descendente.

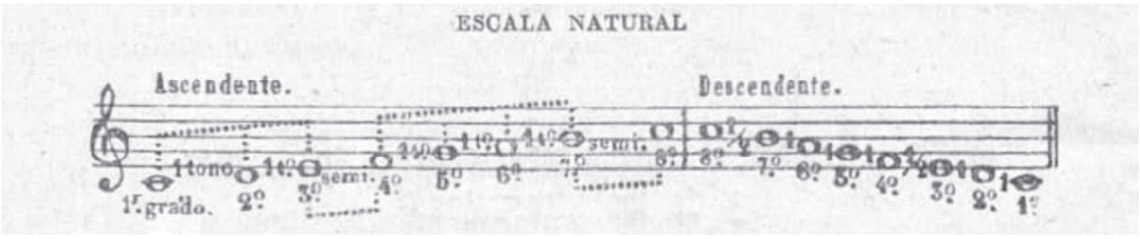


Fig. 385. Tonos y semitonos de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.[334]

Seguidamente escribe el autor el orden numérico de los intervalos ascendentes desde el unísono hasta la octava, partiendo del Do3.

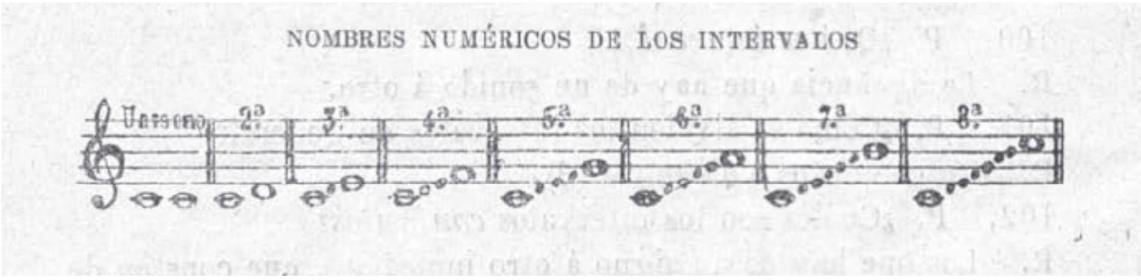


Fig. 386. Intervalos de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.[335]

Pinilla, en el apartado número XII *DE LA EMISIÓN DE LA VOZ EN EL ESTUDIO DEL SOLFEO* del primer año escribe lo siguiente:

> *¿Qué defectos son los más graves para la buena emisión de la voz, y que el solfista debe evitar?*
>
> *Los de emitirla gutural o nasal*

[334] *Ibídem*, p. 34.

[335] *Ibídem*, p. 36.

¿De qué modo pueden evitarse, al cantar, los defectos gutural y nasal?

El gutural aplanando bien la lengua en toda su extensión; y la nasal, procurando que la columna de aire sonoro se dirija a la boca y de ningún modo a la nariz.

¿Qué defectos hay que evitar en el Solfeo para la buena posición de la boca?

Los de abrirla poco o en forma ovalada.

¿En qué forma debe colocarse la boca la cantar?

Abriéndola en justas proporciones, y retirando sus costados en la forma que tienen al tratar de sonreír.

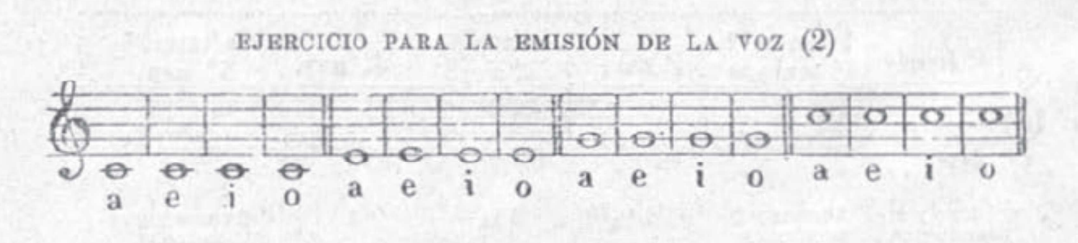


Fig. 387. Ejercicio para la emisión de la voz de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla.[336]

El autor aclara, que este ejercicio debe practicarse al empezar el estudio del Solfeo, sosteniendo las notas a voluntad, sin compás, cuidando de tomar aliento después de cada una. Y menciona el Método de Eslava, donde el discípulo hallará indicadas las respiraciones con una *coma,* colocada siempre sobre el pentagrama.

En el apartado VIII *De la vocalización y el canto con palabras* del tercer año de su libro, Pinilla escribe:

*¿Qué es **vocalizar?***

*El cantar una lección o pieza de música sustituyendo el nombre de los signos con una de las letras vocales, generalmente con la **a.***

*¿Cómo debe estudiarse el **canto con palabras?***

[336] *Ibídem,* p. 42.

*Primeramente **solfeando**, después **vocalizando,** y por último, **pronunciando** con claridad todas las letras, tanto vocales como consonantes.*[337]

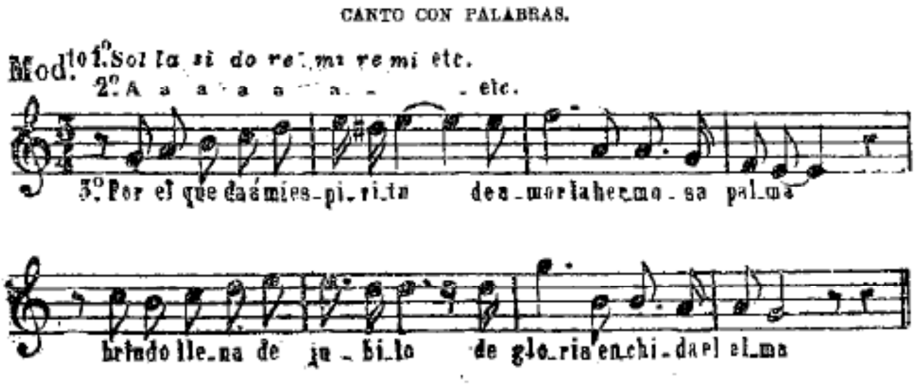


Fig. 388. Canto con palabras de *Teoría Completa del Solfeo* (1880) de José Pinilla

[337] *Ibídem*, p. 112.

7.4.20. *Método completo de solfeo* (1897) escrito por los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid (1845-1905).



Fig. 389. Portada del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.

Este libro ha sido escrito por los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid: A. Brull, I. A. Campo, J. Cantó, T. Fernández Grajal, P. Fontanilla, J. Giménez delgado, P. Hernández, A. Llanos, E. Serrano y A. Sos.

El método está dividido en 3 partes; cada una de ellas termina con lecciones autografiadas de lectura musical, utilizadas por alumnos y alumnas en los exámenes de 1er. año (1894), 2do. año (1895), 3er. año (1896), y del concurso de solfeo (1896), de la Escuela Nacional de Música y Declamación; estas lecciones tienen paginación independiente.

Mostramos a continuación los contenidos que guardan similitudes con el Cuaderno de Lentini:

De la siguiente manera nos muestran los autores en su método, la medida de los compases cuaternarios, binarios y ternarios.

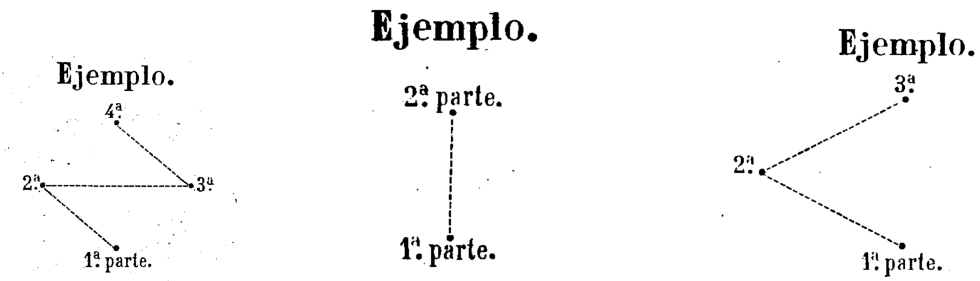


Fig. 390. Medida de los compases del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[338]

Más adelante nos encontramos con las lecciones de ritmo y entonación, donde los autores utilizan diferentes valores rítmicos. A continuación mostramos la lección 3ª, donde aparece la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente en redondas.

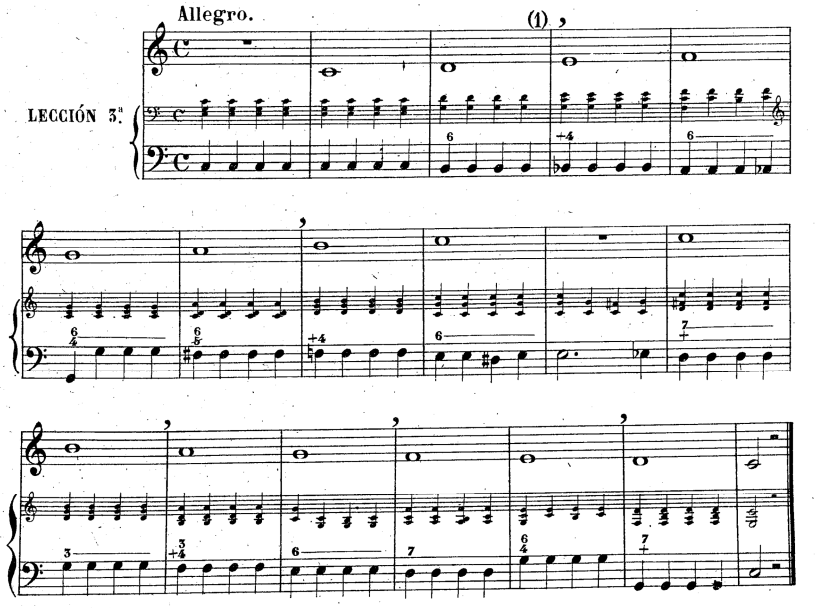


Fig. 391. Lección 3ª del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[339]

En la lección 4ª de la escala diatónica de Do mayor, se combinan varios valores. En este caso, redondas, blancas y negras, y sus respectivos silencios.

[338] Brull, A. Campo, I. A., Cantó, J., Fernández T., Fontanilla, P., Giménez J., ….& , Sos, A. (1845-1905). *El progreso musical: método completo de solfeo.* Madrid: José Campo y Castro, p. 2-42-53.

[339] *Ibídem*, p. 7.

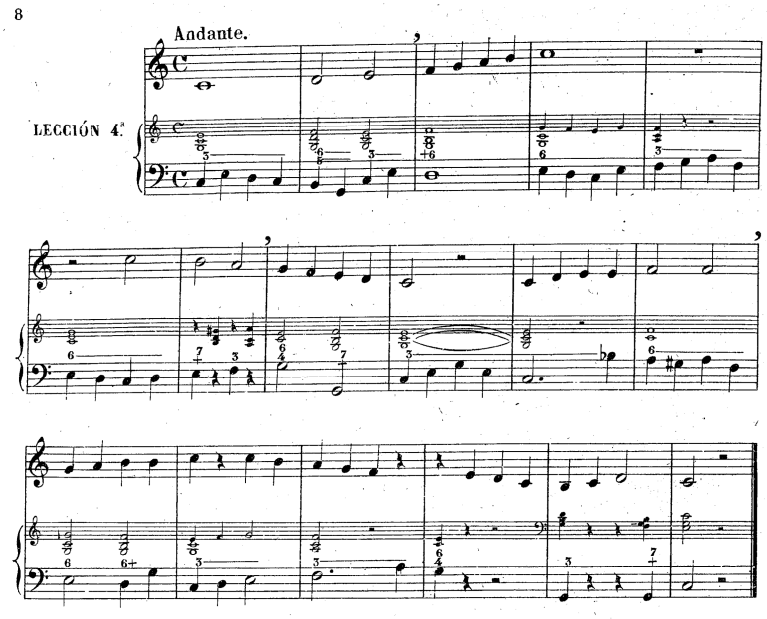


Fig. 392. Lección 4ª del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[340]

Seguidamente, los autores nos muestran el concepto de los intervalos ascendentes y descendentes.

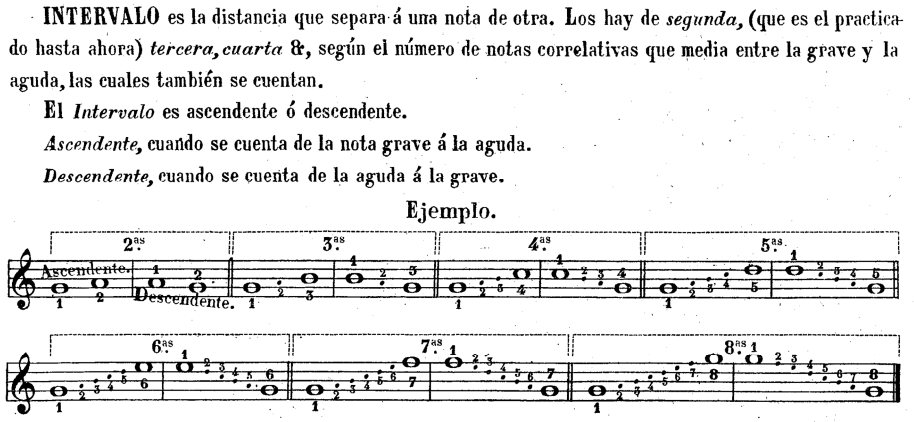


Fig. 393. Intervalos ascendentes y descendentes del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[341]

A continuación aparece la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, con sus respectivos tonos y semitonos.

[340] *Ibídem*, p. 8.

[341] *Ibídem*, p. 16.

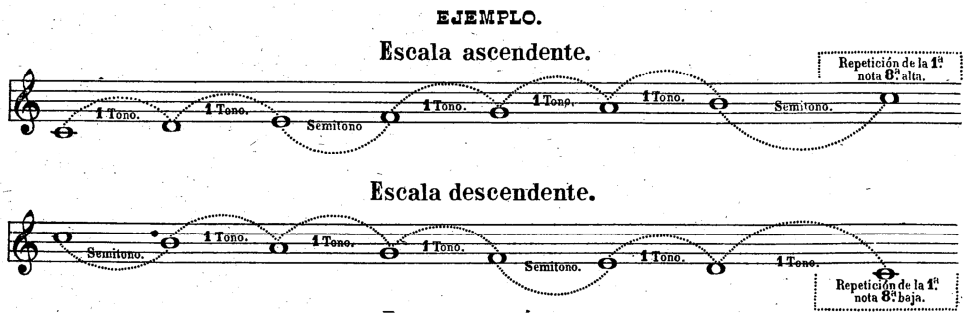


Fig. 394. Tonos y semitonos del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[342] 17

Encontramos seguidamente, algunos ejercicios de entonación medida. En este el caso de la lección 16 para la práctica de 5ª preparada por la 3ª.

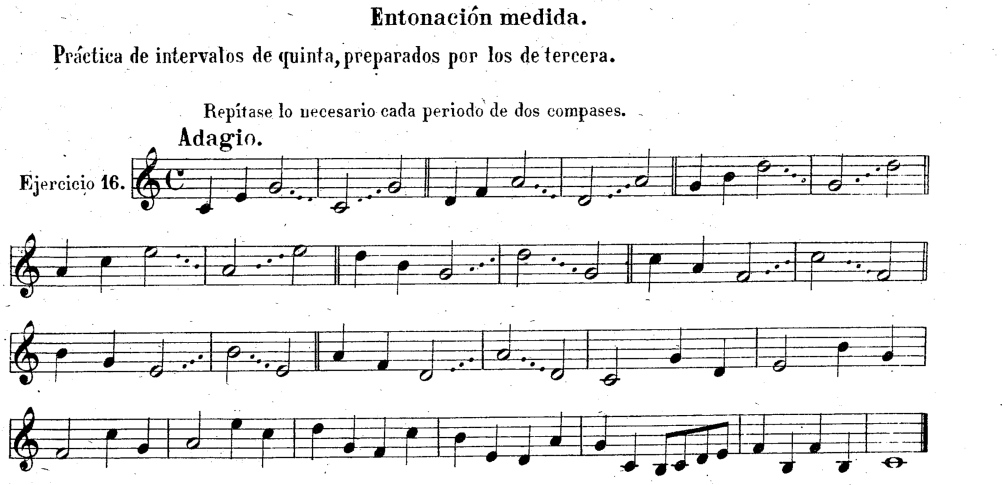


Fig. 395. Lección 16 del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[343]

En la segunda parte, en el apartado *Clasificación de los intervalos,* aparecen los intervalos mayores desde la 2ª hasta la 8ª, de forma ascendente.

[342] *Ibídem*, p. 17.

[343] *Ibídem*, p. 23.

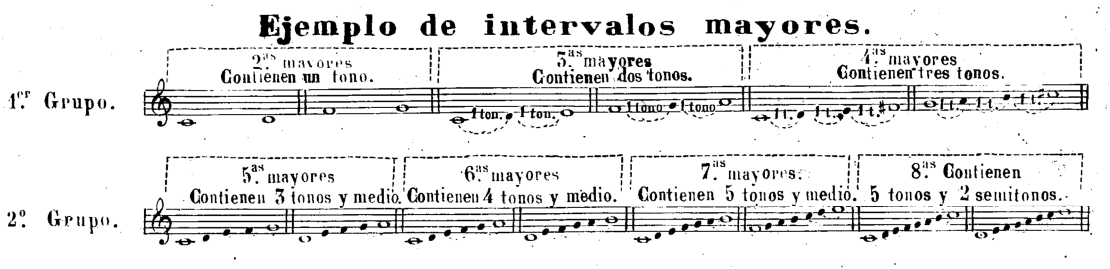


Fig. 396. Intervalos mayores del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[344]

Seguidamente encontraremos la escala diatónica de Do mayor con sus respectivos tonos y semitonos.

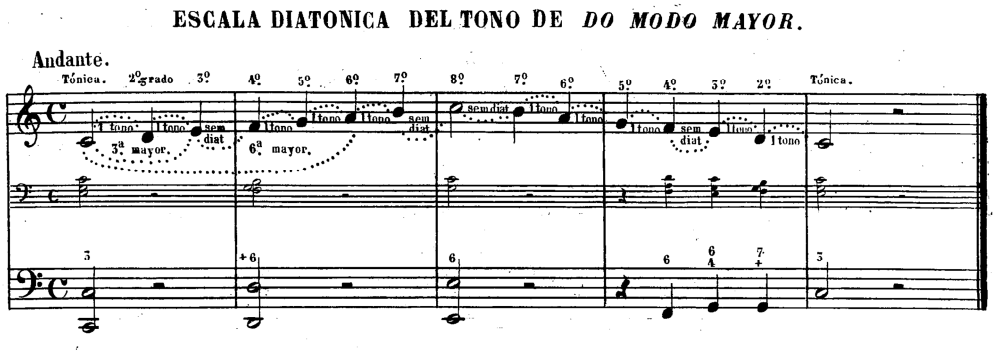


Fig. 397. Escala diatónica de Do mayor del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[345]

En el apartado *De la formación de los diferentes tonos*, encontraremos el orden de las alteraciones en sostenidos y bemoles.

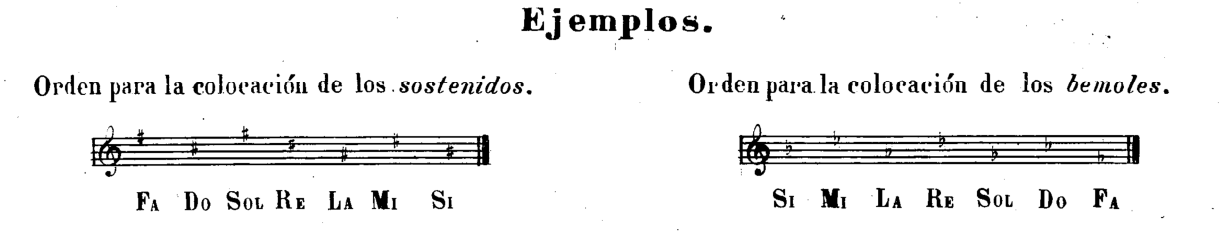


Fig. 398. Orden de las alteraciones del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[346]

[344] *Ibídem*, p. 66.

[345] *Ibídem*, p. 69.

Ya en la tercera parte, en el apartado de *Escala cromática*, los autores escriben este ejercicio de la escala cromática ascendente y descendente del Do3 al Fa5. *196*

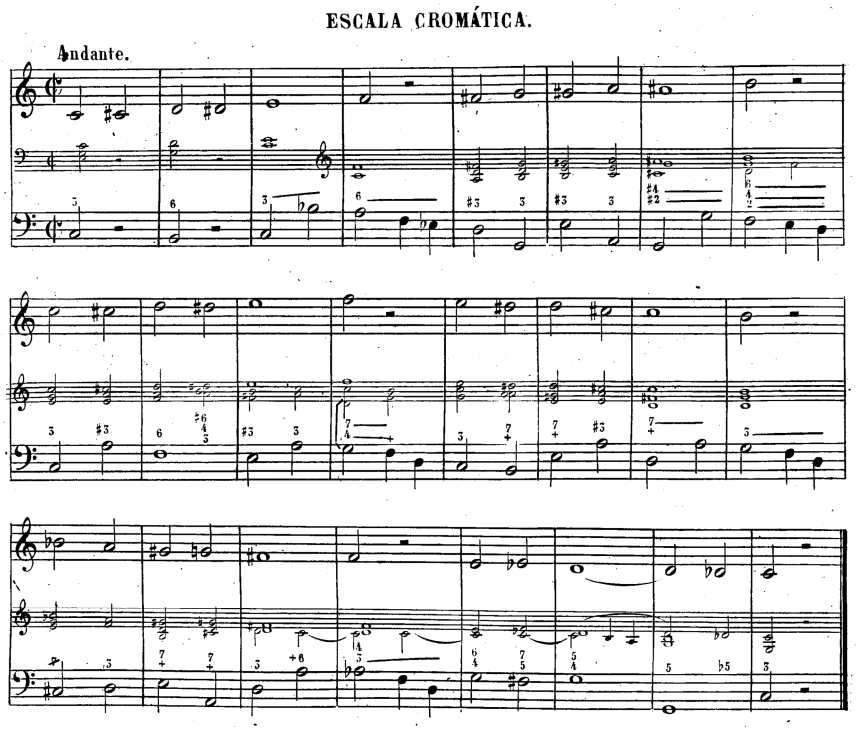
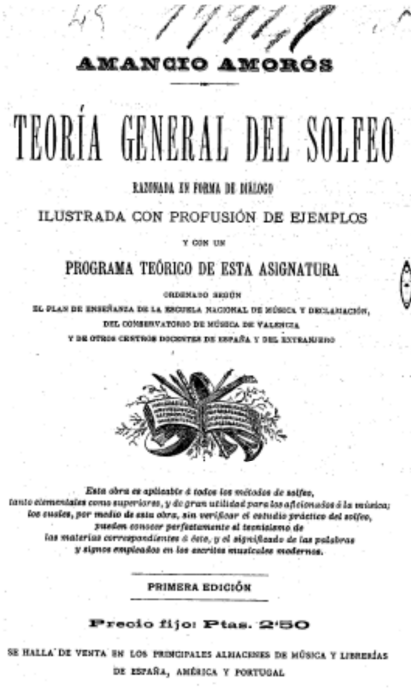


Fig. 399. Escala cromática del *Método Completo de Solfeo* (1897) de los profesores de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid.[347]

[346] *Ibídem*, p. 196.

[347] *Ibídem*, p. 76.

7.4.21. *Teoria general del solfeo* (1896) de Amancio Amorós (1854-1925).


AMANCIO AMORÓS

TEORÍA GENERAL DEL SOLFEO

RAZONADA EN FORMA DE DIÁLOGO

ILUSTRADA CON PROFUSIÓN DE EJEMPLOS

Y CON UN

PROGRAMA TEÓRICO DE ESTA ASIGNATURA

ORDENADO SEGÚN

EL PLAN DE ENSEÑANZA DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN,

DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE VALENCIA

Y DE OTROS CENTROS DOCENTES DE ESPAÑA Y DEL EXTRANJERO

Esta obra es aplicable á todos los métodos de solfeo, tanto elementales como superiores, y de gran utilidad para los aficionados á la música; los cuales, por medio de esta obra, sin verificar el estudio práctico del solfeo, pueden conocer perfectamente el tecnicismo de las materias correspondientes á éste, y el significado de las palabras y signos empleados en los escritos musicales modernos.

PRIMERA EDICIÓN

Precio fijo: Ptas. 2'50

SE HALLA DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE MÚSICA Y LIBRERÍAS DE ESPAÑA, AMÉRICA Y PORTUGAL

Fig. 400. Portada de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.

Este método ha sido escrito por Amancio Amorós, pianista, compositor y organista valenciano, que fue catedrático del Conservatorio de Valencia desde 1902 (solfeo y armonía) y su director entre los años 1919 y 1924. En 1897 intervino como fundador y primer secretario de la Asociación de Profesores Músicos bajo la advocación de Santa Cecilia y doce años más tarde (1909) se convirtió en su presidente. También fue miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Esta obra consta de una dedicatoria: *A mi querido hijo Pepito.* Continúa con una advertencia y la Introducción. La primera parte, *Del sonido,* contiene 27 capítulos; la segunda parte, Del tiempo, la conforman 10 capítulos; y la tercera parte *Complemento,* está formada por 9 capítulos.

Amorós utiliza durante casi toda esta obra, un sistema de pregunta-respuesta para exponer los contenidos de la teoría musical, incluyendo ejemplos, ejercicios y lecciones para la práctica de la lectura y la entonación.

En la Introducción, el autor escribe:

P. Qué es solfeo?

R. El arte de leer ***música.***[348]

P. En general, ¿cuántas clases de lectura pueden distinguirse en el solfeo?

R. Cuatro: tres parciales y una total.

P. Cuáles son las parciales?

R. Primera, cuando se verifica el estudio o análisis indispensable para obtener el debido conocimiento de todos los signos y palabras empleadas para las modificaciones del sonido de las ***notas*** *(1), del valor de las* ***figuras*** *(2), y del* ***movimiento*** *(3); cuando se ejecutan las notas con su correspondiente nombre y* ***entonación*** *(4); y cuando al nombre y entonación de las notas se reúne el valor de sus correspondientes figuras.*

P. Cuál es la lectura total?

R. La reunión de las tres lecturas parciales, que es lo que constituye el verdadero ***solfeo,*** *propiamente dicho.*

P. Qué aplicación tiene la lectura musical o sea el ***solfeo?***

R. El solfeo se aplica, tanto a las voces, como a los instrumentos.

P. ¿De cuántas maneras puede ser la lectura musical aplicada o las voces?

R. De tres: ***solfeada, vocalizada y cantada.***

P. Qué es ***solfear?***

R. Es, como se ha dicho anteriormente al tratar de la lectura total, la ejecución de la música nombrando las notas, dándoles su correspondiente duración y sonido, y observando, además, todo lo que representen los demás signos o palabras.

P. Qué es ***vocalizar?***

R. Lo mismo que ***solfear,*** *con la diferencia de que el nombre de las notas se sustituye por cualquiera de las cinco vocales.*

P. Qué es ***cantar?***

R. Cantar es aplicar palabras al sonido correspondiente de las notas[349].

[348] Amorós, A. (1896). *Teoría general del solfeo.* Valencia: Imp. Manuel Alufre, p. 1.

[349] *Ibídem*, pp. 2-3.

Al terminar la parte teórica de la primera parte, el autor escribe 78 ejemplos prácticos sobre los contenidos anteriormente impartidos.

En el ejemplo 9, el autor escribe la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, con la indicación de los tonos y semitonos.



Fig. 401. Ejemplo 9 de la 1ª parte de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.[350]

En el ejemplo 12, Amorós escribe los intervalos desde la 2ª hasta la 10ª, ascendentes y descendentes.

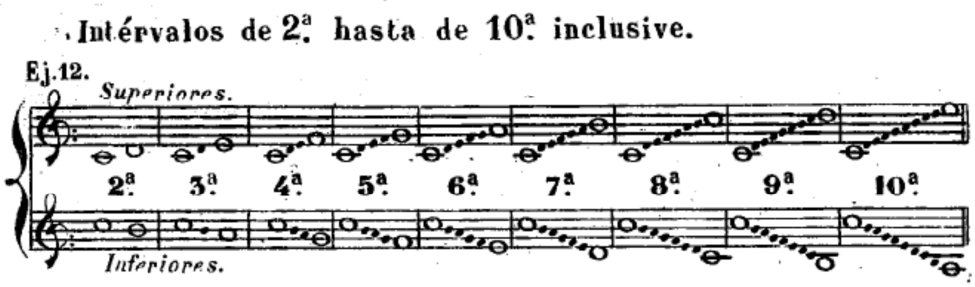


Fig. 402. Ejemplo 12 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.[351]

En el ejemplo 41, el autor escribe el orden de las alteraciones en sostenidos y en bemoles de todas las tonalidades.

[350] *Ibídem*, p. 42.

[351] *Ibídem*, p. 43.

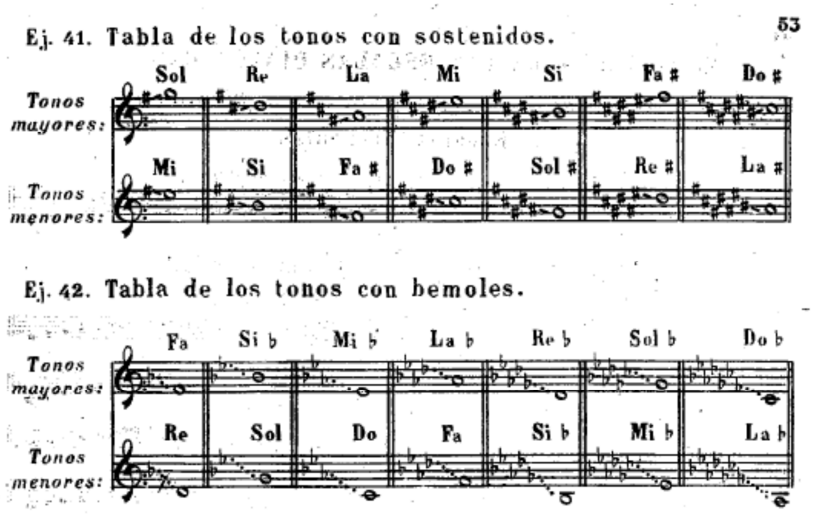


Fig. 403. Ejemplo 41 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.[352]

En el ejemplo 43, encontramos las escalas cromáticas ascendentes y descendentes.

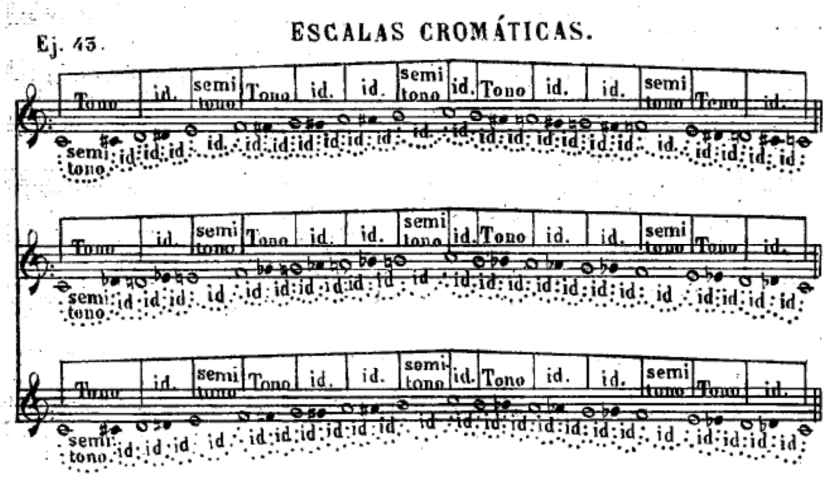


Fig. 404. Ejemplo 43 de la 1ª parte, de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.[353]

[352] *Ibídem*, p. 53.

[353] *Ibídem*.

En la segunda parte, en el apartado de la *Práctica del compás y su aplicación,* Amorós hace la siguiente pregunta con respecto a los compases, y escribe los esquemas de la medida de los mismos.

P. Cómo se marcan los diferentes compases que existen en la música?

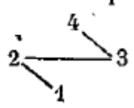
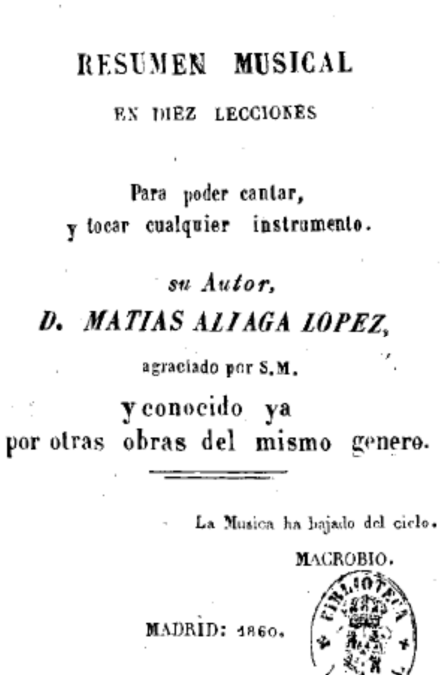
R. Si el compás es binario se da el primer golpe de mano abajo, y el 2.º arriba, en esta forma:  ; si el compás es ternario, el 1.º abajo, el 2.º á la izquierda y el 3.º arriba, véase:  ; y si el compás es cuaternario, el 1.º abajo, el 2.º á la izquierda, el 3.º á la derecha, y el 4.º arriba. Ejemplo: 

Fig. 405. Medida de los compases de *Teoría General del Solfeo* (1896) de Amancio Amorós.[354]

[354] *Ibídem*, p. 73.

7.4.22. *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar, y tocar cualquier instrumento* (1860) de Matías Aliaga López.



RESUMEN MUSICAL

EN DIEZ LECCIONES

Para poder cantar,
y tocar cualquier instrumento.

su Autor,
D. MATIAS ALIAGA LOPEZ,
agraciado por S.M.
y conocido ya
por otras obras del mismo genero.

La Musica ha bajado del cielo.
MACROBIO.

MADRID: 1860.

Fig. 406. Portada de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.

El organista, director de coros, profesor de piano, violín y canto y director de la Banda Municipal de Música de Yecla, Murcia, Matías Aliaga López-Atalaya, publicó en 1860 su obra: *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento.*

El título de esta obra puede inducir a confusión, pues en realidad se trata de su método de solfeo y no de canto, en el que el autor recoge a lo largo de diez lecciones "*los primeros y más necesarios conocimientos para el estudio del arte Musical, siquiera sólo sean aquellos para poder entrar en los 'ejercicios de canto e instrumentales a muchos aficionados"*.

Este Resumen, es principalmente práctico, aunque el autor incluye en algunas lecciones, breves anotaciones sobre los contenidos. Consta de un Resumen musical preliminar y 10 lecciones.

En el primer ejercicio de la lección 1ª, el autor nos muestra la escala de ocho sonidos naturales, ascendiendo y descendiendo.

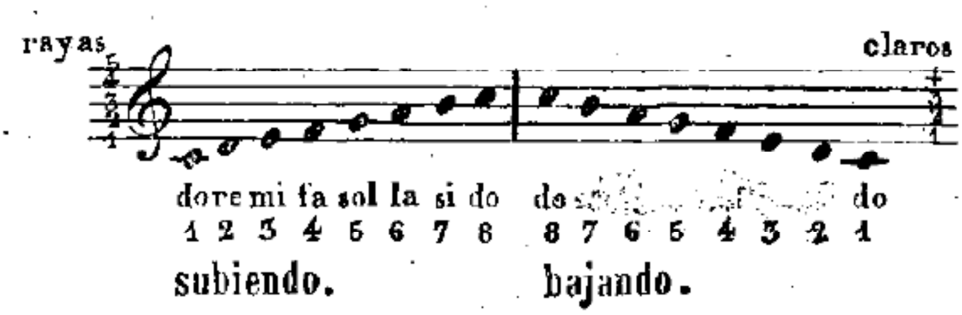


Fig. 407. Escala de ocho sonidos naturales de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[355]

Seguidamente aparecen los intervalos ascendentes y descendentes, respectivamente, donde el autor escribe:

Entónese también con la sílaba de los números.

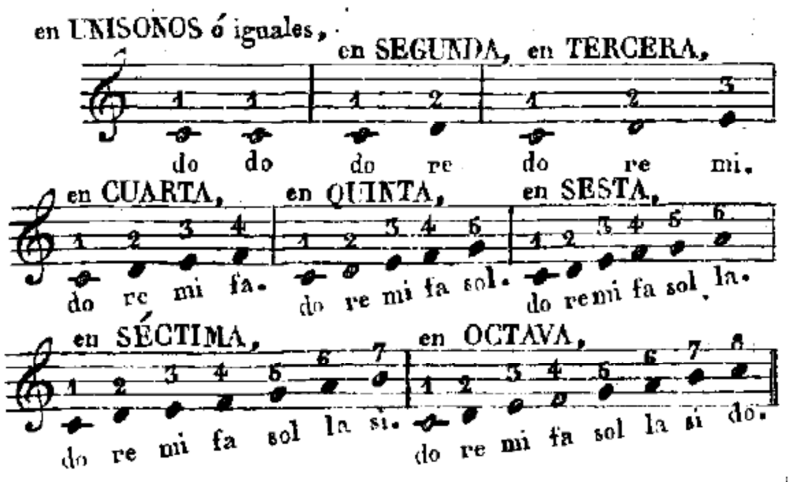


Fig. 408. Intervalos ascendentes de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[356]

[355] Aliaga, M. (1860). *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento*. Madrid, p. 12.

[356] *Ibídem*.

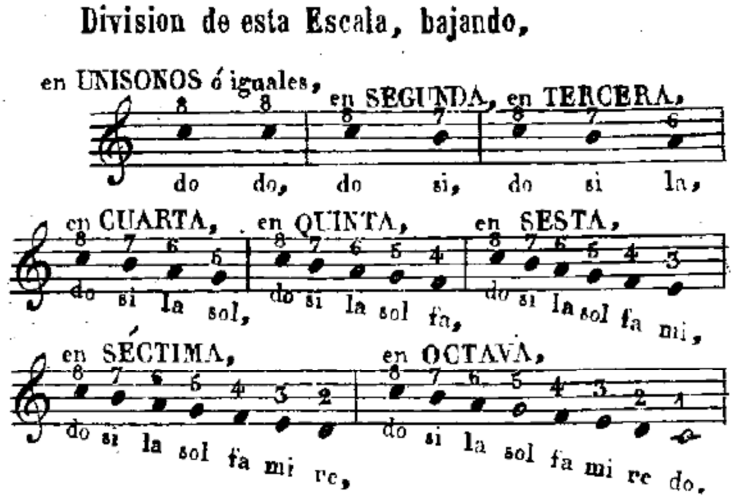


Fig. 409. Intervalos descendentes de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[357]

En estos ejercicios de la lección 1ª, el autor escribe intervalos de 5ª y 6ª ascendentes y descendentes.

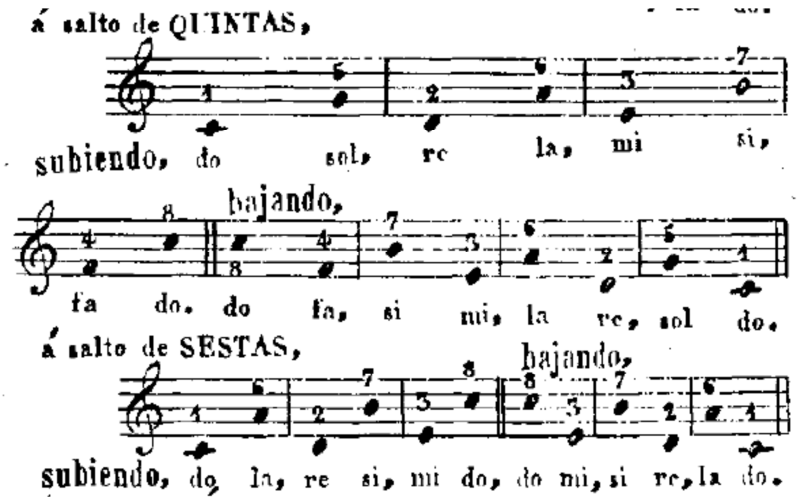


Fig. 410. Intervalos de 5ª de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[358]

[357] *Ibídem*, p. 13.

[358] *Ibídem*, p. 14.

Seguidamente encontramos en la lección 2ª, ejemplos con diferentes combinaciones rítmicas: de redondas con el nombre de las notas, de blancas y negras y sus respectivos silencios.

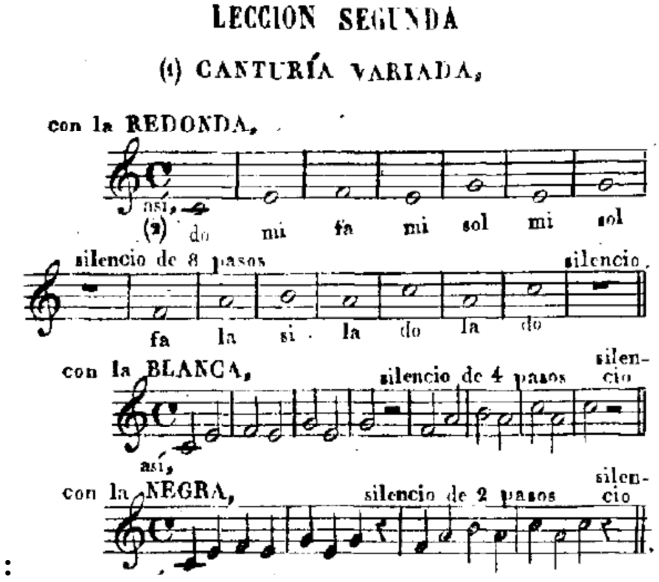


Fig. 411. Ejemplos de figuraciones variadas de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[359]

Al finalizar la lección 2ª, nos encontramos con un ejercicio resumen de todos los contenidos.

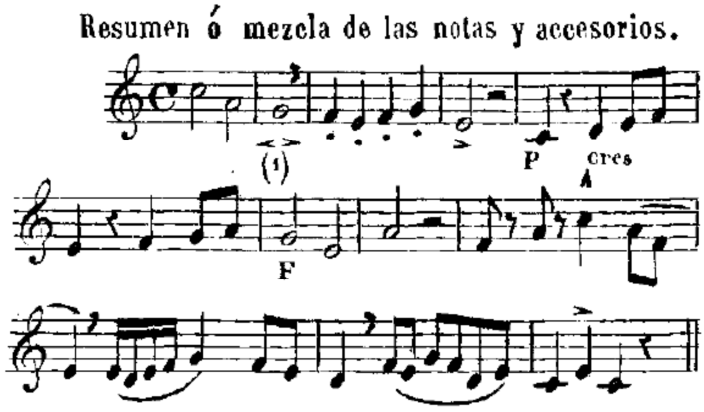


Fig. 412. Ejemplo resumen de todos los contenidos anteriores, de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[360]

[359] *Ibídem*, p. 15.

[360] *Ibídem*, p. 16.

En la lección 6ª, encontramos ejemplos de los semitonos diatónicos y cromáticos ascendentes y descendentes.

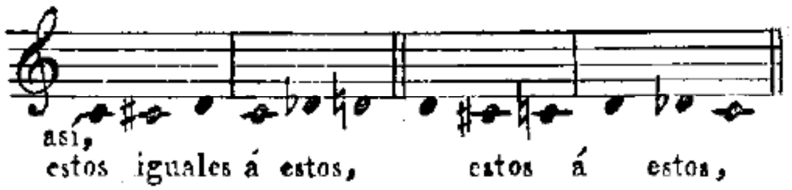


Fig. 413. Semitonos diatónicos y cromáticos, de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[361]

Al final de este Resumen aparece la canción "*A los niños*", donde el autor aclara que: *Antes de aplicar la letra solféense las notas.*

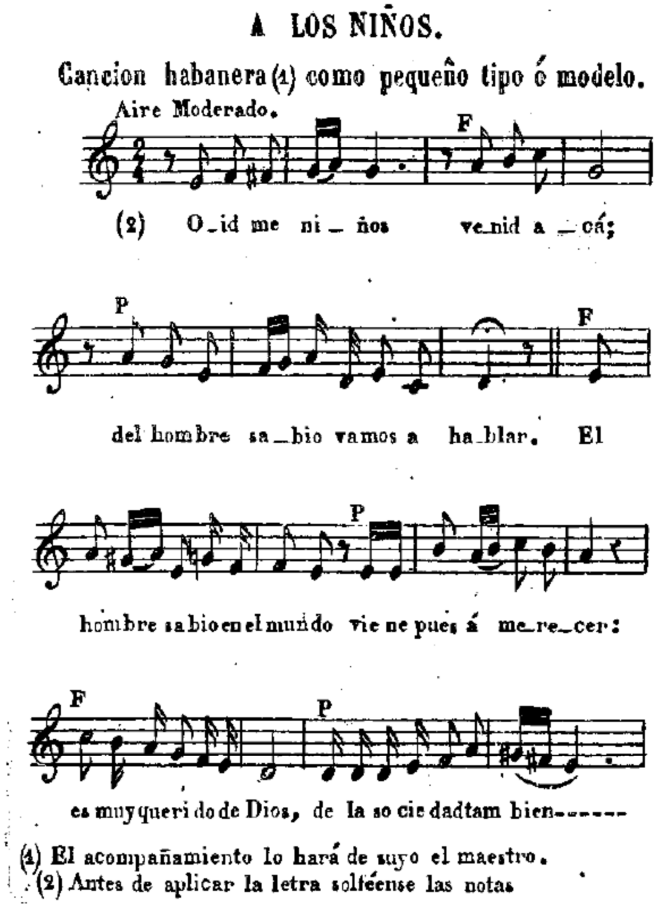


Fig. 414. Fragmento de la canción "A los niños", de *Resumen Musical en diez lecciones* (1860) de Matías López Aliaga.[362]

[361] *Ibídem*, p. 21.

El autor incluye al final de *Resumen musical* seis *Advertencias interesantes*, una de ellas dedicada a los maestros de canto en la que expone:

> *Los maestros de canto pueden proporcionar a sus alumnos algunas canciones fáciles y de poca extensión; siendo severos en no permitirles hacer gestos con la boca, y haciendo que expresen los afectos de alegría, seriedad y tristeza que el asunto reclame, pero son afectación ridícula.*[363]

7.4.23 *Abecedario musical o cartilla de música y canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

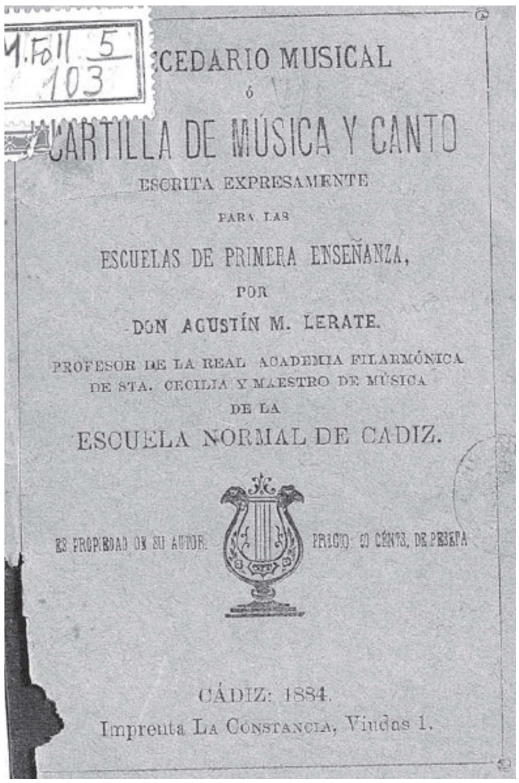


Fig. 415. Portada de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

Este método escrito por Agustín M. Lerate, profesor de la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia y Maestro de Música de la Escuela Normal de Cádiz comienza con una dedicatoria a la Excma. Diputación Provincial de Cádiz,

[362] *Ibídem*, p. 44.

[363] *Ibídem*, p. 47.

agradeciéndoles que hayan asumido el coste de la Escuela Normal de Cádiz, primera de España que estableció clases de Música para sus alumnos. Les pide acepten pues la dedicatoria de esta obra, primera de su índole que se publica en España.

La obra consta de tres partes. La primera parte está compuesta por 26 lecciones de solfeo, planteadas con preguntas y respuestas cortas, y algunos ejercicios prácticos. La segunda parte el autor la titula *Colección de Lecciones Recreativas* con 14 fragmentos de obras de autores conocidos. Y la tercera parte el autor la denomina, *Canciones para Escuela con las reglas fundamentales sobre la emisión de la voz y prohibiciones naturales a evitar desde un principio los vicios que con tanta facilidad pueden adquirirse en la niñez.*

Respecto a las lecciones de ritmo y entonación, el autor en la lección 6ª *De la Escala,* Lerate escribe la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, indicando los semitonos.

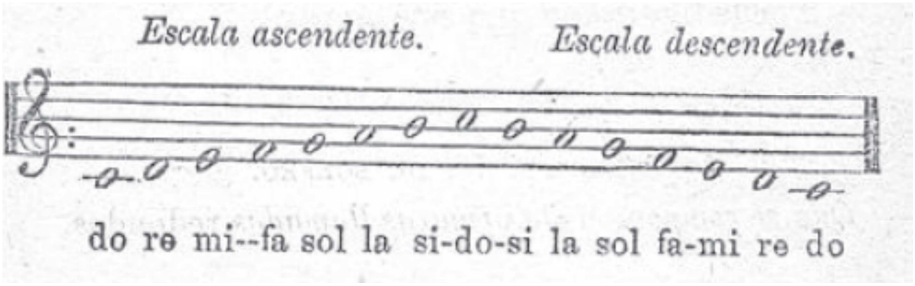


Fig. 416. Escala diatónica de Do mayor de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.[364]

En la lección 8ª *Ejercicio primero de Solfeo,* el autor escribe un ejemplo de redondas y su silencio, con la escala diatónica de Do ascendente y descendente.

[364] Lerate, A. M. (1884). *Abecedario musical o Cartilla de música y canto escrita expresamente para las Escuelas de Primera Enseñanza*. Cádiz: Imprenta La Constancia, p. 7.

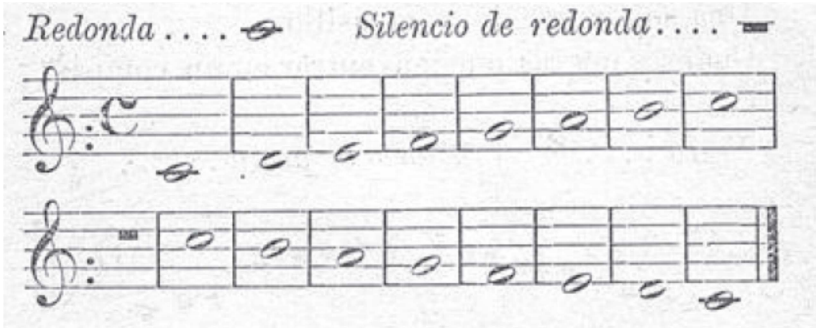


Fig. 417. Ejemplo de la redonda y su silencio de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

En la lección 13, Ejercicio 6º de solfeo, aparece un ejemplo de intervalos de 3ª ascendentes y descendentes.[365]

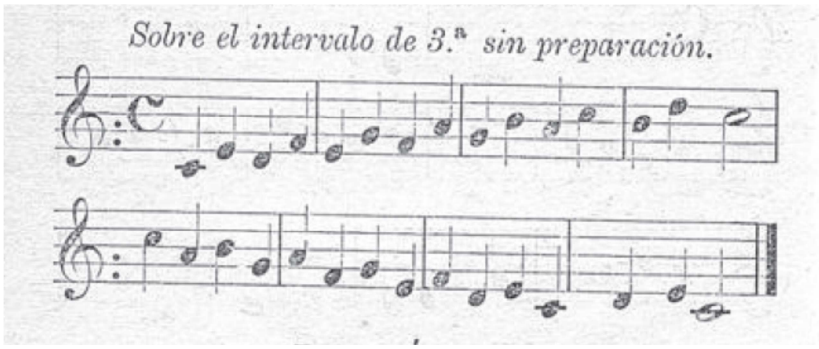


Fig. 418. Ejercicio de intervalos de 3ª de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

En la lección 24 *De la semicorchea*, aparece una lección de semicorcheas y su silencio ascendente y descendente, sobre el arpegio de Do mayor.[366]

[365] *Ibídem*, p. 12.

[366] *Ibídem*, p. 19.

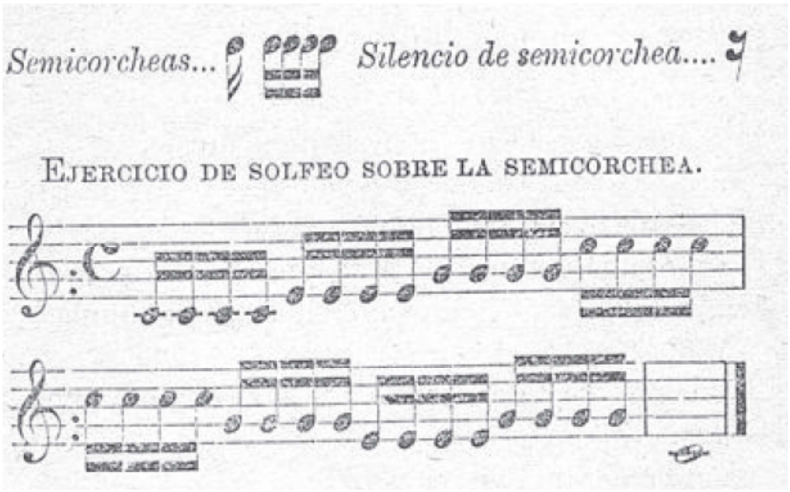


Fig. 419. Ejercicio de semicorcheas de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

Lerate dedica la segunda parte de su método, a las lecciones con fragmentos de obras de otros autores, y expone:

> *Colección de lecciones recreativas. Entresacadas de las óperas teatrales más renombradas, y cuyas dificultades no exceden de los límites naturales de este libro.*

Mostramos algunos ejemplos de estas lecciones a continuación:

Andante de Dinorah de Meyerbeer.[367]

[367] *Ibídem,* p. 22.

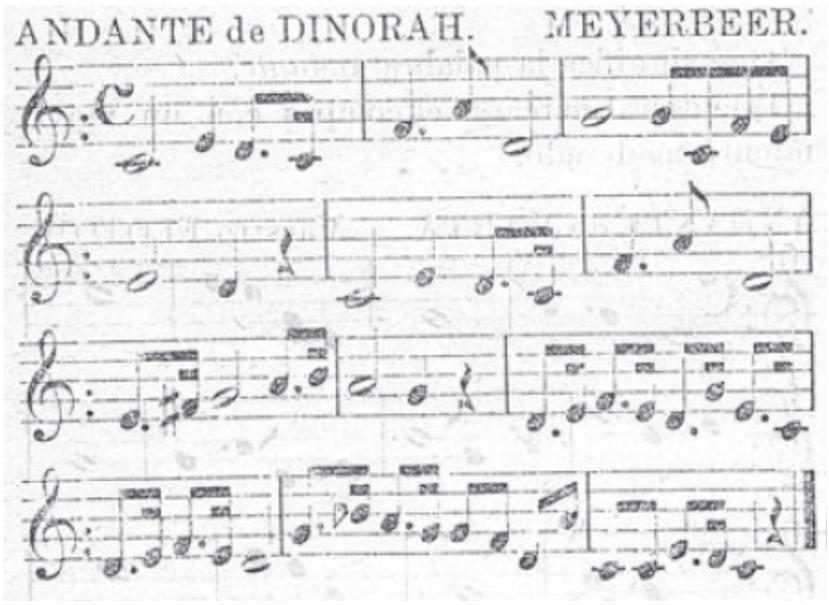


Fig. 420. Lección de obra de otro autor (Meyerbeer) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

Fragmento del *Allegro* de "El barbero de Sevilla" de Rossini.[368]

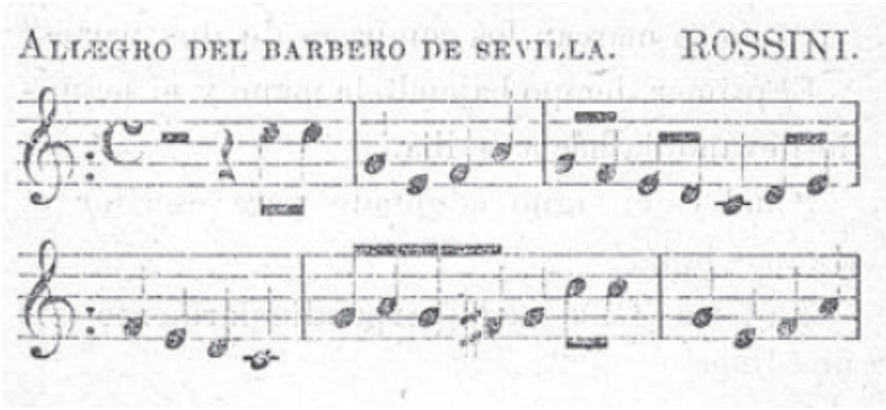


Fig. 421. Lección de obra de otro autor (Rossini) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

[368] *Ibídem*, p. 23.

Andante del Cuarteto 3º de Beethoven.[369]

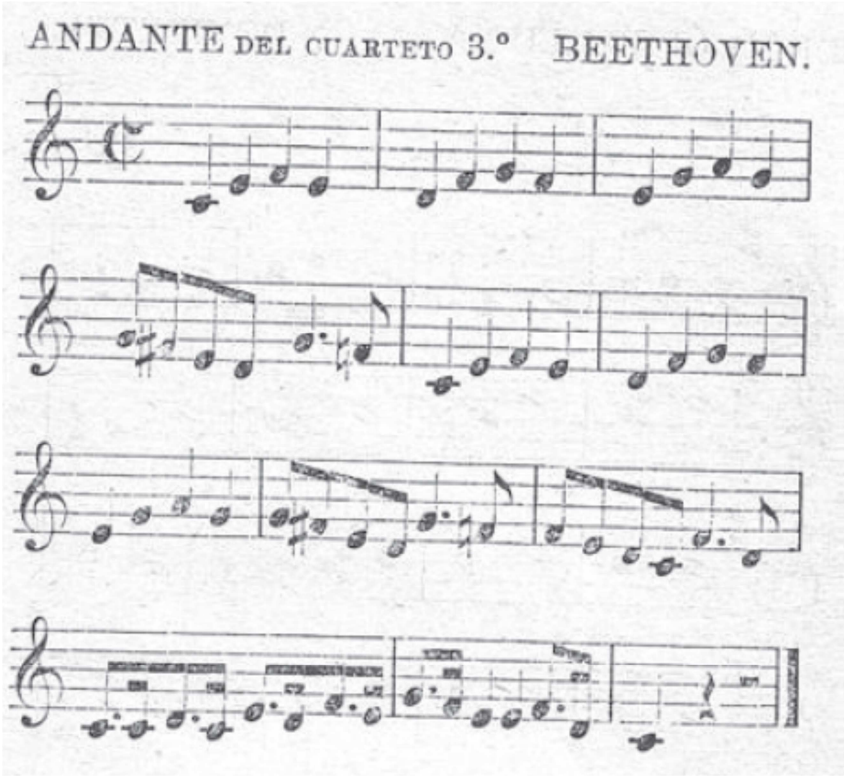


Fig. 422. Lección de obra de otro autor (Beethoven) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

De la ópera “Los Puritanos” de Bellini.[370]

[369] *Ibídem*, p. 25.

[370] *Ibídem*, p. 27.

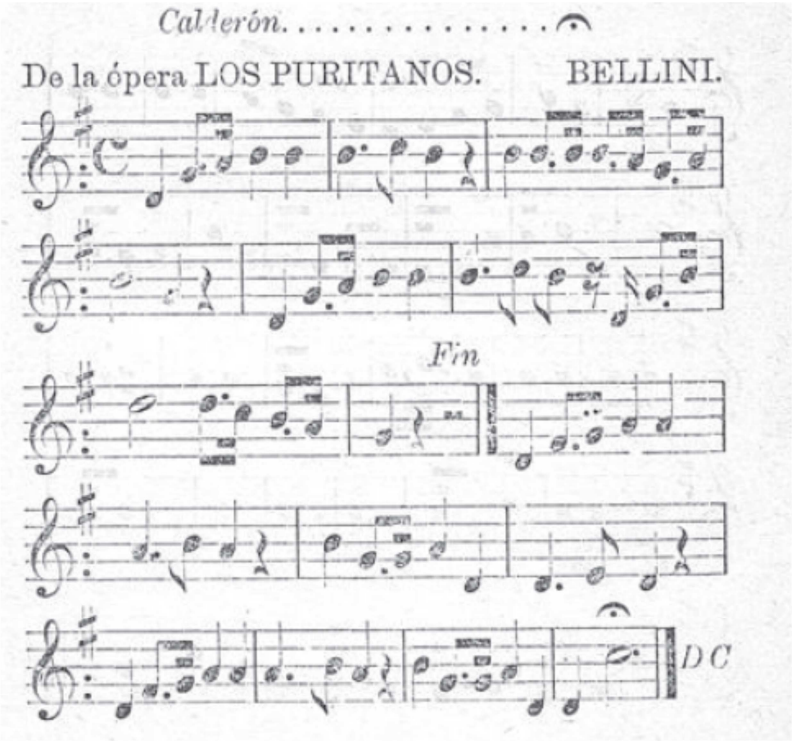


Fig. 423. Lección de obra de otro autor (Bellini) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

Andante de Elixir de Amor de Donizetti.[371]

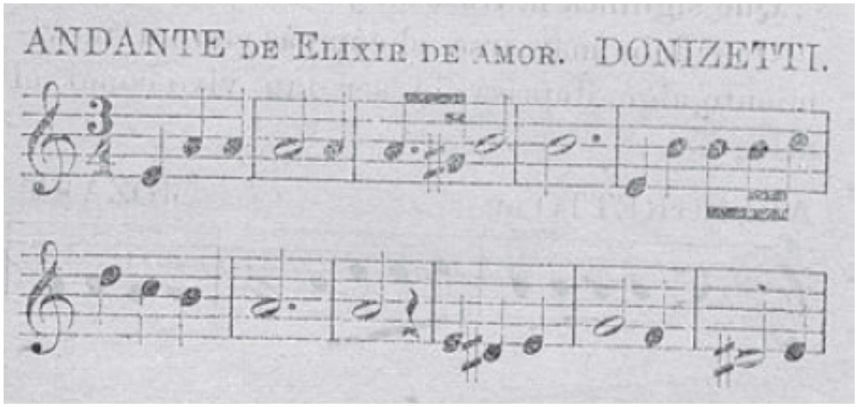


Fig. 424. Lección de obra de otro autor (Donizetti) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

[371] *Ibídem*, p. 30.

Andante de Traviata de Verdi.[372]

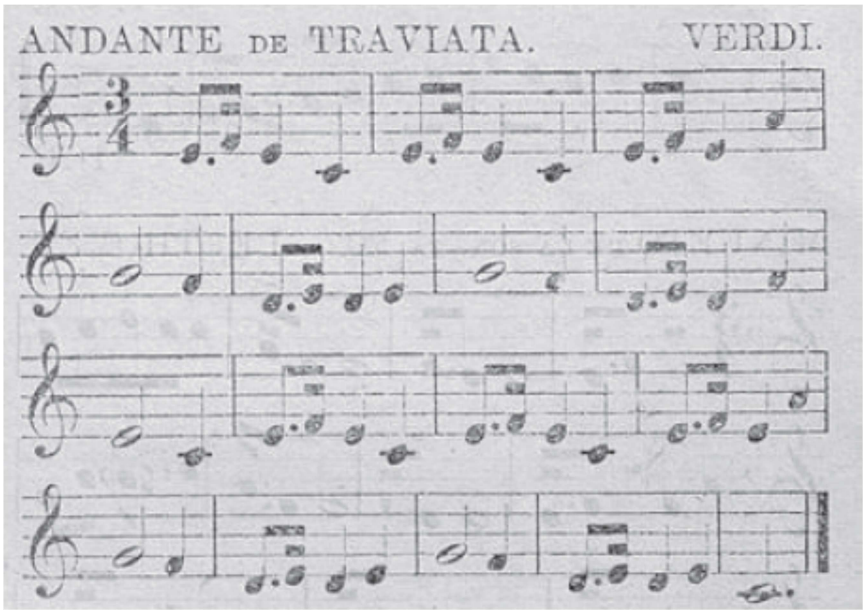
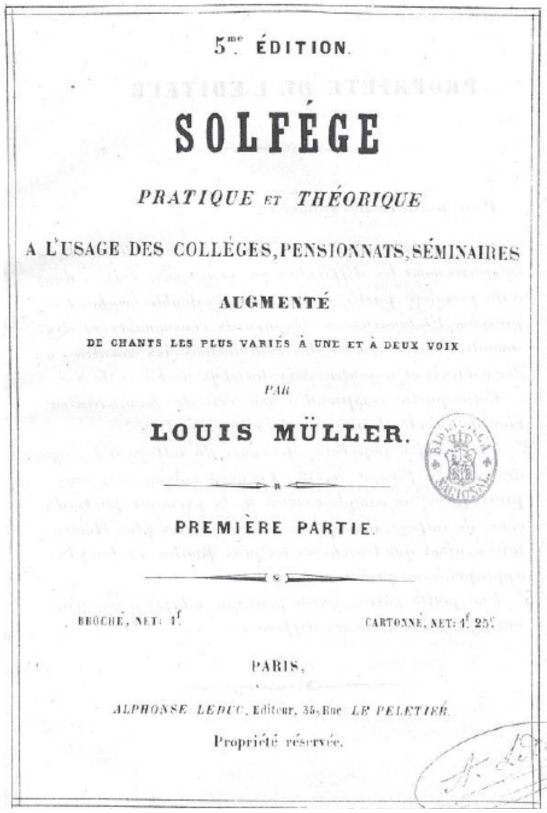


Fig. 425. Lección de obra de otro autor (Verdi) de *Abecedario Musical o Cartilla de Música y Canto* (1884) de Agustín M. Lerate.

Lerate dedica la tercera parte de su libro la dedica a la enseñanza musical en la escuela.

[372] *Ibídem*, p. 31.

7.4.24. *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.


5.me ÉDITION.

SOLFÉGE

PRATIQUE ET THÉORIQUE

A L'USAGE DES COLLÉGES, PENSIONNATS, SÉMINAIRES

AUGMENTÉ

DE CHANTS LES PLUS VARIÉS À UNE ET À DEUX VOIX

PAR

LOUIS MÜLLER.

PREMIÈRE PARTIE.

BROCHÉ, NET: 1f CARTONNÉ, NET: 1f 25c

PARIS,

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 35, Rue LE PELETIER.

Propriété réservée.

Fig. 426. Portada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

El *Método Solfége practique et théorique a l'usage des colleges, pensionnats, séminaires augmenté de chants les plus variés à une et à deux voix* del músico y teórico francés Louis Müller, consta de tres partes, la primera trata de las nociones elementales de entonación y ritmo, y contiene 71 lecciones; la segunda presenta 7 capítulos con un sistema de preguntas y respuestas y diferentes ejemplos prácticos, y la 3ª parte titulada *La pratique du chant*, contiene 66 cantos elementales a una y a dos voces.

En la Parte 1ª, *Principes élémentaires*, en el apartado *Étude de la gamme* el autor escribe los siguientes esquemas para explicar los intervalos.[373]

[373] Müller, L. (1872). *Solfége practique et théorique a l'usage des colléges, pensionnats, séminaires augmenté de chants les plus variés à une et à deux voix*. París: Alphonse Leduc, p. 11.

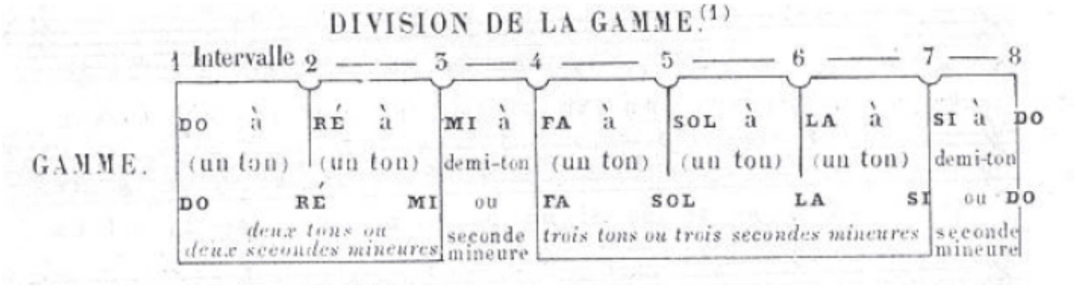


Fig. 427. Tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.[374]

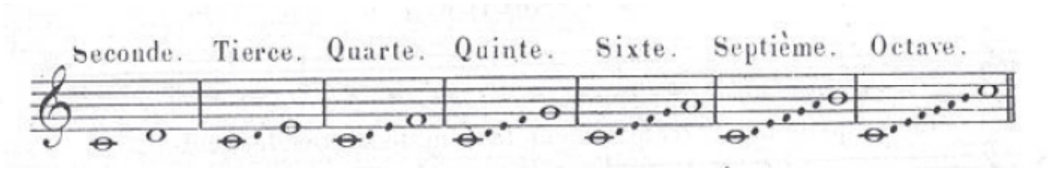


Fig. 428. Ejemplo de intervalos ascendentes desde la 2ª hasta la 8ª, partiendo del Do3.

En el apartado *La Mesure* de la 1ª parte, Müller plantea la medida de los compases binarios, ternarios y cuaternarios.[375]

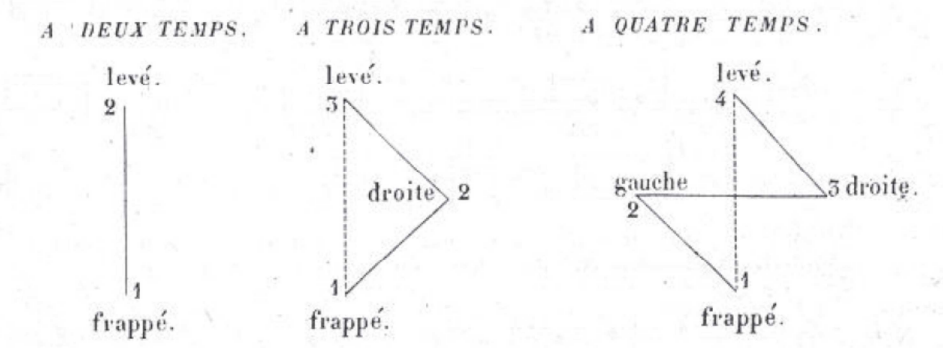


Fig. 429. Medida de los compases de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

Seguidamente el autor propone 28 ejercicios para la práctica de la medida, donde plantea diferentes lecciones con distintas combinaciones rítmicas y en diferentes compases. Siempre sobre la escala de Do mayor ascendente y descendente. En las

[374] *Ibídem.*

[375] *Ibídem*, p. 21.

lección 1 de negras, en la lección 2 de blancas y negras, y en la lección 3 de blancas, en el compás de 2/4, del Do3 al Do4.[376]

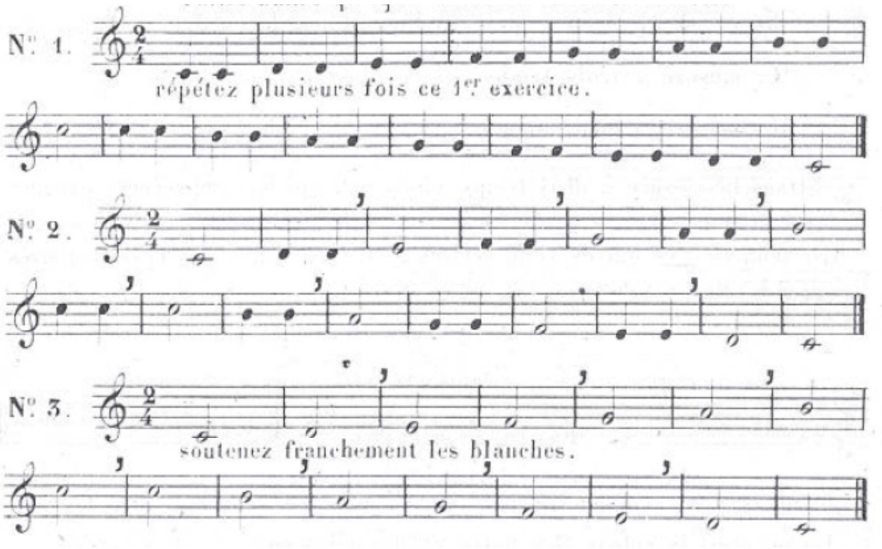


Fig. 430. Lecciones 1, 2 y 3 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

En las lecciones 21, 22 y 23, se combinan negras, blancas y negras y blancas, en el compás de 4/4, y en la escala de Do mayor ascendente y descendente.[377]

[376] *Ibídem*, p. 22.

[377] *Ibídem*, p. 25.

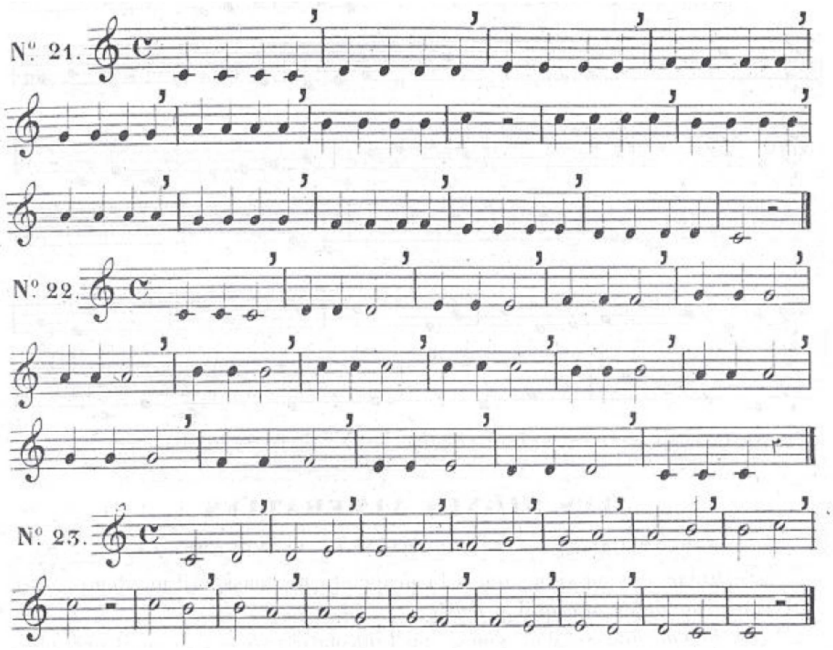


Fig. 431. Lecciones 21, 22 y 23 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller

En el apartado *De la liason, división du temps*, Müller plantea algunas lecciones que deberán ser vocalizadas con la vocal "a".[378]

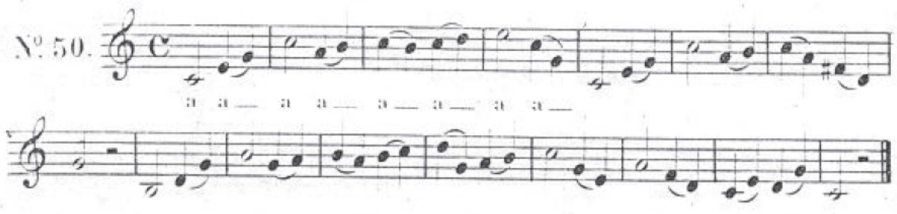


Fig. 432. Lección 50 vocalizada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

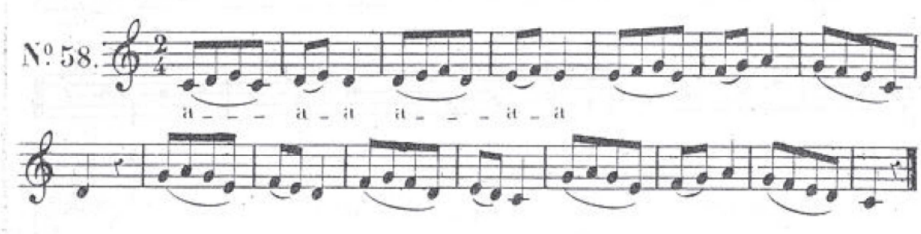


Fig. 433. Lección 58 vocalizada de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

[378] *Ibídem*, p. 34.

La segunda parte la plantea el autor con un sistema de preguntas y respuestas, alternando algunos ejemplos prácticos sobre los contenidos.

En el Capítulo 6º de esta parte, aparece la escala diatónica de Do mayor ascendente y descendente, con sus respectivos tonos y semitonos, y la escala cromática ascendente con sostenidos y descendente con bemoles.[379]

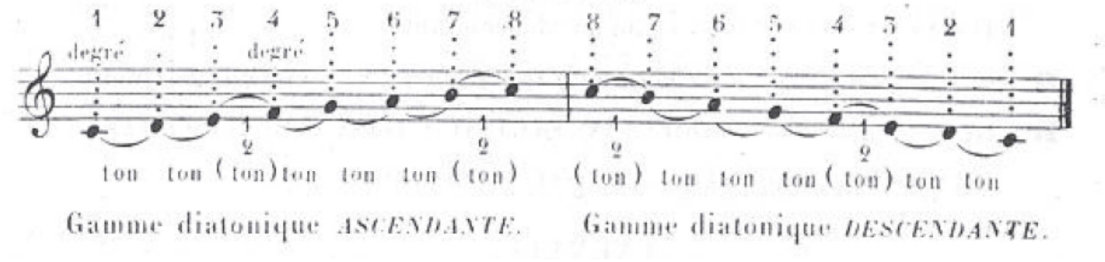


Fig. 434. Escala diatónica de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

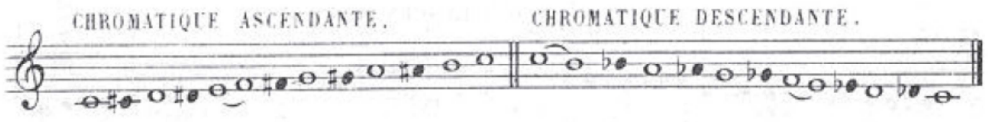


Fig. 435. Escala cromática de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

En el Capítulo 7º *Intervalles,* el autor escribe el siguiente ejemplo de los intervalos desde la 2ª hasta la 8ª ascendentes partiendo del Do3.[380]

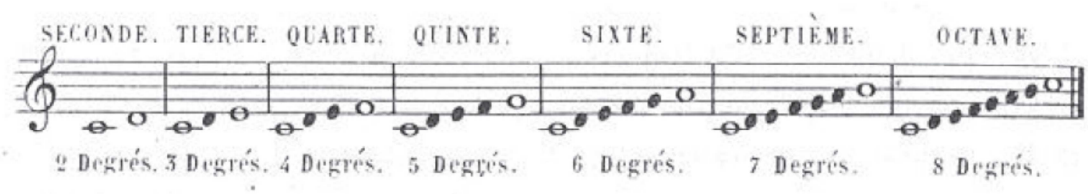


Fig. 436. Intervalos ascendentes desde la 2ª hasta la 8ª, partiendo del Do3 de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

[379] *Ibídem*, pp. 53 y 54.

[380] *Ibídem*, p. 55.

En la 3ª parte de su método, Müller propone 66 cantos a una y dos voces, en los que aparecen obras de otros autores como: Mozart, Haydn o Glück, entre otros.[381]

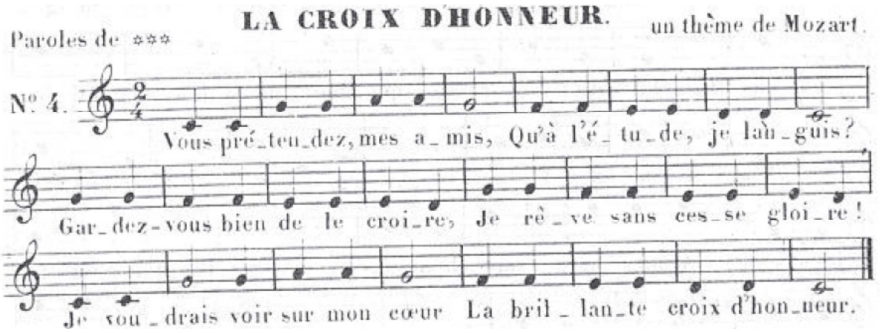


Fig. 437. Canto 4 con música de Mozart de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

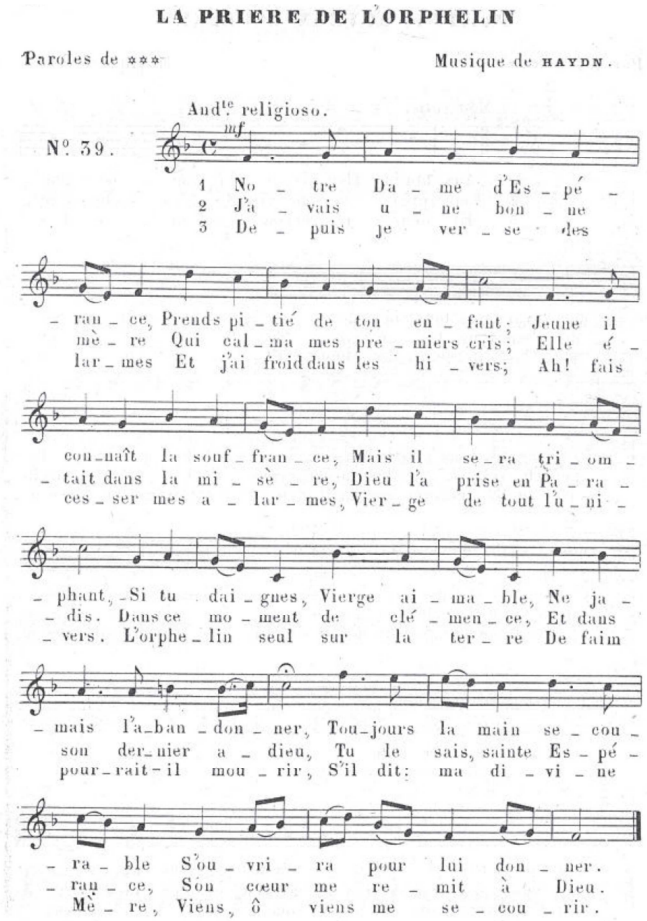


Fig. 438. Canto 39 con música de Haydn de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller

[381] *Ibídem*, pp. 59, 82 y 108.

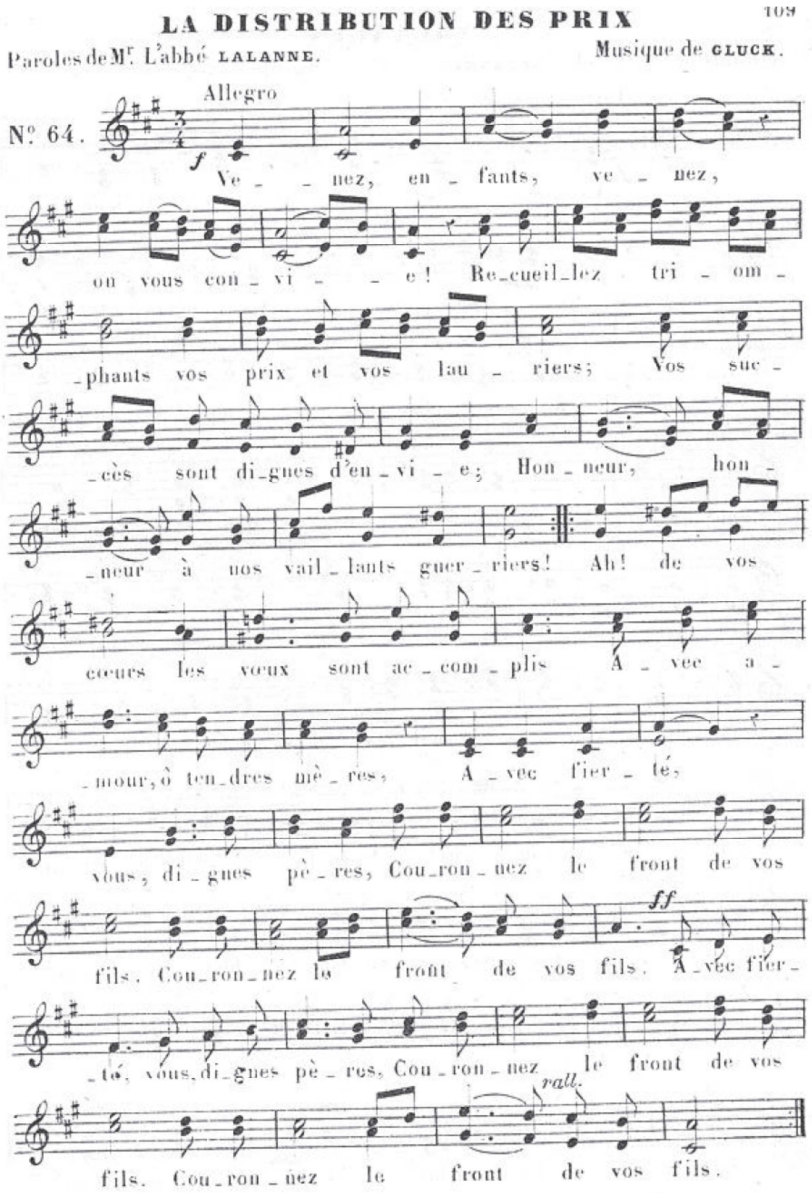


Fig. 439. Canto 64 a dos voces con música de Glück de *Solfége practique et théorique* (1872) de Louis Müller.

7.5. CONCLUSIONES

1) Cuatro métodos de solfeo: *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla; *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem; *Abc Musical o Solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panseron; y *Lecciones de Lectura Musical* (1857) de Fronmental Halévy, obtienen los porcentajes más elevados con respecto al uso de elementos configuradores de los mismos referente al cuaderno de Lecciones de Lentini.

2) Las Escalas diatónicas y cromáticas, las lecciones de ritmo y entonación, los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor y los intervalos son los aspectos, del Cuaderno de Lecciones de Lentini que más se encuentran y se utilizan en los métodos de solfeo estudiados.

3) Se hallan correlaciones altamente positivas entre las variables (obras estudiadas) investigadas en este Estudio, siendo las relaciones exactas en muchas de ellas.

CAPÍTULO 8

COMPENDIO Y CLASIFICACION DE LAS OBRAS VOCALES RELIGIOSAS Y PROFANAS PARA SOLISTAS Y PARA CORO, LA MÚSICA ESCÉNICA Y LA MÚSICA PEDAGÓGICA, ESCRITAS EN EL SIGLO XIX EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

8.1. Los archivos musicales de Las Palmas de Gran Canaria.

Los archivos musicales de Canarias son numerosos, si bien de desigual importancia dependiendo de la cantidad y relevancia de los fondos que custodian. A los numerosos archivos conservados de bandas de música, conservatorios, orquestas, agrupaciones corales, camerísticas o particulares se suman los archivos históricos que conservan partituras del pasado, poco o nada interpretadas en el presente, pero que sirven a los investigadores para reconstruir la historia musical de las Islas como parte del espacio europeo, darlas a conocer mediante estudios serios y grabaciones, y de esta manera difundirlas como parte de nuestro legado.

Dentro de los archivos musicales históricos el de mayor antigüedad e importancia es el de la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, que reúne unas 2.000 partituras de los diferentes maestros de capilla que tuvo a lo largo de sus cinco siglos de historia, además de obras religiosas de otros músicos de dentro y fuera del Archipiélago. Este archivo fue catalogado por Lola de la Torre y Trujillo.

En este sentido, al mismo le siguen en importancia el de El Museo Canario, con más de 7.000 partituras de músicos canarios -o afincados en las Islas- de los siglos XIX, XX y XXI. El musicólogo D. Lothar Siemens ha creado además, una nutrida fonoteca de obras de autores e intérpretes canarios en esta institución.[382]

Según un artículo que aparece en el Diario de Las Palmas del 10 de diciembre de 1994, escrito por D. Isidoro Santana Gil, en El Museo Canario existe un importante

[382] Álvarez, R. (2011). Exposición *"La Música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito"*. Archivo histórico provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias.

archivo de obras musicales donadas por el historiador Agustín Millares Torres, la obra musical de su abuelo Cristóbal José Millares (1774-1846), que fue organista de la Catedral de Las Palmas, diferentes obras de otros compositores del siglo XIX, así como programas de ópera, conciertos y teatro de ese siglo, y otros documentos manuscritos de gran relevancia para la historia de la música en el archipiélago. Existen además, otros fondos musicales menores aportados por algunos fundadores, directivos y socios del Museo.

Este archivo musical se enriqueció con algunas aportaciones de Lola de la Torre en 1970 y con el apoyo de la directiva de esta institución, gestiones con diversas familias de destacados apellidos musicales para que pusieran en depósito o donaran las obras de compositores canarios o vinculados a Canarias. Dichas gestiones realizadas lograron que la familia Valle donara a la biblioteca una gran parte de la obra del ilustre compositor aragonés, Bernardino Valle Chinestra (1849-1928), el cual desarrolló una relevante labor en Las Palmas de Gran Canaria, siendo entre otros desempeños, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de esta ciudad durante el período comprendido entre 1878 y 1928, año de su muerte. Este fondo ha sido clasificado y catalogado por D. Isidoro Santana Gil, actual director de El Museo Canario.

Dentro de estos archivos se encuentra la zarzuela de ambiente canario "La Zahorina", con letra de su padre Domingo Doreste "Fray Leseo", estrenada en el teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria en 1933. También está el interesante archivo del violinista y compositor José Avellaneda (1865-1920), asimismo donado por su familia. De la lista de autores citados destacan los más antiguos con obras manuscritas de gran interés, como Cristóbal José Millares, José Palomino, Manuel Núñez y Benito Lentini, músicos vinculados a Canarias en los siglos XVIII Y XIX.[383]

En 1987 D. Isidoro Santana Gil comienza la labor de clasificación y catalogación de los fondos musicales de El Museo Canario, bajo la supervisión de D.

[383] Santana, I. (1994). Artículo *"El Archivo musical de El Museo Canario y Valle Chinestra"*. Diario de Las Palmas.

Lothar Siemens, y gracias a una beca concedida por dicha institución cultural para la ordenación y confección del fichero de las obras del maestro Santiago Tejera Ossavarry, que habían donado sus descendientes. Este archivo consta de sesenta y cuatro obras, mayoritariamente de carácter religioso, como, por ejemplo, cánticos a la Virgen, pastorelas, letanías, himnos, etc., aunque también hay en él música de carácter profano como loas, marchas, una obertura sinfónica y otras piezas instrumentales. Predominan en este legado las obras de tipo vocal con acompañamiento de piano, órgano o harmonium. Aparte de estas obras, Tejera tiene también música escénica o zarzuelas, como las célebres "Folias Tristes" y "La Hija del Mestre", cuyo material de ejecución y partituras de dirección fue donado por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria a El Museo Canario. Posteriormente, en marzo de 1992 se presentó a la Junta de Gobierno de El Museo Canario, el catálogo de las obras musicales del maestro Bernardino Valle Chinestra (1849-1928) que se realizó bajo la financiación de la Institución Femando el Católico de la Excma. Diputación de Zaragoza.

El archivo del maestro Valle está formado en casi toda su totalidad por composiciones propias, además de por un buen número de obras de otros autores tanto manuscritas como impresas. También está compuesto por una parte de la que fue su biblioteca musical, y parte de su archivo de correspondencia y borradores de escritos y conferencias. Las composiciones de Valle constan de doscientos sesenta y nueve títulos, muchos de ellos trabajados para diferentes agrupaciones musicales, y se dividen en obras pedagógicas, música profana, música religiosa con textos tanto en latín como en castellano y música escénica como zarzuelas y melodramas líricos.[384]

También se han depositado en la sección de música de El Museo Canario diversos archivos de otros compositores, como es el de Rafael Dávila, antiguo director de varias bandas de música en el cambio de siglo, el legado del compositor tinerfeño, pero fallecido en Las Palmas, Juan Reyes Armas, con toda su documentación personal; el archivo de la familia de compositores de principios de siglo, Manchado Medina (formada por el padre Antonio Manchado Viglietti, sus hijos Luis, Segundo e Isabel Manchado Medina y su nuera Carmen Martinón, esposa de Luis; el archivo del compositor, natural de Telde (Gran Canaria), Andrés García Déniz y su biblioteca musical, el archivo del pianista-compositor Manuel Peñate, y el legado de la pianista y compositora grancanaria Fermina Enríquez de Lleó, así como numerosas aportaciones

[384] *Ibídem*

de obras sueltas más recientemente aportadas a esta institución que enriquecen los fondos de los compositores ya citados y otros nuevos.

Además de las partituras propiamente dichas, existe un fondo paralelo de documentación de compositores, cantantes, bailarines, musicólogos, festivales, etc., que completan la vida musical de Canarias. Actualmente, el volumen e importancia de los fondos musicales de El Museo Canario constituye un material básico para la historia de la música en Canarias de los siglos XIX y XX, que está a disposición de los investigadores musicológicos. Este archivo constituye un importantísimo legado musical del pasado sonoro de esta ciudad, así como una aportación de incalculable valor para el área de musicología, futuras investigaciones y fonoteca canaria.[385]

En esta misma población se encuentran otros dos fondos musicales relevantes: el de la Sociedad Filarmónica, que cuenta con obras de los maestros directores de su orquesta, desde casi sus comienzos a mediados del siglo XIX, y hasta mediados del siglo XX, catalogado por D. Isidoro Santana Gil y el fondo musical de los Duques de Montpensier, adquirido por el Cabildo de Gran Canaria en 1973, catalogado por D. Lothar Siemens Hernández, y conformado por 3.500 partituras de compositores españoles del siglo XIX, que se conservan en la Biblioteca Insular.[386]

Este compendio del repertorio vocal culto compuesto en el siglo XIX en Las Palmas de Gran Canaria, está basado en los archivos musicales catalogados, que se conservan en El Museo Canario, la Catedral, la Biblioteca Insular y la Sociedad Filarmónica de esta ciudad. Este compendio y clasificación será expuesto por orden alfabético de compositores, y se ordenará por orden cronológico de creación, en el caso de las obras que estén fechadas y siguiendo los siguientes parámetros: música vocal religiosa o profana, para solista o para coro, música escénica y obras pedagógicas. Estas obras serán nombradas según su catalogación, es decir, respetando los datos exactos de sus respectivas catalogaciones. En los apartados donde no aparece ninguna obra, es porque no se ha encontrado partituras de ese género en los archivos consultados. y clasificado según el tipo de repertorio: música vocal religiosa escrita para solista o coro, música vocal profana escrita para solista o coro, música escénica (ópera, zarzuela,

[385] *Ibídem*

[386] *Ibídem*

drama lírico, etc.) y música pedagógica. Se plasmará de la siguiente manera: Título - Formato vocal e instrumental - Fecha de composición.

8.2. Compendio y clasificación por autor.[387]

FRANCISCO TORRENS (ca.1750 - 1805)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de la Catedral** • Confiteor tibi domine, motete a solo (T), con 2 violines, 2 flautas y bajo continuo, 1802. • Ave María, motete a solo (T), con 2 violines, 2 flautas y bajo continuo, 1802. • Deus tu conversus, motete a solo (T), con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1803. • Bonum est, motete a dúo (S, T) con 2vl, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1804.
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de la Catedral** • Magnificat a 5 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1800. • Euge serve bone, motete a 6 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1800. • Turbam magnam, motete a 6 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo 1800. • Ibant apostoli, motete a 6 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1800. • Erunt signa in sole, motete a 7 voces con bajo continuo, 1801. • Nunc dimittis, salmo a 5 voces con 2 violines y bajo continuo, 1801. • Iste sanctus, motete a 6 voces con 2 violines y bajo continuo 1801. • Atollite portas, motete a 6 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1801. • Vere beata est, motete a 7 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo,

[387] Este compendio y clasificación ha sido elaborado por criterios propios de la autora de esta Tesis, teniendo en cuenta las particularidades de los repertorios vocales analizados.

	1801. • Hodie Simon petrus, motete a 7 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1801. • Ergo sum Raphael, motete a 5 voces con 2 violines y bajo continuo, 1801. • Adiuva nos, a 4 voces y bajo continuo, 1801. • Adiuva nos deus, a 5 voces con violín, 2 flautas y bajo continuo, 1802. • Credidi, salmo a 8 voces con 2 violines, 2 trompas, órgano y bajo continuo, 1802. • Exulta Joachim, motete a 6 voces con 2 violines, órgano y bajo continuo, 1804. • Veritas mea, motete a 6 voces con 2 violines, viola y bajo continuo, 1804. • Misa a 6 voces con 2 violines y bajo continuo, 1805. • Lumen ad revelationem, motete a 6 voces con 2 violines y bajo continuo, 1806.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

AGUSTÍN JOSÉ BETANCUR (m. 1834)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de la Catedral** • Salmo voce mea ad dominum, a 6 voces con 2 violines y bajo continuo, 1808. • Salmo eripe me domine, a 5 voces con 2 violines y bajo continuo,

	1808.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

JOSÉ PALOMINO (1755-1810)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de la Catedral** • Salmo credidi, a solo (t), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas y bajo continuo, 1809. • Meditabor in mandatis tuis, motete a dúo, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1810.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Modas portuguesas com basso para voces solistas y bajo, s.a.
Música coral religiosa	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Responsorios de navidad (1) a 5 voces y orquesta (S, A, 2T, B), 1809. **Archivos musicales de la Catedral** • Salmo dixit dominus, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1795. • Salmo leatatus sum, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, contrabajo y bajo continuo, 1795. • Salmo lauda Jerusalem, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1798. • Misa, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1798. • Magnificat, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, contrabajo y bajo continuo, 1799. • Salmo mirabilia, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1809. • Diffusa est gratia, motete a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo

	continuo, 1809. • Hodie completi sunt. motete a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1809. • Ora pro populo, a 5 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1809. • Misa, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1809. • Miserere, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1809. • Ocho responsorios de navidad, a 5 voces (S, A, 2T, B), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas y bajo continuo, 1809. • Responsorios de Navidad (1) a 5 voces y orquesta (S, A, 2T, B), 1809. • Benedictus es domine, motete a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1810. • Por ti renace y vuelve, villancico de navidad a 3 voces, 1814. • Hoy con devoción, villancico de navidad a 4 voces, con 2 violines, 2 flautas y bajo continuo, s. a. • Lamentaciones del miércoles santo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, clave y bajo continuo, s. a. • Lamentación primera para el jueves santo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, clave y bajo continuo, s. a. • Miserere para el jueves santo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, cornetín, trombones, clave y bajo continuo, s. a. • Sub tuum praesidium (incompleta), s. a. **Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • Responsorios de Navidad para voces (2S, 3A, 3T, 4BT y 2B) y orquesta. Versión de Bernardino Valle a 4 voces y órgano, ca. 1894.
Música coral profana	
Música escénica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Il ritorno d'astrea in terra – Seconda parte, ópera para voces solistas y orquesta (incompleta), 1785.
Música pedagógica	

JOAQUÍN NUÑES (s. XIX)	
Música vocal religiosa para para solista	**Archivos musicales de la Catedral** • Cui comparabo te. Lamentación segunda del miércoles santo, a solo, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo, 1809. • Eructabunt. Verso para la Ascención, a solo (S), con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1811.
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de la Catedral** • Misa, a 3 voces (S, A, T), con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes y bajo continuo, 1808. • Ora pro populo, a 3 voces (S, A, T), con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo, 1808. • Misa, a 3 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo, 1810. • Salud, bendición. Villancico a 3 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1810. • Miserere, a 2 voces (A, T), con 2 violines, flauta y bajo continuo, 1810. • Gentílica nación. Villancico de kalenda, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1810. • El cielo se alegra. Villancico al santísimo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y 2 trompas, 1812. • Miserere, a 3 voces (S, A, T), con 2 violines, 2 flautas y bajo, 1813. • Oficio de difuntos. Responsorios y lección, a 4 voces (S, A, 2T), con 2 violines, viola, flauta, 2 trompas y bajo, s. a.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

MANUEL NÚÑEZ (s. XIX)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • O vos omnes para dos voces y piano, 1830.
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

CRISTOBAL JOSÉ MILLARES PADRON (1774-1846)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Tercera lamentación para el jueves santo para voz y orquesta de cámara, 1820. **Archivos musicales de la Catedral** • Etenim sederunt principes. Verso de prima para navidad, a solo (S), 2 violines, 2 flautas y bajo, 1817.
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Benedictus para coro a 4 voces y orquesta (incompleta), 1818. **Archivos musicales de la Catedral** • Videntes stellan magi. Octavo responsorio de Reyes, a 4 voces, 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1812.

	• Magi veniunt. Tercer responsorio de Reyes, a 4 voces, 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, s.a.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

BENITO LENTINI Y MESSINA (1793-1846)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de la Catedral** • Ave María, a solo (S), con 2 violines, flauta y bajo continuo, 1815. • Lección tercera del miércoles santo, a solo (T), con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo y pianoforte, 1816. • Adiuva nos, a solo (B), con 3 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817. • Sicut erat, a solo (T), 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Primer verso de nona. Principes persecutit sunt a solo (A), con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1820. • Ave María, a dúo (2S), con 2 violines, violonchelo, 2 flautas, oboe, 2 trompas y contrabajo, 1821. • Quinto verso de prima. Adhaesit pavimento, a solo (S), con 2 violines, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1826. • Séptimo verso de nona. Fiat manus tua, a solo (S) con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1827. • Lamentación tercera para jueves santo. Ego vir videns, a solo (T) con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo, 1828. • Retribue servo tuo, a solo (A), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 oboes, 2 trompas, 2 trombones y contrabajo, 1844. • Salmo deus in nomine tuo. Tomado de una ópera de Rossini, a solo (T), con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas, 2 trombones y contrabajo, 1844. • Adiuva nos, a solo (B), con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, s.a. • Lamentación primera de viernes santo, (S, A, T) s.a.

	• Lamentación tercera de viernes santo, (S, A, T) s.a. • Vivet anima mea, a dúo (2S), con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, s.a.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • De qué sirve a mi deseo, para voz y piano, 1825
Música coral religiosa	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Misa a 4 voces, arreglo para 3 voces y acompañamiento hecho por Bernardino Valle Chinestra para coro masculino y acompañamiento (incompleta). • **Archivos musicales de la Catedral** • Misa pastoral, a 3 voces con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1815. • Misa a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1815. • Tota pulchra est Maria, motete a 3 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1815. . • Ave María, a 4 voces con 2 violines, flauta obligada y bajo (incompleta), 1815. • Miserere, a 5 voces, con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, oboe, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Salmo dixit dominus, a 5 voces, con 2 violines, viola, contrabajo y bajo continuo, 1816. • Salmo dixit dominus, a 5 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 bajones, 2 clarinetes, contrabajo y bajo continuo, 1818. • Magnificat, a 5 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 bajones, 2 clarinetes y bajo continuo, 1818. • Salmo laudate dominum, a 5 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1818. • Salmo beatus vir, a 5 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1819. • Miserere, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1819. • Lamentación primera del viernes santo, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo, 1819.

	• Lamentación tercera para viernes santo, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1819. • Te deum laudamus, a 4 voces con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas, oboe, 2 clarinetes, 2 trombones, figle, timbales y bajo continuo, 1819. • Ascención. Oh, tú, Jerusalem, a 3 voces con 2 violines, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas y bajo, 1820. • Elogio al santísimo, a 3 voces, con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1820. • Venid peregrinos. Villancico de corpus a 3 voces, con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas, 2 bajones, contrabajo y bajo continuo, 1820. • Del cielo a la tierra. Villancico de kalenda (poesía de don Juan Sall), a 4 voces con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 oboes, fagot, trompa, trombón, figles y timbales, 1821. • Exaltabo te domine. Motete a 4 voces, con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1827. • Salve regina, a 4 voces con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, oboe, 2 trompas y contrabajo, 1829. • Stabat Mater, a 4 voces, con 2 violines, 2 flautas, oboe, clarinete, 2 trompas y contrabajo, 1834. • Regina coeli, a 4 voces, con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo, 1835. • Filiae regum, a 3 voces y órgano, 1845. • Apropinquet, a 4 voces, con violonchelo, 2 flautas, 2 clarinetes, 4 trompas y contrabajo, s.a. • Villancico a 4 voces, con 2 violines, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo, s.a. • Misa de requiem, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y contrabajo, s.a. • Magne pater, a 3 voces, con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, s.a. • Laudate dominum, a 3 voces (incompleta), s.a. **Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • Misa a 4 voces con reducción para 3 voces y acompañamiento, s.a.

Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Cuaderno de Lecciones para Canto, 1843

AGUSTIN MILLARES TORRES (1826-1896)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Plegaria para voz y piano, poesía y música de A.M.T. "Aparta de tus ojos la nube perfumada…" • Tercio I, Padre nuestro-Gloria-Letanía para voz y banda (incompleta), s.a. • Tercio II, Padre nuestro- Gloria- Letanía - Ave Maris Stella para voz y órgano, s.a. • Oficio de difuntos, Invitatorio a tres voces masculinas (t1, t2, bajo) y acompañamiento de dos clarinetes y dos trombones, 1852. • Misa de Requiem – Kyries, secuencia a dos voces con acompañamiento de 2 clarinetes, 1 trombón y 1 violonchelo. • Misa en do, Kyrie-Gloria-Credo-Agnus Dei y Sanctus a tres voces masculinas y orquesta, 1854. • Misa en mi, Kyrie-Gloria-Credo a tres voces y orquesta (incompleta). • Himno a la virgen para dos voces solistas, coro a 4 voces y orquesta (incompleta), 1855. • Pasión del domingo de ramos a tres voces masculinas (T1, T2, B) y acompañamiento de dos clarinetes y dos trombones ad libitum, 1857. • Misa en Sib, Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei para dos voces masculinas (T, B) y orquesta, ejecutada por primera vez en la iglesia de la Concepción de Jinámar el 8 de diciembre de 1858. • Lamentación para voz y orquesta (incompleta) • Letanías "Sancta Maria, sancta dei genitrix…"para voz y acompañamiento. • Ave Maris stella para voz y acompañamiento. • Himno en honor del insigne poeta calderón "Gloria al excelso patricio…" para voz y piano (incompleta), 1881.

	Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica • Tercio - Padre Nuestro, s.a. • Ave Maris Stella, s.a.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • A Cairasco. Incipit: "Gloria al divino Cairasco…" para dos voces y orquesta (incompleta), 1849. • Sin título-VII "Triste suerte la mía, triste suerte la…en lóbregas prisiones supultada…", para voz y piano (borrador incompleto).
Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • "Un disfraz" zarzuela en un acto con letra de Agustín Millares Torres.[388] • "Un disfraz" [1] nº 1, 2, 3 y 4 para voz solista, violín y piano, 1845. • "Un disfraz" [2] nº 1, 2, 3 y 4 para voces solistas y piano, 1845. • "Elvira" o "Polvorín", zarzuela en 2 actos para voces solistas, coro y orquesta, 1855.[389] • "Pruebas de amor", zarzuela en tres actos, para voces solistas, coro y orquesta y los números 3, 5, 8, 9, 10, 11 y 12 para voces y piano.[390] • Aria para bajo y acompañamiento de orquesta "Ah più dubbio non ve tradito Io sono…" Ah señor señor a tus pies rendido estoy… , 1862. • Romanza "Tu vida ha sido triste y envuelta entre dolores…", para voz y piano con letra y música de A.M.T. de la zarzuela en tres actos "Blanca", 1887. • "Blanca" zarzuela en tres actos para voces solistas, coro y piano con letra y música de A.M.T., 1887. • "Adalmira" [1], drama lírico en 4 actos para voces solistas, coro masculino

[388] Representada por primera vez en la casa del autor el 5 de octubre de 1844.

[389] Representada por primera vez en el teatro de Las Palmas el 24 de octubre de 1855.

[390] Representada por primera vez en el teatro de Las Palmas el 22 de mayo de 1856.

	y orquesta con letra y música de A.M.T. (incompleta), 1887. • "Adalmira" [2], drama lírico en 4 actos para voces solistas, coro masculino y piano letra y música de A.M.T (incompleta), 1888. • "El misterio de la vida", drama lírico en 3 actos con letra de Luis Millares Cubas para voces solistas, coro y piano, 1888. • "Un amor imposible" [1] zarzuela en 1 acto representada por 1ª vez en el Casino Republicano de Las Palmas el 16 de mayo de 1875, partituras de violines 1º y 2º, violonchelo, flauta y contrabajo. • Plegaria de "Blanca" para voz y piano. Incipit: "Espíritus queridos de mis perdidos padres…" • Canción del romero del drama lírico en tres actos "El misterio de la vida". Incipit: "La madre había muerto, llorando está el niño…" para voz y piano. • "Amor y celos", zarzuela en un acto. • "Estrella", zarzuela en tres actos. • "Abnegación" ópera en tres actos con letra y música de A.M.T. Preludio-Escena 1ª Coro de cazadores y aria de tenor para voces y orquesta (incompleta), 1890.
Música pedagógica	

CAMILE SAINT- SAËNS (1835-1921)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	**Archivos del Conde de Montpensier de la Biblioteca Insular** • Rêverie, berceuse para canto y piano, 1901.
Música coral religiosa	
Música coral profana	
	Archivos musicales de El Museo Canario • Aria di Dalila de "Sansone e Dalila" para voz y piano.

Música escénica	**Archivos del Conde de Montpensier de la Biblioteca Insular** • Les Barbares, himno a Venus (extrait du dúo de Florian et Livie), acte II, scène première / tragedie lyrique en trois actes de Sardou et P. Gheusi **Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • "Etienne Marcell", aria de Beatriz para voz y piano, s.a. • "Phyne", trío de la ópera para voces y piano, s.a.
Música pedagógica	

ANTONIO MANCHADO VIGLIETTI (1843-1910)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	
Música coral profana	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Himno para coro y banda (incompleta), 1882. • Himno a dos voces para coro a dos voces y banda, letra de Agustín Millares Torres, "Al señor don Alfonso Gourié", 1884.
Música escénica	
Música pedagógica	

BERNARDINO VALLE CHINESTRA (1849-1928)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Motete a la Santísima Virgen María para 4 voces solistas, coro a 4 voces y orquesta, 1873. • Salve-I [1] para voz solista (B), coro a 2 voces y órgano, 1873. • Salve-I [2] para tres voces (S, T, B) y orquesta, 1873. • Te Deum en Do [1] para 4 voces solistas (S, A, T, B), coro a 4 voces y orquesta/órgano, 1874. • Te Deum en Do [2] para 4 voces solistas (S, A, T, B), coro a 4 voces y orquesta/órgano, 1874. • Te Deum en Do [3] para 4 voces solistas, coro de voces blancas al unísono, coro masculino a 3 voces y orquesta/órgano, 1874. • Flores a María santísima para 2 voces solistas, coro a 4 voces y orquesta, 1874. • Laudate Dominum para voz y orquesta de cuerda, 1875.[391] • Stabat Mater-I [1] para 3 voces y órgano, 1875. • Stabat Mater-I [2] para 3 voces (S, A, B) y orquesta, 1875. • Stabat Mater-I [3] para 3 voces (S, A, B) y orqueta, 1875. • Stabat Mater-I [4], música vocal (incompleta),1875. • Stabat Mater-II [1], música vocal (incompleta), s.a. • Stabat Mater-II [2], música vocal (incompleta), s.a. • Stabat Mater-III, para tres voces (T, Br, B) y órgano, s.a. • Stabat Mater-IV, música vocal (incompleta), s.a. • Stabat Mater-V, música vocal (incompleta), s.a. • Miserere a tres para 3 voces (S, T, B) y orquesta, 1880 "dedicado a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, 1880. • Oficio de difuntos para 3 voces solistas, coro masculino a 3 voces y orquesta, 1880-1884.

[391] Esta obra fue escrita expresamente para la oposición de contralto de la capilla real del opositor don Pedro Lasheras.

	• Nona-Salmo 3 para voz solista, coro masculino a 3 voces y orquesta, 1887. • Himno a]Leon xiii [1]-himno universal para voz, coro al unísono y piano, 1887. • A León xiii [2]- himno al excelso pontífice León xiii para voz, coro de niños, coro masculino a dos voces y piano, 1887. • Ave María para voz y órgano, 1896. • A Cristo Jesús para voz y acompañamiento, 1911. Himno oficial del xxii congreso eucarístico internacional de Madrid, en junio 1911. • El Rosario, poema religioso-musical para voces solistas, coro y conjunto instrumental, 1919-1924. • Ave María-ii- para dos voces y órgano. • A la Inmaculada Concepción para dos voces solistas, coro a dos voces y piano/órgano. • Quisiera virgen María para voz y acompañamiento. • Bone pastor, motete a solo para voz masculina y órgano. • Coronilla a la Inmaculada Concepción para voz solista, coro a 2 voces y órgano. • Gozos al Sagrado Corazón de María para voces solistas, coro y órgano. • Himno a Santa Catalina para voz y órgano. • Bendita sea tu pureza para voz solista, coro al unísono y acompañamiento. • Misa pro defunctis para 3 voces solistas, coro masculino a 3 voces y órgano-armonio-orquesta. • Miserere nº 2 para voz blanca y coro masculino a 3 voces y orquesta. • A María Santísima para voz y acompañamiento. • Melodía religiosa para recitador y orquesta de cuerda. • Responsorio de santo domingo para voz, coro al unísono y órgano. • Salve-III [1] para 2 voces (S, A) y piano, s.a. • Salve-III [2] para 2 voces (T, B) y orquesta, s.a. • Salve-III [3] música vocal (incompleta), s.a. • Salve-V [1] para 2 voces solistas, coro a 2 voces y órgano, s.a.

	• Salve-V [2] música vocal (incompleta), s.a. • Salve-VI música vocal (incompleta), s.a. • Salve-VII para voz y órgano, s.a. • Tantum ergo [4] para 3 voces solistas (S, T, B), coro a 3 voces y orquesta. • Tres Ave María [1] para dos voces y acompañamiento, s.a. • Tres Ave María [2] para dos voces y orquesta (incompleta), s.a.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • El ruiseñor para voz y piano, 1888. • A la patria, himno con motivo de la paz para dos voces y piano. • A la virtud, coro a dos voces (S, A) y piano, 1891. • A la virtud, coro a dos voces (S, A) y orquesta de cámara, 1891. • Suicidio para voz y piano. Incipit: ¡Yo deberle la vida!, ¿a ella?..., 1891. • Viva mi patria, melodía para voz y piano, 1891. • La fiesta de las flores para 3 voces solistas, coro a 5 voces y orquesta, 1892. • A Colón en el descubrimiento de América, cantata para voces solistas, coro a cuatro voces y orquesta, 1892. • La fiesta de las flores para voz y piano, 1892. • Himno a Aragón para voz y piano, 1908 • La patria canaria, himno para voz solista y piano, 1909. • ¡Al puerto! para coro al unísono y banda (incompleta), 1910. • Himno a la bandera para voz y piano, 1911. • A Lujan Pérez, cantata a dos voces solistas e instrumentos, 1915. • A unas flores para dos voces y piano. • Alegoría del otoño para voz y piano (incompleta). • Rapsodia canaria. Incipit: “Mi barca será testigo…” para coro masculino a capella a 4 voces (2T, BT, B), (incompleta). • Al insigne marino Peral, himno para coro a tres voces y piano.

	• ¡Alerta está!, canto para las escuelas para voz y piano. • Amor ausente para voz y piano. • Arrorró para voz y piano. • El boyero para voz. • Balada del niño arquero para voz y piano. • Canción estival para voz solista, coro y piano. • Folias de los cantos canarios para voz y piano. • Isa y malagueña de los cantos canarios para voz y piano. • Bailes y cantos populares de Gran Canaria para voz y piano. • Cantos canarios para voz y piano. • Danza a dúo para dos voces y orquesta. • El amor de los quince años, canzonetta para voz y piano, 1920. • El amor más puro para voz y piano. • El llanto para voz y piano. • Melancolía para voz y piano. • Niños y flores para voz y piano. • Folias canarias para voz y piano. • Himno a las flores para voz y piano. Incipit: "Rindamos culto a las flores que engalanan los vergeles…". • Himno agrario a la revista social agraria para voz y piano. Incipit: "Nuestras fuerzas labriegos juntemos en cristiana y patriótica unión…". • La bandera para voz y piano. • La barquilla para voz y piano. • La esperanza para voz y piano/dos voces y piano. • La huérfana para voz y piano. • La pena mía para voz y piano, 1920. • La pesca en el mar para voz y piano. • El boyero para canto del boyero, música vocal.

	• Los amantes de Teruel para voz y piano. • Los dos brillantes para voz y orquesta. • Malagueñas para voz y piano. Incipit: “Por los rizos de tu frente…”. • Lágrimas sobre una tumba para voz y piano (incompleta). • Melancolía para voz y piano. • Rima xvii para voz y piano con letra de G. A. Bécquer. • Rima xiv para voz y piano con letra de G. A. Bécquer. • Rima xii para voz y piano con letra de G. A. Bécquer. • Rimas de Bécquer para voz y piano (xii, xiv, xvi y xvii) • Rima xvi para voz y piano con letra de G. A. Bécquer. • Romanza para tenor ii para voz y piano. Incipit: “A Dios, patria que tanto he querido…”. • Romanza para tenor i para voz y piano. Incipit: “Qué acerbo el fruto ha sido…”. • Romanzas i, ii, iii, iv y v para voz y orquesta. • Seguidillas para voz y piano. Incipit: “Seguidillas me pides, de cual las quieres…” • Canaria para voz y piano. Incipit: “¡Ay! mi amor, ¡ay! mi ilusión…” • Sevillana para voz y piano. Incipit: “Virgen de negros ojos, de faz morena…” • Sevillana para voz y orquesta. Incipit:”Virgen de negros ojos, de faz morena…” • Sin título iii música vocal (incompleta). Incipit: “Dos rojas lenguas de fuego…” • Sin título v para voz y piano. Incipit: “De tres amantes, los tres constantes…” • Tarde en la selva para voz y piano con letra de Tomás Morales. • Viva España para voz y piano. Incipit: “Al recordar aquel día…”

	Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica • "La Perla en el mar", canción para canto y piano o 3 voces (T, BT, B) y acompañamiento. Incipit: "¡Mirad!, ya la tarde fenece…" con texto de Gertrudis Gómez de Avellaneda, s.a.
Música coral religiosa	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Antífona III, a 3 voces y órgano, 1863. • Gozos a Santo Dominguito del Val a 3 voces y órgano, 1863. • Letanía de Nuestra Señora I, a 3 voces y orquesta, 1871. • Misa en si b mayor a 3 voces y orquesta, 1873. • Salve-I [3] para coro a tres voces y orquesta, 1873. • Salve-I [4] para coro a dos voces e instrumentos, 1873. • Misa pastorela a 3 voces y orquesta, 1874. • Te Deum en Do [4] para 2 coros a 4 voces y orquesta, 1874. • Te Deum en Do [5] para coro a 4 voces y orquesta, 1874. • Misa para adviento y cuaresma a 3 masculino y contrabajo, 1875 • Rosario I-II-III-IV, para coro a 4 voces y órgano, 1875. • Tota pulchra para coro al unísono y acompañamiento, 1875. • Antífona, música vocal (incompleta). Incipit: "Haec est domus domini firmiter aedificata bene fundata est…", s.a. • Credidi a 3 voces y orquesta, 1876. • Canticos a María Santísima de los Dolores a 2 voces y órgano, 1877. • Lamentación 1ª del viernes santo a 3 voces y piano, 1877. • Cantico a Santa Cecilia para coro a 4 voces, 1880. • Himno a Santa Teresa para coro a 2 voces y orquesta, 1882. • Misa en fa para coro de niños al unísono, coro masculino a 3 voces y órgano, 1883. • Canticos al Sagrado Corazón de Jesús para voz solista, coro a 4 voces y órgano. • Canticos dolorosos a María santísima para coro a 3 voces y órgano.

	• Christus factus est, motete para coro a 3 voces y orquesta de cámara, 1887. • Lauda sion salvatorem a 2 voces y órgano, 1899. • Decima a María santísima para coro a 3 voces y órgano. • Despedida a María santísima para coro a 3 voces y orquesta. • Deus refugium nostrum para coro de niños al unísono, coro masculino a 3 voces, orquesta y órgano. • Ecos alegres, villancico. • El siervo de María para coro a 2 voces y acompañamiento. • Gozos a María Santísima de los Dolores para coro a 3 voces y órgano. • Gozos a Nuestra Señora en el día de su asunción a 2 voces y acompañamiento. • Gozos a San Francisco de Asís a 2 voces y órgano. • Gozos a Santa Úrsula a 2 voces y órgano. • Himno a María Inmaculada, música vocal (incompleta). • Himno a nuestra señora del Pino, con ocasión de haber sido proclamada patrona de Canarias para coro al unísono y órgano, 1914. • Himno a nuestra señora del Rosario i, música vocal (incompleta). • Himno a nuestra señora del Rosario ii, para coro a 2 voces y órgano (incompleta). • Himno a San José i a 3 voces y órgano. • Himno a San José ii a 3 voces y órgano. • Hymnus in festo sancti thomae aquinatis I, música vocal (incompleta). • Incarnatus, soneto para voz y armonio. Incipit: “El templo perfumado, casi a obscuras…”. • La primera comunión de la galería dramática infantil para coro de niños al unísono y piano. • Letanía a 2 voces para coro a 2 voces, asamblea y órgano. • Letanía a nuestra señora a 2 voces y armonio. • Letanía a nuestra señora para 3 voces y orquesta de cámara.

	• Letanía de la virgen para 3 voces, contrabajo y órgano. • Letanía de nuestra señora II, para coro de niños al unísono, coro masculino a 3 voces y órgano. • Misa en do para coro masculino a 4 voces y órgano, 1904. • Misa en fa para coro de niños al unísono, coro masculino a 3 voces y órgano, 1904. • Misa en la, misa a grande orquesta y 6 voces en dos coros de a 3. • Misa pequeña a 2 voces y orquesta. • Miserere a cinco para coro de voces blancas a 2 voces, coro masculino a 3 voces y orquesta. • Miserere a cuatro para coro de voces blancas al unísono y coro masculino a 3 voces. • Nona para coro a 4 voces, contrabajo y órgano, s.a. • Ofertorio de la festividad del Rosario, música vocal, s.a. • Plegaria a la santísima virgen para coro al unísono/coro a 2 voces y órgano. • Pro summo pontífice Leone xiii ad deum, para coro de voces blancas al unísono, coro masculino a 3 voces y órgano. • Regina coeli letare, para coro de voces blancas al unísono, coro masculino a 3 voces y órgano- orquesta, 1905. • Responsorio de navidad para coro y órgano. • Responsorio de San Antonio para coro a 2 voces y órgano. • Salve II [1] para 3 voces y órgano, 1912. • Salve II [2] música vocal (incompleta), 1912. • Salve-IV [1] para coro femenino a 3 voces y órgano, s.a. • Salve-IV [2] música vocal (incompleta), s.a. • Salve-IV [3] música vocal (incompleta), s.a. • Salve VI, música vocal. • Santo Dios 1, música vocal (incompleta), s.a. • Santo Dios 2 [1] para coro a 2 voces, asamblea y órgano, s.a. • Santo Dios 2 [2] música vocal (incompleta), s.a.

	• Tantum ergo [1] para coro al unísono y órgano. • Tantum ergo [2] para coro al unísono y órgano. • Tantum ergo [3] para coro a 2 voces y órgano/2 órganos. • Tantum ergo [5] para coro a 3 voces y orquesta (incompleta), s.a. • Te Deum para coro y orquesta (incompleta), s.a. • Te Deum en Sol [1] para coro de voces blancas, coro masculino a 3 voces y órgano. • Te Deum en Sol [2] para coro al unísono y piano. • Te Deum en Sol [3] para coro de voces blancas, coro masculino a 3 voces y orquesta, s.a. **Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • Misa para 4 voces (2S, 5T, 2BT y 2B) y orquesta, 1904. • Miserere a 3 voces (8S, 8T y 6B), s.a. • Misa (Consagración), para voces (4S, 4T, 4BT y 4B), orquesta y órgano, 1904. • Miserere para 3 voces y orquesta, dedicado a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, 1880. • Salmo 3º de Nona de la Ascensión, para voces (4T, 4BT y 4B) y orquesta, s.a.
Música coral profana	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Himno a la Gran Canaria para coro a dos voces y piano, 1882. • Himno de la fantasía canaria para coro a dos voces, orquesta y banda, 1882. • Colón en Gran Canaria, cantata (incompleta), 1893. • Himno para la exposición escolar de Las Palmas para coro de niñas a dos voces, coro de niños a dos voces y orquesta. Incipit: “Del saber levantemos triunfante el egregio, glorioso pendón…”, 1896. • Canto matutino para coro a dos voces, arpa y piano, 1900. • Canto matutino para coro a dos voces y orquesta, 1900. • Canto matutino para coro a dos voces y piano, 1900. • El cementerio de mi tierra para voz solista, coro a 4 voces y orquesta,

	1900. • Canto a la patria para coro a dos voces y orquesta, s.a. • En la apertura de una escuela, para coro de niños, coro de hombres y acompañamiento, s.a. • Himno a Aragón para coro masculino y orquesta (incompleta), 1908. • La patria canaria, himno para coro al unísono y piano, 1909. • La patria canaria, himno para voz solista, coro a 5 voces, violín y piano, 1909. • Himno a la bandera para coro a dos voces y piano, 1911. • Himno a la bandera para coro a dos voces y conjunto instrumental, 1911. • Himno a la bandera para coro al unísono y armonio, 1911. • Himno a la bandera para coro a dos voces y banda, 1911. • Himno a la bandera de España para coro a dos voces y banda (incompleta), 1911. • Salutación a la bandera para coro a tres voces, 1911. • Intermedio [2] lento expresivo para coro a 4 voces y armonio, s.a. • La aurora para coro a tres voces, s.a. • La instrucción para coro al unísono y piano, s.a. • La libertad para voz, coro y piano, s.a. • La luz y las tinieblas para coro al unísono y piano, s.a. • La música para coro de niñas a dos voces y piano. Incipit: “Es la música el consuelo del alma que triste llora…”. • La primavera para coro al unísono y piano. • Marcha triunfal para coro a 3 voces y orquesta. • Ondas y nubes para coro al unísono y piano. • Rapsodia canaria para coro masculino *a capella* a 4 voces. “para el Orfeón Canario”. • ¡Amor! Para dos voces y piano, 1920.

	Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica • Marcha triunfal o himno a la Música para coro y orquesta, s.a. • Marcha para coro y orquesta, s.a.
Música escénica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • En el jardín, dúo de tiple y barítono e instrumentos, música escénica, 1870. • Baile de trajes, para voces solistas, coro y orquesta. • Bromas pesadas, zarzuela en un acto para voces solistas, coro y orquesta. • Cambio de papeles, zarzuela en un acto para voces solistas, coro a 3 voces y orquesta, 1877. • La perla negra, melodrama lirico para voces solistas, coro mixto y orquesta 1888-1924. • Don Rodrigo, música escénica para voces solistas, coro y orquesta. • Huyendo de ellas, para voces solistas, coro y orquesta, música escénica. • La perra de don Pánfilo, para voces solistas, coro y orquesta, música escénica. • La rosa de oro, zarzuela fantástica en un acto para voces solistas, coro y orquesta. • Las dudas de don José, zarzuela para voces solistas, coro y orquesta. • Los ojos verdes, zarzuela para voces solistas, coro y orquesta. • Pascua de resurrección para voces solistas, coro y orquesta, música escénica. • Un congreso de modistas, zarzuela para voces solistas, coro y orquesta. • Zarzuela sin título para voces solistas, coro y orquesta. • El Sacorio, zarzuela en un acto para voces solistas, coro de niños, coro mixto, orquesta y banda, 1902. • La aurora de la redención, oratorio musical o representación lírica para voces solistas, coro mixto y orquesta. • Los indianos, zarzuela con episodios de la vida canaria, voces solistas, coro mixto y orquesta, 1907. • Los pájaros, idilio lirico murciano en un acto de tres cuadros para voces solistas, coro a 3 voces y orquesta, 1902-1904.

	• Los pájaros, cuento de Las tres naranjas para voz y piano. • Auto sacramental. Incipit: Pastores, despertad…" (incompleta), s.a.
Música pedagógica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Cantos escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces con acompañamiento. • Método Elemental de Solfeo para voz y acompañamiento, especial para la entonación y canto con palabras tomadas de literatos clásicos españoles.

SANTIAGO TEJERA OSSABARRY (1852-1936)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Gloria para voz, coro a 2 voces e instrumento de teclado. Incipit: "Gloria a Dios en las alturas y en la tierra al hombre paz…". • No llores infante. Incipit: "Pastores alegres, al niño corramos…" para coro a 2 voces y piano. • Angélica voz para coro a 2 voces y piano (incompleta) • Suplica para 3 voces y acompañamiento. Incipit: "Deja, madre, que comparte tus penas y dolor…" • A Dios, plegaria para tenor y barítono y piano/órgano. • Acompañamiento de las alabanzas al santísimo sacramento para tres voces solistas, coro a dos voces y órgano. • Al cáliz, el sol naciente para voz, coro de voces blancas y dos voces y órgano. • Ave María para voz e instrumento de tecla. • Beata Imelda (la letra contiene fragmentos de oraciones de la beata Imelda Lambertini). • Bendita sea tu pureza para voz, coro de voces blancas a dos voces y órgano. • Canción para el mes de María (i) para voz, coro de voces blancas a dos voces y órgano • Canción para el mes de María (ii) para voz solista, coro al unísono y piano. • Cantico primero a la santísima virgen de la medalla milagrosa para coro a

	dos voces y órgano. • Canto del ángel y coro ("Gloria a dios en las…") para voz, coro a dos voces y piano. • Coplas a nuestra señora del Carmen y del Rosario (incompleta). • Cuarta letanía dolorosa para coro a dos voces y órgano/armonio. • De gracia y de dones para coro a dos voces y acompañamiento. • De júbilo llena (canción para el mes de María) para voz, coro de voces blancas a dos voces y órgano/armonio. • Despedida a la santísima virgen para voz blanca, coro de voces blancas a dos voces y órgano/armonio. • Dos canciones para navidad para coro a dos voces y piano ("No llores infante" y "Pastorella de navidad"), 1876. • Dos letanías dolorosas para coro a dos voces y órgano, 1886. • Dos tercios sencillos "Padre nuestro…" para coro a dos voces y orquesta de cámara. • El ángel de Puig-Cerdá para dos voces solistas, coro a dos voces y piano, 1893. • Gozos a Santa Teresa de Jesús para coro a dos voces y órgano/armonio, 1899. • Himno a la Inmaculada Concepción. • Himno a la medalla milagrosa para coro de voces blancas a dos voces y armonio. • Himno a la Santísima Virgen Nuestra Señora del Pino para voz y órgano/armonio. • Himno a Santo Tomás de Aquino para dos voces, coro a tres voces y piano, 1891. • Himno de la Archicofradía de la santa agonía para coro a dos voces y órgano. • Himno de la peregrinación a Teror del 77 para coro a dos voces y acompañamiento, 1877. • Himno de San Casimiro a la virgen para coro a tres voces. • Himno marcial para voz y piano (dedicado a la Virgen del Pino), 1869. • Himno del asilo de San Antonio de Las Palmas para voz, coro a dos voces y piano, 1919.

Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Folía para voz y piano. Incipit: "Son las folías lamentos de mujer…". • Folía para voz y piano. Incipit: "Prenda mía, prenda mía, dulce encanto de mi amante corazón…". • Seguidillas para voz y piano. Incipit: "Seguidillas me pides, ¿de cuálas quieres?...". • Malagueña para voz y piano. Incipit: "Dónde estás mi dulce sueño…" • Arrorró para voz y piano. Incipit: "Arrorró niño chiquito que tu madre no está aquí…". • Cantos canarios para voz y piano (folia-arrorró-isa- malagueña-seguidillas). • Isa de las folias tristes para voz y piano. Incipit: "Quieres que te cante la isa? Yo la isa no la sé…", 1899, • Folias tristes, drama lírico de costumbres canarias en tres actos y en prosa para voces solistas, coro mixto y orquesta, 1899. • Folias tristes/folias. Incipit: "Prenda mía, prenda mía, dulce encanto de mi amante corazón…", para voz y piano, 1899. • Seguidillas/folias tristes. Incipit:"Al estribillo, madre, al estribillo, que una pulga saltando rompe un lebrillo…", para voz y piano, 1899.
Música coral religiosa	
Música coral profana	**Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • Pastorela, villancico para coro y piano, 1876.
Música escénica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • La hija del mestre, drama lírico de costumbres de pescadores canarios, en tres actos y en prosa para voces solistas, coro mixto, orquesta y banda, 1902. • Coro de chinchorreros de la hija del mestre para coro a tres voces y piano, (1902-1919). • El indiano, zarzuela cómica en tres actos y prosa para voces solistas, coro y orquesta (incompleta), 1904. • Navidades, zarzuela de costumbres antiguas de Las Palmas en tres actos y en prosa para voces solistas, coro y orquesta (incompleta), 1902. • Noche buena, música escénica (autosacramental).

Música pedagógica	

ANDRÉS GARCÍA DE LA TORRE (1854-1931)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • La última rosa de estío, para voz y piano, s.a. • Tragala para voz y banda, 1882. • Vicino a te, melodía para soprano y piano, 1901. a la distinguida profesora Lía Tavío/Las Palmas agosto 1901. • Tu sonrisa, melodía para voz y piano, 1906. • Ricordo a mia sposa, melodía para voz y piano, s.a. • Il sospiro, canzonetta para voz y piano. Incipit: "Amore e sospiro d'un core…", s.a. • La Farfalla, melodía per barítono. Incipit: "Farfalletta tu sei nata…" dedicada al su amigo el barítono Néstor de la Torre.
Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Rosa Canaria, zarzuela en un acto (incompleta), s.a. • Rosella, scene liriche in un atto (incompleta), 1901 "al excelentísimo ayuntamiento de las palmas/ el autor" • La pena del talión, zarzuela en un acto (incompleta), s.a. • Giovanna da mantova, ópera in un proligo e due atti, ca. 1925. **Archivos musicales de la Sociedad Filarmónica** • Rosella, scene liriche in un atto para voces y orquesta, dedicado al Excmo.

	Ayuntamiento de Las Palmas, 1901. • Rosella, ópera en un acto para voces y piano, s.a.
Música pedagógica	

JOSÉ LARENA-AVELLANEDA Y RODRÍGUEZ (1865-1920)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Ave María para voz, violín y piano, s.a.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Canción para voz y piano. Incipit: "Ah…cásate tú con quien quieras…", s.a.
Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

SEGUNDO MANCHADO MEDINA (s. XIX)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	
Música coral	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Himno a Gran Canaria para voces y piano.

profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

LUIS MANCHADO MEDINA (1873-1958)	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	
Música coral profana	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Himno de Saboya para coro al unísono y piano, 1910. • Himno al regimiento de infantería para dos voces y piano, 1903.
Música escénica	
Música pedagógica	

Mª DEL CARMEN MARTINON DE MANCHADO (1877-1947)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Salve, en honor a la virgen del Carmen para voz y piano, 1909.
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Aire de vals para voz y piano, 1907 “a la señora doña Emilia Fariña de Jaraíz” • Serenata española para voz y piano, 1907.

Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

LUIS MANCHADO MEDINA Y Mª DEL CARMEN MARTINON DE MANCHADO.	
Música vocal religiosa para solista	
Música vocal profana para solista	**Archivos musicales de El Museo Canario** • Canción. Incipit: "Oye niña flor galana…" para voz y piano, s.a.
Música coral religiosa	
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

JOSE MARIA DE LA TORRE (s. XIX.)	
	Archivos musicales de la Catedral • Lamentación segunda para el jueves santo a solo (A), 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, bajo y bajo continuo, 1813. • Incola ego sum. Verso de prima, a solo (S), 2 violines, 2 flautas y bajo, 1813.

Música vocal religiosa para solista	• Incola ego. Verso de prima para navidad, a solo (S), 2 violines, viola, 2 flautas, 2trompas y bajo, 1814. • Salve, a solo, con 2 violines, 2 flautas, 2 trompas, bajo continuo (incompleta), 1815. • Adhaesit pavimento. Verso de prima para navidad, a solo, (S), 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y bajo, 1816.
Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de la Catedral** • Salmo retribue, a 4 voces y bajo continuo, 1818. • Salmo ad te levavi a 4 voces y bajo continuo, 1818. • Motete al sagrado corazón de Jesús, a 3 voces, 2 violines, 2 flautas y bajo, 1820. • Filiae regum. Motete para la festividad de Santa Clara y demás vírgenes, a 3 voces, 2 violines, 2 flautas y bajo, 1820.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

MIGUEL JURADO DE BUSTAMANTE (s. XIX)	
Música vocal religiosa para solista	**Archivos musicales de la Catedral** • Motete a los santos mártires justo y pastor, a dúo (2S), con 2 violines, 2 flautas y bajo continuo, 1816. • Salve, a dúo y a 6 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817. • Tota pulchra, motete a dúo (S, T), con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818.

Música vocal profana para solista	
Música coral religiosa	**Archivos musicales de la Catedral** • Misa, a 4 voces, con 2 violines, viola violonchelos, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Misa de réquiem y secuencias con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo. • Tres salmos de completas, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1816. • Sacerdotes domini. Motete al santísimo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Moradores de Israel. Villancico al santísimo, a 4 voces, con 2 violines, viola, violonchelo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Oh, qué manjar. Villancico al santísimo, a 6 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Funestas sombras. Villancico de kalenda, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1816. • Regina coeli (de don Juan Zanuza), reducida con variedad, 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Sub tuum praesidium, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Adiuva nos, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Ecce sacerdos magnus. Motete, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1816. • Salve, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1816. • Lamentación primera para el jueves santo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1816. • Salmo de profundis, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1817. • Ave Maris Stella, a 6 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817. • Motete para la dedicación de la iglesia, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817.

	• A la fuente de la gracia. Villancico al santísimo, a 7 voces, con viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817. • Cante mi lengua. Villancico al santísimo, a 6 voces, con viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1817. • Misa, a 7 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo (incompleta), 1818. • Misa, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, clarinetes y bajo continuo, 1818. • Salmo deus in nomine tuo, a 5 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas y bajo continuo, 1818. • Salmo exaltabo te, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, c0ntrabajo y bajo continuo, 1818. • Victimae paschali, a 4 voces, con 2violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Veni sancte spiritus, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Veni creator spiritus, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1818. • Sacrum convivium, motete a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Filiae Jerusalem, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Oh cruz gloriosa, motete a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Haec dies, motete a 8 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Qué dicha, qué gracias. Villancico al santísimo, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas y bajo continuo, 1818. • Pero es la deuda inmensa. Villancico de kalenda, a 4 voces con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1818. • Dios inmenso. Villancico al santísimo, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas, contrabajo y bajo continuo, 1819. • Miserere, a 8 voces, con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, 2 flautas, 2 trompas y forte-piano, s. a. • Te deum, a 4 voces, con 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, s. a.

	• Salve regina, a 4 voces, con 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y bajo continuo, 1818.
Música coral profana	
Música escénica	
Música pedagógica	

CAPÍTULO 9

MÉTODO ELEMENTAL DE SOLFEO EN DOS PARTES Y CANTOS ESCOLARES RELIGIOSOS, SOCIALES Y PATRIÓTICOS AL UNÍSONO Y A DOS VOCES (CA. 1910) DE BERNARDINO VALLE CHINESTRA (1849-1928).

9.1. Historia biográfica de Bernardino Valle Chinestra. Su labor como compositor y docente.

Bernardino Valle Chinestra, compositor, director de orquesta e instrumentista aragonés. Nació en Villamayor, provincia de Zaragoza, el 21 de mayo de 1849. Comenzó sus estudios a los 7 años en el Colegio de Infantes de La Seo, donde estudió solfeo y órgano con el gran maestro de Capilla, D. Domingo Olleta. Por problemas de salud de su profesor, a los 12 años Bernardino Valle daba lecciones de solfeo a los alumnos principiantes, y comienza a estudiar armonía de forma autodidacta, componiendo sus primeras obras religiosas dedicadas a su entrañable maestro Ollate. Años más tarde, mientras cursaba Latín y Filosofía, en el Seminario de la Archidiócesis, estudiaba el bajo numerado con el notable organista doctor Francisco Anel.[392]

Se trasladó a Madrid en 1869, para estudiar composición y contrapunto en el Real Conservatorio de Música. Habiendo terminado brillantemente sus cinco cursos de estudios con *Diploma de Premio*, dirigido por Emilio Arrieta y Valentín Zubiaurre, oposita a los 21 años a la plaza de organista de las Descalzas Reales y a organista de la Colegiata de S. Isidro el Real, no consiguiendo la plaza. Al terminar sus estudios de composición y por su premio especial, trabajó como maestro de Partes y Coro en el *Teatro de la Zarzuela* y en el *Apolo*, donde conoció a su futura esposa.[393]

[392] Siemens, L. (1991). *El compositor Bernardino Valle (1849-1928): su obra y sus aportaciones musicales al IV Centenario del Descubrimiento de América.* Revista de Musicología, 14 (1/2), pp. 449-456.

[393] *Ibídem.*



Fig. 440. Foto de Bernardino Valle Chinestra (1849-1928).[394]

Compone para el teatro al igual que sus condiscípulos: Chapí, Bretón, Montalbán, Caballero y grandes e ilustres compositores. Estrena con éxito en varios teatros de Madrid las zarzuelas *María*, *Huyendo de ellas*, *Cambio de papeles*, *Bromas pesadas y D. José Sevillano.* Pocos días antes de trasladarse a Las Palmas, en 1878, estrenó con éxito clamoroso en el *Teatro de Apolo,* su célebre *Serenata Española.*

Con excelentes informes y bajo la recomendación del maestro Arrieta, Bernandino Valle se traslada con su familia a Las Palmas de Gran Canaria en el año 1878, solicitado por la Sociedad Filarmónica, para ejercer como director de la orquesta y de la academia musical de dicha institución. Años más tarde ejercería como profesor de música de la Escuela Normal de Magisterio de Las Palmas, creando un programa de enseñanza musical adaptado a la Real Orden publicada en 1910 por el Ministerio de Instrucción pública. Editó además, dos cuadernos de Cantos Escolares sobre textos de poetas como Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz, Góngora, etc. Estos Cantos Escolares están extraídos del Método de Solfeo escrito por Bernardino Valle para sus

[394] Alonso, J. A., & Robaina, F. (2003). *Los profesores de música de la escuela normal de Las Palmas de Gran Canaria* (1900-1950). El Guiniguada, 12.

discípulos de la Escuela Normal, cuyos contenidos están incluidos en el programa de enseñanza musical anteriormente mencionado.[395]

Valle tuvo una gran amistad con Camille Saint-Saëns, que pasó largas temporadas en Gran Canaria. Esta amistad y algunos viajes que realizó, lo mantuvieron al tanto de todo lo que acontecía musicalmente en España y en Europa.

La labor de Valle en Las Palmas pasó por dirigir diversas compañías de ópera y de zarzuela, estrenando el teatro *Pérez Galdós* y dirigiendo las conocidas y aplaudidas obras *Gioconda, Carmen y Cavalleria Rusticana.* Tiene compuestas más de 70 obras de muy diversos géneros. Una de ellas, el *Poema Sinfónico del Descubrimiento de América*, que en l892, fue premiada en Madrid en un concurso público nacional, el "Himnos de Aragón" en diferentes versiones para agrupaciones instrumentales y vocales, etc.[396]

Don Bernardino Valle Chinestra, fue nombrado profesor provisional de Música de la Escuela Normal Superior de Las Palmas de Gran Canaria en 1907, como consta en un documento que dice lo siguiente:

> *Subsecretaría. Primera Enseñanza y Escuelas Normales. Con esta fecha digo al Rector de la Universidad de Seda lo que sigue:*
>
> *Esta Subsecretaría ha acordado nombrar a don Bernardino Valle Calificaciones de profesor provisional de Música de la Escuela Normal Superior de Maestros de Las Palmas con la Gratificación Anual de Mil pesetas, doscientas cincuenta de las cuales son en concepto de Docencia.*
>
> *Dios guarde a usted muchos años. Madrid, a siete de octubre de mil novecientos siete.*[397]

Conjuntamente con su labor docente, Valle siguió con las clases particulares de solfeo, piano y canto, además de continuar en el Colegio de San Agustín (hasta 1911) y en varios colegios religiosos. Gracias a estas actividades musicales, pudo hacer frente a la inestabilidad económica que presentaba la Sociedad Filarmónica por aquellos años.

[395] *Ibídem.*

[396] Alonso, J. A., & Robaina, F. (2003). *Los profesores de música de la escuela normal de Las Palmas de Gran Canaria* (1900-1950). El Guiniguada, 12.

[397] *Ibídem.*

Su labor como Director continúa hasta el año 1920 que cansado, desanimado y con un débito económico pendiente por parte de la Sociedad Filarmónica presenta su renuncia, la cual se acepta nominándolo posteriormente Director Honorario de la Filarmónica, donde continúa atendiendo a la Academia, a algún concierto que otro, e impartiendo clases en la Escuela de Magisterio.[398]

Su afición por la música era tan grande que a cada hijo le enseñó un instrumento y también a cada nieto mayor. Su obsesión era, cada vez que nacía un hijo o un nieto, mirarle las manos y decía: "Este niño va a ser pianista, este violinista, este violonchelista, etc."

Don Bernardino tenía por costumbre reunir a toda la familia, hijos y nietos, una vez por semana, en la casa que tenía por el Puerto, tradición que continuaría su hijo mayor al morir él. Formó una orquesta, incluidos instrumentistas y coros, con sus hijos y nietos mayores y llegaron a interpretar en una Nochebuena la Misa *La Pastorella*, compuesta por él.

Hasta el curso 1927-28, continuó impartiendo clases. Este curso no lo pudo concluir por su fallecimiento.

9.2. La obra de Bernardino Valle Chinestra[399]

El gran legado musical de Bernardino Valle, depositado hace unos años por sus descendientes en El Museo Canario de Las Palmas, y catalogado por el licenciado D. Isidoro Gil Santana, se divide en cuatro bloques: las obras civiles no teatrales, las obras religiosas, las teatrales (zarzuelas y cantatas escénicas) y las obras pedagógicas. Valle versionó una gran cantidad sus obras civiles para diferentes formatos: sinfónico, para banda, de cámara, para piano, etc.

[398] *Ibídem.*

[399] Siemens, L. (1991). *El compositor Bernardino Valle (1849-1928): su obra y sus aportaciones musicales al IV Centenario del Descubrimiento de América.* Revista de Musicología, 14 (1/2), pp. 449-456.

La prolífica producción de música religiosa de Valle, fue debida además de sus orígenes, por la vinculación que tuvo la Sociedad Filarmónica de Las Palmas con la catedral, que al no poseer ya su capilla musical, era atendida para sus solemnidades por esta institución.

Valle, con gran vocación hacia la composición, abarcó géneros que iban desde la canción de concierto hasta el género sinfónico- coral, obras instrumentales, de cámara, para piano, etc. Su música civil poseía sentimientos íntimos y personales, sociales, políticos, conmemorativos, obras donde musicalizaba textos de grandes poetas: antiguos y modernos, clásicos y románticos españoles y canarios.

En una época en que la producción conmemorativa se desarrollaba intensamente, Valle compuso buena cantidad de obras: para celebrar el cuarto centenario del descubrimiento de América, para concursos públicos nacionales de música, que como dijimos anteriormente, fue premiado en una ocasión o para acontecimientos sociales importantes, etc.

La comisión ejecutiva del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América de Las Palmas, se dirige a Bernardino Valle como distinguido profesor y compositor de música, para que cooperara en la composición de una cantata u obra semejante con orquesta y coros de la Filarmónica, que tan magistralmente dirigía, para una de las veladas que se realizaría para celebrar tan importante conmemoración. Compone entonces para dicha ocasión, la cantata “Colón en Gran Canaria”, cantata para orquesta y coro.

En Abril de 1893, pasan por Las Palmas los infantes duques de Montpensier, don Antonio de Orleans y doña Eulalia, en misión de la Casa Real Española a América. Para este acontecimiento compone Valle una obra titulada “Paráfrasis de la marcha real española” para orquesta. La partitura de dirección de esta obra se conserva en el archivo musical de Montpensier que posee el Cabildo Insular de Gran Canaria.

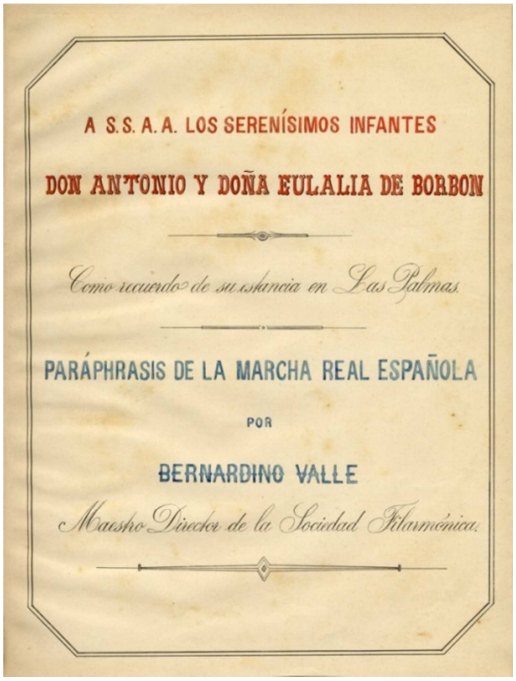


Fig. 441. Portada de la obra *Paráphrasis de la Marcha Real Española* (1893) de Valle.[400]

Bernardino Valle Chinestra fallece el 2 de marzo de 1928, dejándonos una importantísima labor musical, tanto compositiva, concertística, pedagógica y humana. La ciudad de Las Palmas de Gran canaria le rindió sus honores, nombrándolo hijo adoptivo y dando su nombre en una de las calles de esta ciudad.

[400] Valle, B. (1893). *Paráphrasis de la Marcha Real Española*. Las Palmas de Gran Canaria. Fondo Orleans de la Biblioteca Insular.



Redacción
y Administración
Pérez Galdós, 51
y Buenos Aires, 36

La correspondencia
AL DIRECTOR

Núm. suelto 10 céntimos

Diari

Homenaje al maestro Valle

La Comisión permanente del Ayuntamiento acaba de nombrar hijo adoptivo de Las Palmas a don Bernardino Valle Chinestra. El homenaje es justo y merecido y la opinión general lo acoge con aplauso, porque se exaltan los méritos de un ilustre maestro compositor, canario por adopción y por identificación.

Numerosos vecinos hicieron la petición al Ayuntamiento y el acuerdo fué tomado por aclamación. En la instancia se hace historia de los merecimientos del señor Valle y de los servicios prestados fomentando la enseñanza musical y defendiendo, en todas las circunstancias, los intereses y derechos del país.

Muy cerca de cincuenta años hace que el maestro Valle vino a Las Palmas, llamado por la Sociedad «Filarmónica», y durante tan largo periodo de tiempo ha vivido consagrado a la enseñanza de la música, constituyéndose en factor principalísimo de difusión, de cultura y de evidente progreso.

Compartió las nobles tareas de la enseñanza con las no menos gratas y enaltecedoras de la educación del gusto público, dirigiendo numerosos conciertos, organizando inolvidables festivales de arte, formando admirables artistas y notables aficionados y prestando desinteresadamente su autorizado consejo y su valiosa actuación personal a todo acto de índole artística que en esta ciudad se celebrara.

Y por si todo esto fuera poco, identificado en absoluto con las aspiraciones y el sentir de nuestro pueblo, ha llevado al pentágrama, con indiscutible acierto y conmovedor sentimiento, los cantos populares de nuestra isla, y ha conmemorado en obras aplaudidas y altamente emotivas, lo mismo las alegrías anejas a las vindicaciones y a los triunfos progresivos de Gran Canaria, que los hechos transcendentales de nuestra historia y las penas que las leyes de la vida han puesto en las luchas y en el adelanto de este país.

A lo menos que tiene derecho quien, sin haber nacido en Gran Canaria, consagró su vida a trabajar por la cultura general y por nuestro progreso artístico sin desmayos, respondiendo a todos los llamamientos y sin regatear jamás su colaboración, es que al llegar al ocaso de su existencia, se le reconozcan sus méritos y se le distinga con el noble título de hijo de la tierra que ha honrado con sus actividades y ha enaltecido con su trabajo y su amor.

El acto de la entrega del diploma correspondiente, se llevará a efecto en el homenaje público que en breve le rendirá la Sociedad «Filarmónica» y sus numerosos discípulos.

Al homenaje organizado por la Sociedad «Filarmónica» se asociarán, seguramente, todas las clases sociales, puesto que se trata de enaltecer públicamente la obra meritísima de un hombre ilustre por su talento y ejemplares virtudes.

De íntima satisfacción servirá al maestro Valle, ya retirado de las activas tareas de la enseñanza, ver que su nombre y su labor no se olvidan, ni pueden olvidarse, porque se hallan unidos a la historia del progreso de medio siglo.

Cuanto ha tenido nos lo ha dado generosamente este varon inteligente, culto, hidalgo y bueno que desde hace muchos años es considerado como canario, por lo que ha contribuido al adelanto de nuestro país y por su cariño entrañable a Gran Canaria.

Fig. 442. Artículo de periódico sobre un homenaje a Valle.[401]

José González Rodríguez, en su libro *Pro cultura Biografías Canarias* de 1927 escribe lo siguiente sobre la figura de Bernardino Valle:

Labor de ejemplaridad y enseñanza ha sido la del sabio e insigne músico, a quien la tierra canaria ha sabido agradecer sus merecimientos, sus nobles

[401] Artículo *Homenaje al maestro Valle.* Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas. Fondos documentales de El Museo Canario.

> *beneficios y los incansables afanes de toda una vida... Y los años, en su fantástico y rápido desfile, han dejado tras la silueta del insigne maestro, imborrable estela de luz y colorido; recuerdos gratísimos, inconfundibles armonías ultraterrenas, que elevan el alma a la inaccesible mansión de la luz suprema...*
>
> *Y su vida se ha reducido exclusivamente a las lides del Arte, encauzando voluntades y despertando aficiones. Resplandecen en este sobresaliente espíritu el entusiasmo juvenil de los artistas innatos, la intachable honorabilidad de los varones ilustres, la inspiración del genio, la superior bondad, traducida en halagos y sabios consejos...*[402]

González continúa diciendo seguidamente sobre Valle:

> *Fue un elemento de competencia en el seno de la sociedad canaria, «dirigiendo los conciertos y la Capilla de la Catedral; dando las clases de la Academia; componiendo obras inspiradísimos de todos les géneros; prodigando sus conocimientos en colegios y familias; haciendo afición a la música, con la palabra; aconsejando, disertando, discutiendo.*[403]

9.3. Características musicales de la obra de Valle Chinestra.

Bernardino Valle fue un compositor con una formación musical sólida, que poseía una gran facilidad para la composición. Al igual que la gran mayoría de compositores españoles de su época, su música tiene un fuerte carácter melódico. El uso funcional de la armonía y el contrapunto en sus composiciones, demuestran sus grandes cualidades compositivas. Sus orquestaciones se inclinan hacia el gusto de esa época y los recursos técnicos están acordes a la España del siglo XIX. Un tanto distantes de la música creada en la actualidad.

[402] González, J. (1926). *Pro cultura Biografías de personalidades contemporáneas que más han contribuido al progreso intelectual, material y artístico de canarias.* Las Palmas: Tip. Sarmiento, pp. 153-155.

[403] *Ibídem.*

Como apunta Siemens en su artículo de la Revista de Musicología de 1991:

> *Tal vez sea arriesgado exigir que se programen obras orquestales o de cámara de Valle y sus contemporáneos españoles junto con la producción consagrada a la que está acostumbrado el actual público de los conciertos. Acaso tenga que crecer la distancia histórica para que crezca también el interés por el color y el perfume de una época musical tan campechana como lo fue nuestro siglo XIX. No obstante, sería conveniente disponer de un banco de pruebas donde montear y poder escuchar calmadamente, sin exigencias extemporáneas, este repertorio musical colorido y popular, en el concurren cruzamientos tan dispares como el lirismo melódico operístico, los acentos militares, el sentimiento religioso, el populismo zarzuelero y, sobre todo, el deseo y la necesidad de agradar y entretener al público apasionado y poco intelectual de la España de entonces*.[404]

Según Isidoro Santana Gil en su artículo "Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria", de la Revista Aragonesa de Musicología de 1994, la obra de Valle la podemos agrupar en cuatro grandes bloques:

1. La música pedagógica, con el Método Elemental de Solfeo donde están incluidos los Cantos Escolares.

Bernardino Valle, además del Método Elemental de Solfeo y los Cantos Escolares, escribió otras obras independientes con un enfoque didáctico, que nombramos a continuación:

- Canción infantil para piano y voces
- "El siervo de María" para piano y canto
- "La esperanza" para dos voces y coro
- "La barquilla para canto y piano"
- "La música" para voces infantiles, piano, flauta y clarinete

[404] Siemens, L. (1991). *El compositor Bernardino Valle (1849-1928): su obra y sus aportaciones musicales al IV Centenario del Descubrimiento de América.* Revista de Musicología, 14 (1/2), pp. 449-456.

- "La aurora" alborada para coro de tres voces
- Himno para las escuelas para voces infantiles y orquesta

2. La música profana con obras vocales con acompañamiento, canción de concierto, producción sinfónico- coral, obras instrumentales para solistas o conjuntos y obras de temas colombinos.
3. La música religiosa con obras en latín y en castellano. Destacando las antífonas, misas, himnos y plegarias.
4. La música de escena: zarzuelas y cantatas escénicas. Destacando las zarzuelas de ambiente canario.[405]

9.4. Descripción del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra.

Este método fue escrito en 1910? por el maestro Bernardino Valle Chinestra. El autor escribe en la portada:

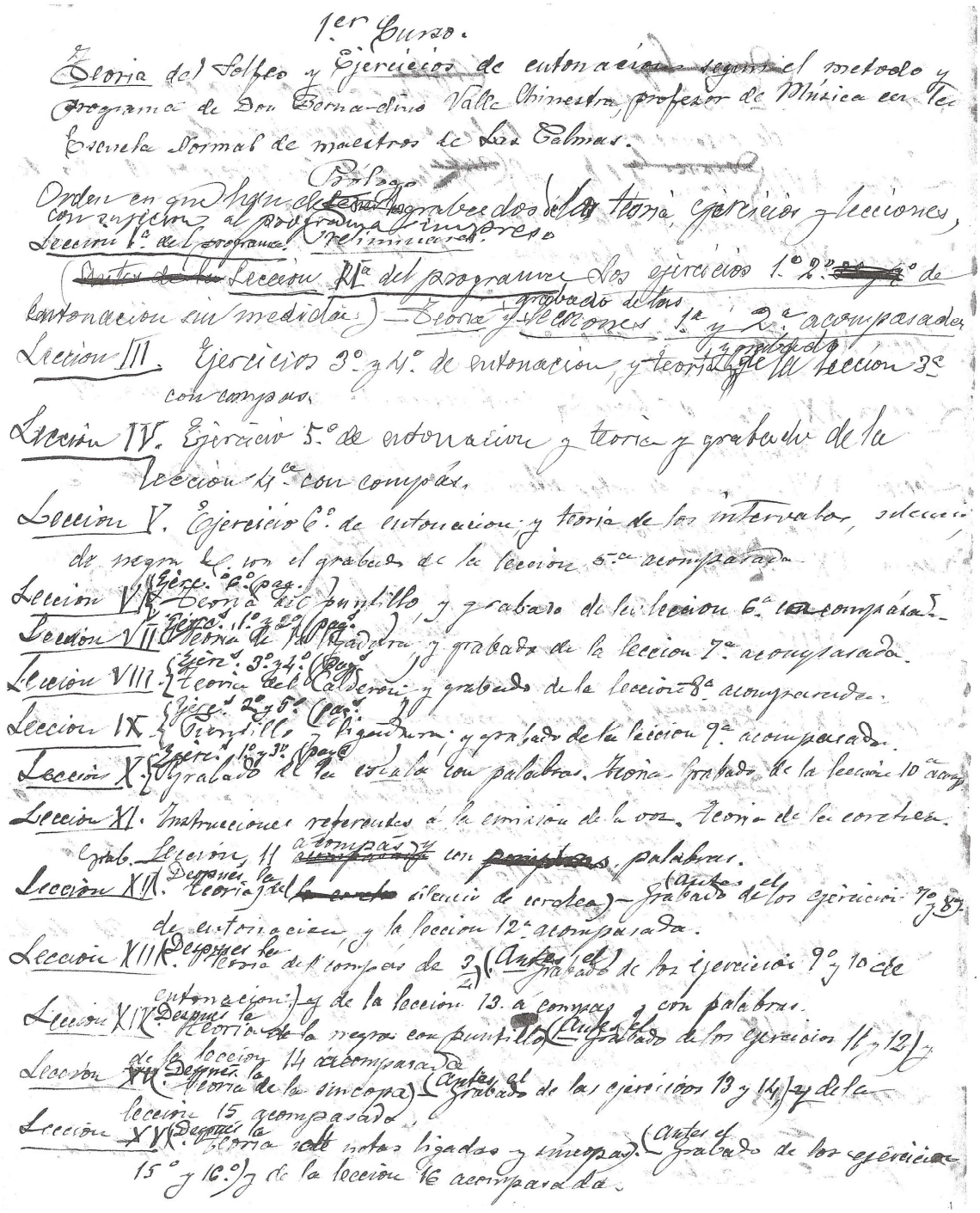
> *Método elemental de solfeo en dos parte (1º y 2º curso). Especial para la entonación y canto colectivo. (22 lecciones de este método contienen palabras tomadas de literatos clásicos españoles) por Bernardino Valle Chinestra, profesor de música de la Escuela Normal de maestros y Director de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas. Obra útil en las Normales, Seminarios, Capillas, Colegios, Exploradores, Filarmónicas, Orfeones, etc.*
>
> *Los Cantos Escolares son lecciones de solfeo tomadas del Método elemental, especial para el estudio de la entonación y canto colectivo en dos cursos. Los textos de estos cantos son máximas, consejos e ideas sueltas, anotadas y*

[405] Santana, I. (1994). *Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.* Revista Aragonesa de Musicología, X (1), pp. 205-211.

recogidas de autores españoles en el "Libro de oro de la vida" de L. C. Viada y Lluch.

El autor explica que cualquiera que sea el método de solfeo que adopte cada maestro o profesor, estos cantos-lecciones tienen cabida, siendo primordial la discreción e inteligencia para encontrar el momento oportuno de enseñarlos, en sustitución de algunas lecciones de otro método menos necesarias.

Mostramos a continuacion el borrador, manuscrito por el autor, del *Método Elemental de Solfeo* 1ª parte, donde el autor describe cada lección de la 1 a la 30.



1.er Curso.

Teoria del Solfeo y Ejercicios de entonacion segun el metodo y programa de Don Bernardino Valle Chinestra, profesor de Música en la Escuela Normal de maestros de Las Palmas.

Prólogo

Orden en que han de ser grabados de las teoria, ejercicios y lecciones, con sujecion al programa impreso.

Leccion 1.ª del programa. Preliminares.

(Antes de la Leccion II.ª del programa los ejercicios 1.º 2.º 3.º y 4.º de entonacion sin medidas) — Teoria y grabado de las lecciones 1.ª y 2.ª acompasadas.

Leccion III. Ejercicios 3.º y 4.º de entonacion, y teoria y grabado de la leccion 3.ª con compas.

Leccion IV. Ejercicio 5.º de entonacion y teoria y grabado de la leccion 4.ª con compás.

Leccion V. Ejercicio 6.º de entonacion, y teoria de los intervalos, silencio de negra &c. con el grabado de la leccion 5.ª acompasada.

Leccion VI. (Ejerc. 6.º pag.) Teoria del puntillo, y grabado de la leccion 6.ª acompasada.

Leccion VII. (Ejerc. 1.º y 2.º pag.) Teoria de la ligadura, y grabado de la leccion 7.ª acompasada.

Leccion VIII. (Ejerc. 3.º y 4.º pag.) Teoria del Calderon, y grabado de la leccion 8.ª acompasada.

Leccion IX. (Ejerc. 2.º y 5.º pag.) Puntillo y ligadura, y grabado de la leccion 9.ª acompasada.

Leccion X. (Ejerc. 1.º y 3.º pag.) Grabado de la escala con palabras. Teoria. Grabado de la leccion 10.ª acomp.

Leccion XI. Instrucciones referentes á la emision de la voz. Teoria de la corchea. Grab. Leccion 11 acompas y con palabras.

Leccion XII. Despues la teoria del silencio de corchea) — (Antes el grabado de los ejercicios 7.º y 8.º de entonacion, y la leccion 12.ª acompasada.

Leccion XIII. Despues la teoria del compas de 3/4 (Antes el grabado de los ejercicios 9.º y 10 de entonacion) y de la leccion 13. a compas y con palabras.

Leccion XIV. Despues la teoria de la negra con puntillo (Antes el grabado de los ejercicios 11 y 12) y de la leccion 14 acompasada.

Leccion XV. Despues la teoria de la sincopa) (Antes el grabado de los ejercicios 13 y 14) y de la leccion 15 acompasada.

Leccion XVI. Despues la teoria de notas ligadas y sincopas) (Antes el grabado de los ejercicios 15.º y 16.º) y de la leccion 16 acompasada.

Fig. 443. Hoja 1ª del borrador del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.[406]

[406] Este documento se encuentra en los fondos documentales de El Museo Canario.

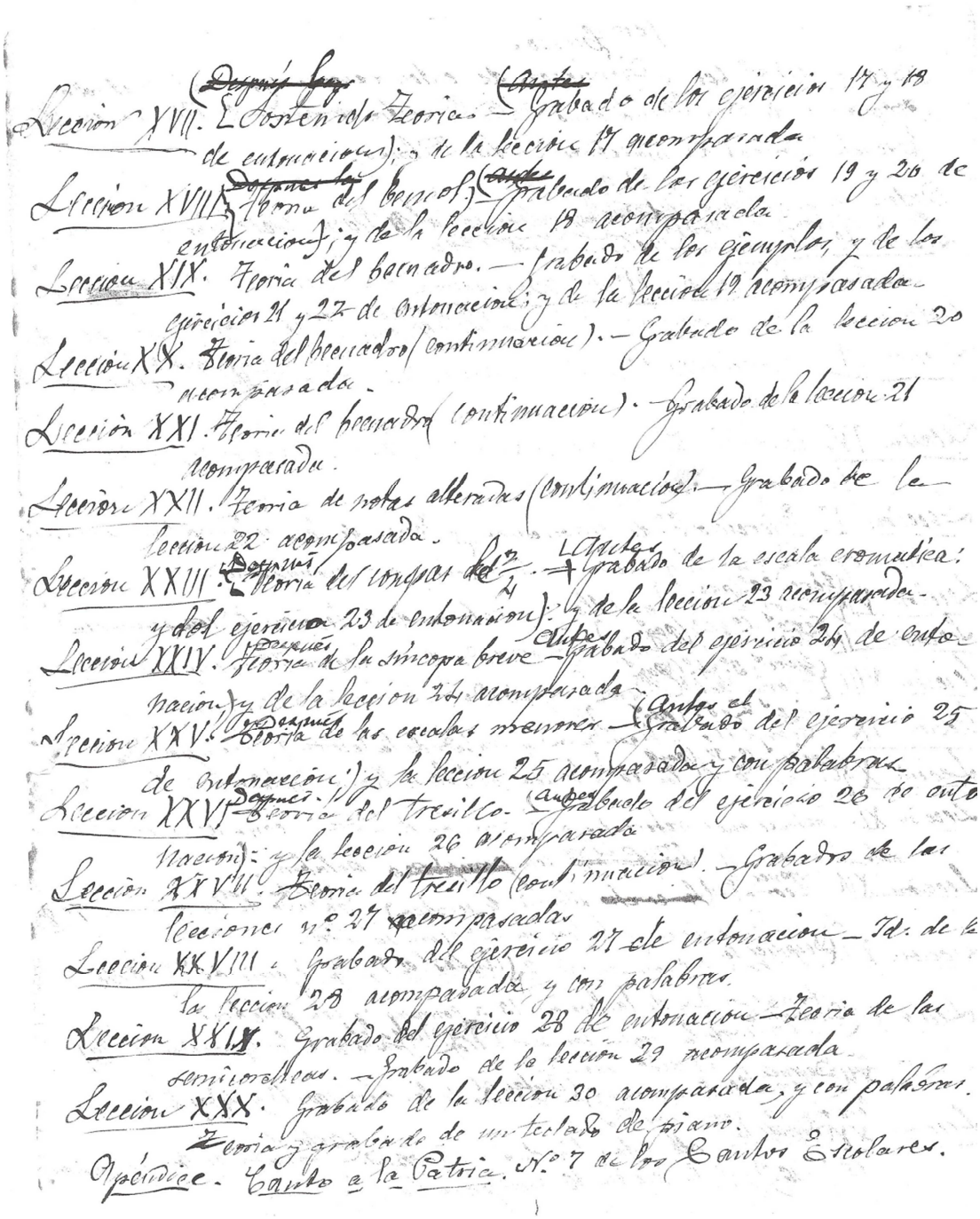


Fig. 444. Hoja 2ª del borrador del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.[407]

[407] *Ibídem.*

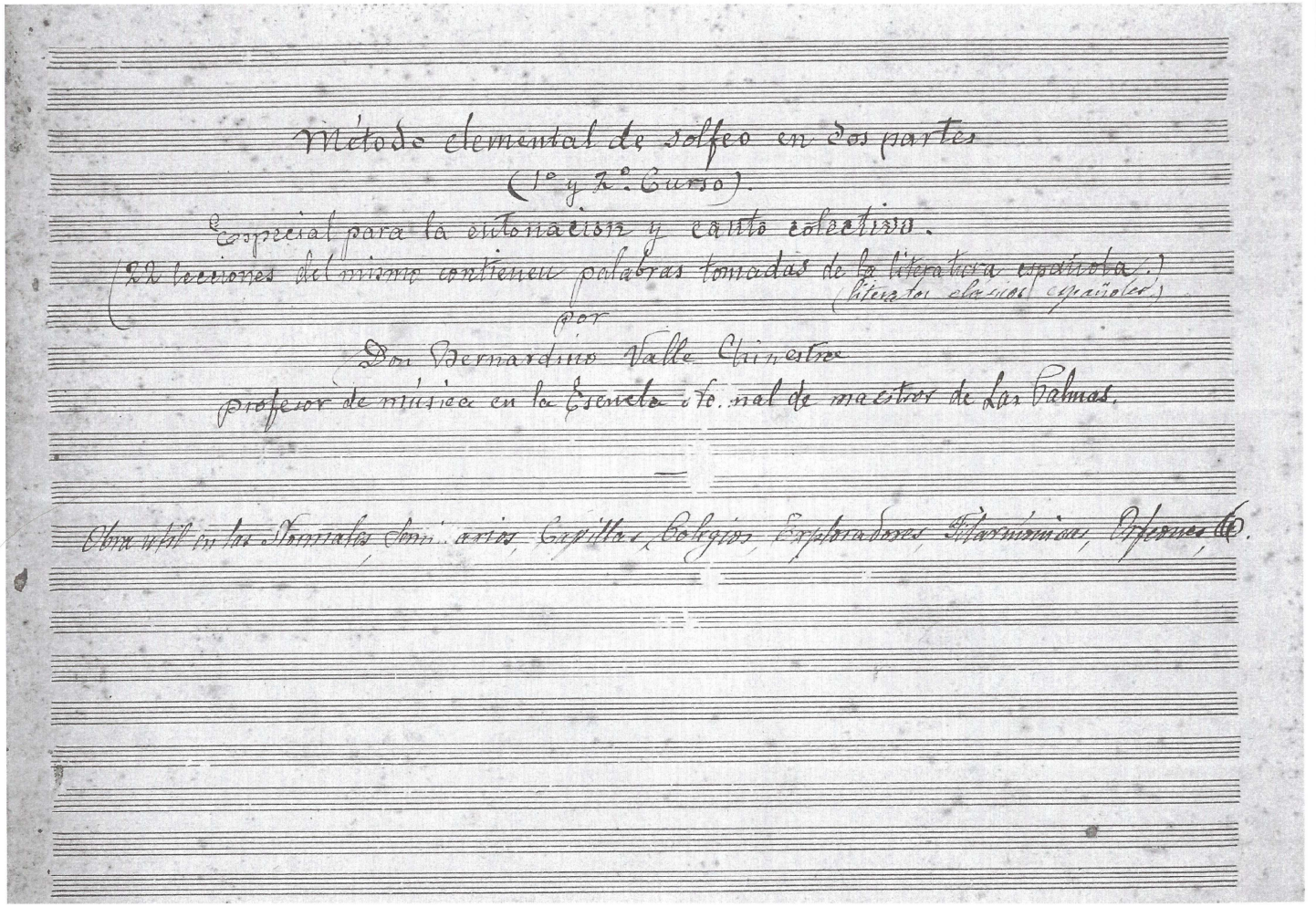


Fig. 445. Portada del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra

En el prólogo el autor escribe:

La experiencia y práctica de la enseñanza de Música en Escuelas, Academias, Colegios, Sociedades y Centros Filarmónicos me ha movido a publicar el presente Método de Solfeo con la esperanza de que al ponerlo al alcance del público, podré prestar algún servicio al arte musical y a mi patria.

No ignoro que se han publicado excelentes métodos de solfeo justamente reputados. Pero son tan variadas las aptitudes y condiciones de los que aspiran al estudio de la Música, tanto por el propósito que les guía cuanto por las circunstancias de edad, oído, inteligencia, organización, temperamento, tiempo disponible, etc. Etc. Que el Maestro se ve en la precisión de elegir, entre los diversos tratados, aquel que juzgue más adecuado al intento; y no pudiendo prescindir tampoco en muchos casos de la enseñanza colectiva, que aumenta la dificultad en el procedimiento a emplear, se ve obligado a renunciar a su sistema anterior habitual.

El nuevo método que exponemos, responde en gran parte a resolver dificultades de procedimientos advertidas por los maestros en muchas ocasiones y casos distintos, no solo de la enseñanza colectiva, sino también de la particular y especial para el solfeo cantado.

Efectivamente: lo primero que se hecha de ver en él es el empeño de fijar constantemente la atención, imaginación y oído del alumno teórica y prácticamente sobre las diferencias de tonalidad en el modo mayor y menor.

En el volumen del primer curso todos los ejercicios de entonación versan indistintamente sobre ambos modos, sin alteración alguna de sostenido ni bemol. Mas en el segundo volumen, después que se explican y practican estas alteraciones accidentales, comienza el estudio detallado de la formación de las escalas; y en el mismo se da la importancia excepcional como procedimiento de enseñanza al conocimiento y práctica d los tonos no solo relativos inmediatos,

sino principalmente a las escalas del modo mayor y menor sobre una misma nota tónica con sus respectivas alteraciones propias y accidentales distintas.

Ofrece otra novedad el presente método; la cual consiste en poner todos los ejercicios y lecciones para ser ejecutadas por dos agrupaciones de alumnos, formando así como un diálogo breve y alternado. Esta forma de ejecución tiene la ventaja de obligar a los individuos de cada grupo a pensar en la entonación inicial de su parte respectiva, y que el maestro pueda distribuir en cada grupo los alumnos que convenga según sus aptitudes y facultades de voz. Además, les proporciona el descanso en una clase de larga duración, y ofrece atractivo, interés y estímulo especial.

Este procedimiento no es obstáculo para la enseñanza individual; puesto que con él se desarrolla en el alumno el instinto de fraseo y simetría proporcional de los periodos, frases y diseños, lo cual es conveniente siempre.

Una de las cualidades de estos ejercicios y lecciones consiste en que siendo relativamente fáciles y gradualmente progresivas, están escritas en una extensión de voz que no excede del intervalo de décima, y es posible acomodar su entonación a la generalidad de los individuos en cualquier edad; transportando convenientemente el maestro cuando sea necesario.

Como a muchas de las lecciones se pueden aplicar las palabras que el texto contiene, con ello se prepara al alumno para el estudio especial del canto y se habitúa a una respiración ordenada y metódica, a la vez que a la vocalización y buena pronunciación de las palabras. Contribuye además esta tarea a la educación intelectual y moral de la juventud estudiosa; porque tales palabras expresan conceptos y máximas interesantes de alta enseñanza social, religiosa y artística, entresacadas de la literatura clásica española.

En cuanto al acompañamiento hemos de advertir a los lectores que no lo consideramos indispensable para el estudio del solfeo; aunque nos parece

provechoso y conveniente agregarle cuando el solfista está seguro de su parte. Sin embargo, como la armonía musical ha experimentado una evolución tan honda en los últimos años, y creemos que siempre continuará evolucionando, hemos procurado que nuestra armonización esté en consonancia con la época presente aunque muchas veces parezca extraña a los principiantes.

Tal es en síntesis el libro que, dividido en dos partes elementales, ofrecemos a nuestros comprofesores, con la esperanza de que nuestra labor he de ser bien recibida. Con él los aficionados al arte musical se hallarán preparados para continuar después estudios superiores de solfeo y canto en los diferentes métodos complejos publicados con gran éxito en España y en el extranjero.

Si en nuestra labor conseguimos prestar algún servicio a nuestros compatriotas, se verán colmados los deseos del AUTOR.

El autor estructura las lecciones de la siguiente manera:

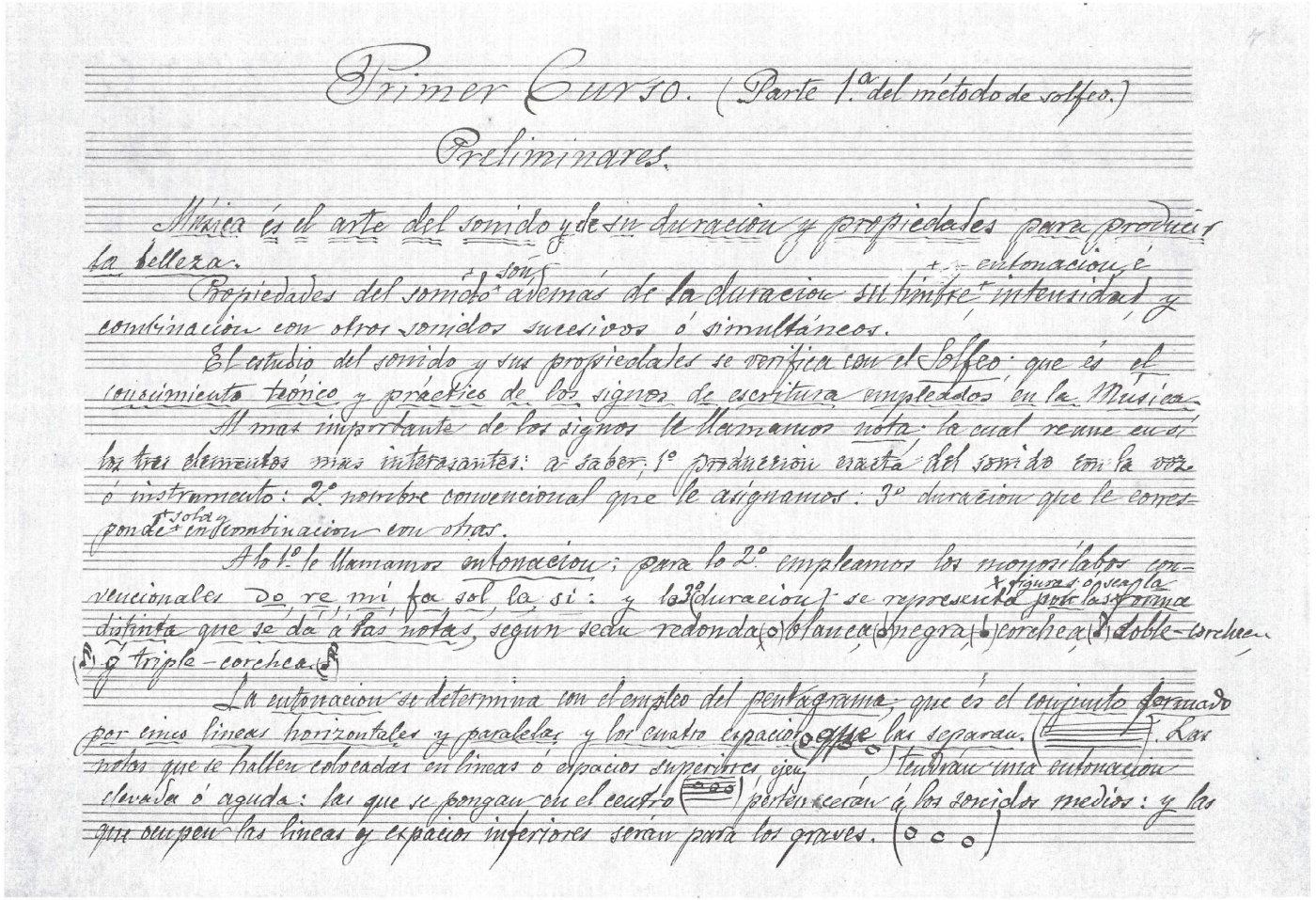
Explicación teórica
Ejemplos
Ejercicios de entonación sin compás o sin medida
Lecciones entonadas y medidas o acompasadas y entonadas
Lecciones (Cantos Escolares)

Para la enseñanza colectiva divide la clase en dos grupos A y B (2 voces).

A continuación describiremos las lecciones de una manera más concreta y ordenada, basándonos en el Programa de Música, adaptado a la Real Orden publicada en 1910 por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, referente a la asignatura de Música en las Escuelas Normales. Se intercalarán algunas páginas del Método inédito del autor.

Este programa escribe en su portada:

> *Programa de Música según el método del profesor Don B. Valle Chinestra, adaptado a la Real Orden publicada en 1910 por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, referente a aquella asignatura en las Escuelas Normales.*



Primer Curso. (Parte 1.ª del método de solfeo.)

Preliminares.

Música és el arte del sonido y de su duracion y propiedades para producir la belleza.

Propiedades del sonido son además de la duracion su timbre entonacion, é intensidad y combinacion con otros sonidos sucesivos ó simultáneos.

El estudio del sonido y sus propiedades se verifica con el Solfeo: que és el conocimiento fónico y práctico de los signos de escritura empleados en la Música.

El mas importante de los signos le llamamos nota: la cual reune en sí los tres elementos mas interesantes: á saber: 1º pronunciacion exacta del sonido con la voz ó instrumento: 2º nombre convencional que le asignamos: 3º duracion que le corresponde sola y en combinacion con otras.

Al 1º le llamamos entonacion; para lo 2º empleamos los monosílabos convencionales do, re mi fa sol la si: y la 3ª duracion se representa por las figuras ó especies de forma distinta que se da á las notas, segun sean redonda (𝅝) blanca (𝅗𝅥) negra (♩) corchea (♪) doble-corchea (𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) ó triple-corchea (𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰).

La entonacion se determina con el empleo del pentágrama, que és el conjunto formado por cinco líneas horizontales y paralelas y los cuatro espacios que las separan. (𝄞) Las notas que se hallen colocadas en líneas ó espacios superiores ejem. (𝄞) tendrán una entonacion elevada ó aguda: las que se pongan en el cuatro (𝄞) pertenecerán á los sonidos medios: y las que ocupen las líneas y espacios inferiores serán para los graves. (𝄞)

Fig. 446. Lección I del *Método de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

CURSO PRIMERO

Advertencia: La práctica de este curso consistirá en el análisis y ejecución de ejercicios y lecciones medidas y entonadas, que contengan análogas dificultades a las que en este programa se piden: sin dejar de aplicar las palabras a los cantos escolares.

LECCIÓN I

Definición de la Música.

Propiedades musicales del sonido.

Solfeo.

Notas con la significación que las mismas tienen en el solfeo

Nombres que las asignamos.

Entonación y duración de las mismas.

Pentagrama: cinco líneas y cuatro espacios intermedios.

Clave.

Nombre que toman las notas en la clave de sol en 2ª línea

Líneas y espacios adicionales superiores e inferiores.

Lección práctica de lectura y escritura de notas en clave de sol en 2ª línea.

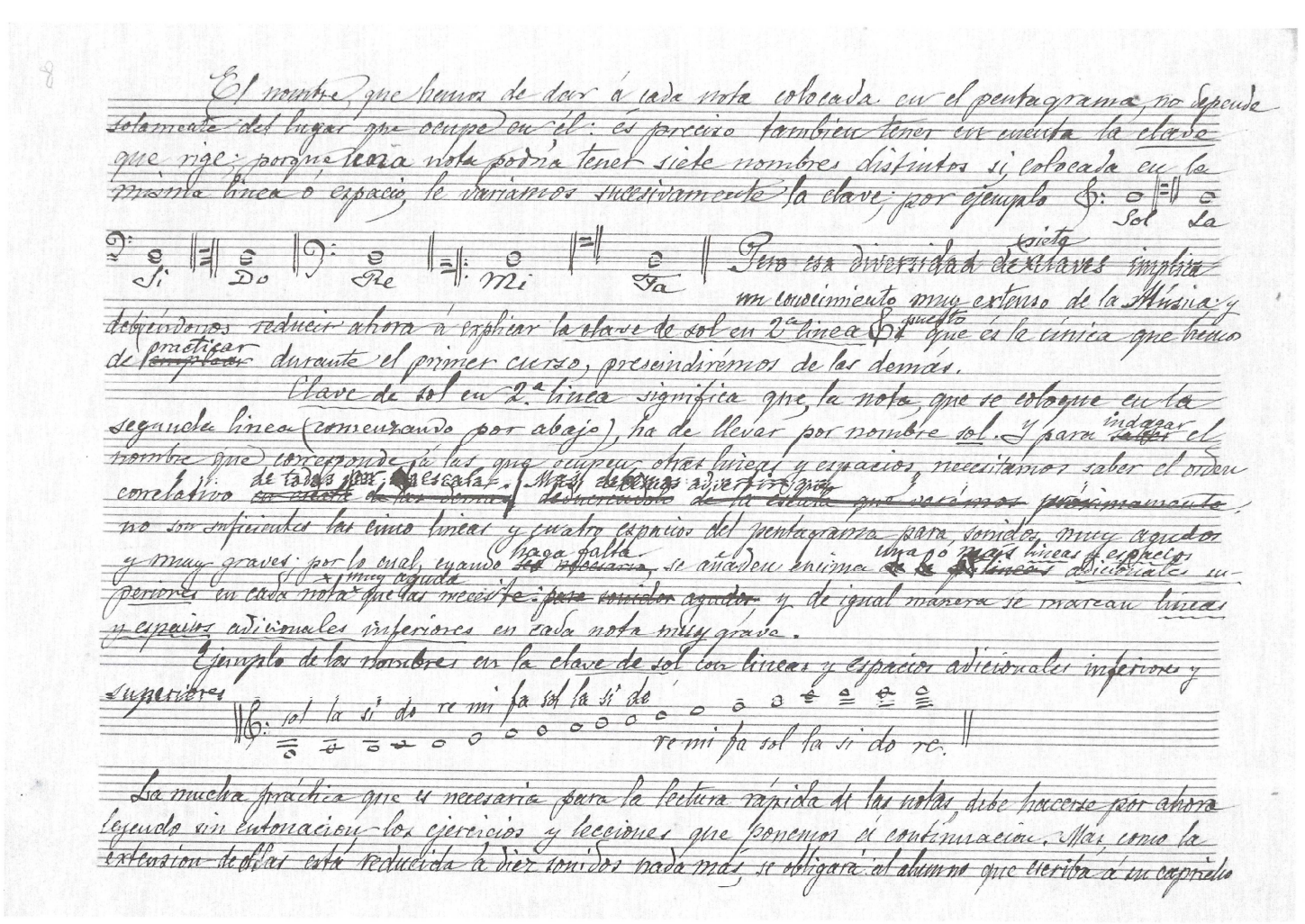


Fig. 447. Lección 1 (continuación) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

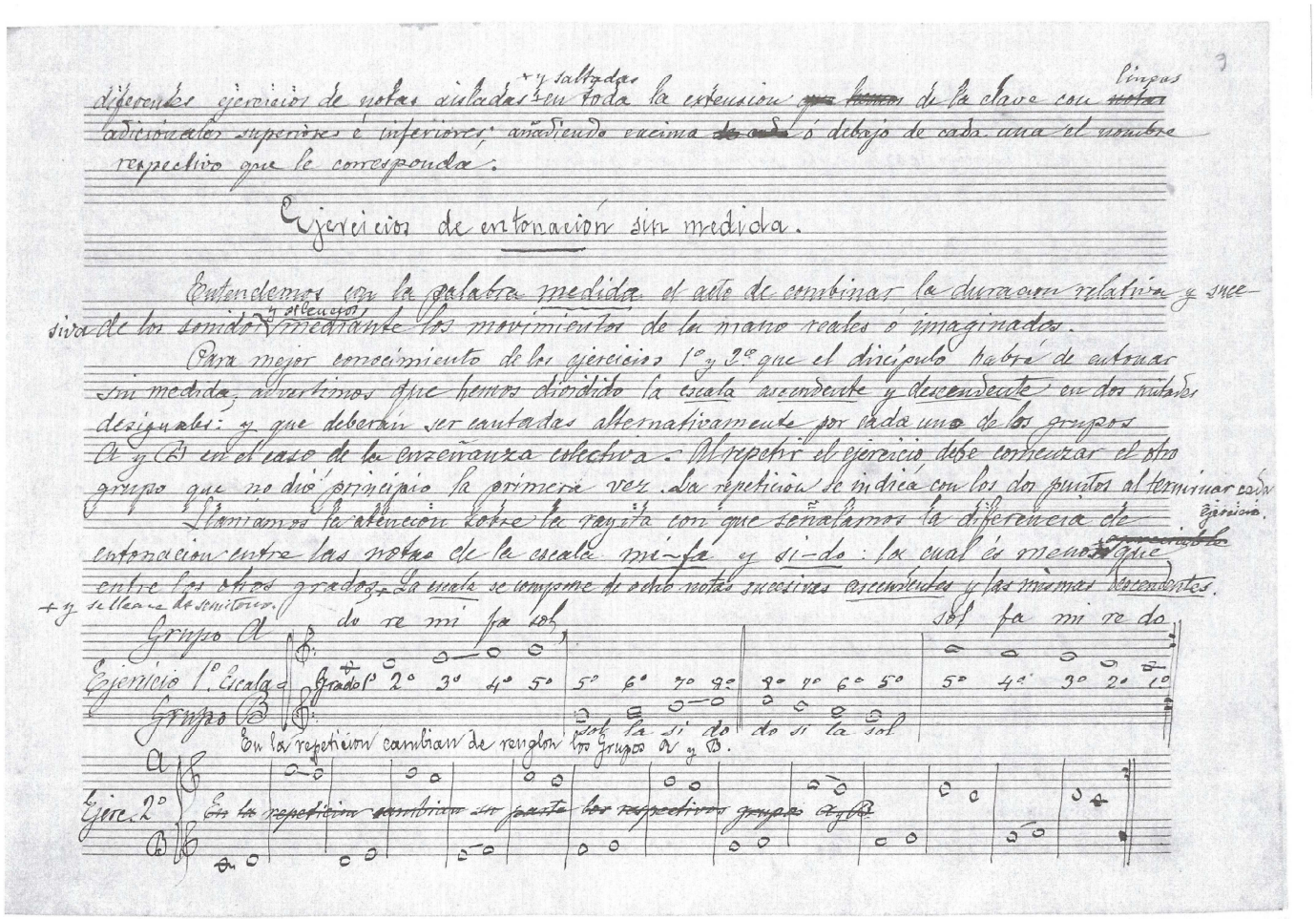


Fig. 448. Lección 2 del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN II

Significación que damos en música al verbo “medir”.

Compás binario, ternario y cuaternario.

Línea divisoria.

Compasillo cuaternario.

Figura redonda y silencio respectivo. Su duración en el compasillo cuaternario.

Aire lento, moderado y ligero.

Escala de 8 notas ascendente y descendente desde el “Do”.

Determinación de las distancias de tono o semi-tono entre las notas de la escala.

Práctica de entonaciones sin medida de los ejercicios 1º y 2º entre notas conjuntas: y entonación acompasada de las lecciones 1ª y 2ª (redondas y silencios respectivos).

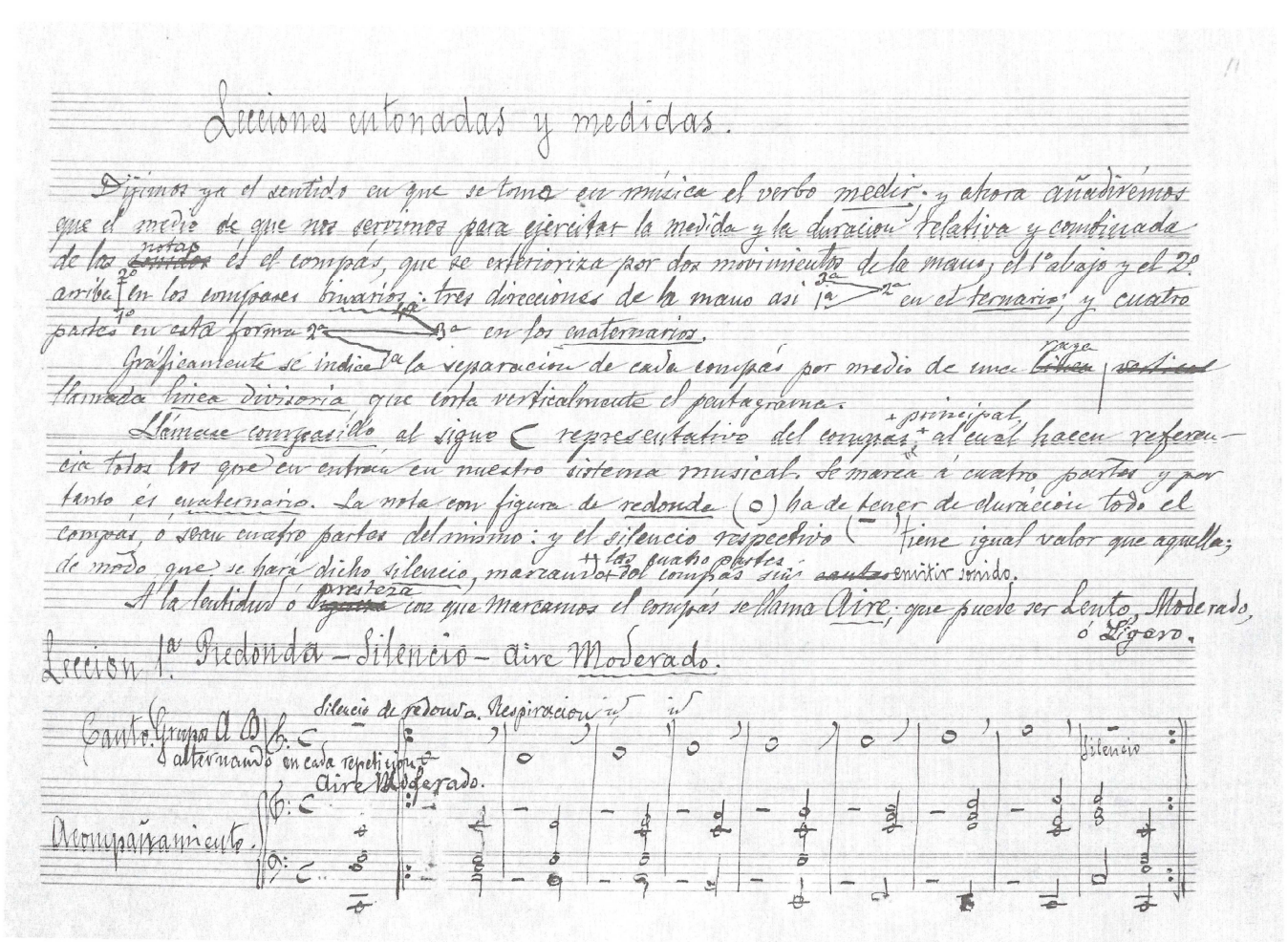


Fig. 449. Lección 2 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

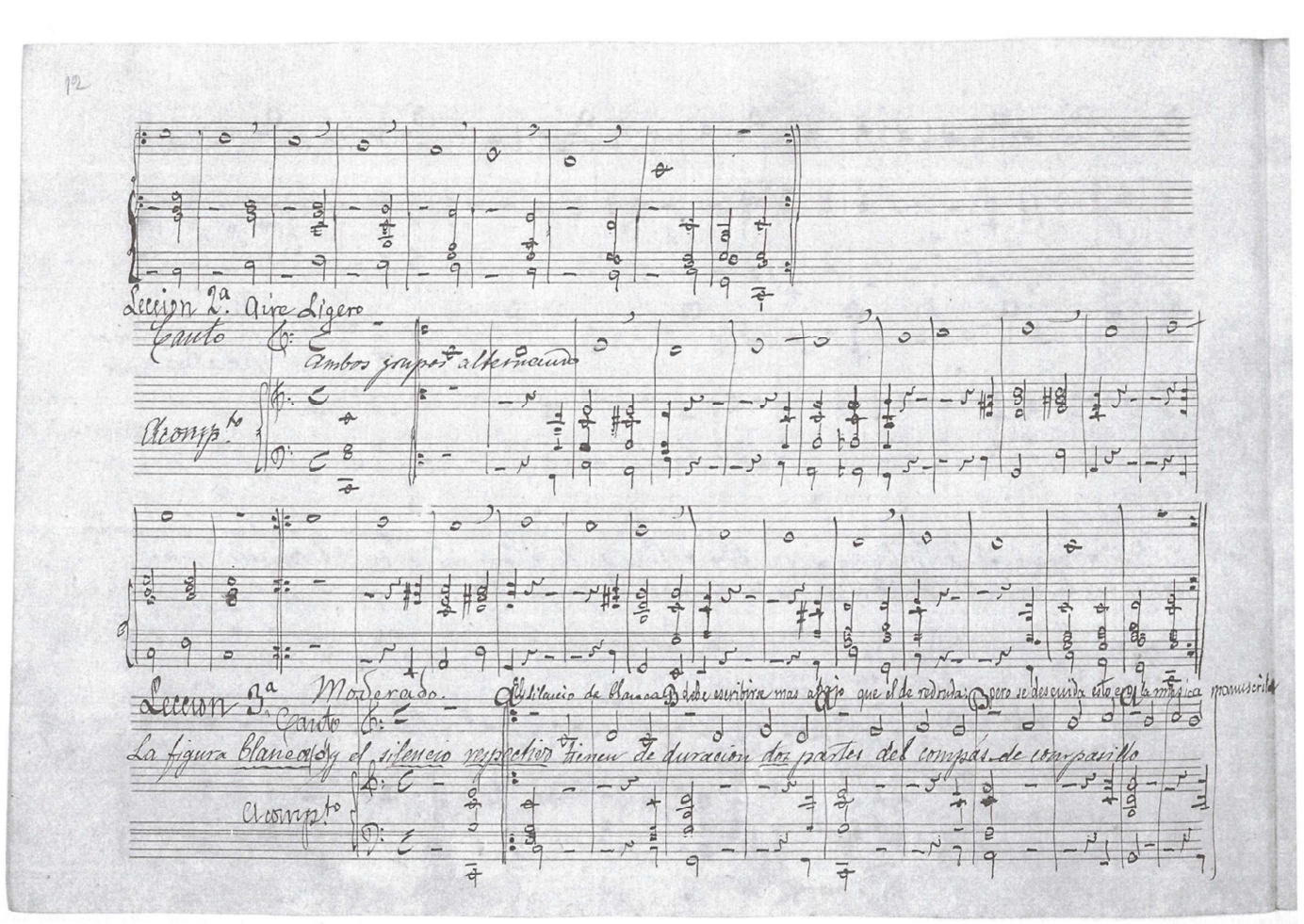


Fig. 450. Lección 2 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN III

Figura blanca y silencio respectivo. Forma gráfica. Su duración en el compás de compasillo cuaternario.

Cuantas figuras de esta clase caben en un compás; y qué partes del mismo vale cada nota de esta figura.

Escala de 8 notas sobre la nota inicial "la"; derivada de la que se formó sobre el "do".

Práctica de los ejercicios 3º y 4º entonados sin medida con notas conjuntas de la escala inicial "la" y entonación acompasada de la lección 3ª (blancas y silencio respectivo).

LECCIÓN IV

Figura negra y silencio respectivo. Forma gráfica. Su duración en el compás de compasillo.

Número de figuras de esta clase que caben en un compás, y cuánto vale cada negra.

Teoría de los intervalos.

Práctica de entonación sin medida del ejercicio 5º con intervalos de 3ª sobre la escala de "do" y la lección 4ª acompasada y cantada. (Negras y blancas)

LECCIÓN V

Intervalos conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, simples y compuestos.

Forma gráfica del silencio de negra y su duración en el compás de compasillo cuaternario.

Práctica de entonación sin medida del ejercicio 6º con intervalos de 3ª en la escala inicial de "la" y la lección 5ª acompasada y cantada. (Negras y silencio respectivo).

LECCIÓN VI

Puntillo. Cuánto aumenta de duración a una redonda, a la blanca y a la negra.

Ejemplo gráfico, en que se compruebe la teoría del puntillo.

Práctica del puntillo en la lección 6ª entonada y medida y también del ejercicio 6º sin compás. (Intervalos de 3ª sobre la escala de "la menor").

LECCIÓN VII

Ligadura entre notas de igual nombre y sonido.

Ligadura que abraza varias notas de diverso nombre y sonido, para formar grupo o diseño.

Práctica de los ejercicios 1º y 2º de entonación sin medida; y canto acompasado de la lección 7ª. (Ligadura y diseños con blancas y negras).

LECCIÓN VIII

Calderón. Para qué sirve. Su ejecución.

Práctica de los ejercicios 3º y 4º de entonación sin medida y de la lección 8ª medida y cantada. (Ligadura, puntillo y calderón).

LECCIÓN IX

Ejemplos gráficos de medida del puntillo y ligadura.

Práctica de los ejercicios 2º y 5º de entonación sin compas y la lección 8ª medida y cantada. (Ligadura, puntillos y calderón).

LECCIÓN X

Escala entonada con aplicación de palabras.

Teoría de la reunión de vocales en el canto.

Práctica de los ejercicios 1º y 3º de entonación sin medida; y de los de la lección 10 acompasada y cantada. (Escala con palabras: mayor ascendente y menor descendente

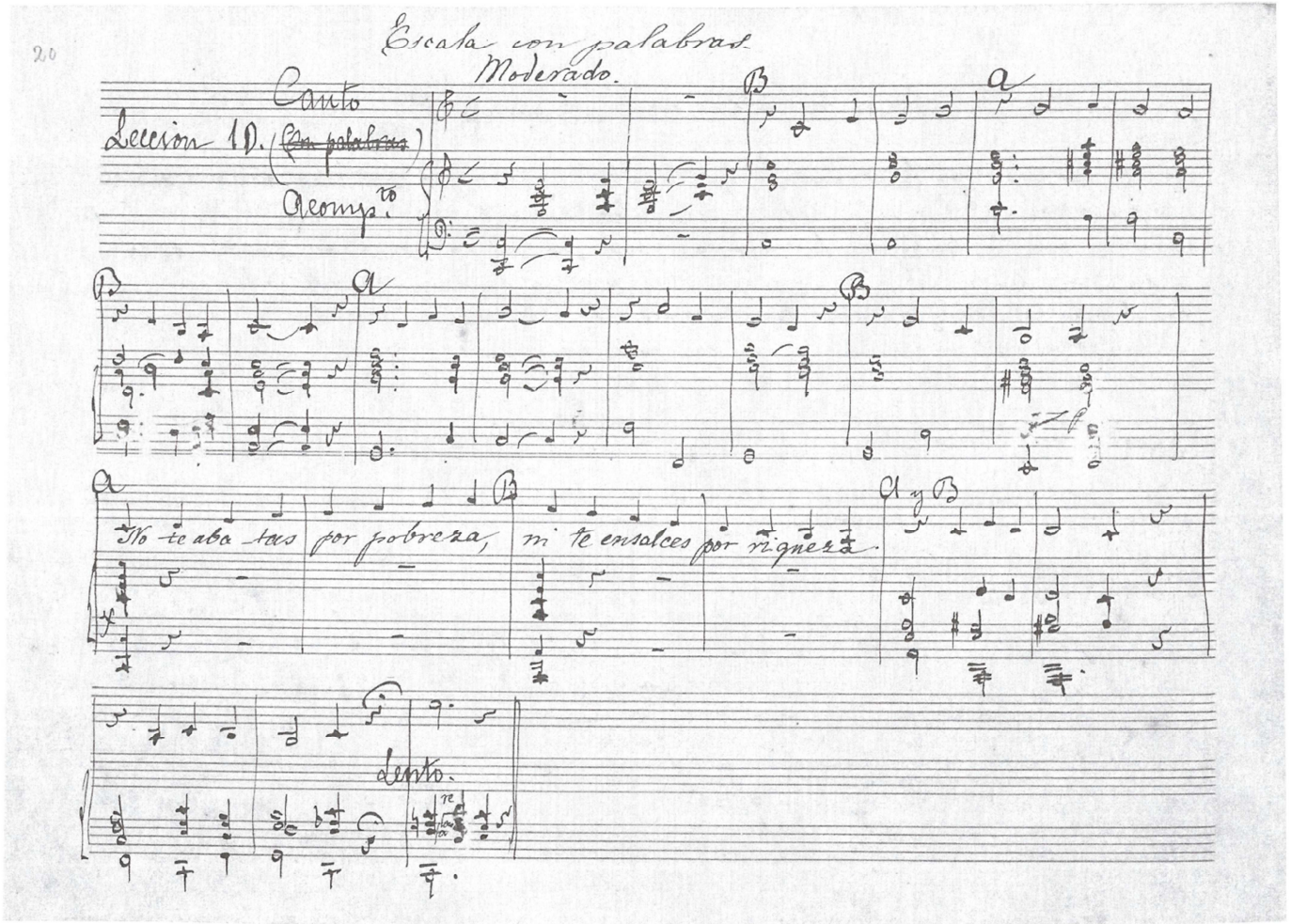


Fig. 451. Lección 10 del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

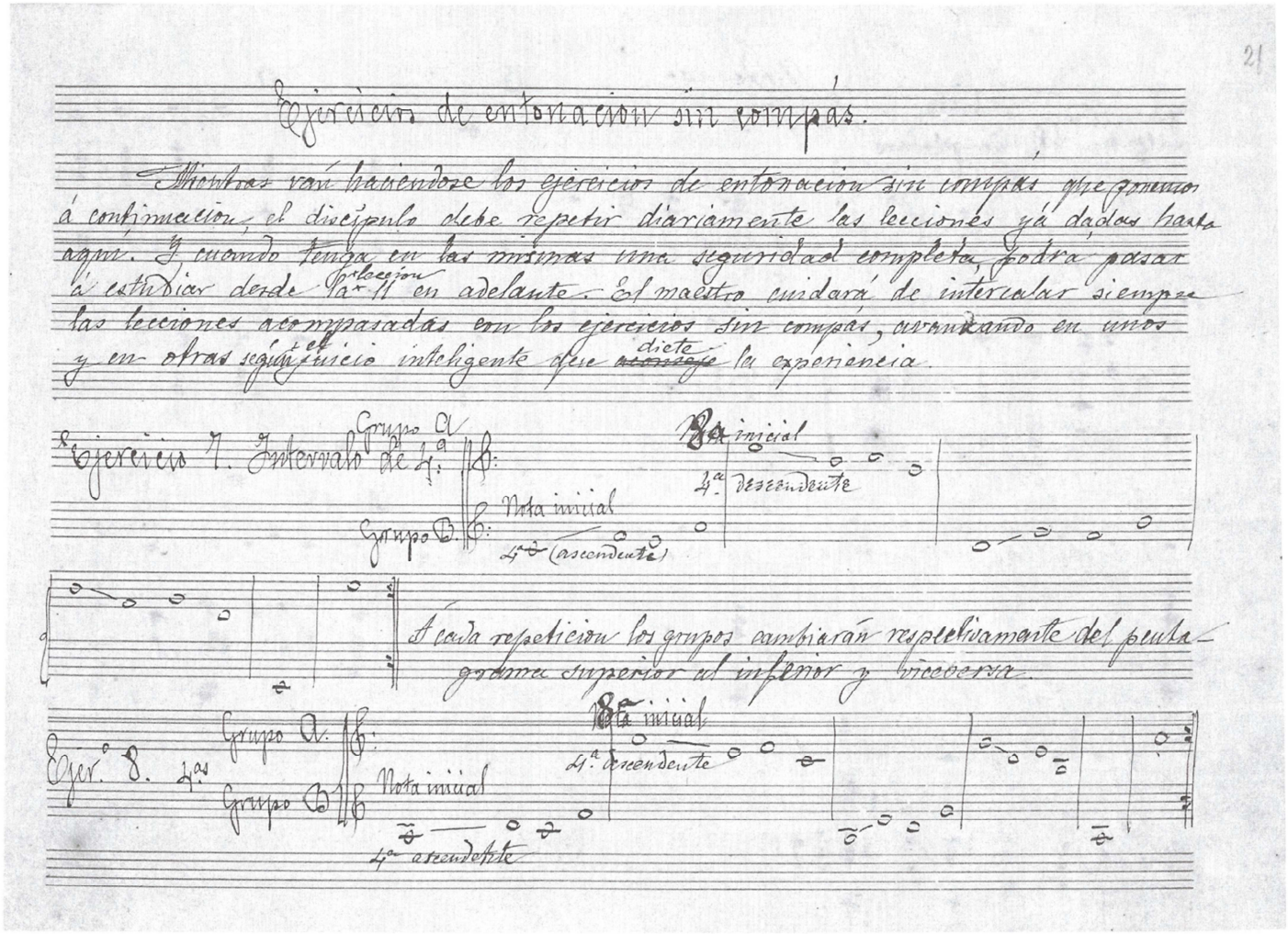


Fig. 452. Lección 10 (continuación) *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN XI

Instrucciones referentes a la emisión de la voz, respiración y elocución de las palabras.

Registro de pecho, mixto y de cabeza.

Vocalización.

Colocación de la mandíbula inferior de la boca, y apoyo de la voz en cada uno de los tres registros.

Respiración.

Qué cualidades han de concurrir para que la elocución sea buena.

Corches. Su forma gráfica. Su duración respecto al compás entero de compasillo, y respecto a cada una de las cuatro partes.

Práctica de la lección 11 solfeada y cantada con palabras. (Canto escolar núm. 1).

En esta lección 11 de la primera parte del *Método Elemental de Solfeo* de Bernardino Valle, el autor escribe algunas anotaciones referentes a la emisión vocal, la respiración, los registros de la voz y el apoyo en cada uno de ellos, la vocalización y las cualidades que se han de tener para una buena elocución.

El autor escribe lo siguiente:

La boca es un aparato importantísimo del cuerpo humano, donde puede modificarse el timbre de la voz humana, mejorando los sonidos producidos por la vibración de las cuerdas vocales.

Para ello dirigiendo hábilmente hacia aquella y al exterior la columna de aire que desde el pulmón inicia la voz al pasar por la garganta, se mejorarán sus cualidades de timbre y sonoridad. Y eso se obtendrá si se pone la lengua, mandíbula inferior, dientes y labios en la forma más adecuada, de que sea capaz el individuo.

Precisa distinguir bien los sonidos de la voz correspondientes al registro llamado de pecho, propio de las notas graves: el mixto para apreciar la

diferencia de timbre de las notas medias: y lo característico del registro de cabeza en los sonidos agudos.

Esa distinción la apreciará debidamente el maestro experimentado e inteligente; y con la ayuda y observaciones de este, podrá conocerla también el discípulo en sí mismo. A fin de obtener ese resultado proponemos que el discípulo ejercite el solfeo de los intervalos con la vocal U si es niño; y la vocal O si es niña después d practicarlos con las notas. Pero advertimos que, estando escritos aquellos ejercicios en una extensión muy corta de voz, solo podrá el alumno comprender el carácter d cada uno de los tres registros reproduciendo la escala de DO transportada hasta le extensión que permita la categoría de su voz en los registros que sea susceptible.

La vocalización que hemos propuesto con la vocal U y O puede verificarse también con otras vocales por este orden: O, E, I. A la mayoría de los españoles conviene suprimir la vocalización con la A porque nuestro idioma tiene esa voal excesivamente ancha y abierta y aunque en la niñez de los varones y juventud del sexo femenino es de un timbre muy dulce y atractivo, su uso dificulta más tarde la modificación en la unión de los registros, necesitaría a una voz elástica, agradable y redonda.

En resumen; favorece la buena emisión de la voz que la mandíbula inferior de la boca se coloque algo saliente de modo que los dientes de abajo a lo menos en línea paralela con los de arriba. Por este medio y con la intención constante de apoyar en el aire de los pulmones (registro de pecho); elevar poco a poco el apoyo de los medios (registro mixto); y hacer frontal el timbre de los agudos (registro de cabeza) mejorarán las cualidades de la voz, huyendo del estrechamiento de la garganta y ampliando la boca sin confundir la elevación del apoyo de la voz con la acción de inclinar la cabeza hacia atrás.

Respecto a la respiración, tan importante en el canto, hemos de hacer notar que consta de dos movimientos y actos contrarios: la inspiración de aire en los pulmones y espiración del mismo, que se verifica gradualmente al emitir los sonidos. El uno y el otro acto deben hacerse naturalmente y sin esfuerzo y con

economía en el escape de aire. La aspiración debe ser proporcionada a la duración y fuerza sin que sea demasiado profunda ni insuficiente; y en la espiración debe conservarse el aliento para no llegar al agotamiento y la fatiga.

Por la elocución una buena pronunciación y acentuación gramática de las palabras, se pone en armónico consorcio con la entonación y el ritmo musical; y el sentido detallado de los conceptos que expresan las palabras se realza con el vigor de la música; para lo cual no faltan signos gráficos de expresión en el solfeo que daremos a conocer oportunamente.

Ahora solamente indicaremos la necesidad de sostener con pureza y corrección las vocales, puesto que ellas son el principal elemento de la voz.

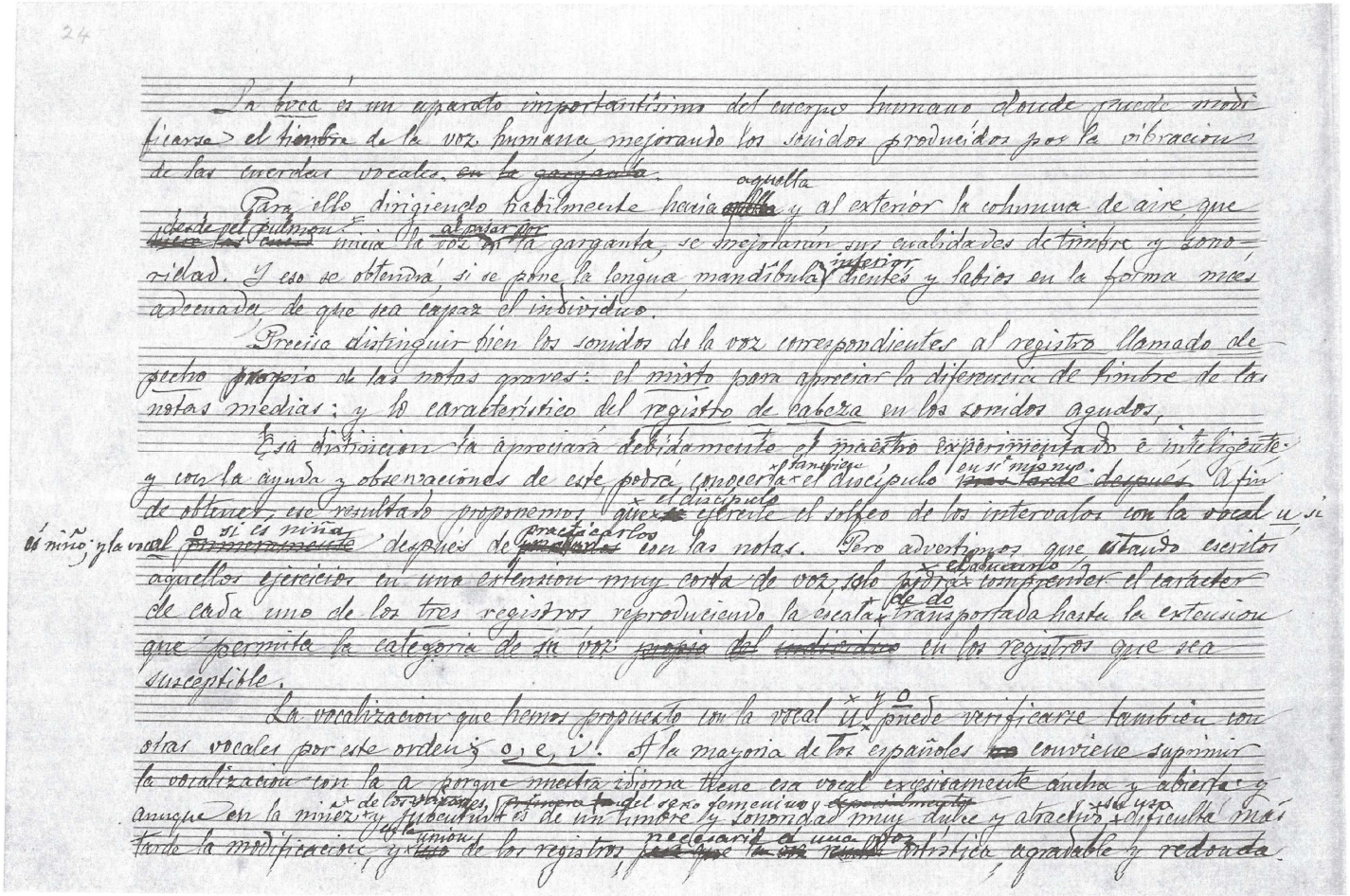


Fig. 453. Lección XI del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

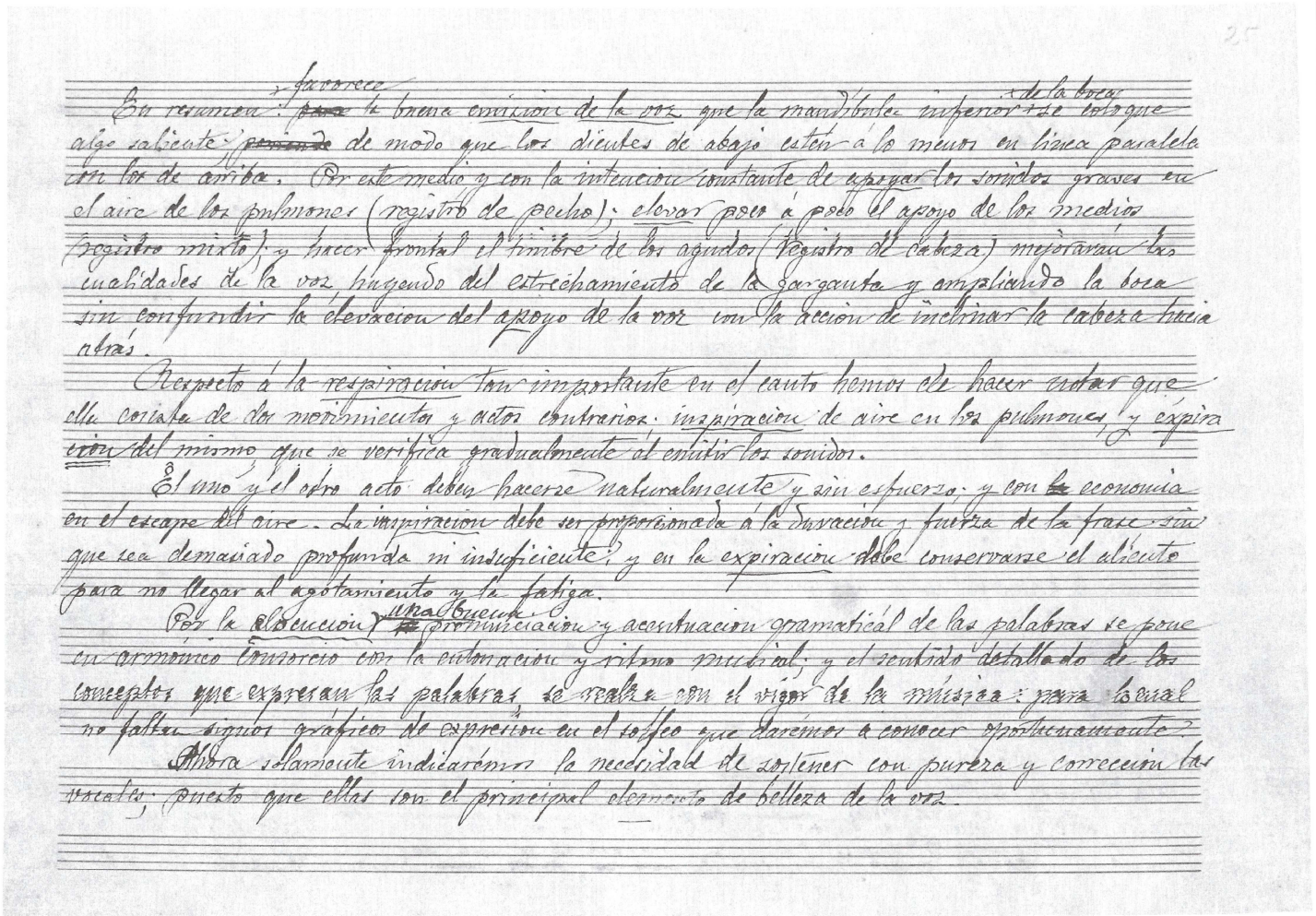


Fig. 454. Lección XI (continuación) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

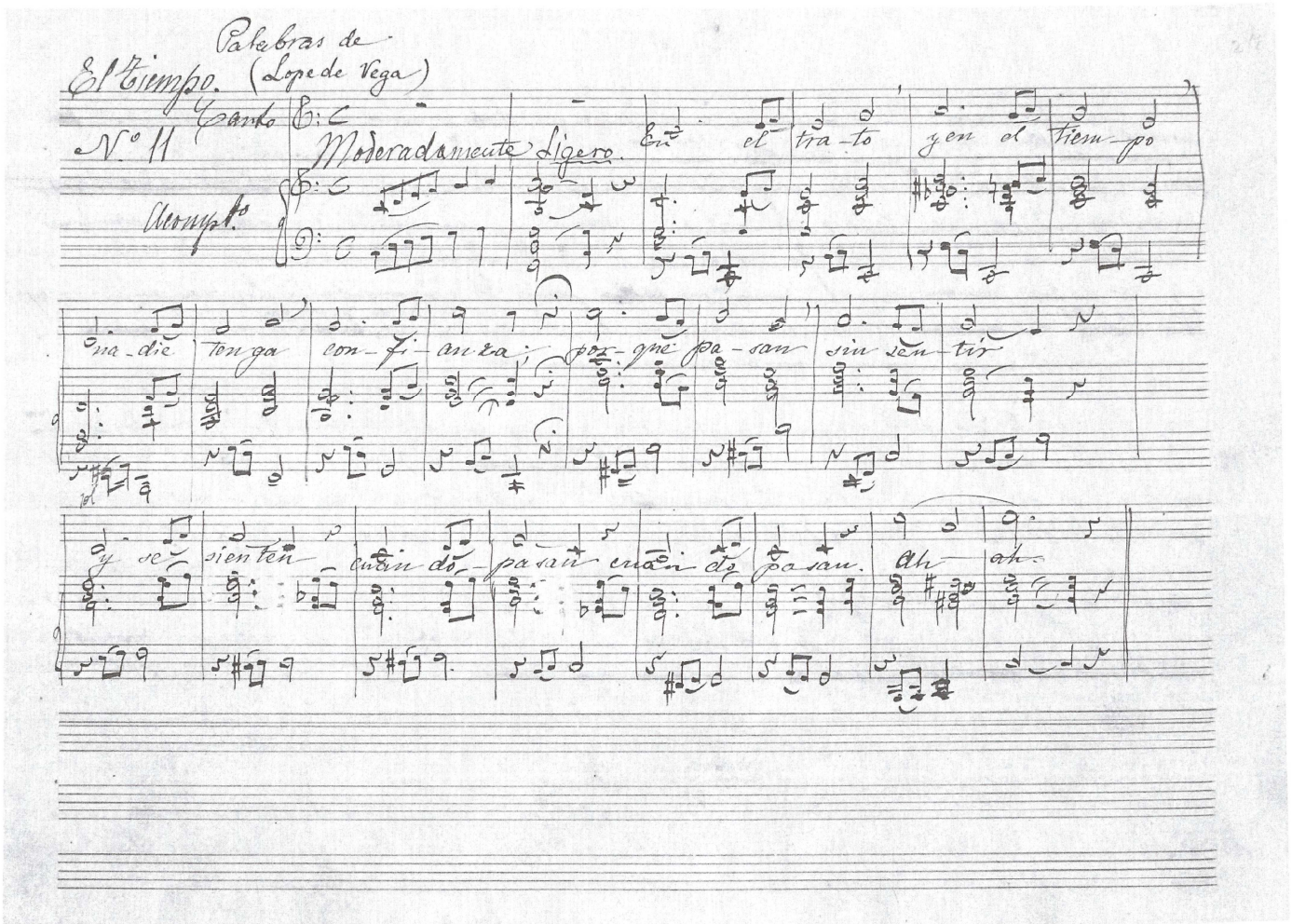


Fig. 455. Lección XI (cont.) del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN XII

Silencio de corchea. Su forma gráfica. Duración en el compás de compasillo.

Casos en que puede considerarse el silencio de corchea como aspiración, o como complemento de parte del compás.

Práctica de los ejercicios 7º y 8º de entonación sin compás; (intervalo de 4ª) y de la lección 12 en tonada y acompasada. (Silencio de corchea).

LECCIÓN XIII

Compás de tres por cuatro (3/4). Su forma gráfica y significación.

Qué denota además el número 3 del quebrado?

Figuras que caben en este compás entero, y las que pueden entrar en cada una de sus partes.

Acentuación más frecuente en aire moderado.

Práctica de los ejercicios 9 y 10 (Quintas) de entonación sin medida, y de la lección 13 cantada con palabras. (Canto escolar nº 2).

LECCIÓN XIV

Duración de la negra con puntillo en el compás de compasillo, y en el de 3/4.

Práctica de los ejercicios 11 y 12 de entonación sin compás (Sextas), y de la lección 14 entonada y medida. (Negra con puntillo en compás de ¾).

LECCIÓN XV

Síncopa. Su carácter principal.

¿Pueden hacerse varias notas sincopadas seguidas?

Semejanza de una nota sincopada con la ligadura de dos notas de la mitad de valor que la síncopa.

Demostración gráfica con síncopas largas y breves.

Práctica de los ejercicios 13 y 14 de entonación sin medidas, (Séptimas), y de la lección 15 acompasada y cantada. (Ligaduras síncopa).

LECCIÓN XVI

La semejanza que tienen dos notas ligadas del mismo nombre con una sola nota sincopada equivalente en duración a aquellas dos, no debe implicar confusión: puesto que la ligadura puede ponerse libremente entre dos o más notas de diverso valor, mientras que la síncopa lleva en si siempre la unión de dos mitades iguales.

Demostración gráfica de esta teoría.

Práctica de los ejercicios 15 y 16 de entonación sin compás (Octavas); Y de la lección 16 cantada y acompasada. (Ligadura no sincopada).

LECCIÓN XVII

Sostenido. Para qué sirve. A qué nota afecta.

Sostenido cromático. Sostenido diatónico.

Práctica de los ejercicios 17 y 18 de entonación sin medida; y de la lección 17 acompasada y cantada con palabras. (Canto escolar nº 3).

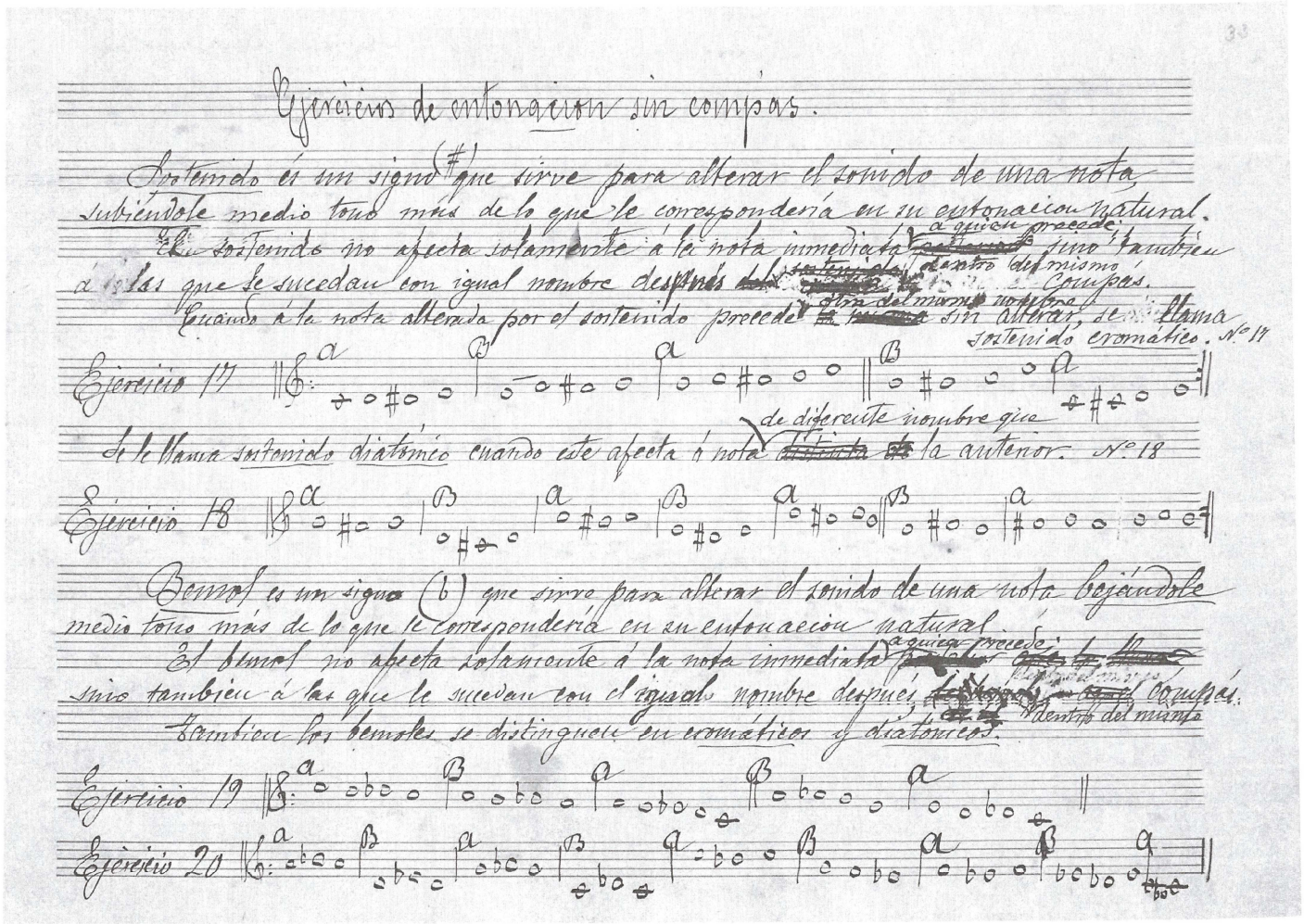


Fig. 456. Lección XVII y XVIII del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN XVIII

Bemol. Para qué sirve. A qué nota afecta.

Bemol Cromático. Bemol diatónico.

Práctica de los ejercicios 19 y 20 de entonación sin medida, y la lección 18 cantada a compás.

LECCIÓN XIX

Becuadro. Para qué sirve.

Qué efecto produce con relación a la nota cuyo sostenido destruye?

Y cuando neutraliza un bemol, ¿qué diferencia de entonación ha de adquirir con respecto a la anterior alterada con bemol?

Práctica de los ejercicios 21 y 22 de entonación sin medida; y la lección 19 cantada a compás.

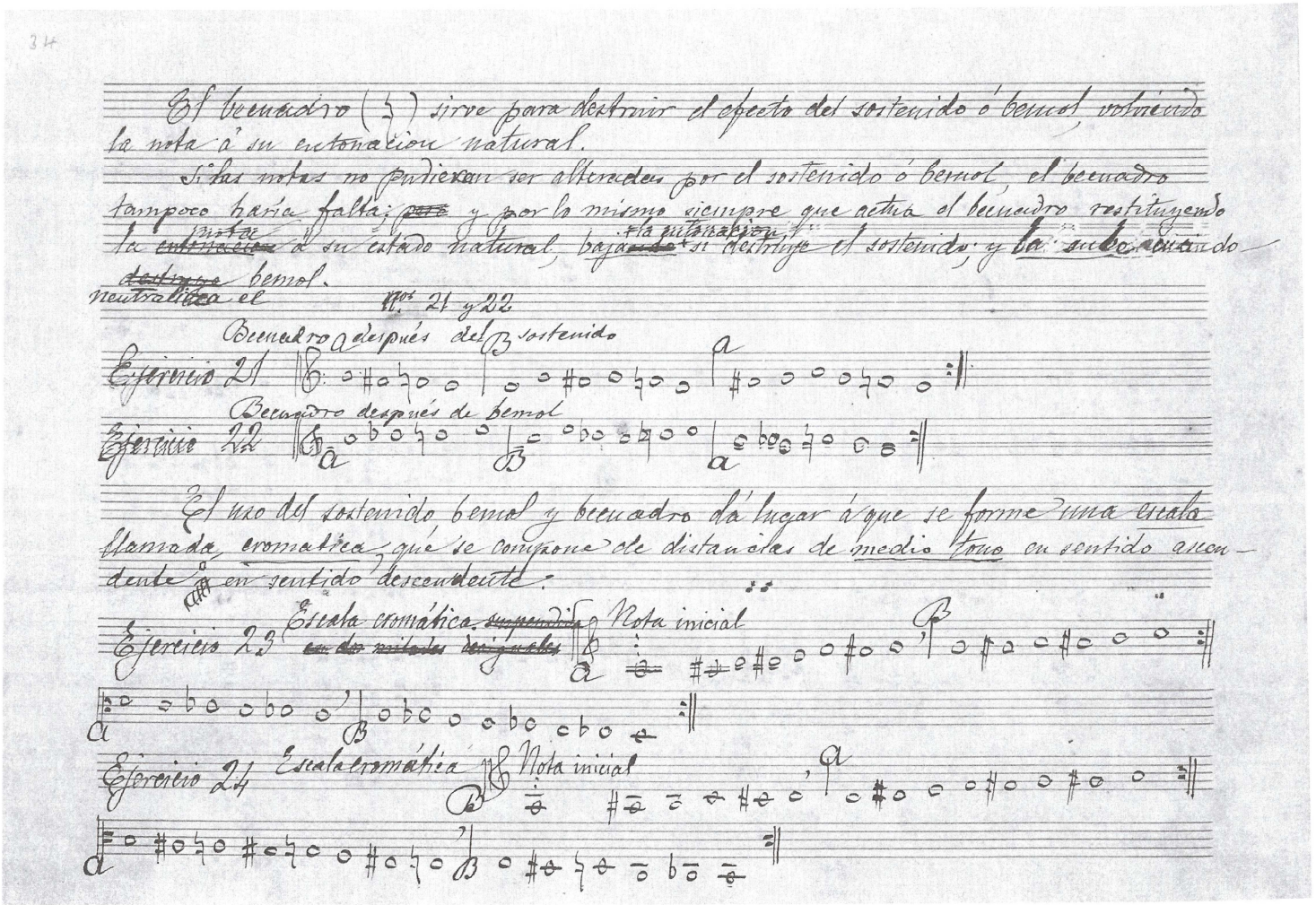


Fig. 457. Lección XIX del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN XX

Becuadro después de sostenido.

Analícese la distancia entre las notas alteradas con sostenido o becuadro y la anterior y posterior.

Práctica de los ejercicios 17, 18 y 21 de entonación sin medida; y la lección 20 cantada con compás.

LECCION XXI

Becuadro después de bemol.

Analícese la distancia entre las notas alteradas con bemol o becuadro y la anterior y posterior inmediata.

Práctica de los ejercicios 19, 20 y 22; y la lección 21 cantada a compás.

LECCIÓN XXII

Analícese la distancia entre las notas bemol y becuadro y la anterior a aquel y posterior a este no alteradas.

Práctica de los ejercicios 19, 20 y 22 sin medida; y la lección 22 entonada a compás.

LECCIÓN XXIII

Compás de dos por cuatro. Su forma gráfica y significación.

¿Qué puede indicar además el número 2 (numerador del quebrado)?

Figuras que caben en un compás entero de 2/4, y las que entran en cada parte del mismo.

Acentuación más frecuente en aire moderado.

Práctica y explicación de la escala cromática y ejercicio 23 entonado; canto de la lección 23 a compás.

LECCIÓN XXIV

Síncopas breves de la lección 24 y análisis de las mismas.

Explicación y entonación de la escala cromática del ejercicio 24 sin medida: y canto de la lección 24 a compás.

LECCIÓN XXV

Anomalías de la escala del modo menor.

Distinción entre las dos formas de la escala del modo menor, llamadas propia o armónica la una, y alterada o melódica la otra.

Explicación y práctica de la forma armónica en el modo menor con el ejercicio de entonación nº 25. (Canto escolar nº 4).

LECCIÓN XXVI

Tresillo. ¿Es indispensable que aparezcan visiblemente las tres notas iguales que constituyen el tresillo?

Forma gráfica de indicar el tresillo.

Acentuación rítmica de ese grupo.

Práctica y explicación de la forma melódica del modo menor con el ejercicio 26 de entonación sin medida: solfeo acompasado de la lección 26.

LECCIÓN XXVII

Demostración gráfica de tresillos constituidos con figuras diversas y silencios equivalentes a tres corcheas del tresillo. Idem de valor equivalente a un tresillo de negras.

Lecciones entonadas a compás nº 27. (Tresillo en corcheas y tresillos en negras).

LECCIÓN XXVIII

Explicación de los intervalos mayores y menores del ejercicio 27; y, entonación del mismo sin compás.

Canto con palabras de la lección 28, después de solfearla con entonación y medida. (Canto escolar nº 5).

LECCIÓN XXIX

Explicación de los intervalos mayores y menores del ejercicio nº 28; y entonación del mismo sin compás.

Semicorchea o doble corchea. Su representación gráfica unidas y separadas.

Número de estas que caben en un compás de compasillo.

Número de semicorcheas que entran en un compás de 2/4 y en el de ¾.

Cuántas entran en una parte de estos compases.

Valor de cada semicorchea.

Acentuación de un grupo de cuatro.

Entonación y medida de la lección nº 29.

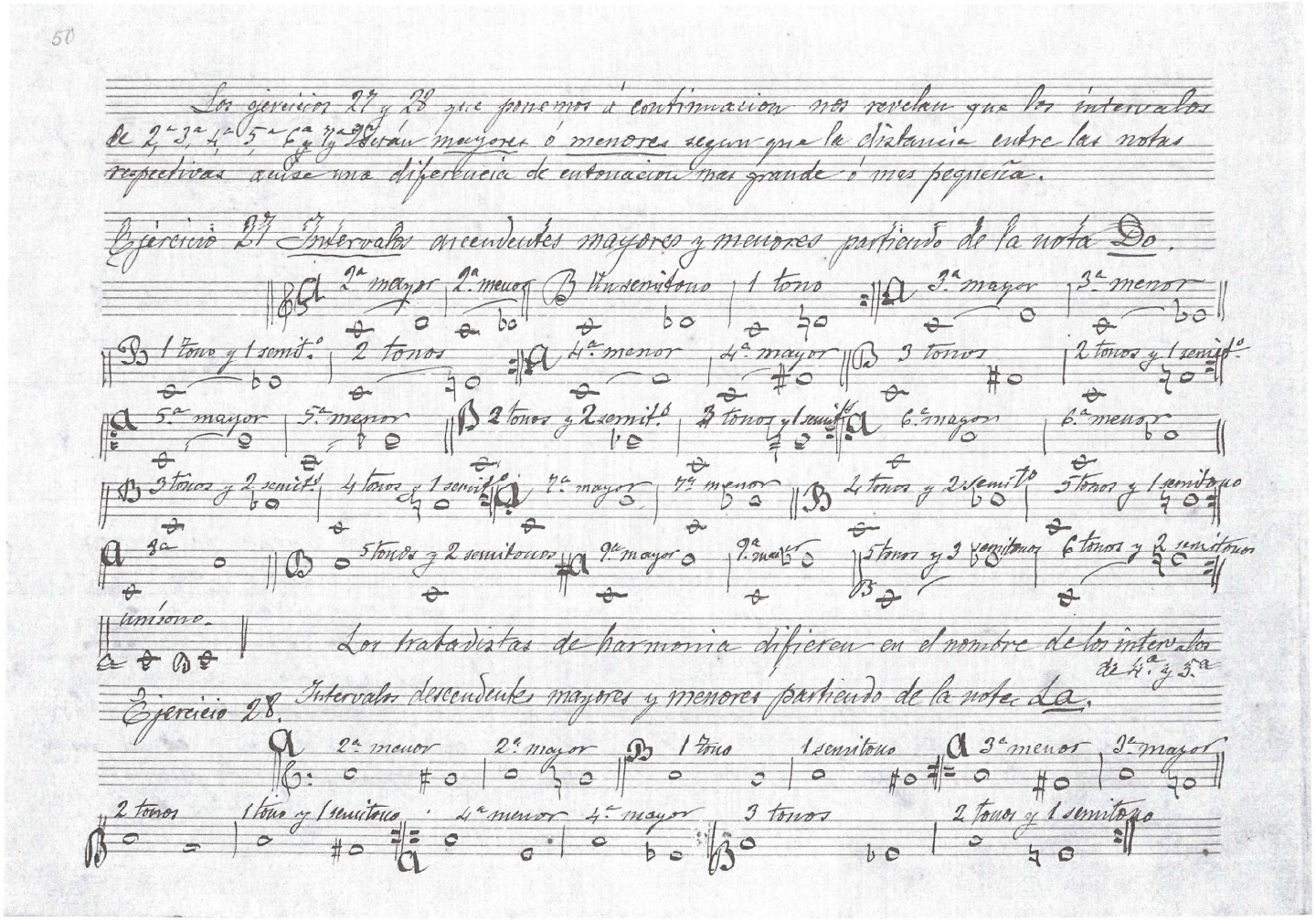


Fig. 458. Lección XXIX del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN XXX

Canto con palabras de la lección 30 después de solfearla con entonación y medida.

Nº 6 de los cantos escolares.

Conocimiento y explicación del teclado del piano y sus notas naturales, sostenidos y bemoles.

APÉNDICE

Canto a la Patria. (Nº 7 de los Cantos Escolares).

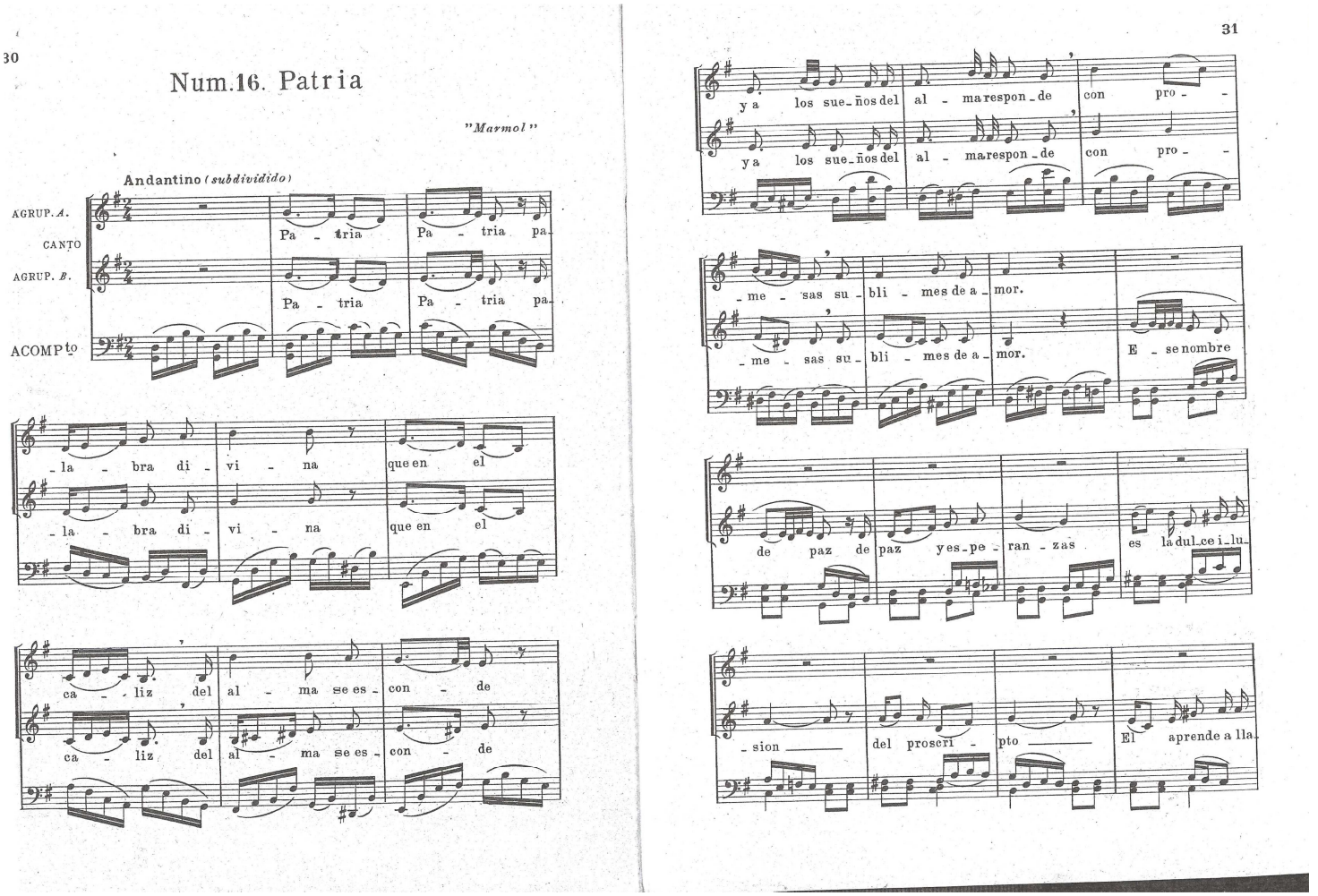
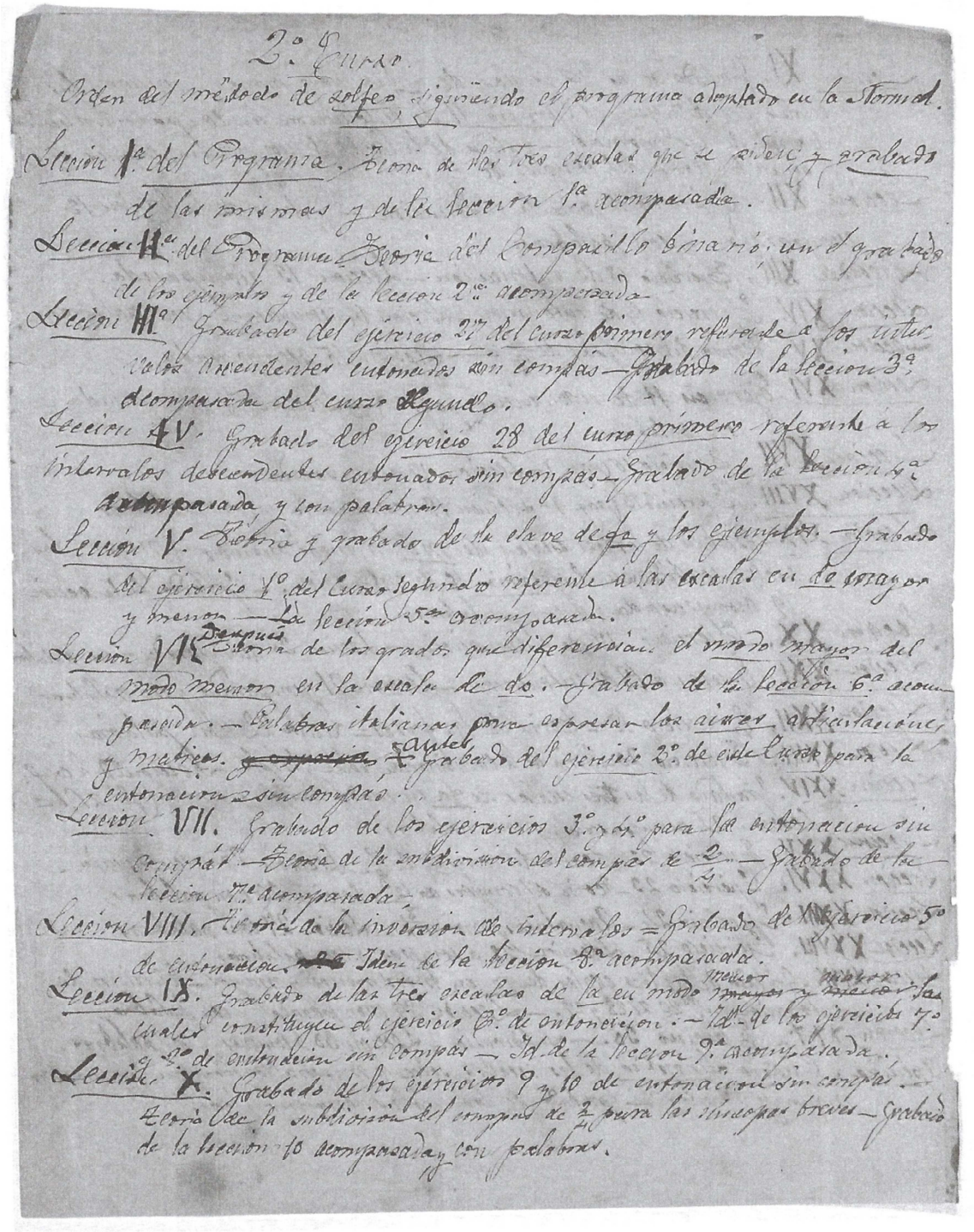


Fig. 459. Canto 16 “Patria” del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.



2º Curso.

Orden del método de solfeo siguiendo el programa adoptado en la Normal.

Leccion 1ª del Programa. Teoria de las tres escalas que se pueden y grabado de las mismas y de la leccion 1ª acompañada.

Leccion 2ª del Programa. Teoria del Compasillo binario, y su grabado de los ejemplos y de la leccion 2ª acompañada.

Leccion 3ª Grabado del ejercicio 27 del curso primero referente a los intervalos ascendentes entonados sin compás — Grabado de la leccion 3ª acompañada del curso Segundo.

Leccion 4ª. Grabado del ejercicio 28 del curso primero referente a los intervalos descendentes entonados sin compás — Grabado de la leccion 4ª acompañada y con palabras.

Leccion 5ª. Teoria y grabado de la clave de fa y los ejemplos. — Grabado del ejercicio 1º del Curso Segundo referente á las escalas en do mayor y menor — La leccion 5ª acompañada.

Leccion 6ª. Despues Teoria de los grados que diferencian el modo mayor del modo menor en la escala de do. — Grabado de la leccion 6ª acompañada. — Palabras italianas para espresar los aires articulaciones y matices. ~~Grabado~~ Salteb Grabado del ejercicio 2º de este Curso para la entonacion sin compás.

Leccion 7ª. Grabado de los ejercicios 3º y 4º para la entonacion sin compás — Teoria de la subdivision del compas de 2/4 — Grabado de la leccion 7ª acompañada.

Leccion 8ª. Teoria de la inversion de intervalos — Grabado de ejercicio 5º de entonacion — Idem de la leccion 8ª acompañada.

Leccion 9ª. Grabado de las tres escalas de la en modo menor mayor y menor mayor las cuales constituyen el ejercicio 6º de entonacion. — Id. de los ejercicios 7º 8º de entonacion sin compás — Id. de la leccion 9ª acompañada.

Leccion 10ª. Grabado de los ejercicios 9 y 10 de entonacion sin compás — Teoria de la subdivision del compas de 2/4 para las síncopas breves — Grabado de la leccion 10 acompañada y con palabras.

Fig. 460. Hoja 1 del borrador manuscrito de la 2ª Parte del Método de Valle.

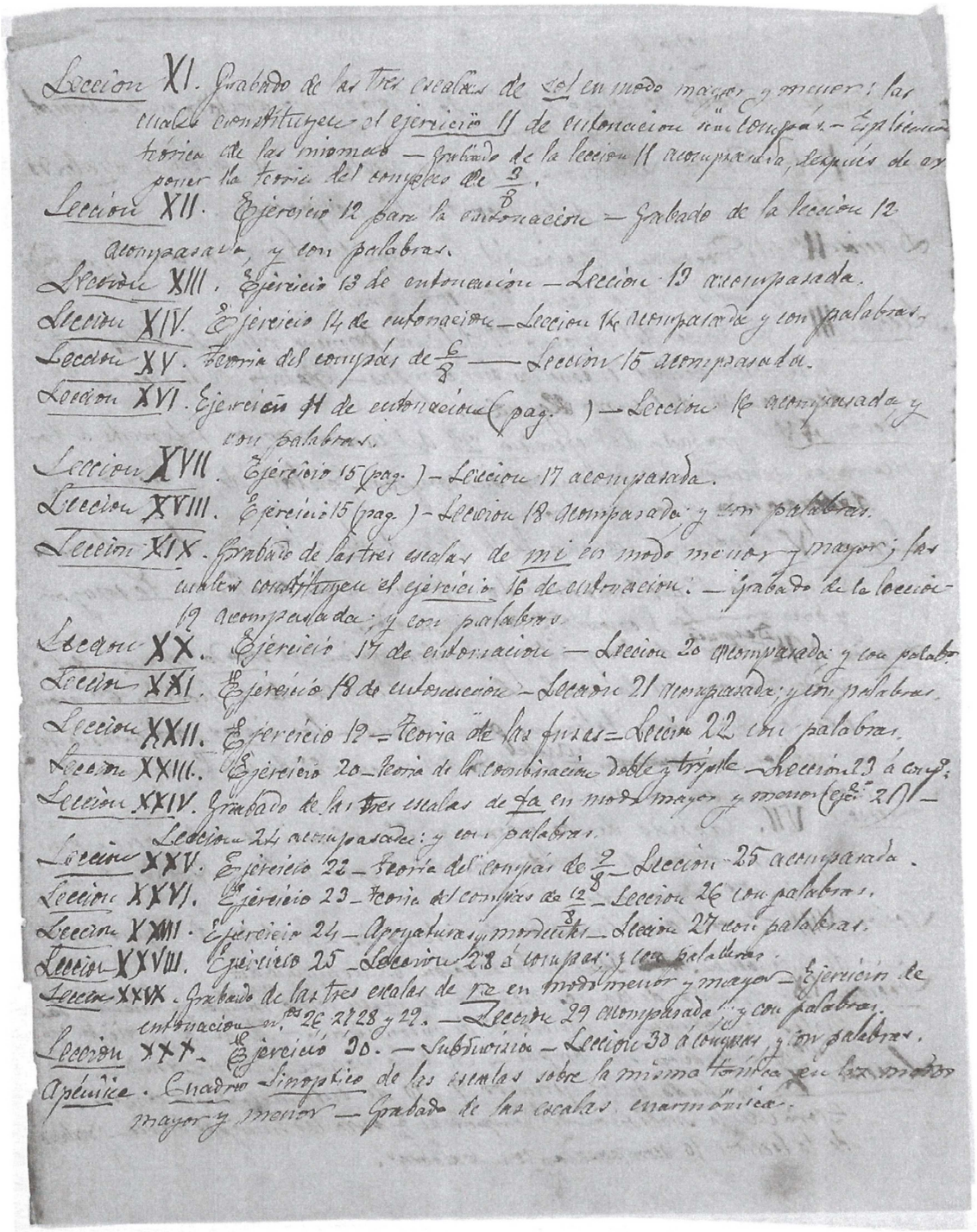

Leccion XI. Grabado de las tres escalas de Sol en modo mayor y menor: las cuales constituyen el ejercicio 11 de entonacion con compas. — Explicacion teoria de las mismas — Grabado de la leccion 11 acompañada, despues de ex poner la teoria del compas de 3/8.
Leccion XII. Ejercicio 12 para la entonacion — Grabado de la leccion 12 acompañada, y con palabras.
Leccion XIII. Ejercicio 13 de entonacion — Leccion 13 acompañada.
Leccion XIV. Ejercicio 14 de entonacion — Leccion 14 acompañada y con palabras.
Leccion XV. Teoria del compas de 6/8 — Leccion 15 acompañada.
Leccion XVI. Ejercicio 16 de entonacion (pag.) — Leccion 16 acompañada y con palabras.
Leccion XVII. Ejercicio 15 (pag.) — Leccion 17 acompañada.
Leccion XVIII. Ejercicio 15 (pag.) — Leccion 18 acompañada y con palabras.
Leccion XIX. Grabado de las tres escalas de mi en modo menor y mayor; las cuales constituyen el ejercicio 16 de entonacion. — Grabado de la leccion 19 acompañada; y con palabras.
Leccion XX. Ejercicio 17 de entonacion — Leccion 20 acompañada y con palabr
Leccion XXI. Ejercicio 18 de entonacion — Leccion 21 acompañada; y con palabras.
Leccion XXII. Ejercicio 19 — Teoria de las figuras — Leccion 22 con palabras.
Leccion XXIII. Ejercicio 20 — Teoria de la combinacion doble y triple — Leccion 23 á cong.
Leccion XXIV. Grabado de las tres escalas de fa en modo mayor y menor (ejer. 21) — Leccion 24 acompañada; y con palabras.
Leccion XXV. Ejercicio 22 — Teoria del compas de 2/8 — Leccion 25 acompañada.
Leccion XXVI. Ejercicio 23 — Teoria del compas de 12/8 — Leccion 26 con palabras.
Leccion XXVII. Ejercicio 24 — Apoyatura y mordente 3/8 — Leccion 27 con palabras.
Leccion XXVIII. Ejercicio 25 — Leccion 28 á compas y con palabras.
Leccion XXIX. Grabado de las tres escalas de re en modo menor y mayor — Ejercicios de entonacion nos. 26 27 28 y 29. — Leccion 29 acompañada y con palabras.
Leccion XXX. Ejercicio 30. — Subdivision — Leccion 30 á compas y con palabras.
Apendice. Cuadro sinoptico de las escalas sobre la misma tonica en los modos mayor y menor — Grabado de las escalas enarmonicas.

Fig. 461. Hoja 2 del borrador manuscrito de la 2ª Parte del Método de Valle.

CURSO SEGUNDO

Advertencia: La práctica de este curso consistirá en el análisis y ejecución de ejercicios y lecciones medidas y entonadas, que contengan análogas dificultades a las que en este programa se piden: sin dejar de aplicar las palabras a los cantos escolares.

LECCIÓN I

Análisis de las escalas de do mayor y su relativo inmediato la menor derivado en las dos formas: armónica y melódica.

Nota tónica y dominante de cada una de estas escalas.

Distancia entre sus notas o grados inmediatos.

Alteración accidental del 7º grado al subir y al bajar la escala del modo menor en la forma armónica propia.

Alteraciones accidentales del 6º y 7º grados al subir la misma escala en la forma melódica o alterada.

Entonación de dichas tres escalas.

Solfeo entonado y medido de la lección 1ª.

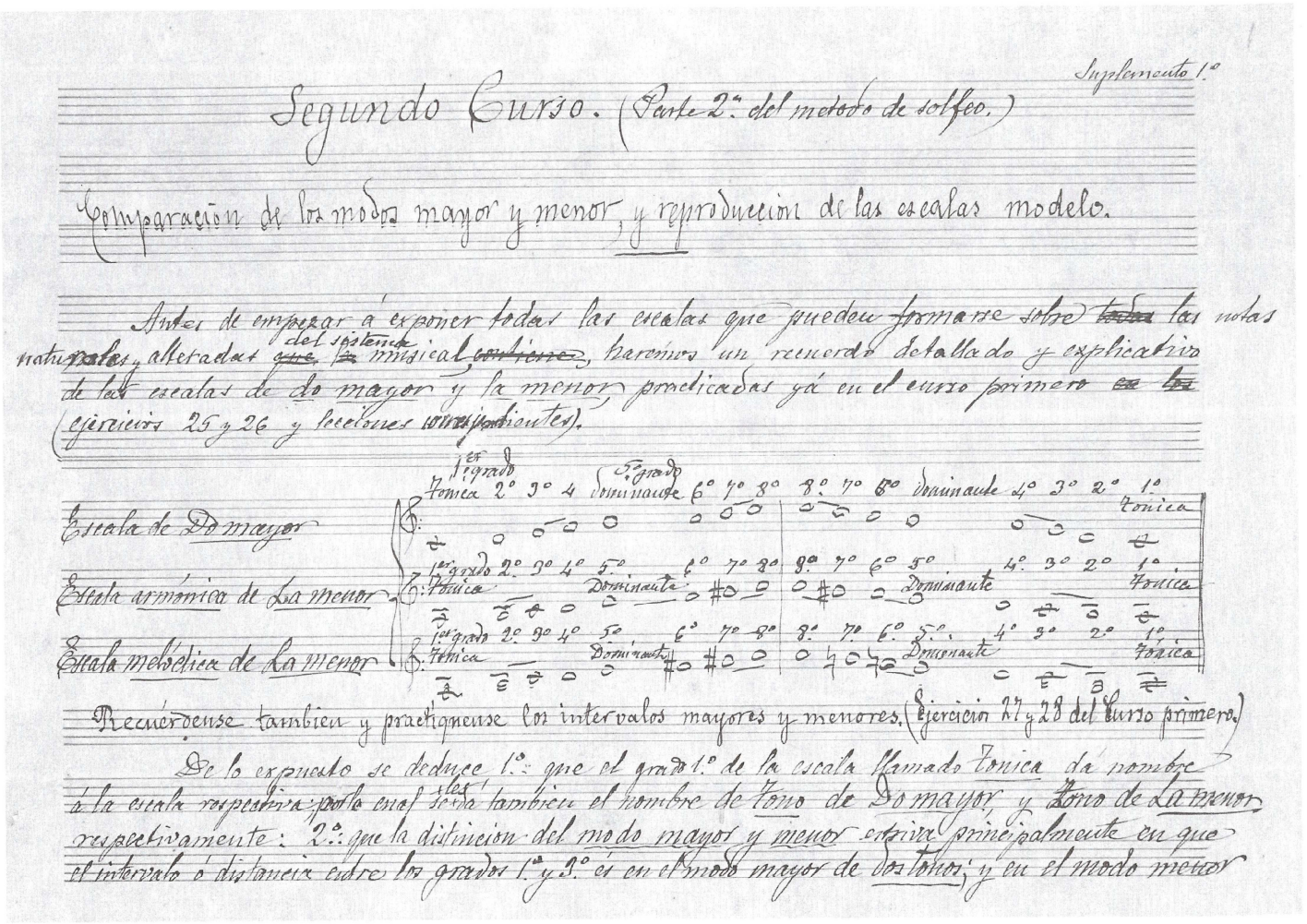


Fig. 462. Portada de la 2ª parte del *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN II

Compasillo binario. Su forma gráfica y su significación.

Figuras que caben en un compás entero, y las que entran en cada una de sus partes.

Acentuación más frecuente en aire moderado.

Entonación de las escalas de do mayor y d la menor en las formas armónica y melódica.

Solfeo de la lección 2ª entonada y medida.

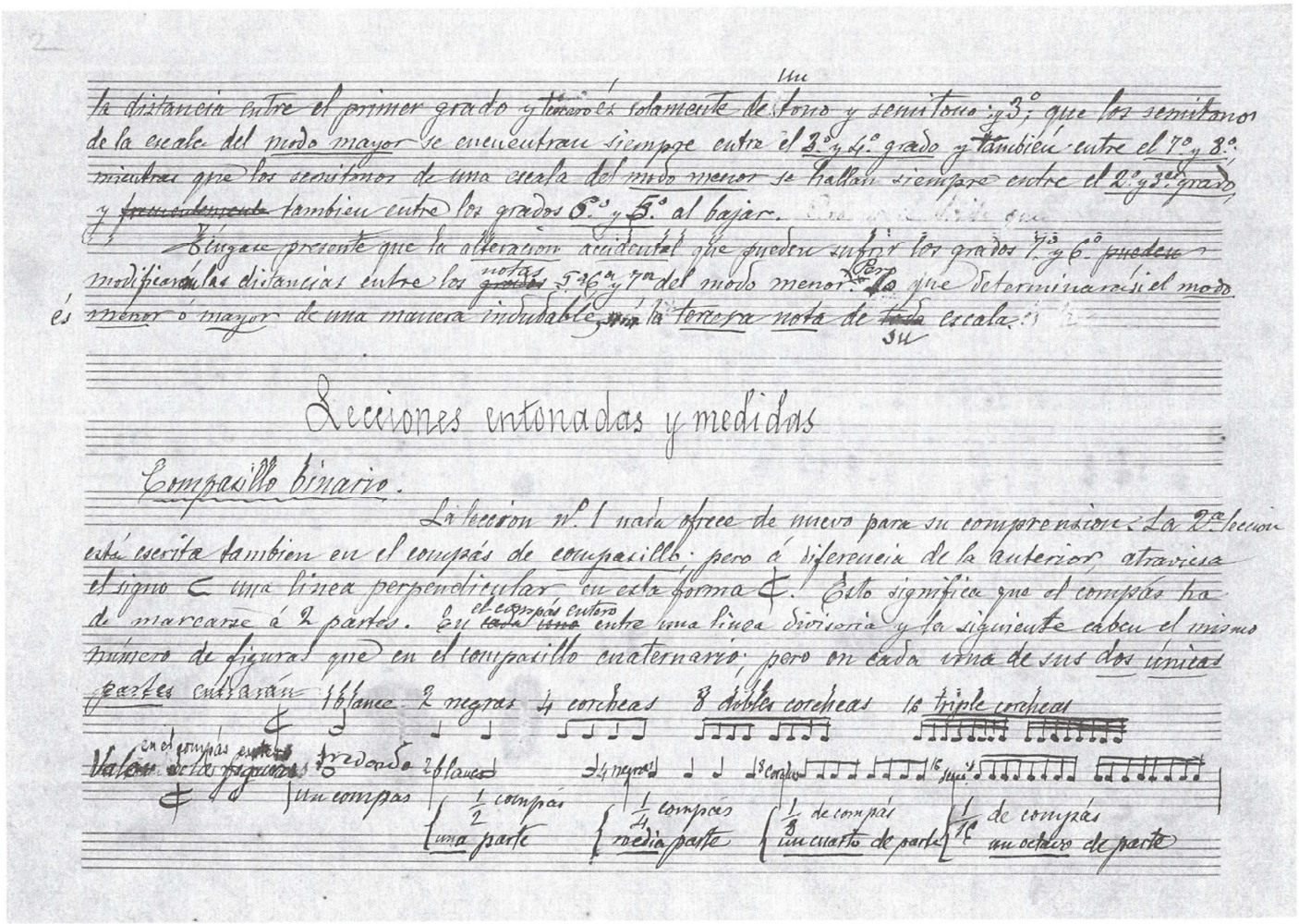


Fig. 463. Lección II de la 2ª parte del *Método Elemental de Solfeo* (ca.1910) de Bernardino Valle.

LECCIÓN III

Análisis y entonación sin compás del ejercicio 27 del curso 1º, referente a los intervalos mayores y menores ascendentes.

Solfeo de la lección 3ª del 2º Curso entonada y medida.

LECCIÓN IV

Análisis y entonación sin compás dl ejercicio 28 del Curso 1º, referente a los intervalos mayores y menores descendentes.

Canto con palabras de lección 4ª acompasada.

Canto escolar a dos voces número 8.

LECCIÓN V

Clave de Fa en 4ª línea. Su forma gráfica. Significación.

Nombre que toman las notas en las cinco líneas del pentagrama y las tres adicionales superiores e inferiores.

Nombre que le corresponde en los cuatro espacios del pentagrama y en los tres espacios adicionales superiores e inferiores.

Análisis comparativo y entonación de las escalas de do mayor y su relativo tónico do menor en las formas tónica y melódica de este.

Solfeo con entonación y medida de la lección 5.

LECCIÓN VI

En las lecciones que tengan su tónica en la nota do ¿qué grados indicarán la clasificación del modo mayor o menor que les corresponda?

Señálense esas notas y grados en la lección 6ª.

Los aires lentos ¿con qué palabra italiana se suelen denominar?

Los aires moderados ¿qué nombres italiano reciben?

Y para los aires ligeros ¿qué denominaciones se emplean?

Palabras que se refieren a la expresión, articulaciones y matices.

Práctica del ejercicio 2º de entonación sin medida del curso 2º.

Solfeo entonado y medido de la lección 6ª.

LECCIÓN VII

Práctica de los ejercicios 3º y 4º de entonación sin medida.

Subdivisión del compás de 2/4 en cuatro movimientos de la mano. Manera de marcarlos.

Solfeo entonado y medido de la lección 7ª.

LECCIÓN VIII

Inversión de intervalos, ¿en qué consiste?

Y, ¿cuándo tiene lugar qué nuevos intervalos produce el cambio de posición de ambas notas?

Demostración gráfica y práctica con el ejercicio 5º de entonación sin medida.

Solfeo entonado a compás de la lección 8ª.

LECCIÓN IX

Análisis comparativo de las escalas de la menor y su relativo tónico la menor.

Entonación d las mismas (ejercicio 6º); y del ejercicio 7º y 8º.

Solfeo entonado y medido de la lección 9, después de haber analizado las circunstancias reveladoras de su tonalidad.

LECCIÓN X

Ejercicio 9º y 10º de entonación sin compás.

Teoría de la subdivisión del compás de 2/4 en cuatro movimientos para facilitar la ejecución de las síncopas breves.

Canto con palabras de la lección 10. (Número 9 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XI

Análisis comparativo y razonado de las escalas de sol mayor, y de su relativo tónico sol menor en las formas armónica y melódica, con las alteraciones propias a ambos modos, a las accidentales que se agregan al modo menor.

Entonación sin compás del ejercicio 11.

Solfeo entonado a compás de la lección 11 después de explicar lo referente al compás de tres por ocho. Su forma gráfica y significación.

Figuras que caben dentro del compás entero, y en cada una de sus partes.

Acentuación más frecuente.

LECCIÓN XII

Entonación sin medida del ejercicio 12.

Canto con palabras de la lección 12 después de señalar las alteraciones propias del modo mayor y menor de las escalas relativas tónicas correspondientes a esta lección; y las alteraciones accidentales frecuentes en el modo menor. (Nº 10 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XIII

Entonación sin medida del ejercicio 13.

Análisis de la tonalidad y solfeo entonado y medido de la lección 13.

LECCIÓN XIV

Entonación sin medida del ejercicio 14.

Análisis de la tonalidad y canto con palabras de la lección 14 (Nº 11 de los Cantos Escolares).

LECIÓN XV

Compás de seis por ocho 6/8. Su forma gráfica y significación.

Figuras que caben dentro de un compás entero.

¿Qué regla podemos seguir para deducir del numerador del quebrado el número de partes en que se dividirá el compás?

Figuras que entran en cada parte.

Este compás es de combinación doble o triple en cada parte?

¿Cómo debe marcarse cuando se subdivide en aire lento?

Solfeo en tonado y medido de la lección 15.

LECCIÓN XVI

Entonación sin medida del ejercicio número 11.

Análisis de la medida y tonalidad de la lección 16.

Canto con palabras de la misma lección. (Número 12 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XVII

Entonación sin medida del ejercicio número 15.

Análisis tonal de la lección 17.

Solfeo de la misma entonado y medido.

LECCIÓN XVIII

Entonación sin medida del ejercicio número 15.

Análisis tonal de la lección 18.

Canto con palabras de la misma con entonación y medida. (Número 13 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XIX

Análisis comparativo y razonado de las escalas de mi menor y de su relativo tónico mi mayor; y relación de las alteraciones propias en uno y otro modo señalando además las accidentales del menor en las dos formas armónica y melódica.

Ejercicio de entonación sin medir número 16.

Canto con palabras de la lección 19 entonada y medida (Número 14 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XX

Entonación sin medida del ejercicio número 18.

Canto con palabras de la lección 20 a compás. (Número 15 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXI

Entonación sin medida del ejercicio número 18.

Canto con palabras de la lección 21. (Saludos a la Bandera) Número 23 de los Cantos Canarios.

LECCIÓN XXII

Entonación sin medida del ejercicio 19.

Explicación de las figuras fusas o sea triple-corcheas.

Canto con palabras de la lección 22 a compás. (Número 16 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXIII

Entonación sin medida del ejercicio número 20.

Aclaración de la combinación doble y triple que corresponde a cada parte en cualquier compás que se designe.

Solfeo entonado y medido de la lección nº 23.

LECCIÓN XXIV

Análisis comparativo y razonado de las escalas de fa mayor y de su relativo tonal fa menor; y relación de las alteraciones de uno y otro modo, señalando además las alteraciones accidentales del menor en las dos formas armónica y melódica.

Ejercicio de entonación número 21.

Canto con palabras de la lección 24 a compás. (Número 17 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXV

Entonación sin medida del ejercicio 22.

Compás de nueve por ocho. Su forma gráfica y significación.

Figuras que caben dentro de un compás entero.

¿Qué regla podemos seguir para averiguar las partes del compás en vista de que el numerador del quebrado es 9?

Figuras que pueden entrar en cada parte. ¿Estas admiten combinación doble o triple?

¿Cómo se marca el compás cunado se efectúa la subdivisión?

Solfeo entonado y medido de la lección 25.

LECCIÓN XXVI

Entonación sin medida del ejercicio 23.

Compás de 12 por ocho. Su forma gráfica y significación.

Figuras que caben dentro de un compás entero.

Reglas para averiguar las partes en que deberá dividirse el compás.

Figuras que pueden entrar en cada parte.

¿Es de combinación doble o triple?

¿Cómo ha de marcarse cuando se subdivide?

Canto con palabras de la lección 26 a compás. (Número 18 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXVII

Entonación sin medida del ejercicio 24.

Apoyaturas y mordentes.

Cualidades de esas notas de adorno y manera de ejecutarlas.

Canto con palabras de la lección 27 a compás. (Número 19 “Hombre” de los Cantos Escolares).

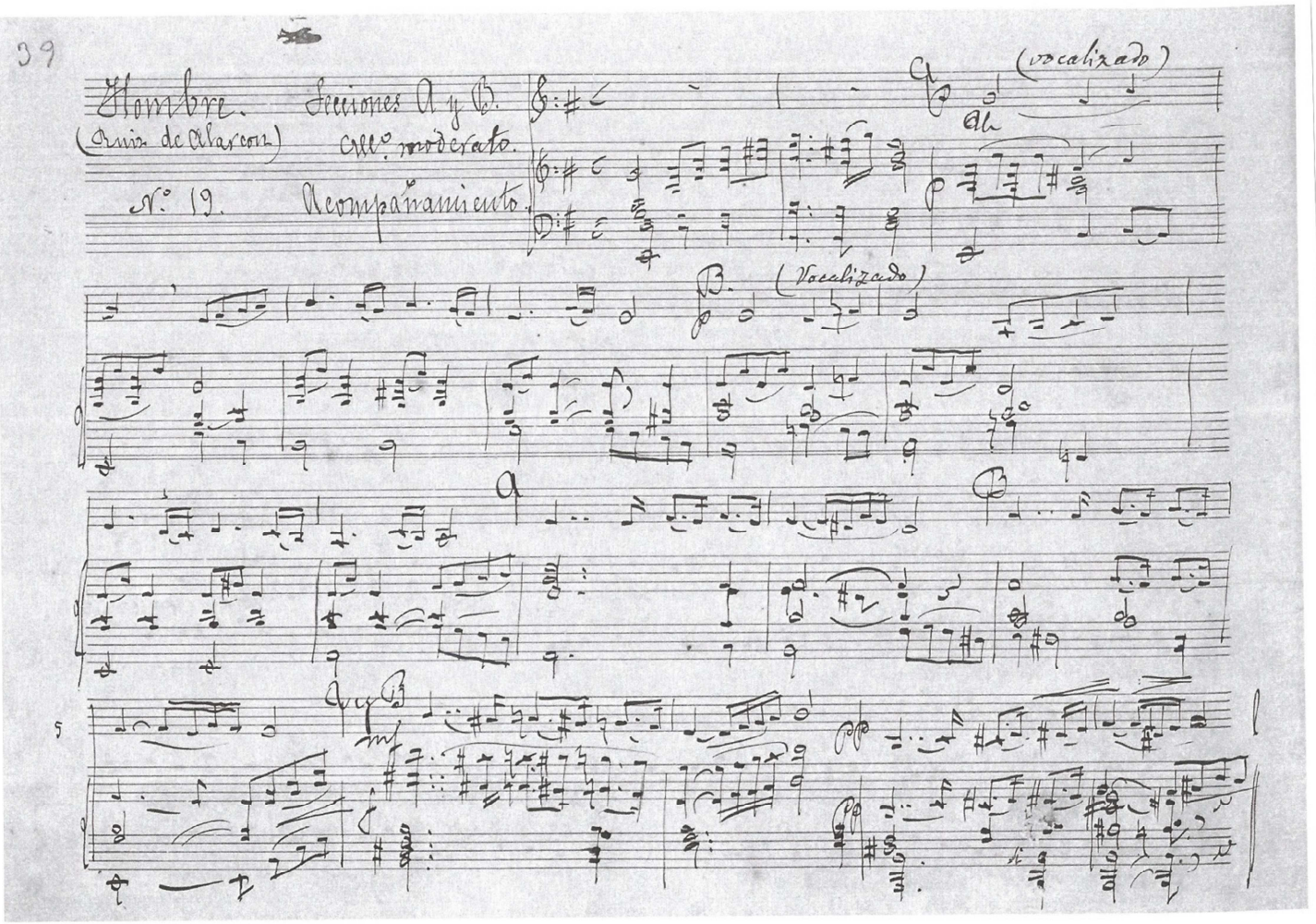


Fig. 464. Canto nº 19 *Hombre* de los Cantos Escolares de Bernardino Valle.

LECCIÓN XXVIII

Entonación sin medida del ejercicio 25.

Canto con palabras de la lección 28 a compás. (Número 20 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXIX

Análisis comparativo y razonado de las escalas de re menor en sus formas armónica y melódica y d su relativo tonal re mayor; y relación de las alteraciones accidentales del menor.

Ejercicios de entonación sin medida números 26, 27, 28 y 29.

Estudio de la tonalidad de la lección número 29 y canto de la misma con palabras. (Número 21 de los Cantos Escolares).

LECCIÓN XXX

Ejercicio de entonación sin medida número 30.

Explicación de la subdivisión del compás en la lección 30; y canto de la misma con palabras. (Número 22 de los Cantos Escolares).

APÉNDICE

Explicación del cuadro sinóptico de las escalas mayores y menores de una misma tónica, con expresión de las alteraciones propias y accidentales de cada una respectivamente; y examen de los intervalos entre sus grados. Relación y análisis de las escalas enarmónicas.

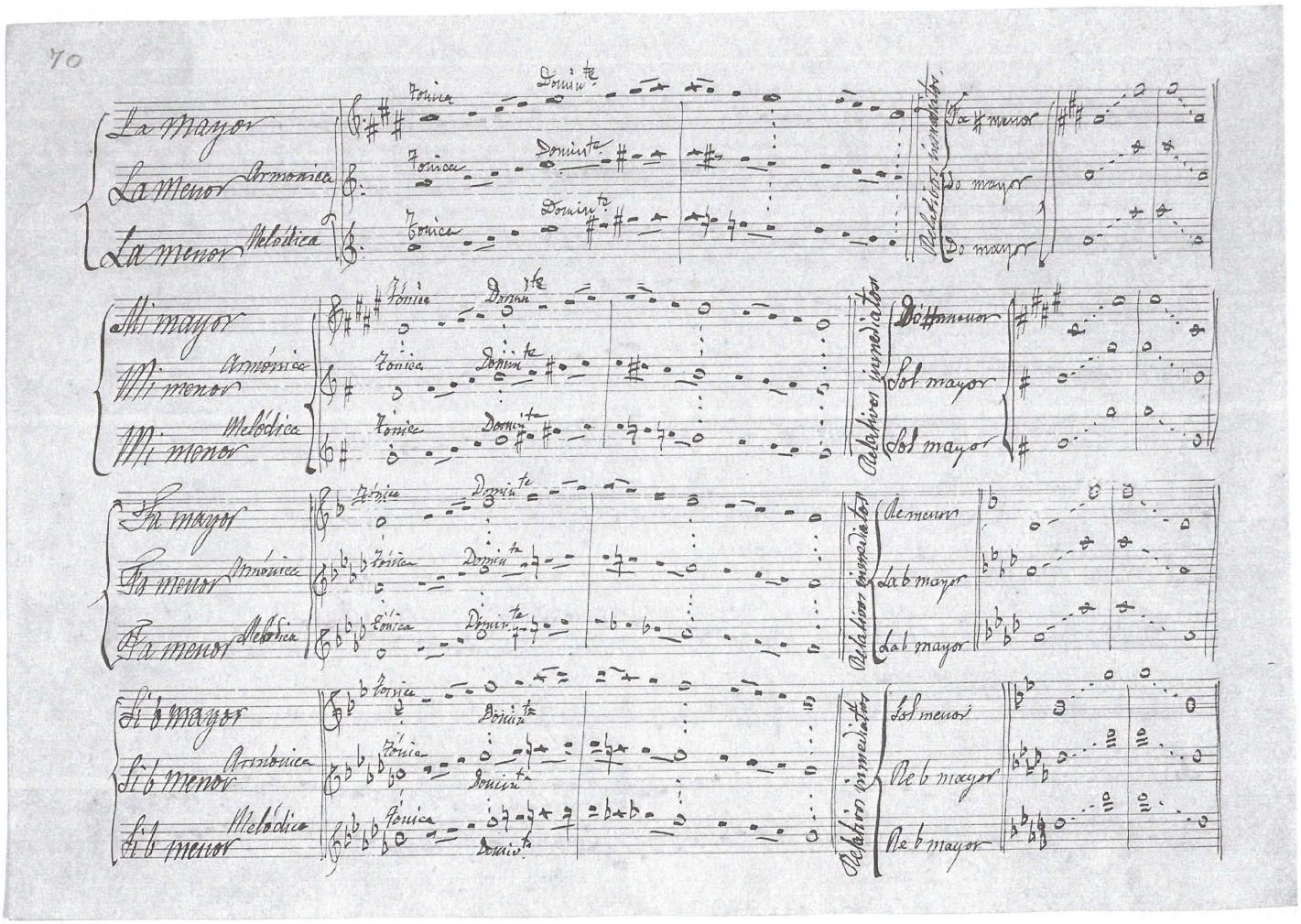


Fig. 465. Hoja 1 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.

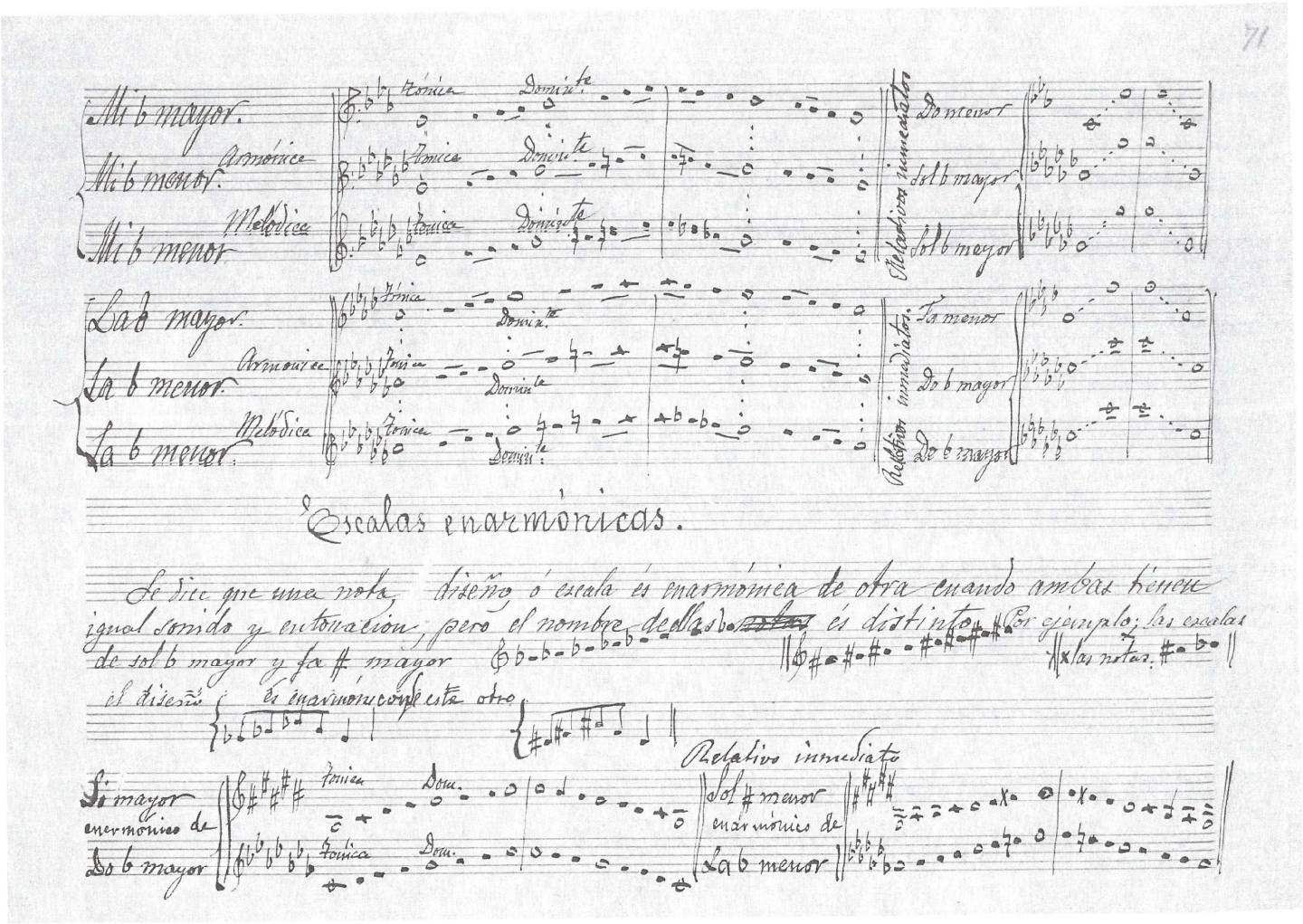


Fig. 466. Hoja 2 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.

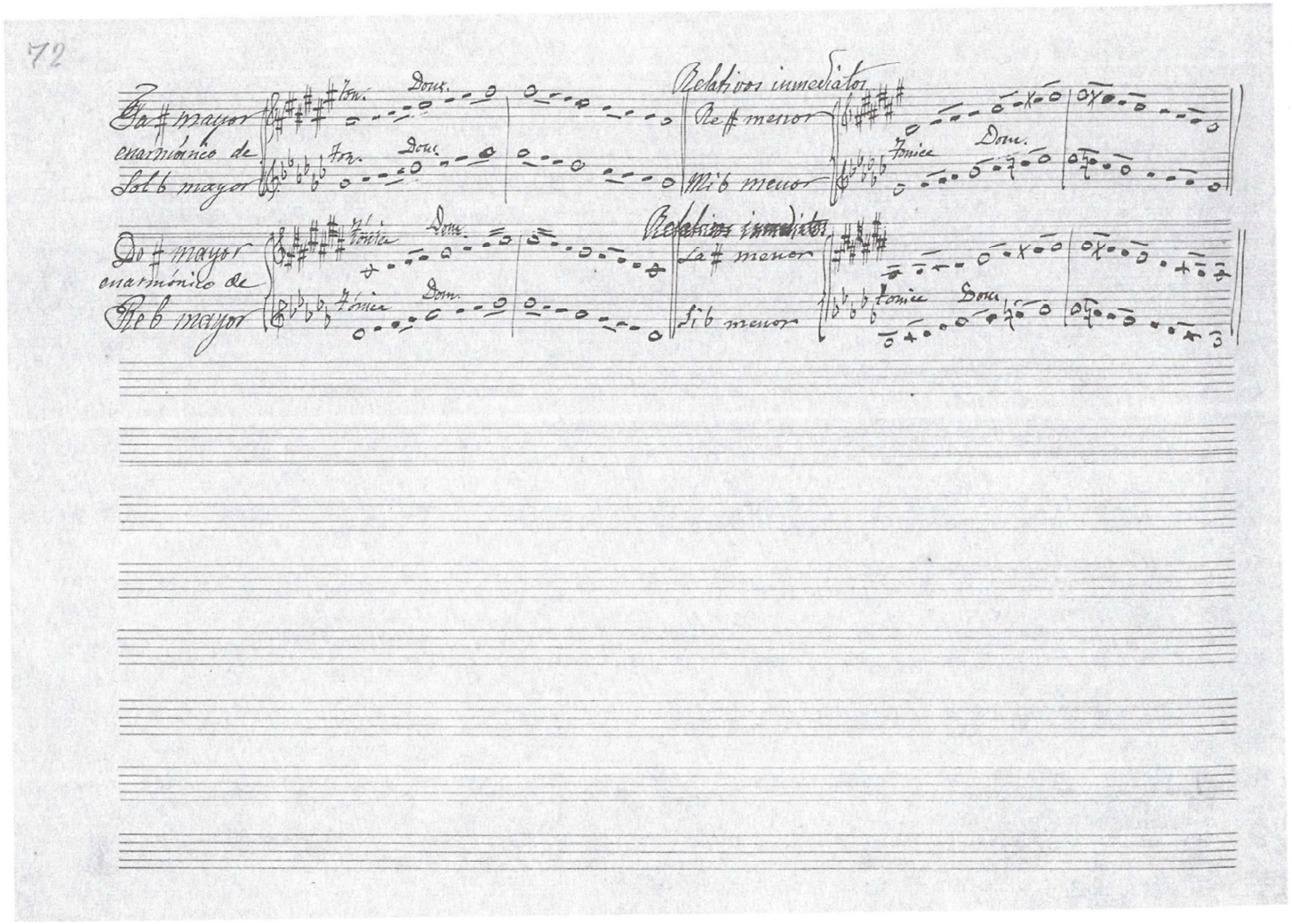


Fig. 467. Hoja 3 del cuadro sinóptico sobre las escalas mayores, menores y enarmónicas del Método de Valle.

9.5. Descripción de los *Cantos escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra.

En la portada de este libro aparece escrito:

> *Cantos Escolares Religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces por Bernardino Valle Chinestra, profesor de música en la Escuela Normal de Maestros de las Palmas.*
>
> *Estos cantos son lecciones de solfeo tomadas del método elemental del mismo autor, para el estudio de la entonación y canto colectivos en dos cursos. Y las palabras que se acompañan son como máximas, consejos e ideas sueltas, anotadas y recogidas de autores españoles en el "LIBRO DE ORO DE LA VIDA", por L. C. Viada y Lluch.*



Fig. 468. Portada de los *Cantos Escolares* de Bernardino Valle.

Advertencia del Autor

Publicamos la presente colección de CANTOS ESCOLARES en tres series para comodidad de los alumnos, sin que haya precedido a esta publicación la edición total del Método Elemental de Solfeo preparado en el cual se hallan incluidos aquellos como lecciones cantadas con palabras y metódicamente ordenadas para la enseñanza de la Música medida y entonada.

Hemos de hacer presente por ello a los Sres. Profesores y maestros que, cualquiera que sea el método de solfeo adoptado, tienen cabida los cantos-lecciones de esta colección; encomendando a la discreción e inteligencia de los Maestros el momento oportuno de enseñarlos, en sustitución de algunas lecciones de otro método menos necesarias.

9.5.1 Cantos Escolares de la 1ª serie al unísono.

Escala modelo. Modo mayor subiendo, y modo menor bajando.

Número 1: *Tiempo.* (Lope de Vega) Práctica del intervalo de 3ª.

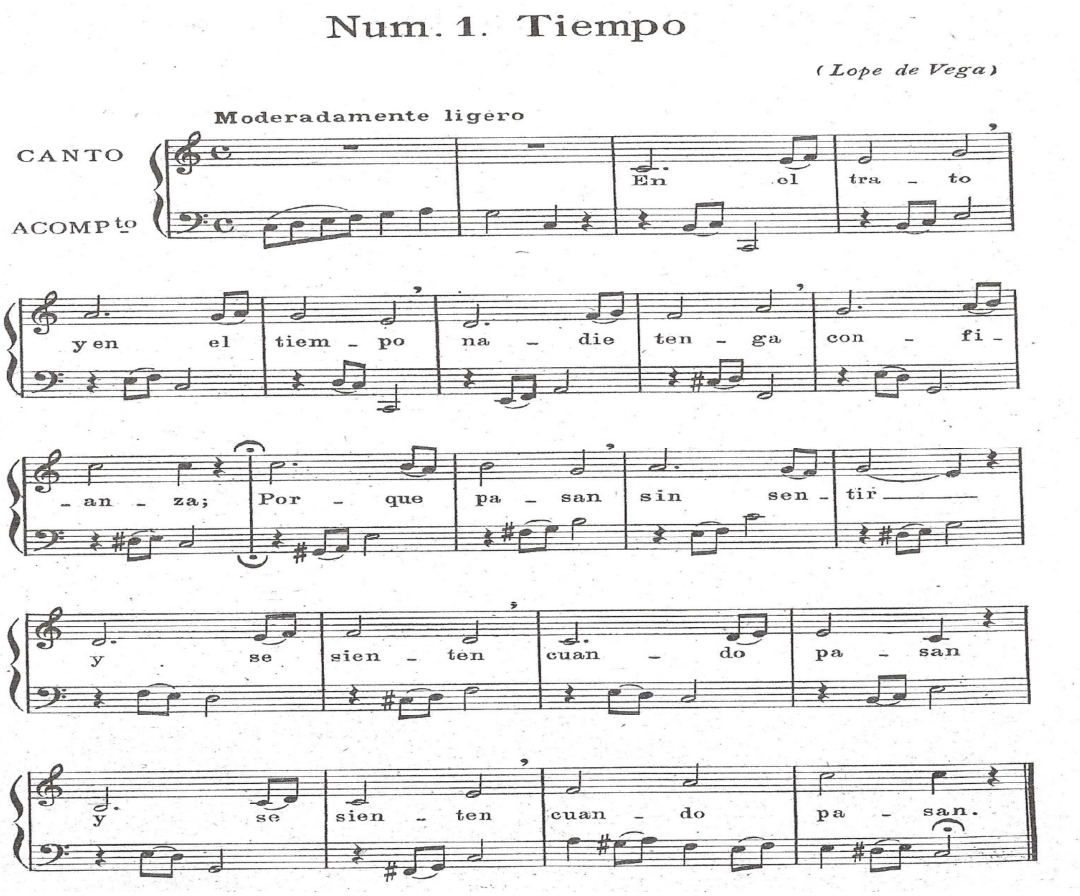


Fig. 469. Canto nº 1 *Tiempo* de los *Cantos Escolares* de Valle.

Número 2: *Religiosidad.* (C. Fernández) Práctica del compás de 3/4 .

Número 3: *Religión.* (J. J. Olmedo) Práctica del intervalo de 4ª.

Número 4: *Vejez.* (J. Hernández) Compás de 2/4. Intervalos de 5ª y 6ª.

Número 5: *Tiempo.* (M. A. Príncipe) Práctica del tresillo.

Número 6: *Tiempo.* (Sor Juana Inés de la Cruz) Compás de 2/4 subdividido.

Número 7: *Patria.* (G. Gómez de Avellaneda) Aire Alegre

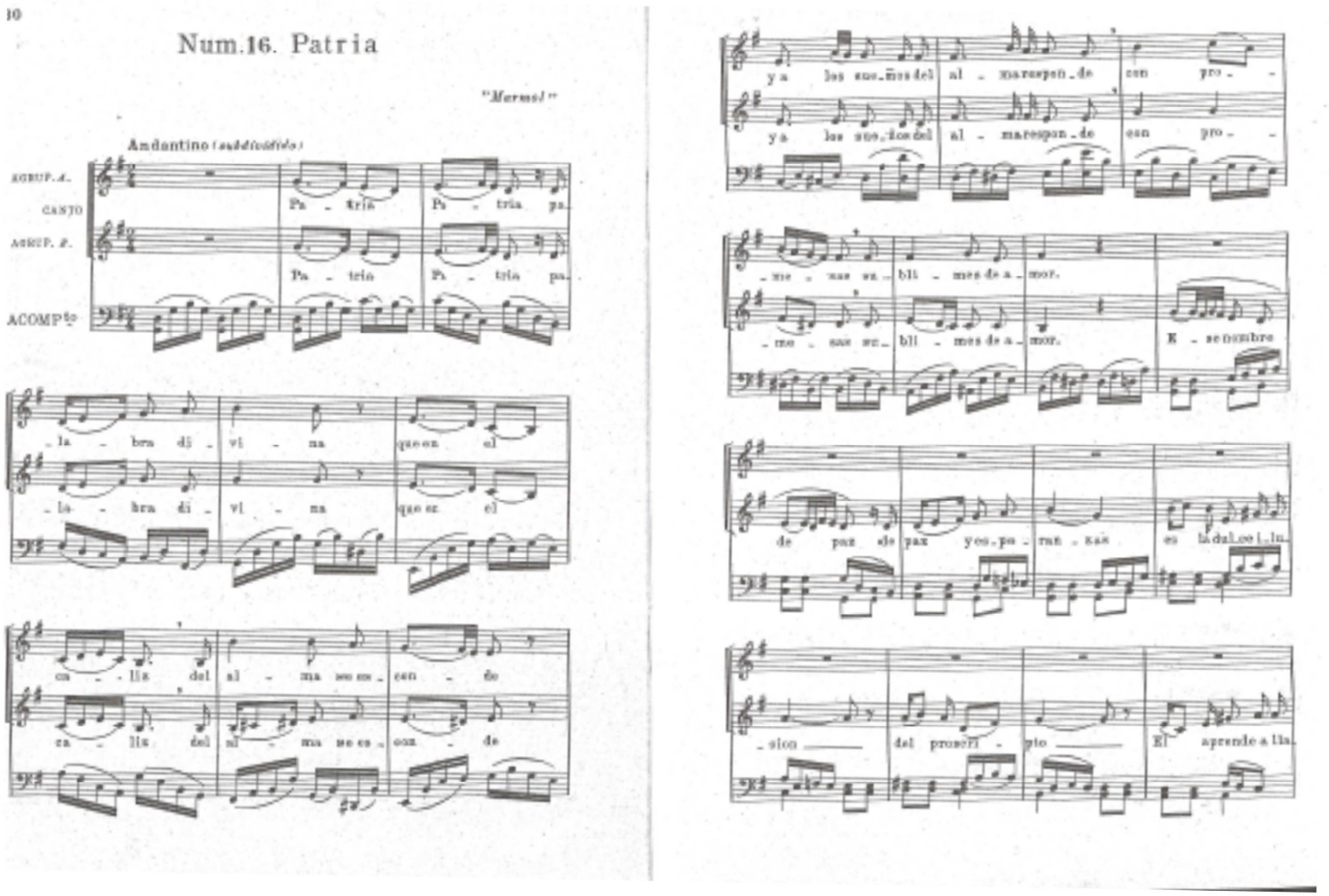


Fig. 470. Canto nº 16 *Patria* de los *Cantos Escolares* de Valle

9.5.2. Cantos Escolares de la 2ª serie para dos agrupaciones.

Número 8: *Virtud.* (Menéndez Valdés) Práctica del modo menor.

Número 9: *Dios.* (Ruíz de Alarcón) Práctica alternativa de dos modos de una misma tónica.

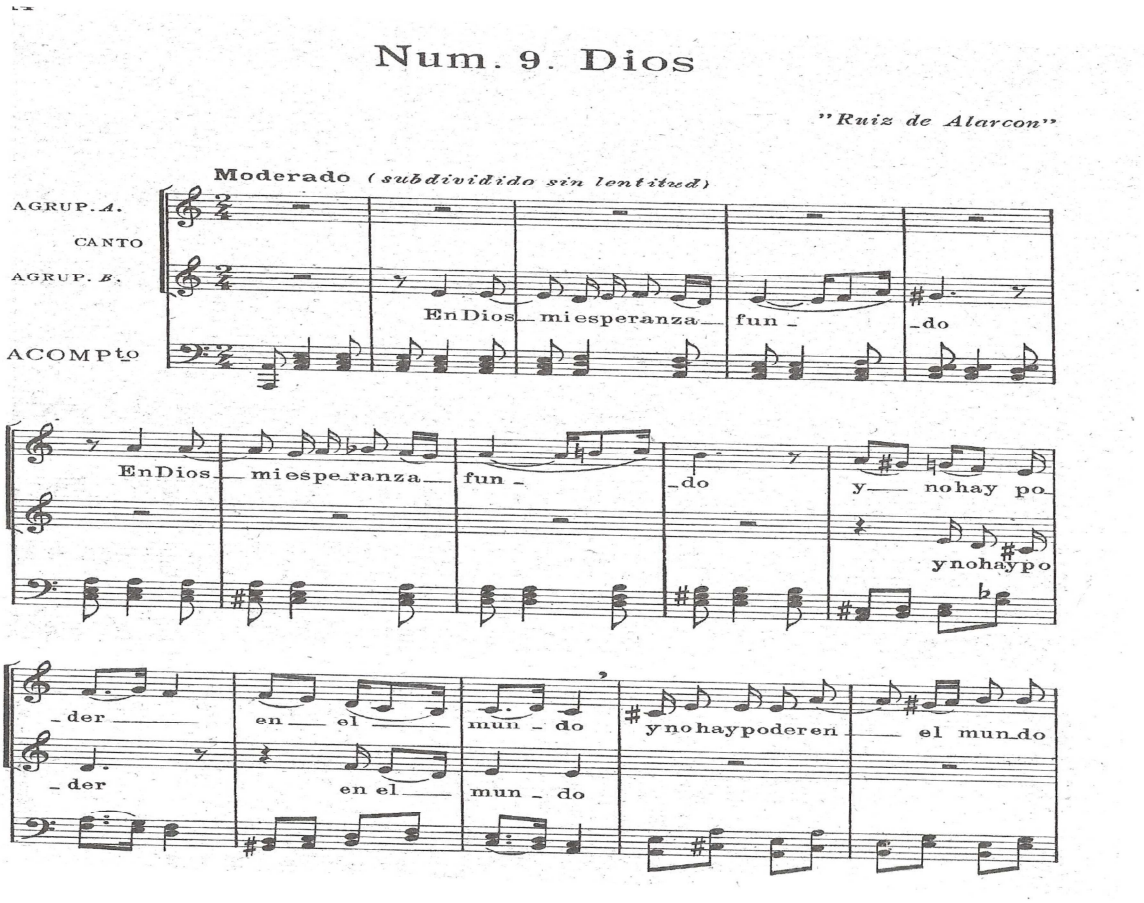


Fig. 471. Canto nº 9 *Dios* de los *Cantos Escolares* de Valle.

Número 10: *Naturaleza.* (Pos de Olano) Práctica del tono sol y del compás de 3/8.

Número 11: *Pobreza.* (Rufo) Tonalidad de sol y su relativo derivado mi menor.

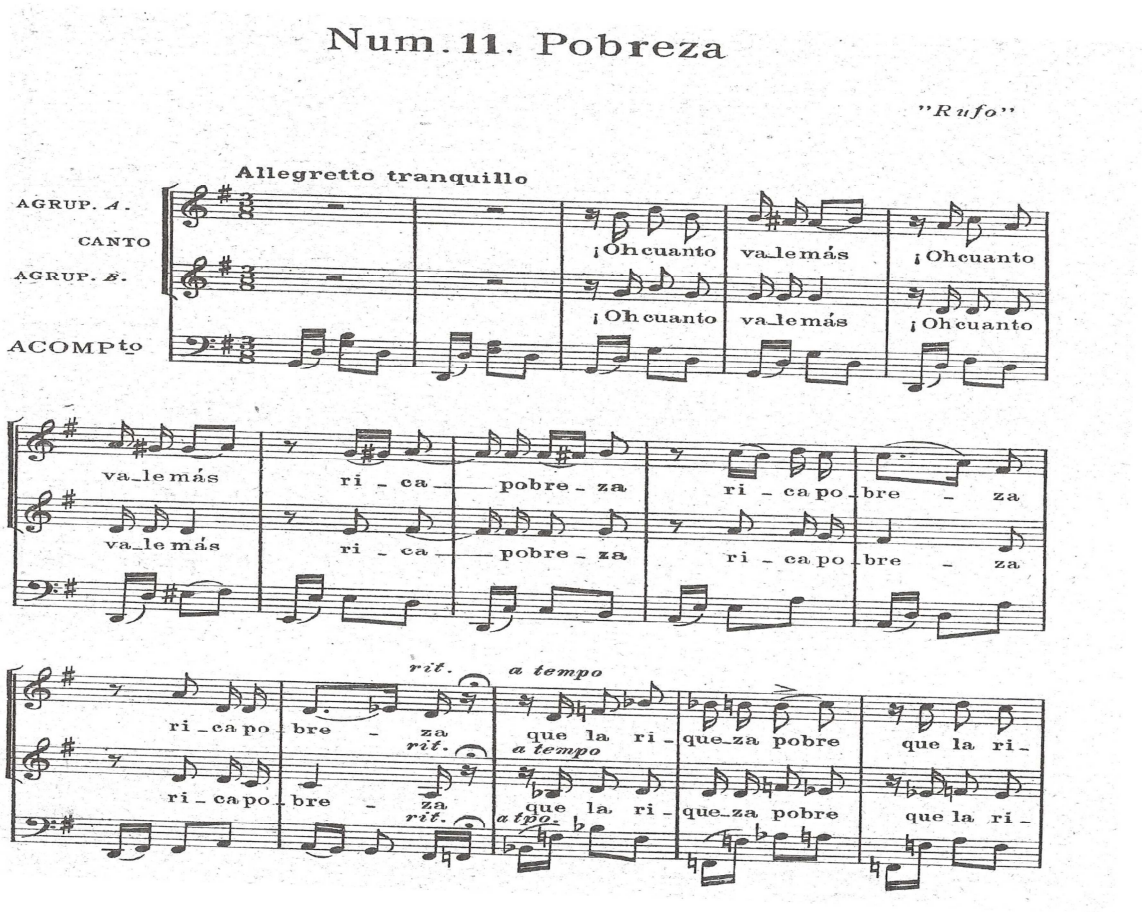


Fig. 472. Canto nº 11 *Pobreza* de los *Cantos Escolares* de Valle.

Número 12: *Ausencia.* (Rufo) Compás de 6/8 en aire lento subdividido.

Número 13: *Amor.* (Fray Gabriel Tellez) 6/8 sin subdividir. Tono en sol menor y mayor alternativamente.

Número 14: *Hombre.* (Ruíz de Alarcón) Vocalización. Tono de mi menor y mayor alternativamente.

Número 15: *Muger*. (Calderón) Compás de 3/4 en aire ligera. Igual tonalidad anterior.

Número 16: *Patria.* (Mármol) Fuga en compás de 2/4 subdividido.

9.5.3. Cantos Escolares de la 3ª serie.

Número 17: *Prudencia.* (Calderón) Tono de fa y compás de 6/8 sin subdividir.

Número 18: *Pasiones.* (Ruíz de Alarcón) Compás de 12/8 sin subdividir.

Número 19: *Vida.* (Campoamor) Modo menor y mayor en fa alternativamente. Compás de 12/8.

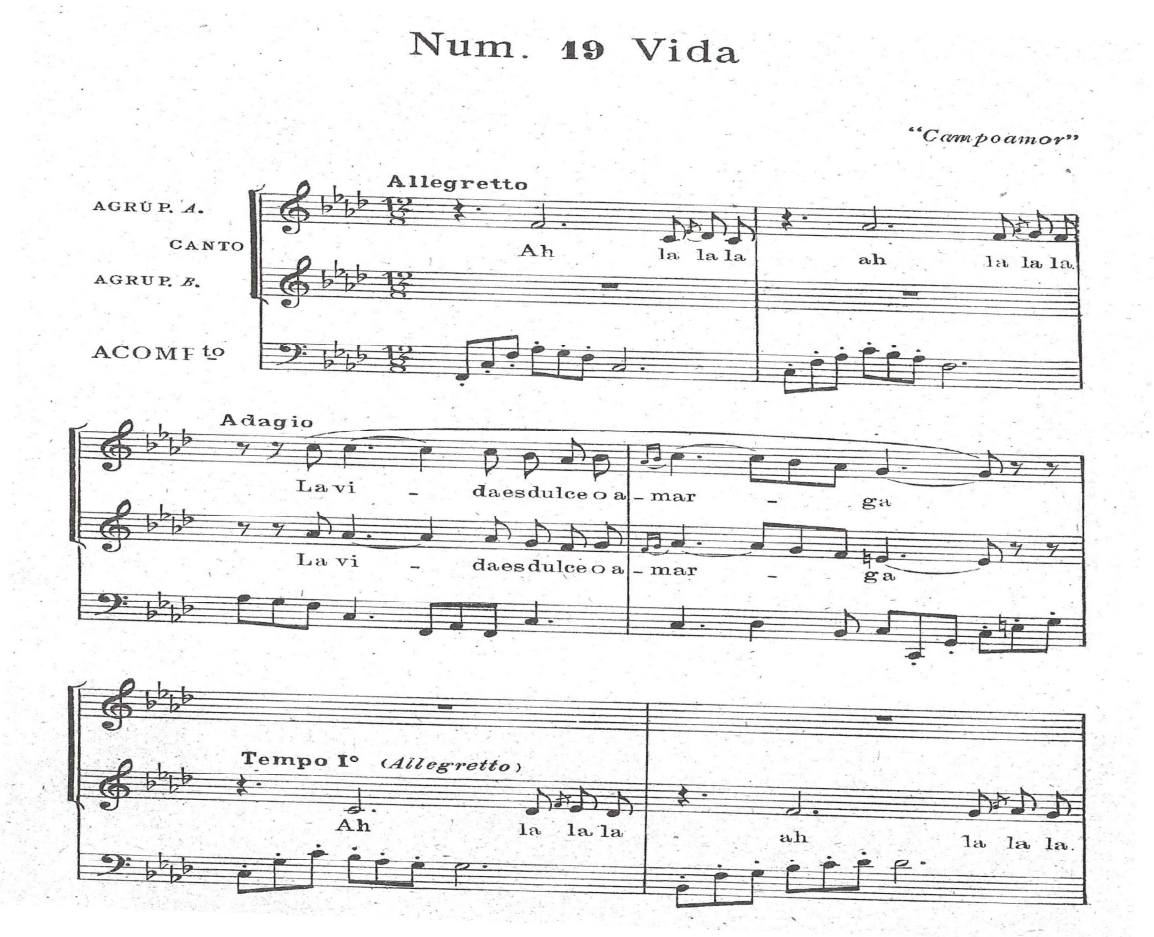


Fig. 473. Canto nº 19 *Vida* de los *Cantos Escolares* de Valle.

Número 20: *Salud.* (Sor Juana Inés de la Cruz) Igual práctica que el anterior, e intromisión del 9/8.

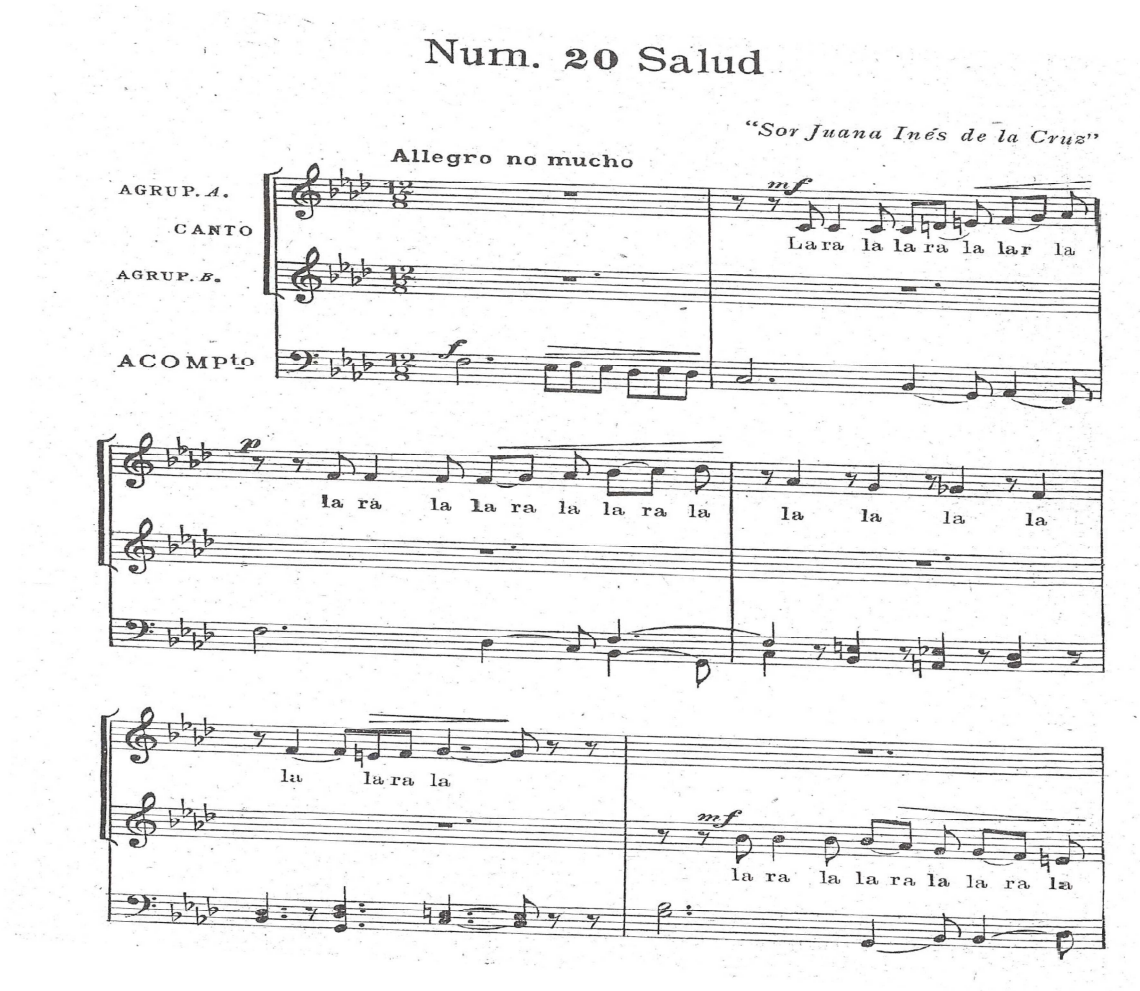


Fig. 474. Canto nº 20 *Salud* de los *Cantos Escolares* de Valle.

Número 21: *Trato.* (J. Hernández) Tonalidad de re en menor y mayor. Compás de 12/8.

Número 22: *Virtud.* (Jovellanos) Compás lento de 3/4 subdividido Tono de re menor y mayor.

Número 23: *Salutación a las Bandera española.*

Los cantos escolares han servido como herramienta educativa en las escuelas desde el siglo XIX, prueba de ello son los muchos libros escritos para la enseñanza de la música, que incluyen este tipo de método para que el aprendizaje de esta disciplina sea más ameno, enriquecedor y motivador para los alumnos. Enseñar a través del canto colectivo, favorece el trabajo en grupo, la sociabilización, educar en valores estéticos y morales y potenciar la creatividad.

CONCLUSIONES GENERALES

El descubrimiento de un documento inédito escrito para la enseñanza del Canto en el siglo XIX en Las Palmas de Gran Canaria, y el conocimiento contrastado de que no se había realizado anteriormente ninguna investigación acerca de la enseñanza del canto en esta ciudad, nos ha encauzado en la realización de este trabajo.

Una vez descritas y analizadas las características formales y musicales del *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina (1793-1846); y según los resultados presentados en los estudios de los capítulos 5 y 6, se desvelan suficientes datos que nos permiten comprobar que esta investigación da respuestas al objetivo general que nos plantemos, descubrir las similitudes del Cuaderno de Lentini con algunos de los principales métodos de solfeo y canto escritos en España, Italia y Francia en el siglo XIX.

En este sentido, y aunque a lo largo del trabajo se han recogido conclusiones en distintos capítulos, en este apartado comentaremos, sin que se considere una reiteración de las mismas, las conclusiones más relevantes del conjunto de la investigación.

A continuación exponemos las conclusiones de los datos más sobresalientes en función de los objetivos específicos.

1.- *Describir y analizar las características formales y musicales del Cuaderno de Lecciones para Canto (1843) de Benito Lentini y Messina (1793-1846).*

Con el estudio analítico-descriptivo que hemos realizado de esta obra titulada *Cuaderno de Lecciones para Canto* (1843) de Benito Lentini y Messina **(**1793-1846), hemos podido comprobar que:

a) Existió el interés de los músicos del siglo XIX en Canarias, por instruir a sus discípulos en la enseñanza del Canto y el Solfeo, creando sus propios métodos de enseñanza.
b) El *Cuaderno de Lecciones para Canto* de Benito Lentini, como su propio nombre indica es una obra escrita para la enseñanza del Canto. No obstante en la realización de este análisis, hemos descubierto que las tres primeras

secciones de este cuaderno están enfocadas a la enseñanza elemental del Solfeo.

c) Lentini plantea un cuaderno esencialmente práctico, donde comienza con los contenidos de ritmo y entonación conjuntamente, de forma progresiva y clara.
d) Este cuaderno carece de más explicaciones teóricas que exclarezcan mejor los contenidos que aparecen reflejados.
e) Pese a sus carencias desde el punto de vista conceptual y procedimental, creemos que esta obra posee un interesante valor didáctico, y de cierta forma sigue algunas pautas de los principales métodos españoles, italianos y franceses del siglo XIX.
f) Este cuaderno pudo ser utilizado como medio de planificación del estudio, o como una especie de guía en el apredizaje de la alumna.
g) Este cuaderno contiene algunos de los principales elementos del Solfeo elemental, y posee dos secciones dedicadas a la práctica del canto, a través de lecciones de fragmentos de obras de otros autores, y de ejercicios de agilidades o *volatas.*
h) Podemos afirmar, según el análisis realizado, que el Cuaderno de Lentini, es una obra escrita para la enseñanza del canto y del solfeo, como también lo plantearon algunos autores analizados; guardando grandes semejanzas con los denominados *Solfeggi* o *Solfége*, en la forma de plantear algunos de los contenidos.

2.- *Descubrir las similitudes del Cuaderno de Lentini con una selección de los principales métodos de solfeo y canto escritos en España, Italia y Francia en el siglo XIX.*

La realización de la comparativa realizada para descubrir estas similitudes, la hemos dividido en dos estudios por las características del Cuaderno de Lentini. Un primer estudio ha sido realizado con una selección de los principales métodos de canto del siglo XIX, y un segundo estudio con una selección de los principales métodos de solfeo de ese siglo.

Una vez terminada la comparativa realizada del Cuaderno de Lentini con los diferentes métodos y libros sobre la enseñanza del solfeo y del canto en el siglo XIX en España, Italia y Francia, hemos llegado a la conclusión de que las similitudes halladas reflejan que en Canarias se seguía la misma línea en la enseñanza musical que en Europa. La gran mayoría de los autores muestran en sus escritos la importancia del Solfeo para el entendimiento y comprensión de los contenidos que luego aplicarán a la interpretación vocal, incluyendo algunos métodos de canto anotaciones y lecciones de solfeo, y algunos métodos de solfeo anotaciones, ejercicios y lecciones para la prácatica de la técnica vocal.

Se ha podido comprobar que los **métodos de canto**: a) *Nuevo Método de Canto Teórico Práctico* (1866) de Vicente Colla; b) *Nuevo Método de Canto Teórico-Práctico* (1856) de Juan de Castro; c) *Método Completo de Vocalización para Mezzo-Soprano* (1855) de Auguste Panseron; d) *Tratado Completo del Arte del Canto* (1847) de Manuel García; e) *Guía Teórico-Práctica Elemental para el estudio del Canto* de Francesco Lamperti; f) *Escuela Completa de canto* (1858) de Antonio Cordero, son las obras que utilizan más lecciones que se asemejan a las planteadas por Lentini en su Cuaderno. Los datos extraídos nos han indicado que se dan relaciones positivas entre los métodos de canto, los cuales, de forma comparativa y asociativa, presentan similitudes con la obra de Lentini.

En cuanto a los **métodos de solfeo**, cuatro obras, *Escuela Teórico-Práctica de Solfeo y Canto* (1830) de Marcelino Castilla; *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire* (1860) de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem; *Abc Musical o Solfeo* (1857) de Auguste Mathieu Panseron; y *Lecciones de Lectura Musical* (1857) de Fromental Halévy, son las que obtienen las puntuaciones más elevadas con respecto al uso de elementos configuradores del *Cuaderno de Lecciones* de Lentini.

En cuanto a los criterios o elementos del Cuaderno de Lecciones de Lentini que más se encuentran y se utilizan en los métodos de solfeo: las lecciones de ritmo y entonación, las lecciones de escalas diatónicas y cromáticas, los tonos y semitonos en la escala diatónica de Do mayor, y los intervalos, alcanzan los mayores porcentajes. Se ha

podido comprobar que existen correlaciones altamente positivas entre los métodos de solfeo, siendo dichas relaciones exactas en muchas de ellos.

La entonación a través de la relación interválica, el ritmo, las escalas mayores, menores y cromáticas, la vocalización por semitonos, el fraseo, las articulaciones, los adornos, son elementos musicales que el canto y el solfeo trabajan dentro de sus contenidos, mediante ejemplos, ejercicios y lecciones.

Un cantante hace regularmente sus ejercicios de vocalización mediante semitonos ascendentes y descendentes (escala cromática), para abarcar toda su extensión. Estos ejercicios de vocalización consisten en la ejecución de escalas diatónicas y cromáticas ascendentes y descendentes, arpegios, *volatas*, ejercicios de agilidad, entre otros. La entonación de estos ejercicios está basada en la relación interválica, el ritmo, la articulación, el fraseo y los diferentes matices interpretativos.

En la práctica sistemática de la técnica vocal, se ejercitan elementos para el perfeccionamiento de la emisión del sonido, control del aire y proyección de la voz. Estos elementos son empleados de manera habitual en las clases de canto para habituar al alumno a trabajar en conseguir los mejores resultados sonoros de su voz.

Elementos como el *portamento*, la *messa di voce*, las agilidades, los adornos, etc., tan importantes para lograr una técnica vocal óptima, se trabajaban en la enseñanza del canto en el siglo XIX, como hemos podido comprobar en los estudios comparativos realizados en esta investigación.

Creemos que el canto es la disciplina musical más adecuada para lograr una perfecta interpretación de la música en cuanto a ritmo, entonación, afinación, fraseo, articulación, dinámica, agógica, etc. Cualquier instrumentista, debe antes o durante su aprendizaje del instrumento, saber entonar las obras que va a ejecutar, esto le ayudará a lograr una perfecta interpretación.

3.- *Realizar un compendio y clasificación de la totalidad de la obra vocal culta religiosa y profana, escrita en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX, que se conserva en los diferentes archivos musicales.*

Al término del estudio anterior, nos propusimos indagar en la existencia de algún otro documento, que acreditara el interés de los maestros de música del siglo XIX, en el ámbito didáctico y educativo. Conociendo que existían varios fondos musicales en los archivos de algunas instituciones de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, que conservaban todo un legado musical de siglos anteriores, nos enfrascamos en la realización por primera vez, de un compendio y clasificación de todo este repertorio musical del siglo XIX, catalogado y guardado en estos fondos.

Finalizado este compendio y clasificación hemos podido comprobar, que el número de obras vocales escritas en el siglo XIX en esta ciudad, asciende a 521 en su totalidad.

En el gráfico que exponemos a continuación, se encuentran reflejadas las estadísticas en porcentajes, según la cantidad de repertorio creado para cada formato:



Gráfica 10.1.: Estadística de la Música Vocal del siglo XIX conservada.

Al analizar el gráfico anterior, hemos podido comprobar que existe una gran producción de música vocal religiosa escrita para coro, con más de un 40%. En segundo lugar aparece la música vocal religiosa escrita para solistas, con más de un 25%. Le sigue la música vocal profana creada para solista con más de un 20%, seguida por la música escénica con casi un 15% de la producción musical. En los dos últimos lugares se hallan la música vocal profana escrita para coro con más de un 10% y la música pedagógica que no llega al 5% de la producción general.

Localizar, seleccionar, y agrupar toda la obra vocal culta compuesta en el siglo XIX en las Palmas de Gran Canaria, nos ha permitido conocer este gran legado musical, que forma parte de la cultura canaria, y que nos ha adentrado en la historia de la música insular, convencidos de que posee un gran valor histórico y musical.

4.- Indagar sobre los documentos escritos para la enseñanza del solfeo o el canto en el siglo XIX en Las Palmas de Gran Canaria.

En las indagaciones hechas durante la realización del compendio clasificatorio anterior, encontramos un documento escrito para la enseñanza del solfeo de principios del siglo XX, escrito por Bernardino Valle Chinestra: el *Método Elemental de Solfeo* (ca. 1910). Este hallazgo viene a demostrar el interés de los profesores de música de Canarias por enseñar a sus alumnos los contenidos de la teoría, la lectura rítmica y la entonación, además de todos los demás aspectos referentes a la enseñanza del solfeo, creando sus propios métodos de enseñanza.

5.- *Describir el Método Elemental de Solfeo y Cantos Escolares (ca. 1910) de Bernandino Valle y Chinestra.*

Después de describir el *Método Elemental de Solfeo y Cantos Escolares* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra, hallado en los archivos de El Museo Canario de Las Palmas, hemos podido comprobar que posee un gran valor histórico y didáctico, primeramente como obra inédita y manuscrita que forma parte de la gran riqueza compositiva que componen los archivos musicales consultados; y en segundo lugar

porque esta obra recoge los contenidos fundamentales de la enseñanza preliminar del solfeo.

La metodología del autor se basa principalmente en el aprendizaje a través del canto solfeado, vocalizado y con palabras mediante ejemplos, ejercicios y lecciones. El autor, en la lección 11 de la primera parte de este método, indica a sus discípulos las directrices esenciales para una correcta emisión de la voz, la respiración, y elocución de las palabras, entre otros aspectos técnicos.

Los *Cantos Escolares*, que forman parte de las lecciones con palabras del *Método Elemental de Solfeo* de Valle, poseen una gran riqueza didáctica, porque enseñar a través de canciones, conlleva aprender la música de manera enriquecedora, donde los estudiantes se educan en valores éticos y morales, en deberes y obligaciones, dinámicas de trabajo en grupo que contribuyen a reforzar el compañerismo y la empatía. Por otra parte cantar en grupo favorece el desarrollo auditivo a través de la escucha y la entonación tanto melódica como polifónica, desarrollando en los alumnos grandes capacidades musicales e interpretativas.

Como síntesis de conclusiones podemos afirmar que, a través del examen de estos dos documentos creados para la enseñanza del Canto y el Solfeo en Las Palmas de Gran Canaria en el siglo XIX y principios del XX, se demuestra que existió el interés por parte de los músicos profesionales, por enseñar los contenidos de la lectura musical y el arte del canto a sus discípulos.

Con este estudio se han rescatado y estudiado desde la perspectiva didáctica, las obras pedagógicas inéditas de Benito Lentini y Bernardino Valle, que forman parte del patrimonio histórico-musical y cultural de Las Palmas de Gran Canaria, dando a conocer su importancia para la enseñanza-aprendizaje del Canto y el Solfeo.

Mediante la búsqueda de estos documentos hemos podido agrupar además, la gran totalidad de las obras vocales de música culta, escritas en el siglo XIX en esta ciudad, y que aún se conservan en los diferentes archivos musicales. La organización y sistematización de estos repertorios, ha aportado un compendio clasificatorio en el que se agrupan en un solo documento, los diferentes archivos musicales analizados.

NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Con la realización de esta tesis doctoral se abren nuevos campos para la investigación, dentro de la enseñanza musical en Canarias. Los estudios que podrían realizarse a raíz de este trabajo, servirían de gran interés histórico y educativo.

Las nuevas líneas propuestas para futuras investigaciones son:

1. Estudio comparativo-evolutivo de las similitudes y diferencias de la enseñanza del canto y el solfeo en el siglo XIX, con la enseñanza en los siglos XX y XXI en Canarias.

2. Indagación sobre la existencia de otros métodos dedicados a la enseñanza del solfeo y el canto en los siglos XX y XXI en las islas.

3. Análisis comparativo de similitude y diferencias entre los métodos de Lentini y Valle. Contenidos y lenguajes de estas obras pedagógicas, que pudieran aplicarse en la enseñanza en la actualidad.

4. Descripción y análisis detallado de la obra musical que se conserva en los archivos examinados desde antes del XIX y hasta el siglo XXI.

5. Comparativa de los *Cantos Escolares* de Bernardino Valle, con otras obra similares de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

6. Ampliación y desarrollo del compendio y la clasificación de los repertorios vocales en otros archivos musicales de la isla de Gran Canaria, pudiendo extenderse a las demás islas del archipiélago canario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Agero, F. (1882). *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna.

Alarcón, N. (2005). *La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo xx y comienzos del xxi*. LEEME, 16.

Aliaga, M. (1869). *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento*. Madrid:

Alier, R. (2001). Guía universal de la Ópera. Barcelona: Robinbook.

Alonso, C. (1999). Un legado singular: música lírica en la corte de los Duques de Montpensier. Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, 1999, p. 449-464.

Alonso, J. A., & Robaina Palmés, F. (2003). *Los profesores de música de la escuela normal de Las Palmas de Gran Canaria* (1900-1950). El Guiniguada, 12.

Alsina, P. (1999). *El área de educación musical.* Barcelona: Grao.

Álvarez, R. (1999). *Historia de los órganos de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, 1999, pp. 223- 282.

Álvarez, R., & Siemens, L. (2005). *La música en la sociedad canaria a través de la historia: I - Desde el periodo aborigen hasta 1600.*

Álvarez, R. (2011). Exposición *"La Música callada. Un encuentro con nuestro legado musical escrito"*. Archivo histórico provincial de Santa Cruz de Tenerife. Gobierno de Canarias.

Alzola, J. M. (1983). *El maestro Don Santiago Tejera Ossabarry (1852-1936)*, Las Palmas de Gran Canarias: Colección La Guagua.

Amorós, A. (1896). *Teoría general del solfeo.* Valencia: Imp. Manuel Alufre.

Aranguren, J. (1860). *Prontuario del cantante e instrumentista*. Madrid: Imprenta de Luís Beltrán.

Arnó, P. (1885). *Cantos escolares: para las escuelas elementales y de párvulos*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos.

Artículo (1994). *Siesta de Memorias. Conciertos y zarzuelas en el Teatro Cairasco.* Las Palmas: La Provincia.

Artículo *Homenaje al maestro Valle.* Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas. Fondos Documentales de El Museo Canario.

Asioli, B. (1826). *Principi elementari di musica.* Milán: Giovanni Ricordi.

Bacilly, B. (1668). *L'Art de bien chanter*. Paris: C. Blageart.

Barrau, J. (1862-64). *Método de canto para la voz de* soprano, 2ª edición corregida y aumentada con un discurso preliminar por el Maestro D. Juan Barrau. Barcelona: Vidal, ca.

Bartolomé, E., & Colmenar, F. L. (1905). *Cantos Escolares y Nociones de Teoría de Solfeo.* Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

Batiste, É. (1865). *Solfèges du Conservatoire*. *1er. livre, Petit solfège théorique & practique à la portée des plus jeunes voix*. París: Heugel & Cie.

Benito, C. J. (1872). *Método completo de solfeo en compendio.* Madrid: Nicolás Toledo.

Bisquerra, R. (Coord.). (2004). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.

Blom, E. (1892). *Everyman's Dictionary of Music.* Londres*:* J. M. Dent & Sons.

Bonet, R. (1887). *Método elemental de solfeo y canto: destinado a los colegios de primera y segunda enseñanza*. Barcelona: Lit. de A. Vidal.

Bordese, L. (1869). *Méthode elémentaire de chant*. París: Choudens.

Bordogni, G. M. (s. XIX) : *Vocalizaciones*. Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi.

Bordogni, G. M. (s. XIX). *36 vocalizaciones para voz de tiple y tenor. Compuesto según el gusto moderno.* Madrid: Lodre.

Bordogni, G.M. (1855). *12 Nuovi Vocalizzi per Soprano*. Madrid: Casimiro Martín.

Bordogni, G. M. (s. XIX). *Doce nuevas vocalizaciones para medio-tiple en clave de sol*, dedicadas a S.M. Isabel II. Madird: Bonifacio Eslava.

Brull, A. Campo, I. A., Cantó, J., Fernández T., Fontanilla, P., Giménez J., ….& , Sos, A. (1845-1905). *El progreso musical: método completo de solfeo.* Madrid: José Campo y Castro.

Burkholder, J. P., & Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2008). *Historia de la música occidental*. Madird: Alianza Música.

Caccini, G. (1601). *Le Nuove Musiche*. Florencia.

Calvó B. (1860). *Método de Solfeo.* Barcelona: Juan Budó.

Camino, F. (2001). Ópera. Ollero y Ramos, Editores. S.L.

Campos, J. (1999). El Gabinete Literario y la música. Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, , pp. 519-536.

Camps, M. (1834). *Escuela elemental del noble arte de la música y el canto*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs.

Camps, O. (1867), *Teoría musical ilustrada.* Madrid: F. Echevarría.

Candela, R. (enero 2005). "*Nuevo método para la enseñanza musical"*. *Revista Digital "Investigación y Educación*", número 14, pp. 1 a 4.

Carelli, B. (1873). *L'arte del canto*. Nápoles: Società Musicale Napolitana.

Carelli, B. (1891). *Torniamo a cantare (maestri e cantanti)*. Napoli: F. Bideri.

Carulli, G. (s. XIX). *Méthode de chant*. París: Bernard Latte.

Carulli, G. (1852). *Solfège pour voix de soprano: avec accompagnement de piano*. Paris: H. Lemoine.

Caruso, E., & Tetrazzini, L. (1909). *"Caruso and Tetrazzini on The Art of Singing.* New York : The Metropolitan Company Publishers.

Castilla, M. (1830). *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto según el uso moderno con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantante: apoyada en acompañamiento simple de piano forte. Parte 1ª.* Madrid: Francisco Martínez Dávila.

Castro, J. (1856). *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad*. Madrid: Almacenes de Música de Carrafa, Casimiro Martín, Romero, Martín Salazar y Maiquez.

Cavaza, M. (1754). *El cantor instruido o maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilísima profesión. Con todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo dispuesto con ejemplos prácticos que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia,* Madrid: conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [signatura BH MSS 597].

Celletti, R. (1983). *Storia del belcanto*. Fiesole: Discanto.

Celletti, R. (1989). *Il canto*. Milán: Garzanti-Vallardi.

Celletti, R. (2000). *La grana de la voce. Opere, direttori e cantante*. Milán: Baldini & Castoldi.

Cerone, P. (1613). *El Melopeo y Maestro: tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.

Chova, A. L. (2000). *«La enseñanza del canto»,* Scherzo, XV/145 (2000), pp. 126-129.

Cinti-Damoreau, L. (1839). *Nouvelle méthode de chant. Introduction à sa méthode d'artiste: à l'usage des jeunes personnes*. París: Heugel & Ce.

Colla, V. (1866). *Nuevo método de canto teórico práctico*. Madrid: A. Romero.

Colmenar, F. L., & Bartolomé y Mingo, E. (1997). *Cantos escolares a una o dos voces con acompañamiento de piano y Nociones de teoría de solfeo.* La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847 -1915, Madrid: Biblioteca Nacional.

Colomé, J. (1889). Teoría musical arreglada para los alumnos de 1º, 2º, 3º y 4º curso de solfeo. Barcelona: José Cunill.

Concone, G. (1845). *Introduction à l'art de bien chanter*. París: Richard.

Concone, G. (1859). *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto*. Madrid: Casimiro Martín.

Concone, G. (s. XIX). *Método elemental de canto*, Primera Parte. Madrid: Unión Musical Española.

Contreras De Rodríguez, Mª del P. (1905). *Álbum musical de canciones escolares*. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio París L.E. Dotésio et Cie.

Cordero, A. (1858) *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano.* Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas.

Cordero, A. (1858). *"El canto. Observaciones sobre su enseñanza"*, La España artística, II/23 (5 de abril de 1858), p. 181.

Crosti, E. (1877). *Abrégé de l'art du chant*. París: E. et A. Girod.

Damoreau, L. C. (1839). *Nouvelle Méthode de Chant a l'usage des jeunes personnes*. Ed. Heugel et Cª. Éditeurs.

Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (1994). *Introduction: Entering the Field of Qualitative Research. En: "Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE.

Enciclopedia Salvat Editores S.A., 2000.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 10 vols., Director Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, 1999-2002.

Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. 2 vols., Director y Coordinador General Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2003.

Diccionario Akal/ Grove de la Música. Ediciones Akal, S.A., 2000.

Diccionario Larousse: http://www.larousse.mx/

Diccionario Oxford de la Música. Percy A. Acholes. Tomos I Y II. Editorial Edhasa/ Hermes/ Sudamericana. Barcelona, 1984.

Doreste, L. (1955). Grandes mujeres nuestras recordadas. Periódico Falange del 26 de Mayo, pp. 3.

Dowling, J. (1974). *José Melchor Gomis, compositor romántico*. Madrid: Castalia.

Dowling, J. (1978). "José Melchor Gomis et les families Garcia e Viardot", *Cahiers de la Association des amis d'Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot et Maria Malibran*, 2.

Duey, P. A. (1951). *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University.

Eslava, H. (1855). "*Del Canto*". *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294.

Eslava, H. (1893). *Método completo de solfeo 1ª parte: sin acompañamiento*. Madrid: Almacén de Antón F. Benjamín

Esteban, M. (1892). *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos.

Fargas, A. (1853). *Diccionario de música*. Barcelona: Imp. J. Verdaguer.

Fargas, A. (1872). *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech.

Farré, J. (2004). El canto y los cantantes. Barcelona: Circe Ediciones, S.A.

Ferandiere, F. (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor.* Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal.

Ferrer, L. M. (2014). Aportación a la enseñanza del solfeo en España desde su cátedra del Conservatorio de Música de Madrid (1864-1902). *Música, revista del RCSMM,* 21, pp. 101-134.

Fétis, F. J. (1840). *La Música al alcance de todos, o sea breve exposición de todo lo que es necesario para juzgar de este arte y hablar de ella sin haberla estudiado.* Barcelona: Imp. Joaquin Verdaguer.

Fétis, F. J. (1842). *Manual de los principios de la música*. La Habana: Imprenta de Soler y Comp.

Fétis, F. J. (1866-1868). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie généralede la musique*, 8 vols. París: Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et Cie.

Fétis, F. J. (1869). *Méthode des Méthodes de chant, basée sur les principes des écoles les plus célèbres de l'Italie et de la* France. París: Brandus.

Fétis, F. J. (1870). *Metodo di Metodi di canto: basato sopra i principi delle celebri scuole d'Italia e di Francia. Milán:* F.Lucca.
Fubini, E. (1997). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

García, M. P. (1840). *Colección de los mejores ejercicios de vocalización estractados de las obras de Rossini y García*, 2 libros. Madrid: Lodre.

García, M. P. V. (1824). *Exercises and Method for Singing, with Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson*. Londres: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music.

García, M. P. (1840). *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* [première partie]. París: Chez l'auteur.

Giorgio, V. (1891). *Canto e cantanti*. Milán: Tipi Ruggiano.

Giraldoni, L. (1870). *Guía teórica práctica para uso del artista cantante*, traducido al español por José M. de Goizueta. Madrid: Bailly-Baitlieré.

Göhler, B. (1826). *Cien cantos escolares.* Leipzig: Imprenta de F.A. Brockhaus Edition.

Gomis, J. M. (1826). *Méthode de solfège et de chant 1ère. Partie*. París: Petit Imp. par Massus.

González, M. V. (2001). *Estilos de aprendizaje: su influencia para aprender a aprender*. Universidad Central Marta Abreu de Las Villas, Santa Clara, Villa Clara, Cuba. Revista Estilos de Aprendizaje, nº7, Vol. 7, Abril de 2011.

González, T. (2003). *La enseñanza primaria en Canarias. Estudio histórico.* Dirección General de Universidades e Investigación. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

González, J. (1927). *Pro cultura Biografías de personalidades contemporáneas que más han contribuido al progreso intelectual, material y artístico de canarias.* Las Palmas: Tip. Sarmiento.

Gran Enciclopedia de España. (1990). Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A.

Guijarro, A. (1831). *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*. Valencia: Oficina de Manuel López.

Guillot, A. (s. XIX). *Vocalises pour Soprano, Mezzosoprano y Contralto.* Paris: J. Hamelle éditeurs.

Halévy, F. (1857). *Leçons de lecture musicale.* París: Léon Escudier.

Haller, M. (1914). *Vademecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental.* Valladolid: Tipografía de Federico Pustet.

Heidegger M. (2006). *Introducción a la fenomenología de la religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, P. (1977). *Natura y cultura de las Islas Canarias*. Las Palmas: Tafor.

Hernández R.; Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGraw-Hill. (5ª Ed.)

Höweler, C. (2004). *Enciclopedia de la Música.* Barcelona: Noguert y Caralt.

Husserl, E. (1967). *Una Fenomenología pura y una filosofia fenomenoIógica.* Madrid: Investigacioens lógicas.

Iglesias, N., & Lozano, I. *La Música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica.* Madrid: Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura.

Inzenga, J. (1894). *Escuela de canto: contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuelas*. Madrid: Casa Romero, J. Lodre.

Iriarte, T. (1779). *La Música*. Madrid: Imp. Real de la Gazeta.

Jorde (1954). *Músicos Canarios Olvidados*. Las Palmas: Diario de Las Palmas.

Junoi, A. R. (1891). *Método práctico de lectura musical y de solfeo (escuela alemana).* Madrid: Sociedad Editorial de Música.

Lablache, L. (1840). *Méthode complete de chant*. París: Canaux.

Lablache, L. (siglo XIX). *Metodo completo di canto*. Milán: Giovanni Ricordi.

Lacal, L. (1900). *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales.

Lago, P. (2008). *La Música como ciencia, arte y cultura que aglutina, y como lenguaje que nos universaliza.* Revista Prodiemus, pp. 1-13.

Lamperti, F. (1864). *Guida teorico-pratica elementare per lo Studio del canto*. Milán-Nápoles: Ricordi.

Lavignac, A. (1876). *1er. volume du solfège manuscrit, complément du Solfèges des solfèges : cent leçons avec accompagnement de piano.* París:

Lavignac, A. (1929). *La educación musical.* Barcelona: española de Felipe Pedrell.

Le Carpentier, A. C. (1840). *Petit solfège avec accompagt. de piano composé spécialement pour les enfan*ts. París: Compagnie Musicale.

Lemoine, H., & Carulli, G. (1913). *Solfeo de los solfeos: Nueva edición de los solfeos para voces de soprano*. Paríd: Henri Lamine.

Lentini, B. (1843). Cuaderno de Lecciones para Canto. Documento inédito. Las palmas de G.C.: El Museo Canario.

Leo, L. (ca. 1772). *Solfeos de Leo: para los principiantes de música*. Madrid: F. Palomino.

Lerate, A. M. (1884). *Abecedario musical o Cartilla de música y canto escrita expresamente para las Escuelas de Primera Enseñanza*. Cádiz: Imprenta La Constancia.

Limagne, A. (1899). *Solfège Manuel Première partie: composè spécialement pour les cours de solfége.* París: L'Auteur.

Llaneza, B. (1886). *El Arte del Canto: método fácil para la educación de la voz.* Madrid: Antonio Romero y F. Echevarría.

Lofland, J. y Lofland H, L. (1995). *Analyzing Social Settings.* Belmont CA: Wadsworth;

López, M. (1799). *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano.

López, M. (1815). *Melopea: instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor.* Madrid: Imprenta de Fuentenebro.

Loras, R. (2008). Tesis Doctoral *"Estudio de los Métodos de Solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX"*. Universidad Politécnica de Valencia.

Madelaine, S. (1840). *Physiologie du chant*. París: Descoges.

Madelaine, S. (1840). *Fisiología del canto*, traducción de Don Eduardo Domínguez. Barcelona: Imp. José Vilar y de Mas.

Madelaine, S. *Theories completes du chant*. París: Amyot.

Madelaine, S. (1861). *Etudes pratiques de style: Lecon sur un air du Freyschutz*. París: Libr. Nouv.

Madelaine, S. (1868). *Etudes pratiques de style vocal*. París: Albanel.

Madelaine, S. (1875). *Oeuvres completes sur le chant: Théorie et pratique*. París: Henry Lamine.

Mansión, M. (1947). El estudio del canto. Buenos Aires: Ricordi.

Marqués De Alta-Villa [Ramiro de la Puente y González Nadín]. (1905).*Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

Melcior, C.J. (1859). *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García.

(2002). Memoria Digital De Canarias. Biografías de Canarios Célebres. ULPGC.

Mickel, M. (1951): Bel Canto, Principles and Practices by Cornelius L. Reid. Notes, Second series, Vol. 8, Nº 2, Music Library Association, pp. 335-336.

Michels, U. (2004). *Atlas de música.* Madrid: Alianza.

Morales, M. C. (2008). Tesis doctoral *"Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica"*. Universidad de Granada.

Moré, J., & Gil, J. (1870). *Método completo de solfeo: adoptado como texto en la Escuela Nacional de* Música. Madrid: M. Salazar.

Moreira, M. (2007). *Entrevista a Ana Luisa Chova*. Artículo del periódico ABC.ES del 11-06 -2007.

Müller, L. (1872). *Solfége practique et théorique a l'usage des colléges, pensionnats, séminaires augmenté de chants les plus variés à une et à deux voix*. París: Alphonse Leduc Paris Imp. D. Michelet.

Nonó, J. (1814). *Escuela Completa de Música*. Madrid: Imp. de Fuentenebro.

Novella, G. (1857). *Metodo popolare di canto per le voce di Soprano*. Milán: Tito di G. Ricordi.

Obiols, M. (ca. 1878). *Solfeos en cuatro libros. Libro 1º, 18 solfeos fáciles y progresivos (en llave de sol): preparación a los de Bordogni, Crescentini, etc., etc*. Barcelona: Bernareggi.

Paetow, F. (1968). *Personalidades musicales que fomentaron el arte en Las Palmas*. Las Palmas: La Provincia.

Palatín, F. (1990). *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos* Sevilla, 1818. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Palmer, R., & Colton, J. (1980). Historia contemporánea. Madrid: Akal.

Panofka, H. (1853). *L' Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci*. Milán: G. Ricordi & Cia.

Panofka, H. (1863). *Abecedario vocal: método preparatorio para el canto y para enseñar a emitir y asegurar la voz*. París: G. Brandus et S. Dufour L. Escudier.

Panofka, H. (1900). *L'art de chanter: 24 vocalises pour soprano, mezzo soprano ou ténor,* op. 81. París: C. Joubert.

Panseron, A. M. (1855). *Método Completo de Vocalización para Mezzo-soprano*. París: A. Lafont.

Panseron, A. M. (1857). *ABC musical o Solfeo.* Madrid: Almacén de Música de Lodre.

Panseron, A. M. (1860). *Sólfege pour Mezzo-soprano*. París: L'Auteur.

Parada, J. (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: B. Eslava.

Pardo, N. *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa.

Pedrell, F. (1888). *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*. Barcelona: Torres y Segui, Barcelona.

Pedrell, F. (1891). *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional*. Bellaterra: Heinrich y Cª, 1891; reimp. Facs. Universitat Autónoma de Barcelona. Bellaterra, 1991.

Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol.

Pedrell, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: V. Berdós.

Pellegrini, A. M. (1810). *Grammatica o siano Regole di ben* cantare. Roma: Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli.

Perelló, J., & Caballé, M., & Guitart, E. (1976). *Canto-dicción. Foniatría estética*. Barcelona: Científico-Médica.

Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos II*. Madrid: Akal.

Pérez, P. (1857). *Edición manual del método de solfeo y principios del canto: aplicables en las escuelas y colegios. Madrid:* F. Echevarría.

Pérez, P. (1879). *Principios de solfeo y canto: para uso de los alumnos del Colegio Real de San Pablo de Valencia*. Madrid: Casimiro Martín.

Pérez, P. (1997). *La preparación psicofísica del cantante*. Música y educación, 31, pp. 39-52.

Pinilla, J. (1880). *Teoría Completa del Solfeo*. Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y Cª.

Potter, J. (2001): *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy by James Stark*. Music and Letters, Vol. 82, Nº 3, pp. 445-448. Oxford University Press.

Radomski, J. (2000). Manuel García (1775- 1832) Maestro del bel canto y compositor. Ediciones ICCMU. Barcelona

RAE, *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es.

Ramírez, C. (1973). El gran maestro Valle, canario por adopción. Las Palmas: Eco de Canarias.

Regidor, R. (1975). *Temas del canto. El aparato de fonación: "el pasaje de la voz"*. Madrid: Real Musical.

Reguart, S. (1839). Elementos musicales: método sencillo para aprender música Barcelona: F. Vallés.

Reid, C. L. (1983). *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis*. New York: Joseph Patelson Music House.

Reventos, J. (ca. 1863). 80 lecciones de solfeo para repentizar : aprobadas por la Escuela Nacional de Música y Declamación. Madrid: Antonio Romero y Andía.

Revista *Opus Musica* nº 1 dic.05 - ene. 06.

Robertson, A., & Stevens, D.: *Historia General de la Música*. Ed. Istmo.

Rodríguez, M. (1828). *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz).* París: Imprenta Massus.

Rodolphe, J. J. (1829). *Solfège de Rodolphe*. *Le moderne Rodolphe solfège: avec la basse chiffrée mis à la portée de toutes les voix par l'arrangement de tous les passages trop élevés & augmenté de plusieurs leçons difficiles tirées du Solfège d'Italie*. París: Aulagnier.

Rojas, L. (1999). *Néstor de la Torre y la enseñanza del Canto en Canarias.* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, 1999, pp. 599-614.

Rossini, G. (1827). *Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et Solfèges Pour rendre la Voixagile et pour apprendre à Chanter selon le Gout Moderne*. París: Pacini.

Rousseau, J. J. (1762). *Emile, ou l´éducation*. París: Garnier.

Rousseau, J. J. (2007). *Diccionario de Música*. Madrid: Akal.

Saavedra, I. M. (2007): Tesis Doctoral "*Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea"*. ULPGC. Las Palmas de G.C.

Saavedra, I. M. (2009). *La hermandad de los músicos de la Catedral de Santa Ana en Las Palmas de Gran Canaria (siglos XVIII y XIX).* Revista de Musicología, XXXII, 1, 2009.

Saavedra, I. M. (2009). *Sobre la sociedad Liceo de Las Palmas de Gran Canaria (1854 - ca.1910).* Anuario del Instituto de Estudios Canarios LII [2008] 2009.

Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Mac Millan Publishers Ltd.

Saldoni, B. (1839). *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*. Madrid: Almacén de Música de Londres.

Saldoni, B. (1868-1881). *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles.* Madrid: Antonio Pérez Dubrull.

Santana, I. (1994). Artículo *"El Archivo musical de El Museo Canario y Valle Chinestra"*. Las Palmas de G.C.: Diario de Las Palmas del 10 de Diciembre de 1994.

Santana, I. (1994). *Catálogo de las obras musicales de Bernardino Valle Chinestra conservadas en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.* Revista Aragonesa de Musicología, X (1), pp. 205-211.

Santana, I. (1999). *Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en el siglo XIX y XX*. Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, 1999, pp. 537- 597.

Santana, I. (2005). *La educación musical en Las Palmas de Gran Canaria hasta la implantación del actual conservatorio.* ULPGC. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, 2005. Pp. 405-421.

Santandreu, N. (2008). *Teatro Pérez Galdós ecos de su historia.* Las Palmas de G.C.: Real sociedad económica de amigos del país de Gran Canaria..

Schaub, H. & Zenke, K. G. (2001). *Diccionario Akal de Pedagogía*. Madrid: Akal.

Serrano, M. (2007). *La música en el siglo XIX en España.* Sevilla: Mad S.L.

Serrallach, L. (1953). *Historia de la Enseñanza Musical.* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.

Siemens, L. (1977). *La Música culta: 500 años de creación*. *La capilla de música de la Catedral de Las Palmas*. *El desarrollo de los movimientos filarmónicos burgueses desde fines del siglo XVIII*. Extractado de la Música en Canarias 2ª Ed. Museo Canario.

Siemens, L. (1977). *La música en Canarias: síntesis de la música popular y culta desde la época aborigen hasta nuestros días*. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

Siemens, L. (1980). *José palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809).* Revista de Musicología, Vol. 3, Nº 1-2, 1980. pp. 293-308.

Siemens, L. (1991). *Los fondos musicales españoles de los Duques de Montpensier*. Revista de Musicología, 14 (1/2), pp. 71-76.

Siemens, L. (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros.* El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.

Siemens, L. (1991). *El compositor Bernardino Valle (1849-1928): su obra y sus aportaciones musicales al IV Centenario del Descubrimiento de América.* Revista de Musicología, 14 (1/2), pp. 449-456.

Siemens, L., & Arencibia, Y. (2003). *La Música en Gran Canaria*, octubre 2003

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Stanley Sadie.

Stark, J. (2003). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.

Taboada, R. (1893). *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid: Zozaya.

Taylor, S. J. y Bogdan, R (2000). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós. (3ª Ed.)

Torrás, R. (1905). *Escuela española de canto: método de enseñanza.* Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó.

Torre, L. (1963). *La Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas y el compositor don Sebastián Durón.* Revista de El Museo Canario, Enero-Diciembre, 1963. Números 85-88. Pp. 39-49.

Torre, L. (1964). *El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I.* Revista de El Museo Canario, Enero-Diciembre, 1964. Números 89-92. Pp. 181-242.

Torre, L. (1965). *El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas II.* Revista de El Museo Canario, Enero-Diciembre, 1965. Números 93-96. Pp. 147-203.

Torre, L. (1999). *Documento sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1661-1680).* Revista de El Museo Canario "*Homenaje a Lola de la Torre Champsaur"*, LIV II, 1999, pp. 759-762.

Torrellas, A., & Pahissa, J. (1929). *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones.

Tosi, P. F. (1742). Observations on the florid song, or Sentiments on the ancient and modern singers written in Italian. London: J. Wilcox.

Tosi, P. F. (1968). *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723. New York: facsímil New York: Broude Brothers.

Trojelli, A. (1879). *Petit solfège des écoles.* París: Cartereau.

Turell, F. (1899). *Método de canto teórico y práctico*. Barcelona: Tip. La Publicidad, de Nobilla y Costa.

Vaccaj, N. (1833). *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Londres: L'autore.

Valero, J., & Romero, A. (1857). *Nuevo método completo de solfeo.* Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio.

Valle, B. (1910). *Método Elemental de Solfeo en dos partes (1º y 2º curso). Especial para la entonación y canto colectivo* (ca. 1910) de Bernardino Valle Chinestra. Las Palmas de Gran Canaria: Documento Inédito.

Valle, B. (1893). *Paráphrasis de la Marcha Real Española*. Las Palmas de Gran Canaria. Fondo Orleans de la Biblioteca Insular.

Valle, B. (ca.1915). *Cantos Escolares religiosos, sociales y patrióticos al unísono y a dos voces.* Barcelona: Talleres de Grabado y Estampación de Música de A. Boileau y Bernasconi.

Vallés. M. J. (2009). *La educación musical en la historia de Occidente: Apuntes para la reflexión.* Revista Neuma, Año 2. Universidad de Talca Pp. 218 - 232.

VV.AA.: Archivos musicales de El Museo Canario de Las Palmas, catalogados por D. Isidoro Santana Gil.

VV.AA.: Archivos musicales de la Catedral de Las Palmas, catalogados por Dña. Lola de la Torre de Trujillo.

VV.AA.: Archivos musicales de los Condes de Montpensier de la Biblioteca Insular de Las Palmas de Gran Canaria, catalogados por D. Lothar Siemens.

VV.AA.: Archivos musicales de La Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, catalogados por D. Isidoro Santana Gil.

Vicente, P. (1861). *Exposición de la teoría del solfeo arreglada al método adoptado para la enseñanza de la música en la Escuela normal de Teruel.* Teruel: Imprenta y librería de D. Pedro Pablo Vicente

Viñas, F. (1932). *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona: Salvat Editores.

Walker, R (1989). *Métodos de investigación para el profesorado*. Madrid: Morata.

Wilhem, G. L. Bocquillon: *Manuel de Lecture Musicale et de Chant Élémentaire*. París: Perotin Éditeur de L'Orphéon.

Yela, E. (1872) *La voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*. Madrid: R. Vicente.

Zamacois, J. (2002). *Teoría de la Música.* Barcelona: S.A. Idea Books.