

**Mosca, Julián**

*Una aproximación a la obra para banda de  
Amancio Alcorta*

Quinta Semana de la Música y la Musicología, 2008  
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación  
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Mosca, Julián. “Una aproximación a la obra para banda de Amancio Alcorta ” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología, V, 24-27 junio 2008. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=aproximacion-obra-banda-alcorta> [Fecha de consulta: ....]

## Una aproximación a la obra para banda de Amancio Alcorta

Julián Mosca  
Facultad de Artes y Ciencias Musicales  
Universidad Católica Argentina

### 1.- INTRODUCCIÓN

Ante la existencia de seis antiguas transcripciones para banda de obras vocales e instrumentales de cámara del compositor argentino Amancio Alcorta (1805-1862), editadas en España en fecha desconocida, se intentará iniciar<sup>1</sup> —a través del presente estudio— una investigación sobre el origen de las mismas con el fin de dilucidar cuándo y por quién fueron compuestas, ya que, si bien éstas acreditan al propio Alcorta como su autor, dos factores nos obligan a poner en duda su paternidad:

- A) El hecho de que las transcripciones bandísticas no aparezcan mencionadas entre los inventarios de obras elaborados por los biógrafos/críticos más antiguos del compositor (Nicolás Avellaneda, Gustavo Nessler, Francisco Seeber, Alberto Williams).
- B) El relativamente alto nivel de desenvolvimiento técnico-musical que las transcripciones despliegan (en el orden armónico, contrapuntístico y de instrumentación), que contrasta con la sencilla austeridad de las obras originales.

### 2.- ESTUDIOS SOBRE AMANCIO ALCORTA

Haremos en primer lugar, un breve recorrido por la vida del compositor.<sup>2</sup>

Amancio Alcorta nació en Santiago del Estero el 16 de agosto de 1805 y murió en Buenos Aires el 3 de mayo de 1862. Cumplidos sus primeros estudios en Catamarca, ingresó a la Universidad de Córdoba para estudiar Derecho. Allí recibió, de la mano de José María Cambeses, lecciones de flauta y armonía. Vuelto a Santiago del Estero, contrajo matrimonio con Coleta Palacio en 1829.<sup>3</sup> Luego de un breve ejercicio como ministro del gobernador Deheza en 1830, cuestiones políticas lo obligaron a emigrar a la provincia de Salta, en donde cumplió en 1831, también de forma momentánea, el mismo rol en la administración del gobernador Güemes. Desde allí partió a Jujuy y decidió finalmente instalarse en Buenos Aires, a donde emigró en 1832 junto con su familia.<sup>4</sup> Bajo la presencia de Rosas en el gobierno, permaneció en la ciudad porteña alejado de los cargos públicos para dedicarse exclusivamente al comercio. Fue recién a partir de 1852, con la caída de Rosas, que volvió a la política para cumplir diversos cargos, como el de integrante del Consejo de Hacienda, cónsul del Tribunal de Comercio en los años 1853, 1855 y 1858, director del Banco de la provincia, y senador desde 1855 hasta su muerte, entre otros. En 1860 fundó el partido bonaerense de Moreno.

Paralelamente a su agitada vida de comerciante y hombre público, Amancio Alcorta se desempeñó, en la intimidad familiar, como poeta y compositor, dejando escritas varias piezas para piano, canto y piano, y también conjuntos de cámara (duos, tríos y cuartetos), que lo ubican, junto a Juan Pedro Esnaola y Juan

---

<sup>1</sup> En el curso de nuestra investigación, casi no hemos podido localizar bibliografía que estudie la problemática de las transcripciones bandísticas de la obra de Alcorta. De las fuentes analizadas, solamente dos reparan en su existencia: el **artículo de la Dra. Pola Suárez Urtubey "Alcorta, Amancio", para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*** (1999: 234) y la biografía de Amancio Alcorta ofrecida por Ana María Mondolo en la página web: [www.musicaclassicaargentina.com](http://www.musicaclassicaargentina.com), en la que se brinda, además, detalle del instrumental que exige cada una de las transcripciones, datos de edición, y la relación con la obra original a la que responden.

<sup>2</sup> Para la elaboración de esta muy breve reseña de la vida de Amancio Alcorta, hemos consultado principalmente las siguientes fuentes: Alcorta, A.- Avellaneda, N (prologuista), 1910; Olaechea y Alcorta, B., s.f.; Salcedo, J., 1997; Williams, A., 25-V-1910: 184-196; Williams, A., 1941a: vol.I; Williams, A., 1941b: cuaderno I; Williams, A., s.f.: vol. III.

<sup>3</sup> Dato extraído de Salcedo, J., *op. cit.*

<sup>4</sup> Erróneamente, quizá debido a interpretaciones apresuradas, muchas de las reseñas biográficas de la vida de Amancio Alcorta a cargo de autores modernos, ubican su llegada a Buenos Aires en el año 1852. Sin embargo, las fuentes documentales más antiguas señalan que fue en 1832.

Bautista Alberdi, dentro de la generación de compositores argentinos conocida bajo el nombre de “Precursores”. Fue su nieto el compositor argentino Alberto Williams (1862-1952), quien a su vez dedicó varios escritos a la memoria de Alcorta como compositor, y al que denominó “Decano de los compositores argentinos”.

Tras la muerte de Alcorta en 1862, buena parte de los manuscritos de sus obras fue recogida por su familia para ser editada e impresa en Europa. Las obras musicales que hoy día conocemos de Amancio Alcorta son las conservadas en aquellas antiguas ediciones, agrupadas en dos colecciones: la del año 1869, a cargo de la editorial Moucelot de París, que reúne en siete volúmenes fundamentalmente la obra instrumental de cámara del compositor;<sup>5</sup> y la de 1883,<sup>6</sup> impresa por la editorial Thièbaux de París, que a través de tres fascículos recopila dieciséis obras para canto y piano,<sup>7</sup> veintiocho danzas para piano (principalmente valsés y minués)<sup>8</sup> y tres piezas sacras para coro y solistas con acompañamiento de órgano o piano.<sup>9</sup>

Alberto Williams, a principios de la década de 1940, reeditó buena parte de las obras de Alcorta provenientes de aquellas colecciones, para publicarlas en las dos versiones de su *Antología de Compositores Argentinos*: la de la Academia Nacional de Bellas Artes<sup>10</sup> y la de la Comisión Nacional de Cultura.<sup>11</sup>

**Pero aparte de las dos colecciones parisinas, por así decir, ‘oficiales’, existe una tercera colección con obras de Alcorta, publicada en España por la editorial de música Joaquín Mora en fecha desconocida, y alrededor de la cual gira el presente trabajo. La misma se compone de cinco volúmenes, de los cuales cuatro consisten en transcripciones para banda<sup>12</sup> de obras originalmente de cámara del compositor (y publicadas en la colección Moucelot). El nombre de Alcorta se halla presente en tamaño grande en las portadas, por lo que se**

<sup>5</sup> *Colección de composiciones originales del señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*; Edición hecha por su familia, Imp. Moucelot [París], 1869.<sup>5</sup> Contiene: *Adiós* (Romance para voz de medio soprano o tenor); *El Remolino* (Vals para piano solo); *Nocturno* (para flauta y piano); *Gran Fantasía* (para flauta y piano); *Trio en Mi bemol* (para piano, flauta y violín); *Trio en Sol* (para piano, flauta y violín); *Cuarteto* (para piano, flauta, violín y violonchelo). El hecho de haber sido esta colección impresa en Francia nos impulsó a rastrear su existencia en la Biblioteca Nacional de dicho país. A través de su catálogo en línea <http://catalogue.bnf.fr> (última consulta: agosto 2006), hemos conocido que efectivamente dicha institución posee al menos uno de los fascículos de la colección: el segundo, que contiene el vals *El Remolino*.

<sup>6</sup> Fecha atribuida por Alberto Williams. Ver Williams, A., 1941b: cuad. I.

<sup>7</sup> *Colección de canciones para voces de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo compuestas en diversas épocas, por el Señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*; Imp<sup>e</sup>. Thièbaux, París, [1883].

<sup>8</sup> *Colección de composiciones para piano. Valsés, Minuets, Cuadrillas, Contradanzas y Polkas del Señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*; Imp<sup>e</sup>. Thièbaux, París, [1883].

<sup>9</sup> *Música de Iglesia. Tres composiciones del señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*; Imp<sup>e</sup>. Thièbaux, París, [1883]. Contiene: *Lamentaciones* (para contralto, tenor y bajo con acompañamiento de órgano o piano); *Gradual para la misa de San Martín* (para barítono, con flauta obligada y órgano o piano [en la cubierta figura como *Gradual para el día de San Martín*]); *La Agonía, Canto de Viernes Santo* (para tenor y barítono con órgano o piano). Con este volumen de la edición Thièbaux no hemos podido aún tomar contacto personal. Sabemos de él gracias a que Alberto Williams lo menciona en sus biografías sobre Alcorta y corroboramos su existencia a través de dos fuentes: por un lado Francisco Seeber, que alude a él en su escrito *La música de Amancio Alcorta*, y por otro, Vicente Gesualdo, quien en su *Historia de la Música en la Argentina*, ofrece una reproducción de la portada y de la primera página de dos de sus números: el *Gradual para el día de San Martín* y *La Agonía*. En cambio, si hemos accedido a él a través de una fotocopia de otra edición, la efectuada por la editorial española Joaquín Mora, que hasta donde pudimos comparar, sólo presenta diferencias con respecto a la versión de Thièbaux en rasgos referentes a diseño y tipografía. La fotocopia de esta edición que consultamos es la donada por Carmen García Muñoz a la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

<sup>10</sup> Williams, A.: 1941a: vol. I.

<sup>11</sup> Williams A.: 1941b: cuad. I.

<sup>12</sup> *Fantasía para Clarinete en Si b. para banda por Amancio Alcorta*; Lit. e impresión de música de Joaquín Mora; Barcelona, s/f. [Es la transcripción de la *Gran Fantasía* para flauta con acompañamiento de piano (ed. Moucelot, 1869)]; *Trio (Tono original: Sol b.) para banda por el compositor argentino Amancio Alcorta*; Lit. e impresión de música de Joaquín Mora; Barcelona, s/f. [Es la transcripción del *Trio en Sol* para flauta, violín y piano (Moucelot, 1869)]; *Trio (tono original: Mi b.)*; *Composiciones Eclesiásticas por Amancio Alcorta*; Lit. e impresión de Joaquín Mora, Barcelona, s/f. [Es transcripción instrumental para banda (sin voces) del álbum *Música de Iglesia* (ed. Thièbaux, 1883, y también ed. Joaquín Mora, s/f)]. Contiene: *Lamentaciones*; *Gradual, para el día de San Martín* [Aquí figura bajo este título tanto en la cubierta como en la partitura]; *La Agonía, para el Viernes Santo*.

entendería que ha sido él mismo el transcriptor. El quinto volumen se trata de una reedición del álbum de música sacra para voces y órgano o piano,<sup>13</sup> publicado por Thièbaux (*Música de Iglesia*).

Tal como lo ha notado ya Pola Suárez Urtubey en su valioso artículo sobre Amancio Alcorta para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,<sup>14</sup> Alberto Williams, de manera extraña, jamás aludió a la existencia de estas transcripciones bandísticas en sus escritos. Y tampoco lo hicieron los biógrafos y críticos de Alcorta más antiguos (Nicolás Avellaneda, Gustavo Nessler, Francisco Seeber), como veremos a continuación.

Debemos mencionar que hoy en día, el grueso de los datos biográficos que mayormente manejamos sobre Amancio Alcorta proviene de Nicolás Avellaneda, quien en 1862 elaboró una biografía del mismo para ubicarla como prólogo al libro *Escritos Económicos del señor Amancio Alcorta*, antología póstuma de ensayos escritos por Alcorta sobre economía. Nosotros nos hemos puesto en contacto con esta obra bajo su segunda edición (de 1910), en la Biblioteca del Congreso de la Nación. Por lo que hemos podido constatar hasta el momento, se trata del escrito más antiguo que contiene referencias a la actividad de Amancio Alcorta como compositor. En sus últimos párrafos, dice Avellaneda:

**“El señor Alcorta deja en poder de sus hijos un gran número de piezas musicales de su composición, algunas de las cuales como dúos, tríos y cuartetos, los compuso en sus últimos años, ejecutándolos ellos bajo su dirección [...]”**

El señor Alcorta tenía una inspiración inagotable, y es uno de los precursores de la música argentina, **teniendo sus composiciones un sello original”**.<sup>15</sup>

Este libro incluye a su vez un curioso estudio sobre la labor de Alcorta como compositor escrito por Francisco Seeber, de gran interés debido a que -con la excepción de Vicente Gesualdo-, ningún otro autor moderno parece haber reparado en su existencia. Según Gesualdo este escrito data del año 1884. En él, Seeber analiza las obras pertenecientes a las dos colecciones parisinas, haciendo alusión a la reciente aparición de la colección Thièbaux (1883).

**“Amancio Alcorta [...] no sólo era un economista notable y un hombre público virtuoso, sino también un músico distinguido.**

Pocos, sin embargo, le conocieron en este carácter, porque durante su vida ninguno de sus trabajos fue publicado.

En el interior de la República circulaban manuscritas algunas de sus canciones, pero no así en Buenos Aires, donde sus composiciones no salían del seno de su familia, ejecutadas allí por sus hijos, de quien fue el primer maestro.

Recién hace algunos años, la publicación de una colección de música concertada para varios instrumentos hizo conocer aquí el talento musical del señor Alcorta, y permitió apreciarlo á los aficionados á ese arte. [Seeber se refiere a la colección de 1869 impresa por Moucelot].

Hoy [1884], que se ha completado la impresión de los trabajos que dejó escritos, en tres nuevas colecciones de música: una de piano y canto, otra de piano solo, y otra de música de iglesia, puede mejor **abrirse un juicio sobre ellos [...]”**. [Se refiere a la edición Thièbaux.]<sup>16</sup>

Otro antiguo documento de gran interés que analiza la producción musical de Alcorta, es un artículo periodístico firmado por Gustavo Nessler entre los años 1869 y 1870.<sup>17</sup> El artículo fue publicado con motivo de la aparición de la colección Moucelot (1869) con obras del compositor.<sup>18</sup> Luego de un breve pero interesante análisis técnico de cada una de ellas, Nessler concluye que en las obras de Alcorta existe **“una habilidad**

<sup>13</sup> *Música de Iglesia. Tres composiciones del señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina*; Lit. e impresión de Joaquín Mora, Barcelona, s/f.

<sup>14</sup> Suárez Urtubey, 1999: 234.

<sup>15</sup> Alcorta, A.– Avellaneda, N. (prologuista), 1910: XVI. [El prólogo de Avellaneda tiene paginación en numeración romana].

<sup>16</sup> *Ibid.*: 1.

<sup>17</sup> Nessler fue un músico aficionado alemán (1835-1905) que residió en nuestro país entre las décadas de 1860 y 1890. Ejerció como compositor y crítico musical, interesándose por nuestra música criolla. (Veniard, 2000: 99-100 y 155). El valioso documento fue hallado en el Archivo General de la Nación por Melanie Plesch, quien muy amablemente nos lo dio a conocer.

<sup>18</sup> El valioso documento fue hallado en el Archivo General de la Nación por Melanie Plesch, quien muy amablemente nos lo dio a conocer.

incontestable en el empleo de todos los recursos de la ciencia de la armonía”, y que “la fuerza de estilo, á la par de la gran sencillez” que nota en ellas, “indican el profundo estadio de las inmortales producciones de los grandes maestros”.<sup>19</sup>

Años más tarde, Alberto Williams escribe una serie de reseñas biográficas sobre su abuelo, que destina a varias publicaciones de diferentes épocas: el diario *La Nación* (1910),<sup>20</sup> las *Antologías de Compositores Argentinos* de 1941 publicadas una por la Academia Nacional de Bellas Artes y la otra por la Comisión Nacional de Cultura, y dos disertaciones recopiladas en su libro *Pensamientos sobre la música; versos líricos, alocuciones, discursos y conferencias*,<sup>21</sup> tituladas: “Los precursores de la música argentina” (15-X-1941) y “Amancio Alcorta compositor” (15-VIII-1943). Todos estos escritos se basan principalmente en los datos biográficos aportados por Nicolás Avellaneda, según el mismo Williams lo aclara.<sup>22</sup> Y es a través de Williams que esta información ganará difusión, ya que la mayor parte de los investigadores posteriores que escribirán sobre Alcorta abreviarán en él, de manera casi exclusiva. En cuanto a la producción musical de Alcorta, el nuevo dato -surgido quizá de fuentes familiares o de conclusiones propias- que Williams aporta a lo escrito por sus antecesores sobre el tema, es el siguiente:

“La época más fecunda de la producción musical de Amancio Alcorta puede colocarse entre los años 1822 y 1830, pero desgraciadamente, su producción de dicha época que constituye las dos terceras partes de sus obras y sin duda la más nacional y exenta de influencias extrañas, se ha perdido totalmente. [...] Las demás composiciones, que su familia a [sic] recogido y publicado, fueron escritas en Buenos Aires en los años que median entre 1832 y 1862, en que acaeció su muerte”.<sup>23</sup>

Debemos mencionar que las listas de obras publicadas de Alcorta que Williams ofrece en estos escritos adolecen de muchas omisiones y jamás aluden a la existencia de la colección española Joaquín Mora.

### 3.- LAS TRASCRIPCIONES PARA BANDA

#### 3.1.- DESCRIPCIÓN

Las transcripciones para banda fueron publicadas, como hemos dicho, por la editorial española Joaquín Mora en fecha desconocida. Junto a los procedimientos típicos y obligados que supone el traslado de un discurso originalmente pensado para un conjunto instrumental reducido, a uno de proporciones mayores como es el caso de una banda (transposición de las tonalidades originales a otras más cómodas para el medio, duplicaciones de octava, engrosamiento de los planos armónicos, etc.), es posible apreciar en las versiones bandísticas de las obras de Alcorta, la presencia de ciertos elementos que ‘corrigen’ o ‘perfeccionan’ los discursos originales. Desde el punto de vista armónico, aportan colores más atractivos que enriquecen la paleta un tanto austera de las obras originales. En el aspecto contrapuntístico, corrigen conducciones poco cuidadosas, enriquecen texturas e incorporan contracantos que subrayan y refuerzan el discurso.

Veamos, a modo de ejemplo, un pasaje de la *Gran Fantasía* (perteneciente a la colección editada por Moucelot) en su versión original camarística para flauta y piano, y su respectiva transcripción bandística:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand has a melody with a '8va' marking above it, indicating an octave shift. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 1.a: *Gran Fantasía*, para flauta y piano, Ed. Moucelot, cc. 48-51 (solo de piano).

<sup>19</sup> Nessler, [1869/70?].

<sup>20</sup> Williams, 25-V-1910.

<sup>21</sup> Williams, s.f.

<sup>22</sup> Williams, 1941a.

<sup>23</sup> Williams, 1941b.

Ejemplo 1.b: Mismo pasaje en la versión bandística  
(*Fantasia para clarinete en Si bemol para banda*, Ed. Joaquín Mora, pp. 16-17) (reducción).

Puede apreciarse en primer lugar, el transporte de la tonalidad original (la menor) a fa menor, así como el contracanto a cargo de los bombardinos y el trombón cantable que no se halla presente en la versión para flauta y piano. El último compás del fragmento presenta, en la versión bandística, un enriquecimiento de tipo heterofónico de la melodía original, a cargo de las maderas. El acompañamiento armónico, a cargo de los trombones de acompañamiento y los saxhores, se halla aquí enriquecido con la inclusión de la dominante sobre la última corchea del primer compás, aportando un impulso extra al discurso ausente en la versión original, de apariencia bastante más mecánica. Es posible apreciar en la transcripción, además, un tratamiento cuidadoso en la escritura de la línea del bajo.

En el ejemplo que sigue, extraído de la misma obra, observamos cómo un pasaje solístico-virtuoso a cargo de la flauta, escrito en notas pequeñas en estilo de *cadenza* (que sirve de cierre a la introducción de la obra) es reinterpretado en la versión bandística y adaptado al lenguaje del clarinete:

Ejemplo 2. a: *Gran Fantasia*, para flauta y piano, Ed. Moucelot, c. 18 (solo de flauta).

Ejemplo 2. b: Mismo pasaje en su versión bandística, Ed. Joaquín Mora, pp. 6 (solamente mostramos la línea del clarinete principal o solista, ya que el resto de la banda, al igual que el piano en la versión original, permanece en silencio durante este pasaje).

Observamos que la escala cromática descendente se halla, en la versión para banda, escrita de manera abreviada (una línea de *glissando* uniendo los puntos de partida y llegada junto a la indicación: ‘cromática’). Puede apreciarse también la inclusión de arpeggios cada vez más extensos que conectan la nota pedal Do (fundamental de la dominante) con cada una de las restantes del acorde que se despliega. Estos arpeggios responden a gestos típicos del idioma del clarinete. Por otra parte, el despliegue del acorde de dominante es aquí enriquecido, alcanzándose la tercera, la séptima y hasta la novena menor de la armonía. Notamos además la presencia de indicaciones rítmicas: *affretando poco a poco*, *tenuto*, *larga*, totalmente ausentes en la versión para flauta y piano.

Ejemplo 3.a: *Trío en Sol*, para flauta, violín y piano, Ed. Moucelot, c. 13-16.

Ejemplo 3.b: Transcripción del pasaje anterior para banda, (*Trío en Sol bemol*, Ed. Joaquín Mora, p.3) (reducción).

En este tercer ejemplo observamos la manera en que el sencillo pero característico acompañamiento del piano de la versión original, es instrumentado para el grupo de clarinetes 1º, 2º, 3º y 4º, los saxhones, bombardinos y bajos, mientras la melodía, engrosada mediante un paralelismo fundamentalmente de terceras y sextas, es asignada al requinto, al clarinete principal y los bugles.

Estos pequeños ejemplos ofrecidos sirven para darnos una idea del procedimiento de las transcripciones en general. Los elementos originales se hallan intactos, pero enriquecidos mediante diversos recursos que no deforman la intención original del autor, sino que se ponen a su servicio.

Con respecto a la calidad de las ediciones de estas obras, es buena, siendo la lectura de las partituras muy clara aunque hagan extenso uso de las abreviaturas musicales comunes a los copistas, tanto para indicar

repeticiones de compases y pasajes enteros, como para señalar doblajes a la octava o al unísono entre diversos instrumentos.

### 3.2.- POSIBLE DATACIÓN DE LAS TRASCRIPTACIONES

A nuestro parecer, la pista más relevante que puede llevarnos a una posible fecha de escritura de las versiones bandísticas, se halla a todas luces en el instrumental exigido por las mismas. Debemos mencionar que las bandas, a lo largo de los últimos doscientos años de historia, no han gozado de la estabilidad orgánica con que sí contó mayormente la orquesta.

Durante el siglo XVIII, el orgánico de las bandas se componía principalmente de clarinetes, flautas, oboes, fagotes, serpentones y cornos. En las décadas iniciales del siglo XIX, se suman a este instrumental los resultados de los primeros intentos en materia de perfeccionamiento de instrumentos de viento-metal, tales como el *bugle a llaves* (ideado por el británico Joseph Halliday en 1810) y el *oficleide* (miembro grave de la familia del *bugle a llaves*) entre otros. A través de un sistema de orificios y llaves similar al de los instrumentos de viento-madera, estos instrumentos ofrecían al ejecutante la posibilidad de ‘completar’ la escala natural de armónicos que brindaba el tubo y por ende, de ejecutar verdaderas líneas melódicas.<sup>24</sup>

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, tanto los bugles a llaves (incluido el *oficleide*) como otras invenciones similares, inician poco a poco su retirada a medida que la implementación del sistema de cilindros y pistones gana terreno entre los fabricantes de instrumentos de viento-metal. Sin entrar en la compleja problemática de los nombres con que se bautizó en diferentes países de Europa a cada uno de los nuevos instrumentos a pistones que fueron apareciendo por aquellos años, podemos destacar -de entre los que ganaron terreno en las bandas y permanecieron en ellas hasta nuestros días- principalmente a la familia de los *saxhorns*<sup>25</sup> (patentada por Adolphe Sax en París en el año 1843, e inspirada en el *flügelhorn* austríaco),<sup>26</sup> cuyos numerosos miembros cubren las tesituras que van desde la de soprano hasta la de contrabajo; a su posterior variante, las *saxotrombas*,<sup>27</sup> y a los equivalentes italianos de la familia de los *saxhorns*: los *flicorni* (o *fliscornos*),<sup>28</sup> de entre los cuales hallamos al *bombardino*<sup>29</sup> (*flicorno barítono*, o bien *saxhorn barítono*), y al *Pelittone* (*saxhorn* o *flicorno contrabajo*, de construcción circular).<sup>30</sup>

Estos instrumentos y sus variantes se instalaron pronto en todos los países de Europa, transformando la fisonomía de las bandas. Según Vicente Gesualdo, esta reforma instrumental llegó a nuestro país luego de la **caída de Rosas (1852), siendo así que en los años cercanos a 1860 “vemos aparecer los trombones, el saxotromba, los bombardinos, el figle, los timbales, bombos, etc.”**<sup>31</sup>

Veamos ahora, luego de esta pequeña digresión, el orgánico que exigen las transcripciones bandísticas de la obra de Alcorta. Citemos el de dos de ellas, como ejemplo representativo:

<sup>24</sup> Vicente Gesualdo e Higinio Otero nos ofrecen ejemplos ilustrativos de las bandas de nuestras tierras por aquellos años. A través de Gesualdo, observamos, por ejemplo, que la banda del Cuerpo Cívico de Infantería de Montevideo, en 1815, estaba integrada por un fagot, dos trompas, tres clarinetes, octavín (flautín), pandereta y triángulo. En la reproducción que hace Higinio Otero del registro de una compra de instrumentos musicales que las autoridades de la provincia de Mendoza efectuaron en Chile, ya en el año 1838, con el fin de dotar a una banda militar, observamos: “1 Ophicleide [sic] con su funda”, “1 bugle con sus llaves [sic., suponemos “llaves”]”, “1 par de platillos”, “1 Trombón con mudas”, “6 clarinetes”, “1 Requinto”, “1 Flautín terció”, “1 Octavín”, “1 Fagott [sic]”, “1 Pandereta”, “1 Clarín de infantería”, además de “2 Métodos para aprender música uno para clarinete y otro para Serpentón”, y docenas de cañas para clarinetes y fagotes. Ver: Gesualdo, V., 1961; y Otero, H., 1970.

<sup>25</sup> Ver: Bate, 1980.

<sup>26</sup> Ver: Baines, 1980.

<sup>27</sup> Vessella, s.f. Vessella aclara que las *saxotrombas* no conforman una familia aparte de la de los *saxhorns*, sino que se tratan de los mismos *saxhorns* perfeccionados.

<sup>28</sup> Ver: Nátola, 1954.

<sup>29</sup> Inventado por el fabricante italiano Giuseppe Pelitti en el año 1835 (ver: Meucci, R., 2001).

<sup>30</sup> Nátola, *op. cit.* Debemos agregar que el nombre “Pelittone” hace referencia a su fabricante, el italiano Giuseppe Pelitti (ver nota anterior). Según Renato Meucci (*op. cit.*), el “Pelittone” vio la luz en el año 1845.

<sup>31</sup> Gesualdo, 1961. Notar sin embargo que “figle” es la denominación española que recibe el *oficleide*; instrumento que, como hemos visto, no entraría dentro de los ‘nuevos’ basados en el sistema de pistones. Sin embargo, según afirma Philip Bates (*op. cit.*), éste supo resistir su posición en las bandas, junto a los nuevos instrumentos, por muchos años.

a). *Fantasia para Clarinete en Si b para Banda:*

Flautín en re bemol; requinto en Mi bemol; clarinetes, pistones en Mi bemol y en Si bemol; bugles en Si bemol; saxhorns en Mi bemol; bombardinos trombón cantable; trombón de acompañamiento; bajos en Mi bemol y en Si bemol; tambor; bombo.

b). *Música eclesiástica: Gradual para el día de San Martín:*

Flautín en Re bemol; requinto en Mi bemol; clarinetes en Si bemol; pistones en Mi bemol y en Si bemol; bugles en Si bemol; saxhorns en Mi bemol; bombardinos; trombón cantable; trombones de acompañamiento; bajos y pelitones; tambor (flojo); bombo.

Como podemos observar, se trata claramente del orgánico de una banda de la segunda mitad del siglo XIX. Bajo la denominación de ‘bugles’ se entiende en este caso a los *saxhorns* o *fliscornos* soprano;<sup>32</sup> los ‘pistones’ vendrían a ser las *cornetas a pistones*; los ‘saxhorns’ no son otra cosa que los *saxhorns*, denominados a través de una deformación del vocablo original (en este caso, se refiere al *saxhorn* en Mi bemol, contralto).<sup>33</sup> También vemos a los *bombardinos*, y entre los ‘bajos’, a los ‘pelitones’ (*Pelittones*, ver más arriba). Notamos además la presencia de los trombones ‘de acompañamiento’ y ‘cantable’.

Guiándonos por todo lo expuesto anteriormente, podríamos concluir, entonces, que: a) Las transcripciones fueron firmemente escritas luego del año 1843 (fecha en que Sax patenta sus *saxhorns*); b) ateniéndonos a las fechas que da Gesualdo para la llegada a nuestro país de la reforma de las bandas, y si suponemos que las transcripciones fueron escritas en la Argentina y por la pluma de Amancio Alcorta (tal como a primera vista se desprende de los datos que brindan las partituras), el período para la creación de éstas tiene que haber sido el que va desde los años siguientes a la caída de Rosas (1852) hasta al año 1862, fecha de la muerte de Alcorta.

## 3.3.- EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA DE LAS TRASCRIPCIONES PARA BANDA

De lo recientemente mencionado, se desprende que si fue Alcorta quien escribió las transcripciones, tuvo que haberlo hecho, muy aproximadamente, en los diez últimos años de su vida. Y aunque en realidad no tendríamos por qué poner en duda su autoría, debemos mencionar qué cosas son las que nos obligan a hacerlo.

En primer lugar, el hecho de que -como hemos visto-, ninguna de las fuentes más antiguas (Avellaneda, Nessler, Seeber, Williams) mencione la existencia del cuerpo bandístico, bien puede ser un claro indicio de su no autoridad. Como ya hemos visto, Francisco Seeber menciona que al momento de realizar su escrito (1884), se hallan ya editadas todas las obras conservadas del **compositor, estando éstas agrupadas en cuatro colecciones: “una de piano y canto, otra de piano solo, y otra de música de iglesia”, junto a “una colección de música concertada para varios instrumentos” (es decir, la edición de 1869 por Moucelot que contiene las obras de cámara del autor).**<sup>34</sup>

Con respecto a Alberto Williams, tal como lo señala Pola Suárez Urtubey,<sup>35</sup> es extraño que jamás haya mencionado las transcripciones para banda en sus escritos. Más todavía si tenemos en cuenta que algunos de los ejemplares de las transcripciones que hemos consultado, pertenecían a su biblioteca privada, ahora donada al Instituto Nacional de Musicología.

<sup>32</sup> La denominación ‘bugle’ es de origen francés y suele aplicarse a los *saxhorns*. (ver Nátola, 1954: 41 y ss.) Es interesante notar al respecto que en la transcripción para banda del *Gradual para el día de San Martín* (Ed. Joaquín Mora), los así llamados “bugles” al comienzo de la partitura, son referidos más tarde, en compás 26, bajo el nombre de “fliscornos”.

<sup>33</sup> Otras denominaciones similares, como “saxhorns”, también son corrientes en países de habla hispana.

<sup>34</sup> En: Alcorta, A. – Avellaneda, N. (prologuista): *op. cit.*

<sup>35</sup> Suárez Urtubey, *op. cit.*

Otra realidad que atenta contra la autoría de Alcorta de las versiones bandísticas, es el nivel técnico musical que presentan. A este respecto, tanto Nicolás Avellaneda como Francisco Seeber afirman que las últimas producciones de Alcorta son las de cámara, que conforman la mencionada edición parisina de 1869. Siendo que las obras para banda son principalmente transcripciones de éstas, y teniendo en cuenta la mayor ‘corrección’ en el manejo musical que presentan con respecto a las versiones originales, se vuelve contradictoria una posible hipótesis por la cual el autor escribió las versiones bandísticas en la última etapa de su vida, cuando alcanzó un nivel técnico musical superior. Por otra parte, agrega Seeber en su trabajo citado:

**“[La obra musical de Alcorta] no abraza grandes dimensiones, habiéndose mantenido el autor dentro del cuadro limitado de la música que los franceses llaman de ‘chambre’, de cuatro instrumentos y de la música vocal. Dudamos de que sus estudios reducidos a lo que hemos dicho [se refiere a las clases de música con Cambeses y al posible espíritu autodidacta del compositor], le hubiesen permitido ir más allá y abordar trabajos más serios para orquesta”.**<sup>36</sup>

Pero entonces, si no fue el propio Amancio Alcorta el autor de las transcripciones, ¿quién fue el que las realizó?

Uno de los primeros candidatos que naturalmente surge, es Alberto Williams, su nieto. Williams, nacido el mismo año de la muerte de su abuelo (1862), bien pudo haber efectuado las transcripciones bandísticas en cualquier momento de su vida, quizá en su juventud. Sin embargo, si bien no queda descartado del todo, mencionaremos que existen pruebas para no atribuírselas a él.

La primera de ellas, relacionada con lo dicho más arriba, es el hecho de que nunca, hasta donde sabemos, lo haya declarado. Sencillamente no vemos razón alguna por la cual haya ocultado su crédito como transcriptor. La otra razón por la cual dudamos de esta hipótesis, es la siguiente:

En la Antología de Compositores Argentinos publicada por la Comisión Nacional de Cultura (1941), Alberto Williams ofrece, dentro de la sección dedicada a la música de su abuelo, una reproducción del *Gradual para el día de San Martín* para canto, flauta y órgano/piano. Si comparamos esta versión con la que aparece dentro de la edición efectuada por la casa Joaquín Mora titulada *Música de Iglesia*,<sup>37</sup> notaremos importantes diferencias. La versión de Williams suprime algunos compases, desplaza temporalmente elementos y corrige algunos errores de escritura armónica presentes en la edición española. Pero ninguna de estas modificaciones figura en la transcripción bandística de la obra. Somos de la opinión que, de haber sido esta última elaborada por Williams, debería presentar, si no todos, al menos algunos de los rasgos de la versión corregida que ofreció en la Antología. Comparemos ahora el mismo pasaje tal como aparece en la edición de Joaquín Mora y en la versión que ofrece Alberto Williams en la *Antología*. (Comisión Nacional de Cultura, 1941).

<sup>36</sup> Debemos, sin embargo, señalar que estas últimas palabras quizá se contradigan con lo que Seeber afirma en otra parte de su escrito, al hablar de una de las obras sacras de Alcorta, el *Gradual para el día de San Martín*, gradual que según dice: “el señor Alcorta compuso ‘para ser tocado por los niños del Colegio San Martín’ [el destacado es nuestro], en que se educaban sus hijos, en la fiesta anual que ellos celebraban en una de nuestras iglesias, en honor de este Santo”.

A este respecto, Williams, en la biografía sobre Amancio Alcorta que destina a su Antología de Compositores Argentinos (ANBA) dice: “En 1854 se ejecutó, en la Catedral, el *Gradual para la Misa de San Martín*, teniendo por intérpretes a los alumnos del Colegio San Martín que dirigía el educacionista Roberto Hempel; la parte de barítono fue desempeñada por Amancio Alcorta [hijo] [...], la de flauta por su hermano Santiago Alcorta, y el acompañamiento por la orquesta de aquel célebre colegio.” [el destacado es nuestro].

Aunque desconocemos la constitución de aquella orquesta -que según agrega Williams luego, descollaba en los conciertos organizados por el colegio-, se desprende de lo dicho que Alcorta sí pudo haber realizado, aunque sea por única vez, un trabajo para un organismo instrumental de mayores proporciones.

<sup>37</sup> Para esta comparación, nos apoyamos en la edición española de *Música de Iglesia*, y no en la de Thiébaux, por no haber podido hasta el momento ponernos en contacto con esta última, salvo a través de las reproducciones que ofrece Gesualdo en su *Historia...* de algunas páginas de la misma. Como ya hemos explicado en otra nota, la re-edición de Joaquín Mora no parece presentar más diferencias respecto de la edición original francesa que en cuestiones tipográficas y de diseño.

Ejemplo 4.a.- *Gradual para el día de San Martín*, para voz, flauta y órgano/piano.  
Amancio Alcorta, según la edición de Joaquín Mora (cc. 32-34).

Obsérvese las modificaciones realizadas por Williams en ritmo y altura en la línea de la flauta y del canto, así como la supresión de los reguladores:

Ejemplo 4.b.- *Gradual para el día de San Martín*, para voz, flauta y órgano/piano.  
Amancio Alcorta, según la edición de Alberto Williams (cc. 32-34).

Compárese ahora ambas versiones del pasaje con su transcripción para banda (ed. Joaquín Mora, pp.37-38; ofrecemos aquí una reducción. La versión bandística se halla un tono más bajo que la obra original). Es posible detectar que la transcripción para banda guarda mayor fidelidad con la edición original de la obra que con la revisada por Williams:

The image shows a musical score for a band, transcribed for voice, flute, and organ/piano. The score is arranged in a system of staves. The instruments and parts are:
 

- Requinto:** 1 Picc. (Sva alta) - Treble clef, playing a melodic line with sixteenth notes and slurs.
- Clarinet 1:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Clarinetes 2-3-4:** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with slurs.
- Piccolo:** Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Bugle 1:** Treble clef, playing a melodic line with a *p dolce* dynamic.
- Bugles 1-2:** Treble clef, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- Saxofones Mi b:** Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Pistonos Si b:** Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Bombardinos 1-2:** Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Bombardino 3:** Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Bajos y Paltones:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with slurs.

 The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamics like *f*, *ff*, *p dolce*, and *mf*. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Ejemplo 4.c.- Transcripción para banda del *Gradual para el día de San Martín*, para voz, flauta y órgano/piano. Amancio Alcorta, según la edición de Joaquín Mora (cc. 32-34).

#### 4.- CONCLUSIÓN

Ha sido éste nuestro primer intento de acercamiento a la problemática de las transcripciones para banda de la obra de Amancio Alcorta. Como ha podido verse, son varios los problemas que por el momento surgen a la hora de enfrentarlas. El presente trabajo ha intentado instalar la problemática y proponer algunas primeras respuestas a las incógnitas que surgen, siendo muy claro que la cuestión no se agota aquí, sino todo lo contrario. Creemos que no es de poca importancia dejar en claro que la finalidad de este trabajo no ha sido la de desacreditar a una figura histórica de nuestra música, negándole la autoría de parte de su obra para atribuirla a terceros. Han sido los datos que hemos recopilado a lo largo de nuestra investigación los que nos han llevado a la manera de abordar la problemática. La obra de Amancio Alcorta y su historia, abren verdaderamente un sinnúmero de preguntas y caminos a medida que nos acercamos a ella y es todavía un compromiso, para nuestra musicología, el encarar un estudio analítico serio y pormenorizado de su producción.

#### BIBLIOGRAFÍA

ALCORTA, Amancio - AVELLANEDA, Nicolás (prologuista).  
 1910 *Escritos Económicos del Señor Don Amancio Alcorta (1805-1862)*. Con un prólogo y notas del doctor don Nicolás Avellaneda, profesor, entonces, de Economía Política, en la Universidad de Buenos Aires, y Presidente, después, de la República Argentina; seguido de un estudio sobre las composiciones musicales del mismo señor Alcorta, escrito y publicado por don Francisco Seeber. [s.l.]: Imp. Tragant, [segunda edición].

BATE, Philip.  
 1980 "Saxhorn", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, vol. XVI, pp. 531-534.

GESUALDO, Vicente.  
 1961 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: BETA.

- MONDOLO, Ana María.  
2006 "Amancio Alcorta", en <http://www.musicaclasicaargentina.com/alcorta/index.htm> [consulta: enero de 2006]
- NÁTOLA, Donato.  
1954 *Apuntes sobre Instrumentos e Instrumentación para Banda*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- NESSLER, Gustavo.  
[1869/70?] "Composiciones musicales del Sr. D. Amancio Alcorta", artículo de marras en Fondo Amancio Alcorta, legajo 33 (2331), Archivo General de la Nación.
- OLAECHEA Y ALCORTA, Baltazar.  
s.f. *Árbol genealógico y noticia histórica de los Olaecheas y los Alcortas*. Mercedes (Buenos Aires): Imp. Lib. y Enc. de Julio Ortiz y cia.
- OTERO, Higinio.  
1970 *Música y músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- SALCEDO, Javier.  
1997 *Alcorta, la elite y la herencia recibida*. Buenos Aires: [s.ed.], 2da. ed.
- SUÁREZ URTUBEY, Pola.  
1999 "**Alcorta, Amancio**", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, Vol. I, pp. 233-235.
- VENIARD, Juan María.  
2000 *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA.
- VESELLA, Alessandro.  
s.f. *Studi d'Instrumentazione per banda*. Milano: Ricordi.
- WILLIAMS, Alberto.  
1910 "**La música argentina**", *La Nación*. Buenos Aires, (suplemento alusivo al Centenario, pp.184-196). 25 mayo.  
s.f. *Pensamientos sobre la música; versos líricos, alocuciones, discursos y conferencias*. [Buenos Aires]: La Quena, vol. III.
- WILLIAMS, Alberto (ed.)  
1941 *Antología de Compositores Argentinos. Obras para Piano y para Canto con acompañamiento de Piano. Escogidas, revisadas y anotadas por Alberto Williams*; Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes. Cuaderno I: 'Los Precursores'.  
1941 *Antología de Compositores Argentinos*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Vol. I.

\*\*\*

Julián Mosca cursa actualmente el quinto año en la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Como miembro auxiliar del IIMCV, colaboró en la publicación del libro *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*, de Pola Suárez Urtubey (2007). Forma parte del proyecto "**Transcripción y análisis de la obra de José de Orejón y Aparicio**" dirigido por la Doctora Diana Fernández Calvo y financiado mediante el Convenio internacional con el Centro de Estudios, Investigación y Difusión Musical de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el Centro 'Andrés Sas' de Investigación y Difusión Musical de la Biblioteca Nacional del Perú y la Universidad Sede *Sapientiae* de Lima.