

Suárez Urtubey, Pola

Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 10, 1989

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:

Suárez Urtubey, Pola. “Juan Bautista Alberdi : teoría y praxis de la música” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 10 (1989). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi? a=d&c=Revistas&d=juan-baustista-alberdi-teoria> [Fecha de consulta:.....]

JUAN BAUTISTA ALBERDI. TEORIA Y PRAXIS DE LA MUSICA

Por lo menos cuatro de las más grandes figuras argentinas de la época de Rosas se ocuparon de música. Son ellos Echeverría, Alberdi, Sarmiento y, en menor grado, Juan María Gutiérrez. A ellos deben sumarse Juan Thompson y Miguel Cané (p), quien a su vez había de contagiar su interés a su hijo Miguel, el autor de "Juvenilia".

Los estudiosos de la obra y personalidad de estos próceres o han dado totalmnete la espalda a esa inclinación o han proporcionado interpretaciones erróneas al no advertir el papel que desempeñó esa afición musical en la tarea nacional asumida por cada uno de ellos.

En el caso de Alberdi, el error de enfoque es flagrante. Es inconcebible que Paul Groussac, que desempeñó durante años la crítica musical en numerosos diarios de Buenos Aires¹, haya juzgado con tanta ceguera ese aspecto de la actividad juvenil alberdiana. "Con la misma soltura que imitaba a Larra o a Lerminier, competía con Esnaola en gimeos sentimentales (...) disfrazándose de Figarillo por la mañana, de filósofo por la tarde, y a la noche de pianista y cancionero de salón. Desempeñaba esta calamidad: el aficionado universal"². He aquí las palabras de Groussac. Y aún José Luis Lanuza³, al señalar el ensañamiento de Paul Groussac "que parece derivado de las invectivas sarmientinas", elogía la versatilidad de Alberdi, aunque insiste en destacar que Alberdi "se mantiene en un personalísimo equilibrio entre la filosofía y la frivolidad"⁴. Naturalmente, la frivolidad es la música. A esto habría que decir que, en todo caso, habrá sido tan *frívolo* Alberdi como Giuseppe Mazzini (1805-1872), el patriota italiano fundador de la sociedad secreta "La joven Italia"; autor en 1835 de un ensayo titulado *Filosofía della musica*, y a quien el propio Alberdi presenta al público de Buenos Aires desde su columna de *La Moda*⁵. O tanto como Nietzsche o Schopenhauer, para quien la música está fuera de toda jerarquía artística, porque es la más perfecta de todas, es la imagen de la voluntad misma, y a la cual dedicó tantas páginas en su trabajo fundamental⁶.

Juan Bautista Alberdi fue pianista y compositor por lisa y llana vocación. En cambio, como escritor y pensador de problemas musicales

estuvo tocado por algo más que la sola vocación. Todos estos hombres de la generación de Echeverría fueron una especie de "factotum" por necesidad. Estadistas, maestros, filósofos, sociólogos, artistas, soldados, periodistas de combate y críticos de arte, todo al mismo tiempo. Es que el país necesitaba comenzar a caminar, y en todos los órdenes.

Nadie mejor que ellos — y esto asombra— comprendió sus propias limitaciones. En la lucidez para ubicarse y valorar con exactitud la propia obra, según se la proyecte en el panorama local americano o en el de la gran cultura europea, está la grandeza de estos hombres.

Al incitar Sarmiento a los jóvenes chilenos a manejar la pluma "sin arredrarse por el mal resultado de sus ensayos y el desacierto de sus primeros pasos"⁷, les hacía notar que era extemporáneo y prematuro para nuestros jóvenes países aspirar a una perfección formal en cualquier cosa que se inicie. "Es quimérica la pretensión de ser perfectos —escribe— cuando estamos en la infancia". El problema por entonces era *hacer*. Romper traumas e inhibiciones. Lo de siempre. Lo difícil era *empezar*.

Por su parte Juan Bautista Alberdi, en su discurso inaugural del Salón Literario titulado *Doble armonía entre el objeto de esta Institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social y de esta exigencia con otra general del espíritu humano*⁸, recuerda que en nuestro país se ha recorrido el camino inverso al seguido por otros pueblos, particularmente Francia. "Nuestra revolución es hija del desarrollo del espíritu humano", dice, y tiene por finalidad ese mismo desarrollo que es hijo de las ideas y que a su vez engendra ideas. Todos los pueblos se desarrollan "necesariamente". Ahora bien, en Francia primero fue el pensamiento y luego la acción. La revolución fue la consecuencia de una ebullición ideológica. En cambio nuestra revolución careció de una filosofía nacional y empezó "por donde debimos terminarla: por la acción", de modo que "nos vemos con resultados y sin principios".

La gran tarea de los hombres de la generación del 37 fue justamente la de crear esos principios; la de elaborar un programa y un pensamiento generacional; la de empezarlo todo, abrir el surco, señalar la ruta. He aquí lo que olvidó Groussac al juzgar a Alberdi, sin duda porque aquel gran pensador estaba habituado a su herencia cultural francesa de siglos y no conoció, como los nuestros, la orfandad intelectual.

Además de pianista y compositor de piezas de salón, Alberdi escribió dos obras breves sobre nuestro tema y ejerció el periodismo musical. Difícil es saber qué formación tuvo en este terreno, pues en su *Autobiografía*⁹ apenas si dedica unas palabras a su afición musical. De todos

modos, numerosos escritos nos hablan de la natural predisposición de Alberdi para la música y de su notable memoria auditiva. Alberto Williams¹⁰ afirma que Alberdi estudió música con José María Cambeses, flautista español que según el músico chileno José Zapiola¹¹ actuaba ya en Buenos Aires en 1824. Pero Williams añade que la cultivó "por vía de adorno y entretenimiento, como él mismo nos lo dice en sus *Cartas sobre la música*".

Fues bien, se trata aquí de un error de Williams y que ha dado pie a que desde hace casi ochenta años se venga repitiendo que Alberdi cultivó la música "por vía de adorno y entretenimiento". Las cuatro *Cartas sobre la música* aparecidas en distintos números de *La Moda* (Nº 1, pág. 4, 18 nov. 1837; Nº 3, pág. 4, 2 dic. 1837; Nº 12, pág. 4, 3 febr. 1838; Nº 14, pág. 3, 17 febr. 1838) llevan la inicial E... y no pertenecen a Juan Bautista Alberdi, como creyó Williams, sino a Demetrio Rodríguez Peña, según prueba Cutolo en su diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina y José M. Oría en la edición facsimilar de *La Moda* realizada por la Academia Nacional de la Historia en 1938. Demetrio Rodríguez Peña había sido compañero de Alberdi en la Universidad, según documenta Jorge M. Mayer¹² al afirmar que en 1833, en el mes de diciembre, rindieron examen de segundo año de Jurisprudencia con la calificación de Bueno, Alberdi, Miguel Cané, Andrés Somellera, Carlos Eguía y Demetrio Rodríguez Peña.

De modo que es este redactor y no Alberdi quien afirma en la primera *Carta* de *La Moda*: "No soy más que un simple aficionado, y cultivo la música sólo por adorno y entretenimiento, interés muy secundario en comparación de estudios más importantes que absorben mi mayor tiempo".

Es cierto que los minués, valeses o canciones de Alberdi servían para amenizar esas reuniones caseras tan bien descritas por la pluma de Wilde¹³ o de Santiago Calzadilla¹⁴. Es sabido también que el futuro autor de las *Bases* figuraba en la lista de los *leones* citados por Calzadilla, verdadero "dandy" que brillaba por su "bien faire" en el salón porteño. Pero, si damos crédito a las afirmaciones de Lucio V. López, Alberdi parece haber compuesto otras obras más pretensiosas. En efecto, en su artículo ya citado del diario Sudamérica, *La musa del pasado* (Bs. As., año 1, Nº 89, miércoles 20 de agosto de 1884), se lee lo siguiente: "Alberdi era hijo de su talento; a los 28 años tenía genio para escribir una sátira, limar un artículo y para improvisar un *wals* sobre el piano. En la antigua capilla de las *Conchas* se conservaba una *Misa de requiem* del célebre y batallador polemista y un *mes de María* que debió tocarse y cantarse en el verano de 1837 por un grupo de señoritas y muchachos en

el que D. Dieguito Arana rascaba una viola y otros que han muerto ya, hacían el coro a las preces de la Virgen. Hemos alcanzado —continúa López— por una casualidad, la hora postrera del prestigio musical de Alberdi, en Las Conchas. En su último viaje, hizo una excursión al Tigre. Hacía cuarenta años que faltaba; pero vivía aún allí una devota de la Virgen y de su fama, y vivía en la misma casita de tirantes de palma rodeada de naranjos, de otro tiempo. El lector no querrá creer que la contemporánea de la juventud vio pasar a Alberdi con su comitiva por entre enredaderas de jazmines, y lo conoció, y aquella pobre vieja, que hacía años que no bajaba al terraplén de su quintita, salió desahogada al camino a llamarlo y a gritarlo, pero ya el ingrato ausente había desaparecido y el tren de regreso se ponía en marcha. La pobre señora volvió a su casa contando que había visto una sombra, la sombra de Alberdi, que se le había disipado como un sueño, y sobre el piano, donde tantas veces se habían pasado las manos ágiles y cuidadas de *Figarillo* trató de arrancar con un dedo las primeras notas de una canción del viejo tiempo”.

Sea o no cierto el dato de Lucio V. López que muestra a Alberdi como compositor de dos obras religiosas, lo cierto es que una atenta lectura a sus dos obritas de teoría, práctica y estética musical con las cuales inicia Alberdi su producción de escritor, así como un análisis de las circunstancias que rodearon la publicación de las mismas, revelan hasta qué punto su dedicación al arte musical y su magisterio por vía literaria respondían a un programa de acción llamado a no dejar fisuras, según propósito de ellos, en la formación cultural y artística de los argentinos.

Con el *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* y *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, inicia Juan Bautista Alberdi su trayectoria de escritor. Luego vendrán, en 1834, la *Memoria descriptiva sobre Tucumán*, fuertemente influida por los románticos franceses o, como dice el propio autor, “por las plumas melancólicas de Madame de Staël, de Chateaubriand, Hugo y Lamartine”. Poco después, en 1837, nace el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, trabajo ya fundamental en el que Alberdi se ubica en la gran línea del futuro autor de las *Bases y punto de partida para la organización política de la República*, de 1852.

Alberdi llegó a ser eje de la política intelectual argentina y de las corrientes literarias, pero sobre todo filosóficas, que dieron base a la organización nacional. En torno de él existe una impresionante bibliografía. Horacio Jorge Becco la publica en una recopilación de *Estudios sobre Alberdi*, editada por la Municipalidad de Buenos Aires¹⁵. Trabajo sumamente completo realiza asimismo Alberto Octavio Córdoba en la *Bibliografía de Juan Bautista Alberdi* que publica la Biblioteca de la

Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires (1968). Es de advertir además que en estos últimos años los estudios críticos sobre este escritor se han intensificado de manera notable. La literatura alberdiana crece sin cesar, sin duda porque su obra es motivo de permanente interés para el investigador argentino. Su personalidad, su visión jurídica, las diferentes corrientes filosóficas y estéticas que se encuentran en sus obras, la originalidad como escritor de imaginación (*Luz del día en América*), como autor de teatro (*El gigante Amapolas*), su posición entre el pensamiento racionalista y el Romanticismo, sus polémicas ácidas con Sarmiento (*Cartas quillotanas*) y, en fin, la proyección de su obra e ideología en el destino del país: todo ello sigue siendo motivo de revisiones e interpretaciones renovadas sintomáticas de un talento múltiple y fecundísimo.

* * *

Cuando Juan Bautista Alberdi llega a Buenos Aires desde su Tucumán natal, estaba próximo a cumplir catorce años. Corría el 1824 y había nacido el año de la Revolución (29 de agosto). Su padre, don Salvador Alberdi, era un vizcaíno que llegó a estas playas en 1778 y se trasladó a Tucumán por razones de salud. Allí se casó con doña Josefa Aráoz, hija de una prominente familia provinciana. De ella, se dice que cultivó la poesía; de él, del padre, que fue de los primeros españoles inclinados a la causa de Mayo y amigo de Belgrano.

Alberdi, huérfano a edad muy temprana, arriba a Buenos Aires en la época de Rivadavia. Como becario de su provincia, cumple accidentados estudios en el Colegio de Ciencias Morales; es cadete de tienda y encuentra un hogar en la casa de Miguel Cané (p.), su compañero de banco en el colegio.

El propio Alberdi lo relata en escritos publicados como *Escritos póstumos*¹⁶: "Adquirí dos amistades, fueron Miguel Cané y el estilo de Juan Jacobo Rousseau; por el uno fui presentado al otro. Nos tocó a Cané y a mí sentarnos juntos en el primer banco, tan cercanos a la mesa del profesor, que quedábamos ajenos a su vista". Alberdi relata el descubrimiento que significó para él la lectura de "La nueva Eloísa", que le prestara Cané. "Rousseau fue desde ese día, por muchos años, mi lectura predilecta. Después de "La nueva Eloísa", el "Emilio", y después el "Contrato social". En la Universidad y en el mundo, Cané y yo quedamos inseparables hasta el fin de nuestros estudios. Yo debí en gran parte a su amistad la terminación feliz de mi carrera".

En efecto, la carrera de Alberdi había corrido peligro. Incapaz de resistir el severo reglamento del Colegio de Ciencias Morales (se sabe que las penitencias eran repugnantes cuando no brutales), lo abandonó

en noviembre de 1824, después de haber cursado pocos meses. El rector, don Miguel de Belgrano, informó al gobernador Las Heras, en nota fechada el 8 de noviembre, que "el joven D. Juan Bautista Alberdi ha manifestado desde que se halla en este colegio a mi cargo, una aversión sin límites a los estudios y no creo que fuera de lugar que la violencia que experimenta, le causen las enfermedades de que se habla, aunque no se las ha notado: más, vista su repugnancia no interrumpida, o más bien su obstinación a no aplicarse más que a la música, cosa que no es posible enseñar aquí exclusivamente, llego a persuadirme íntimamente, que a este establecimiento reportaría ventajas inequívocas, si V. E. se digna acceder al permiso que se solicita"¹⁷. Como se advierte, el Colegio enseñaba música, mas no toda la que hubiera deseado Alberdi. En efecto, "cosieaba un maestro de música coral y piano y otro de baile"¹⁸.

Felipe Alberdi, su hermano, se preocupó entonces por buscarle un buen trabajo y así es como Juan Bautista entra a la tienda de Maldes, situada justamente frente al Colegio. Esa vecindad parece haber sido providencial. Y así lo señala el propio desertor. Todos los días veía salir a sus compañeros. Así, "sin esta tentación peligrosa, yo hubiese quedado tal vez definitivamente en la carrera del comercio, y sido más feliz que he podido serlo en otra". Retorna entonces a las aulas, gracias a la intervención del general Alejandro Heredia, doctor en teología y derecho, quien no sólo le da lecciones de latín "sino que también me hizo enseñar música" Y con la vuelta al colegio, llega la indeclinable amistad de Cané y el irremplazable magisterio de Diego Alcorta, magisterio que se proyectaba más allá de las aulas.

Luego viene la efervescencia intelectual. En 1830 y según relata Vicente Fidel López¹⁹ se produce una invasión de libros y de ideas. "No sé cómo se produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se habían oído mencionar hasta entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules Janin, Merimée, Nisard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas sobre escuelas y autores románticos, clásicos, eclécticos, sansimonianos. Nos arrebatábamos las obras de Víctor Hugo, de Sainte-Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Ducange, George Sand, etc. Fue entonces que pudimos estudiar a Niebuhr y que nuestro espíritu tomó alas hacia lo que creíamos las alturas..."

Era también 1830 el año del retorno de Echeverría. El año en que la generación del 37 comenzaba a pensar en sincronía con las corrientes europeas y a descubrir una sola aspiración común: la Patria y el pensamiento de Mayo como punto de partida para el desarrollo "necesario" del país.

Félix Weinberg, al referirse a la vida cultural de Buenos Aires en aquella época documenta lo siguiente en su importante trabajo titulado *El salón literario de 1837*²⁰: “Desde 1830 —escribe— coincidentemente con la repercusión de las jornadas revolucionarias parisinas de julio, comenzaron a multiplicarse en los escaparates de las librerías porteñas centenares de volúmenes. Y los periódicos: *Revue de Paris*, *Revue Britannique*, *Revue Encyclopédique*, *Revue des Deux Mondes*, *The Edinburg Review*”. Con esta última referencia, ya tenemos aclarado un punto muy importante para explicar marcadas influencias sobre Alberdi musicógrafo, como se verá más adelante.

Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano...

En 1832, Alberdi, flamante alumno de Derecho, se propone comenzar a escribir. Y escribe sobre música. No es tan extraña esta circunstancia, como juzgan apresurados exégetas. Al margen de su natural vocación y de los estudios realizados, el joven estudiante de 22 años tenía ante sus ojos el ejemplo de Rousseau. Debíó pensar por entonces que si un filósofo genial como el autor del *Contrato* escribía sobre temas musicales, además de su obra de compositor, también él debía hacerlo, ahora, cuando sentía urgencia por comenzar su obra civilizadora. Naturalmente, Alberdi conocía la trayectoria musical de Rousseau. Lo sabía autor de *Le devin du village*, de las *Chansons italiennes*, o, entre otras, de *Les Consolations des misères de ma vie*, cerca de 100 arias y dúos vocales. Conocía además su *Disertación sobre la música moderna* y sus artículos musicales para la Enciclopedia de Francia, los cuales, revisados, habían pasado a formar parte del famoso *Dictionnaire de la musique* (1767), tan manejado por los jóvenes porteños de la década del 30.

Por otra parte, conviene no olvidar el papel que pasa a ocupar la música durante el Romanticismo, aun cuando Alberdi no pueda ser totalmente embanderado en esa corriente. Así es. Se ha discutido su filiación romántica basándose en su apego a la razón. “La razón, escribe: ley de leyes, ley suprema, divina, es traducida por todos los códigos del mundo. Una y eterna como el sol, es móvil como él: siempre luminosa a nuestros ojos, pero su luz siempre diversamente colorida...”. O bien: “La razón es la ley de la vida de los pueblos”.

En su ensayo sobre el pensamiento juvenil de Alberdi, Rodríguez Bustamante²¹ señala que a través de sus primeros escritos entre los cuales cita como más significativo el *Fragmento preliminar...*, se presenta como un hombre de transición. “Ideólogo a medias y romántico a medias, su espíritu quiere conciliar desde su comienzo lo racional y lo real, sin identificarlos o, mejor dicho, asumir el ejercicio de la razón no en

el plano de la pura teoría sino en continuidad con una posición moral y política y sin hacer violencia a los hechos para encuadrarlos en moldes ideológicos preconcebidos”.

Esa posición es a todas luces evidente cuando se analiza el contenido de *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*. Ya el título del trabajo es una definición, porque es justamente ese momento histórico el que se preocupa, por vez primera, de poner la música “a la capacidad de todo el mundo”. Es con el Romanticismo cuando proliferan en Europa los conciertos públicos y en consecuencia la crítica musical. En momentos en que Buenos Aires tiene una actividad importante de conciertos y óperas, actividad que está al alcance de todos, Alberdi obliga a especular sobre ella y quiere sentar las bases de una apreciación razonada y no puramente intuitiva. Echeverría, aun cuando hubiera podido manejar los libros y artículos sobre música utilizados por Alberdi, no hubiera podido nunca dar esta cátedra serena, metódica en la que se van dando al lector, muy paso a paso, los rudimentos de técnica y estética musical. Con vuelo desparejo, el autor del *Proyecto...* volaba más alto, incapaz de sujetarse a un plan ordenado y metódico.

Alberdi, hombre de transición, sí podía. Estaba convencido en aquellos años estudiantiles de que en un ambiente en el que casi todos se manejaban intuitivamente, por sensaciones o descripciones, era preciso apresar ideas, organizar síntesis, resúmenes, dominar la estructura ideológica y captar la sustancia espiritual de aquello que se proponía estudiar. Y en su *Fragmento preliminar...*, cuando ya ha finalizado su carrera en el Departamento de Jurisprudencia, declara: “Escribimos para aprender, no para enseñar porque escribir es muchas veces estudiar”.

El *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* (1832) está dedicado “Al Sr. Dr. Diego de Alcorta / Catedrático de Ideología de la Universidad de Buenos Aires / Como un débil homenaje de reconocimiento / Su discípulo / J.B.A.”²². El mismo incluye el vals *La Minerva*, del que es autor Alberdi, con el cual el alumno pondrá en práctica el método. Contiene además 28 ejemplos donde se ilustran las explicaciones referentes a la escritura musical: claves, notas en el pentagrama, figuras, signos de compás, armaduras de clave, silencios, adornos, etc., con el añadido de un diseño del teclado. El texto abarca diez páginas en la edición de *Obras Completas* y comprende las siguientes secciones: Discurso preliminar; Introducción; y doce Cuestiones, antes de las breves líneas de Conclusión.

El “Discurso preliminar” ya es una profesión de fe roussoniana. Es el autor del *Emilio* quien está detrás de las juveniles palabras del musicó-

grafo argentino. No cree Alberdi que el método que propone sea nuevo. No se parece a los que están en uso, es cierto; pero *“se parece muchísimo al que la naturaleza ha empleado y emplea diariamente para enseñar a los hombres casi todo lo que saben”*.

Y luego, enseguida nomás, plantea conceptos de pedagogía musical que resultan hoy, a más de un siglo, bien actuales. Dice Alberdi que *“efectivamente, la naturaleza dotando al hombre de esa extraordinaria facultad de imitación, ha querido que aprenda a hablar antes de conocer la gramática; aprenda a pensar antes de conocer la lógica; aprenda a cantar antes de conocer la música; en fin, lo aprenda todo sin sospechar siquiera que hay reglas para aprenderlo”*.

Al igual que los métodos modernos destinados a la enseñanza de la niñez, que hacen manipular instrumentos y conducen al educando a “hacer” música antes de aprender la escritura, Alberdi hace preceder en el aprendizaje la práctica a la teoría. *“Mi discípulo —dice el pianista— sabrá tocar el piano antes de conocer una nota, del mismo modo exactamente como ha sabido hablar antes de conocer una letra, es decir dándole ejemplo antes de darle reglas”*. Esto supone que el maestro no debe ser un teórico, sino que debe saber ejecutar. Enseñar con el ejemplo: de otro modo sus discípulos tocarán las teclas sin expresar nada, ignorando *“la mitad más bella de la música, el gusto”*. Para el autor, *“es incontestable que el espíritu humano de ningún modo se instruye mejor que por medio del ejemplo”*. sobre todo en arte.

Una vez que el alumno aprendió a tocar el piano de memoria, deberá *“averiguar el modo de escribirla o representarla por caracteres”*. El maestro deberá entonces idear la mejor manera de resolver ese paso. El crea la suya y la expone a lo largo de doce cuestiones originadas en diversos compases de su vals *Minerva*, compuesto para tal fin.

Naturalmente el método de Alberdi no se propone, por él mismo, producir virtuosos del teclado. Atiende solo la enseñanza básica. De ahí que, tratándose de los primeros pasos, no aconseja la práctica “penosa” de escalas. En cambio, una vez que se ha aprendido a leer la pieza propuesta en el método, aconseja leer mucha música, primero la que ya se conoce, pero escrita en otro tono; después, música desconocida.

Alberdi se opone a proveer al discípulo de *“una colección metódica de piezas que formara, por decir así, el curso práctico de piano”*. Es decir, un método progresivo de dificultades, a la manera de un Clementi, un Czerny o, modernamente, un Bartok. *“Pero esto es precisamente lo que yo repruebo —dice—. Muéstreseme los ejercicios que el discípulo hizo para aprender a pensar y hablar, y yo presentaré los que necesita*

para aprender a ejecutar el piano". Alberdi olvida la importancia en este aprendizaje de crear hábitos.

Todo lo que debe saberse, la posición del cuerpo, de los brazos, etc., debe aprender el alumno del maestro y solamente del maestro. Por imitación. Como se aprende a caminar, "a pensar" y a hablar. También así, por imitación, se llegará a escribir y leer la música. Llegado a este punto, el discípulo de don Diego Alcorta en la cátedra de filosofía, apela a la primera cita de las leídas o escuchadas en el curso de Ideología. Ella reproduce textualmente una idea de Pierre Cabanis, como se sabe perteneciente a la corriente de los ideólogos tan en boga en las dos primeras décadas del siglo en Europa y también, por esos años, en Buenos Aires. *"La facultad de imitación —señala la cita— que caracteriza toda la naturaleza sensible, y particularmente la naturaleza humana, es el medio más poderoso de educación, tanto para los individuos como para las sociedades"*. Y a continuación, Alberdi acudirá a uno de los filósofos de mayor influencia sobre los ideólogos, Etienne Bonnot de Condillac, el eminente investigador de los problemas psicológicos. *"Para exponer la verdad en el orden más conveniente —dice— es menester observar aquél en que naturalmente ha podido ser hallada; porque el mejor modo de instruir a los otros, es conducirlos por la senda que se ha debido seguir para instruirse uno mismo. De este modo casi no parecerá demostrar verdades ya descubiertas, sino investigar y hallar verdades nuevas"*.

Esto viene a raíz de la defensa que hace Alberdi del poder magisterial de los jóvenes. Teme que se juzgue insolente su trabajo en relación con su edad; pero tiene la respuesta pronta al considerar que las personas más aptas para *"la redacción de las obras elementales son los jóvenes"* porque *"ellos mejor que nadie conocen las dificultades que el estudio presenta, la marcha que ha de seguirse para vencerlas"*. Pero sobre todo, apela al argumento de que la experiencia reciente es buena consejera para señalar ventajas o defectos en un método.

Alberdi reconoce que este método es cómodo para el que aprende, pero en cambio *"penoso y difícil"* para el que enseña. No tendrá éxito entre los maestros, entonces. Pero esta reflexión le da un excelente pretexto al novel escritor para lanzar una tercera cita filosófica. Esta es de un destacado filósofo parisiense de la Ilustración Claude Adrien Helvetius. Escribe Alberdi: *"D'Helvetius lo ha dicho ya cien veces y diariamente lo repite la experiencia, que «los hombres están siempre contra la razón, cuando la razón está contra ellos». En otra parte —sigue Alberdi— ha dicho también este filósofo que «los enemigos de todo individuo que hace un descubrimiento en cualquier género, son: 1º) aquéllos a quienes contradice; 2º) los envidiosos de su reputación; 3º) aquéllos cuyos inte-*

reses son contrarios al interés del público». Siento tener que caer en el primero y último caso: y doy gracias a Dios por estar libre del segundo”.

A continuación se desarrolla el método para enseñar a leer y escribir la música. El alumno de Ideología en la cátedra de Diego Alcorta ya ha dejado sentada su formación filosófica. En adelante, es el artista el que pone al alcance de todo el mundo el ABC del alfabeto musical. Se trata de un esbozo apenas de teoría, sumamente imperfecto y de muy dudosa efectividad pese a las buenas intenciones del autor. Pero hay en cambio gran coherencia en este escrito teñido de influjo roussoniano como cuando expresa lo siguiente: *“Las primeras lecciones de piano no serán probablemente ni penosas escalas, ni ejercicios cansados. La marcha más frecuente de las manos es más bien salteada que sucesiva, y ejercitar a uno en escalas para marchar de un modo irregular, es lo mismo que adiestrarlo en la carrera para que aprenda a bailar. No hay una cosa más árida y difícil que una escala, mientras que hay pocas cosas más inútiles: muy rara vez ocurren en el curso de una pieza (al menos a dos manos) y es lo primero que se pone a un discípulo; y no se le pone una ni dos, sino que se le presentan veinticinco! En esto se invierte comúnmente tres y cuatro meses; sobrado tiempo efectivamente para que el más paciente se aburra y deteste la música por toda su vida!”.*

Hay un ataque directo de Alberdi a la enseñanza de su tiempo, de la cual no estaba por cierto huérfana Buenos Aires, a través de academias y maestros particulares. Si nos atenemos a las referencias aportadas por Rodolfo Barbacci en su *Documentación para la historia de la música argentina. 1801-1885* (en *Revista de estudios musicales*, Mendoza, año 1, nº 2, págs. 11-63, dic. 1949), ya desde 1810 (innecesario es ocuparnos ahora de los tiempos de la Colonia) se habla en el *Correo de comercio* (nº 4, sábado 24 de marzo de 1810, págs. 28-29) de una academia de música. La segunda aparece anunciada en *La Gazeta de Buenos Aires* (nº 99, miércoles 2 de diciembre de 1818, pág. 422) hasta que en 1822 se inaugura la muy importante de Virgilio Rebaglio el 27 de julio de 1822, según consta en *El Argos* de Buenos Aires del 31 de julio. No transcurren ni siquiera dos meses, cuando, el miércoles 18 de setiembre, *El Argos* publica el anuncio de Juan Pedro Esnaola y su tío, el presbítero José Antonio Picassarri sobre la inminente apertura de una escuela de música.

El prestigio, sin duda absorbente de esta última, no impide que surjan otros institutos o que aparezcan nuevos profesores particulares, como es el caso, de Esteban Masini, de Lorenzo Salvini (profesor de piano, canto y composición desde enero de 1824), de Madame Lierreclan en 1828, etc. Essos antecedentes significan entonces que Alberdi pudo conocer de cerca, por observación o experiencia, las fallas y virtudes de

la enseñanza instrumental. Veamos cómo en el *Discurso preliminar* de su *Ensayo...* ataca a ciertos maestros: “Se deduce de aquí inmediatamente que por este método [el suyo] nadie podrá enseñar el piano, sin saber ejecutar. Para nada sirven esos maestros que solo conocen un instrumento teóricamente. Puede decirse que no son más que unos mancos y ya se sabe que tan difícil es a un manco enseñar el piano como a un mudo enseñar a hablar. Esta comparación parecerá a algunos de poca exactitud al ver que realmente enseñan alguna cosa: ¿pero qué enseñan?, ¿cómo tocan sus discípulos? Como discípulos de manco: dan las notas únicamente, sin expresar nada: ignoran absolutamente la mitad más bella de la música, el gusto: y sólo poseen, por decir así, el esqueleto desnudo de toda gracia. De nada sirven en el piano los ejemplos dados con el canto u otro cualquier instrumento: cada uno de estos tiene su índole, su expresión particular que no puede ser interpretada de ningún modo: y en este caso vale más un triste ejemplo que el discurso más elocuente del mundo”.

El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo

Del mismo año 1832 es *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*²³. Hay nociones de historia de la música y de estética en estas páginas que reflejan la importancia que atribuye el autor a este arte en el desarrollo del individuo y de las sociedades.

La obra se inicia con un Prólogo, en el cual Alberdi se confiesa:

“Yo no tengo más parte en el siguiente opúsculo que el trabajo que he tomado de reunir sus elementos de varios libros, traducirlos del francés y metodizarlos. No he compuesto y publicado sino después que me he convencido de su utilidad. La enciclopedia metódica, los tratados elementales de Monrigny [sic], Rousseau, Caslil-Blaz [sic] y señaladamente Fétis, director de la Revista Musical y autor de varias obras nuevas: son principalmente los libros que he visto para su composición”.

Ante todo señalemos los errores de nombres citados en la edición de *Obras completas*²⁴. Donde se lee Monrigny, Alberdi se refiere sin ninguna duda a Jerome Joseph de Momigny, músico y teórico nacido en 1766 en Philippeville. Después de algunos años azarosos, Momigny se establece en el año 1800 en París y allí instala un comercio de música, se olvida casi de la composición y se entrega con frenesí a la reforma de la teoría de la música, la cual le parece muy necesaria. Así publica el *Cours complet d'harmonie et de composition d'apres une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, pensés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens et mo-*

dernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde, Paris, chez l'auteur, 1806, 3 volumes.

Como puede advertirse, el título advierte ya sobre dos similitudes: se habla de principios incontestables contenidos en la naturaleza, principios sobre los que dice apoyarse el método para tocar el piano de Alberdi y además se pone la obra, por su claridad, "al alcance de todo el mundo". Nuevos vientos corren en Europa a comienzos de siglo. Y en el Plata, es la aspiración común de todas las inteligencias de la generación del 37, el poner sus conocimientos "à la portée de tout le monde".

Con posterioridad a aquella obra. Momigny recibe el encargo de terminar la redacción del volumen de música de la *Encyclopedie méthodique*, obra monumental a la cual nombra Alberdi. En esos artículos, Momigny se dedica a la exposición de su sistema y a la crítica de los precedentes. La obra queda terminada en 1818 y tiene por título: *Encyclopedie méthodique. Musique, publiée par MM Framery, Gringuené et de Momigny, Paris, 1791-1818, 2 vol.*²⁵.

Poco después, Momigny resuelve reeditar ese trabajo, independientemente de la Enciclopedia y lo hace con un título que nos revela —para cuanto interesa en relación con Alberdi— la índole de sus métodos de enseñanza: *La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, come à ceux qui en sont aux premiers éléments, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepontiste, et compositeur...*. Es decir, un método nuevo, fácil y brevísimo para aprender a componer. La influencia de las ideas y propósitos de Momigny debió ser realmente determinante en la elaboración de los dos nuevos opúsculos de Alberdi.

Además de la *Enciclopedia metódica* y de Momigny, Alberdi cita a Castil-Blaze (erróneamente *Caslil-Blaz* en las ediciones). Es fácil establecer el influjo de este crítico musical, cuyos dardos le dieron prestigio durante largos años. Castil-Blaze fue de los primeros críticos musicales de Francia que estuvo preparado para serlo. Fue famoso por su columna del *Journal des Débats*, donde colaboró durante más de diez años, hasta 1830. Sin embargo, no es por esta publicación por donde debió conocerlo Alberdi en Buenos Aires, sino a través de sus artículos en la *Revue de Paris*, una de las publicaciones que, según consta, se leía en Buenos Aires en los años de efervescencia cultural francesa. En efecto, Vicente Fidel López cuenta en su *Autobiografía*²⁶ que Santiago Viola, "amateur" frívolo pero con dinero, hizo venir todos los libros de fama corriente en París y se suscribió, entre otras, a la *Revue de Paris*. Y allí, a la casa de Viola, "iban como moscas alrededor de un manjar" todos los jóvenes intelectuales de la generación heroica.

Dice Fétis²⁷ que Castil-Blaze recogió sus artículos de 1829 y 1830 de la *Revue de Paris* para publicarlos en dos volúmenes. Es lo que interesaba saber: que en esos años en que la revista entraba a Buenos Aires, cuando la leía Alberdi, colaboraba en ella Castil-Blaze. Este autor había editado además, en 1821, un *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 2 vol.). Ignoramos si lo conocía Alberdi, pero Fétis afirma que se le reprochó al crítico y musicólogo francés el haber reproducido textualmente gran número de artículos del diccionario de Rousseau. Lamentablemente, dice el mismo historiador, la acusación es cierta.

En cuanto al Diccionario de Rousseau, resulta indiscutible que circulaba en Buenos Aires. Casi no hay escrito sobre música en aquellos años que no haya bebido en esa fuente. Ya se verá más adelante como Alberdi, como Juan Thompson en *La poesía y la música entre nosotros* y Fernando Cruz Cordero en su *Discurso sobre música*²⁸, traducen el artículo de Rousseau sobre el *Genio* si bien con curiosas, y muy divertidas sin duda, variantes.

Por último, la compañía de Fétis se hace evidente. Alberdi conoce la *Revue musicale* fundada en 1827, primera en su género por su carácter de revista musicológica. También pudo conocer, aunque más no sea de nombre, el *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* de 1824; el *Traité de la fugue et du contre point* de 1825; *Solféges progressifs* de 1827, etc. Pero sobre todo, por la semejanza con el título del trabajo alberdiano, *La musique mise à la portée de tout le monde* de 1829 o 1830²⁹. No hay duda que Alberdi toma prestado a Fétis el nombre de su obra, a cuya traducción añade solamente la palabra *espíritu*. La procedencia de este último vocablo, también podría ser detectada; y ello, sin necesidad de dejar volar demasiado la imaginación. No es difícil que este lector de Herder haya leído por esos años que "la música es espíritu y se encuentra emparentado con esa gran potencia íntima de la gran naturaleza: el movimiento. Lo que no puede ser representado al hombre, el mundo de lo invisible, la música se lo comunica a su manera, la única posible".³⁰

La obra de Alberdi, *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, consta de 16 párrafos donde se trata los siguientes temas:

- 1) *De la música en general*. Su definición y divisiones.
- 2) *Música de la iglesia*. Sus divisiones, su importancia, sus mejores compositores.
- 3) *Música dramática*.
- 4) *Opera o drama lírico*. Su origen; su descripción; carácter de su parte poética. Overtura.

- 5) *Recitado*. Su naturaleza; su utilidad.
- 6) *Aria*. Su naturaleza; duo, trio, cuarteto, coro, cavatina, copla, romance. Formas de estas piezas empleadas por diversos músicos.
- 7) *Música privada o de cámara*.
- 8) *Música instrumental*, Sinfonía, cuarteto, quinteto, sexteto, sonata, capricho y fantasía, concierto, variaciones, valsas, minuetes, gabotas [sic].
- 9) *De la voz y del canto*. Diversas especies de voz; cualidades de un buen cantor; expresión, solfeo.
- 10) *De los instrumentos*. Sus especies; cualidades para su ejecución; instrumentos armónicos y melódicos. Piano: su ejecución; guitarra. Instrumentistas célebres.
- 11) *Ejecución en general*. En qué consiste la buena ejecución. Destreza, expresión.
- 12) *Composición*. Sus diversas partes, su complicación. Compositor.
- 13) *Genio*. Su descripción; regla para descubrirle.
- 14) *Músico*. Su definición por Boecio. Lo que nosotros debemos llamar músico. Repentistas.
- 15) *Gusto*. Su definición. Diferencia entre el gusto y la sensibilidad. Medio para descubrirle. ¿Cuál es el mejor gusto?
- 16) Reglas para juzgar una pieza que se oye por primera vez.

De los cuatro autores cuya deuda denuncia Alberdi, dos de ellos aportaron ideas y enfoques originales frente al fenómeno musical o al estudio y difusión de la música. Se trata de Rousseau y Fétis. Rousseau, por quien sentía real devoción nuestro músico y filósofo, se había convertido después del año 1752 en que se representó en París la *Serva padrona* de Pergolesi, en un apasionado defensor de la música italiana. El autor del *Emilio*, estaba a la cabeza de los Enciclopedistas (Grimm, Diderot, D'Alembert, Marmontel, Voltaire, La Harpe...), los cuales, a despecho de su aferrada concepción iluminista en relación con el arte sonoro, llegaron a abrir el camino hacia la futura concepción de la música como expresión privilegiada de los sentimientos.

Rousseau, que encarna el pensamiento de aquéllos, ama la ópera italiana por su cantabilidad, sencillez, frescura, naturalidad. También ama el canto, porque lo considera una esplendorosa efusión del corazón. En cambio, detesta la música francesa por su carácter artificioso, su complejidad armónica, su falta de espontaneidad. Aborrece también la música instrumental, la polifonía, el contrapunto, por considerarlos formas "contra natura" y de indiscutible sofisticación, invenciones "góticas y

bárbaras", que desvirtúan el valor de la música como lenguaje de sentimientos.

La definición que da Rousseau de la música se ubica dentro de las definiciones psicológicas. Ellas comienzan a darse —más allá de los lejanos antecedentes de Platón y Aristóteles— a partir del Renacimiento, cuando el gran avance del individualismo hace florecer la idea de que la música sirve como medio de expresión de los estados de ánimo del creador. La conocida definición de Rousseau marca el acento sobre la estética hedonista según la cual el fin de las artes en general es producir placer. De ahí que para él "la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído". Sin embargo, Rousseau lleva un paso más adelante la estética musical, más allá del tradicional hedonismo que se desprende de su definición, al elaborar un concepto de la música como lenguaje de sentimientos, basándose en una teoría personal sobre el origen del lenguaje. Con ella, anticipa la estética musical romántica, que ve a la música como un lenguaje privilegiado, capaz de expresar lo vernáculo, lo autóctono de cada pueblo y lo íntimo y personal del mundo expresivo, espiritual, del creador.

Es el espíritu del pensamiento roussoniano, precursor de caminos, lo que absorbe Juan Bautista Alberdi y no el envejecido hedonismo que se desprende de aquella definición sobre la música. Esto es absolutamente evidente cuando se lee la definición del artista argentino: "*Ahora quinientos años —escribe— podía decirse que la música era el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído; pero en el día no se la puede definir sino de este modo: el arte de conmover por la combinación de los sonidos*".

Es una lástima que Alberdi no dé las razones por las cuales "en el día" no se la puede definir de otro modo, es decir, como arte de conmover. El, que no vacila en hacer tres citas filosóficas en su *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, en cambio se muestra parco en referencias en este trabajo que pretende ser, justamente, de historia y estética de la música. De todos modos, si bien Alberdi todavía no llega a las definiciones metafísicas de nuestro arte, propias del idealismo alemán (las de Hegel o Schelling por ejemplo)³¹ y base teórica del Romanticismo, está más próximo a ellos que a las concepciones hedonistas del Iluminismo.

Enseguida de la definición, viene la división en géneros. El primer párrafo está destinado a la "*Música de iglesia*". Después de citar las partes de la Misa, ya sea la Breve o la misa Solemne, Alberdi da una apreciación crítica: "*Una misa sin defectos es sin contradicción la obra más importante y más difícil de la composición. No basta saber com-*

poner óperas para hacer misas. Un gran músico dramático puede ser incapaz de componer una misa. Para el teatro no se necesita más que genio y gusto. Para la iglesia se requiere mucho genio y mucha ciencia. Los mejores compositores en este género son Haendel, Jommelli, Mozart, y Cherubini”.

Alberdi ya había tenido oportunidad de escuchar música de Haendel. El domingo 27 de mayo de 1831 se realiza en Buenos Aires la inauguración del órgano de la Iglesia Episcopal Británica de San Juan Bautista, templo protestante inglés ubicado en la calle 25 de Mayo, entre Cangallo y Sarmiento actuales. Con tal motivo, las informaciones periodísticas registran un concierto de música sacra que incluye las siguientes obras: Obertura de *La Redención* de Haendel; *Te Deum Laudamus*, del mismo compositor; *Jubilate Deo*, también de Haendel; *Voluntary* (órgano), de Broderip³²; *Salmo 121*, de Wainwrigth³³; “Thou art the King of Glory” del *Tedeum de Dettingen* para bajo y coros (solista, Mr. Turner), de Haendel; “Let the brighth Seraphim” del oratorio *Sansón*, de Haendel; por último, del mismo autor, el “Aleluya” del *Mesías*³⁴. Con posterioridad, el 14 de noviembre de ese año, se realizaba un concierto análogo con fragmentos de oratorios de Haendel y de *La Creación* de Haydn.³⁵

También pudo escuchar Alberdi música sacra de Mozart, pues está documentada la ejecución del *Requiem* el lunes 21 de diciembre de 1829, durante los funerales de Dorrego. En las crónicas diplomáticas de John Murray Forbes, encargado de negocios de Estados Unidos, y publicadas con el título de *Once años en Buenos Aires*³⁶ se lee lo siguiente: “El lunes 21 de diciembre de 1829 a las 10 de la mañana, el cuerpo diplomático y consular extranjero, junto con todas las corporaciones y autoridades del país concurren, previa invitación, al Fuerte, desde donde el féretro fue conducido a la Catedral, seguido del Gobernador, sus ministros y autoridades públicas. En la Catedral se ofició, con gran pompa, una solemne misa, a los acordes del *Requiem* de Mozart, estando la iglesia apropiadamente decorada con festones negros”³⁷.

Acerca de la música sacra de Cherubini, hay referencias sobre su ejecución en aquellos años juveniles de Alberdi. En *The British Packet and Argentine News* del 20 de octubre de 1832 se reproduce una noticia aparecida en *El Lucero* del 8 de octubre del mismo año, cuyo texto es el siguiente: “Ayer fue celebrada en la iglesia de Santo Domingo la festividad de Nuestra Señora del Rosario. El Obispo y el Vicario Apostólico ofició con la asistencia de toda la clerecía. La orquesta era nutrida y selecta, y los mejores profesores de esta ciudad estuvieron sumados algunos aficionados, y entre ambos ejecutaron en forma admirable la celebrada Misa del señor Cherubini”³⁸. No se aclara de cuál de las once

misas solemnes se trata. O si es la Misa de Requiem en do menor de 1817 (el segundo Requiem es de 1836, posterior entonces al año de 1832 en el cual nos hemos detenido). Tampoco surge de esa información si se la ofreció entonces con carácter de estreno, en cuyo caso el mismo fue posterior a la escritura del opúsculo de Alberdi, del cual se habla ya el 3 de mayo de 1832, en *El Telégrafo*. Sin embargo, da la impresión de que ya hubiera sido interpretada antes, pues se habla de "la celebrada Misa del señor Cherubini".

En cuanto al elogio de las aptitudes creadoras de Jommelli para la música religiosa, no encontramos referencias sobre ejecuciones de alguna de sus obras; pero el hecho de que, de cuatro autores citados, haya constancia de que tres eran conocidos en la ciudad, hace suponer que Alberdi dio esos juicios basándose en la propia experiencia y en planteos críticos personales.

En lo que se refiere a la afirmación alberdiana de que es más difícil componer una misa que una ópera y que se precisa más ciencia para aquélla, se trata de errores de apreciación explicables en su tiempo. Rousseau y los Enciclopedistas habían difundido la idea de que la verdadera ópera, la ópera por antonomasia, es decir la italiana, se caracterizaba por su "élan" melódico, su simplicidad, espontaneidad, frescura, naturalidad. Y esa naturalidad para Rousseau era sinónimo de sentimiento y de inmediatez instintiva. No extraña entonces que para estos discípulos del Plata, familiarizados con Rossini, también componer una ópera hay sido problema de genio y no de ciencia. Estaban lejos de advertir cuánta ciencia compositiva encierra el *Barbero* rossiniano. Y cuánta ciencia el "Don Juan" de Mozart, estrenado en Buenos Aires dos años después de aquélla, es decir el 8 de febrero de 1827.

Es muy interesante analizar los párrafos que dedican al género teatral (III al VI). *"Todo el mundo ejecuta la música dramática, todo el mundo habla de ella, y hasta sus términos técnicos son conocidos por las personas menos versadas en el arte"*, dice Alberdi. Y a continuación: *"Pero todo el mundo no conoce el origen, y las variaciones de los diversos trozos que entran en la composición de una ópera"*. Explica primero el autor, el origen del género, en frases en las cuales queda ejemplificado con claridad el concepto del arte imperante con anterioridad al Romanticismo. Alberdi escribe en el párrafo IV: *"Estaba la música reducida a cierto número de formas toscas del contrapunto, que no encontraban aplicación sino en la música de iglesia y de cámara..."*. No había llegado aún, aunque en Europa se vislumbraba el cambio, la época en que los investigadores de la música habrían de enseñar a valorizar el pasado musical mediato. La historiografía, la paleografía, la crítica a nivel científico,

las investigaciones acústicas y fisiológicas, carecían de método y eran totalmente aisladas. Faltaban los instrumentos para la indagación; faltaba el estímulo cultural, pero sobre todo el basamento filosófico que sostuviera aquellas inquietudes.

Ya en los primeros decenios del siglo XIX, músicos, poetas y filósofos prepararon el ambiente y crearon una atmósfera propicia para esos estudios y para un cambio radical de mentalidad frente al fenómeno artístico. El siglo XVIII se había guiado en música según el concepto de progreso: Su propia época señalaba el punto más alto de perfección artística y técnica, mientras el pasado representaba un valor inferior por el sólo hecho de ser anterior.

No está tan lejano a este concepto este Alberdi juvenil. Las formas del contrapunto anterior al siglo XVII en que se afirman los principios sustentados, ya desde fines del XVI por la Camerata Fiorentina, eran "toscas". También lo eran para los sabios y músicos de la Camerata.

Insiste más adelante Alberdi en sostener que por veinte compositores capaces de componer una bella escena, hay uno solo que pueda escribir una buena obertura. A diferencia de Rousseau, otorga un gran valor a la música instrumental, por encima de los para él fáciles recursos de la composición escénica.

Emite a continuación, y siempre en relación con la obertura, un juicio crítico sobre los compositores de ópera. *"Hay una diferencia —se lee— entre una obertura llena de cosas lindas, y una buena obertura. Las oberturas de Rossini no son por ejemplo como las de Ifigenia y Alceste de Gluck, la Hostería portuguesa y Anacreon de Cherubini, la Flauta Mágica de Mozart, etc. En las oberturas de Tancredi, Otello, Barbero de Sevilla, Semiramide, etc., Rossini ha multiplicado las melodías más felices y los efectos de instrumentación más picantes y seductores; pero ha probado demasiado que el genio más feliz del mundo, sin doctrina musical, no es bastante para sacar partido de las ideas más favorables"*.

He aquí un ejemplo de cómo el Romanticismo no tuvo cabida, a través de algunos de sus aspectos, en la mente de Alberdi. Hay dogmatismo en este negar una doctrina musical a Rossini. Echeverría en cambio hubiera dicho otra cosa. Por ejemplo, que "el romanticismo no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas, con tal que represente viva y característicamente la concepción del artista"³⁹.

A continuación, Alberdi pasa a referirse al drama, en el cual establece dos elementos: el canto (la música) y la composición poética. Sin profundizar sobre la eterna cuestión de si la música debe ser sierva de

la poesía o viceversa, tema sobre el cual tantas polémicas han surgido en el curso de los siglos, Alberdi roza la cuestión. *“Los escritores de óperas —dice— sacrifican la regularidad [del verso] al prestigio del canto y a las decoraciones vistosas”*. En cambio el músico, aclara Alberdi, debe apelar al verso para transmitir situaciones concretas: *“Respecto de la música, que no es más que una lengua universal y de consiguiente vaga, necesita el músico acudir al poeta; así para el arreglo y disposición del drama como para que le dirija y le interprete. El músico expresa el dolor, la desesperación y el delirio, el poeta determina el sujeto, las circunstancias y las situaciones”*.

La ambigüedad de posición de Alberdi entre Racionalismo y Romanticismo; la falta de sedimentación de las apresuradas lecturas de filosofía, estética y música realizadas a partir del año 30 y la atracción, no siempre discriminada, de los cuatro autores a los cuales traduce, lo llevan a apreciaciones como la siguiente: *“Como las expresiones de la lengua universal se dirigen por lo regular al corazón sin tocar, por decirlo así, en el espíritu, deben producir efectos desconocidos a cualquier otro idioma; y lo vago que impide dar a sus acentos la precisión del discurso, deja a nuestra fantasía el cuidado de interpretarlos: de donde viene que el drama en música produce una impresión mucho más profunda que la tragedia y comedia representadas”*.

Es obvio que en este fragmento están funcionando las dos estéticas en pugna. En la época de auge de la cultura iluminística, Charles Batteux, en su ensayo publicado en 1747 bajo el título de *Les beaux arts réduits a un même principe* escribe que la poesía es “el lenguaje del espíritu”; en cambio la música es “el lenguaje del corazón”⁴⁰. Dice el mismo autor que “el corazón tiene una forma de inteligencia independiente de las palabras”: el corazón es el reino de la música.

Un romántico no lo hubiera aceptado. Hegel dirá que “El arte tiene por objeto la representación del ideal. Pero el ideal es lo absoluto mismo, y lo absoluto es el espíritu”⁴¹. La música es una de las formas de expresión del espíritu, más capaz de aproximarse a él y traducirlo que la arquitectura, la escultura y la pintura, y menos que la poesía.

Pero después de aquella afirmación de neta procedencia iluminística, Alberdi se pasa, en el mismo fragmento, hacia una posición romántica, donde la filiación de Wackenroder se presenta manifiesta. Es decir, se acepta la condición asemántica de la música (lenguaje vago, dirá Alberdi), pero esa característica la coloca por encima de la palabra, lenguaje preciso y cotidiano. Así, “el drama en música produce una impresión mucho más profunda que la tragedia y comedia representadas”⁴².

Ambigüedades y oposiciones de este tipo salpican buena parte de *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*. Lo que ocurre es que Alberdi, a los 22 años y en un medio carente de posibilidades, recurre desordenadamente a los textos que tiene por delante. A veces, los traduce literalmente. Otras, introduce modificaciones emanadas de una traducción muy libre. Y otras los arregla a su antojo cuando ellos no responden a la dirección de la naciente cultura rioplatense.

Veamos un ejemplo. En 1832 cuando él escribe, Francia ejerce un dominio espiritual y cultural absoluto, en el Río de la Plata. En lo que a la música se refiere es explicable entonces que Alberdi —aunque gran admirador de Rossini— no comulgue con la idea de los Enciclopedistas y particularmente de Rousseau en lo que al teatro musical francés se refiere. Es sabido que en la célebre “Polémica de los bufones” Rousseau toma partido por la ópera italiana y lanza todo su desdén hacia la música francesa en su famosa *Lettre sur la musique française*.

Leamos lo que escribe Rousseau en su Diccionario (difundido en Buenos Aires durante aquellos años) sobre la palabra *Genio*. “El *genio* del músico somete el universo entero a la fuerza de su arte: forma cuadros con los sonidos, hace temblar hasta el silencio, y las pasiones que él manifiesta las comunica al corazón ajeno; el deleite mismo se muestra rodeado de nuevos encantos, y el dolor que él hace sentir arranca gritos; aún pintando los horrores de la muerte, infunde en el alma esa esperanza de vida que, en vísperas de dejarla, jamás nos abandona. ¿Queréis saber si vuestro pecho abriga chispas de ese fuego abrasador? Volad a Italia, oíd en Nápoles a Leo, Durante, Jommelli, Pergolesi. Si se llenan vuestros ojos de lágrimas, si vuestro corazón palpita arrebatado por aquellos acentos y la opresión os ahoga, tomad al Metastasio, estudiad y a su ejemplo, vos también crearéis: y otros os devolverán las lágrimas que los maestros os hicieron derramar; por lo contrario, si los encantos del arte os hallan insensible, si no despiertan en vos, ni entusiasmo, ni delirio, no profanáis en vano, hombre vulgar, el sublime nombre de artista! Nada os importa conocerlo; pues que eres incapaz de comprender lo que él encierra: *escribid música francesa*”⁴³.

Y veamos ahora cómo se las arregla Alberdi para acomodar conceptos roussonianos al pensamiento argentino. En el capítulo titulado “*Genio. Su descripción; regla para descubrirle*” escribe lo siguiente: “*Es inútil investigar lo que es el genio. El genio no se define; se siente únicamente. No puede conocerle sino el que le posee, y el que no le tiene no le conocerá en su vida. El genio del músico somete a su arte el universo entero. Retrata por sonidos toda la naturaleza; hace temblar al mismo silencio; expresa las ideas por sentimientos y los sentimientos por acentos; las*

pasiones que expresa la excita en el fondo de los corazones. Añade al deleite nuevas gracias; el dolor que ocasiona arranca lágrimas deliciosas. Arde sin cesar y no se extingue jamás. Comunica calor y vida al hielo mismo, y hasta pintando los horrores de la muerte, conduce el alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona, y que tan bien sabe transmitir a los corazones formados para sentirle. ¡Pero ah! El no sabe decir nada a aquéllos en quienes su germen no existe; y sus prodigios son casi nulos a quien no les puede imitar. ¿Quiéres tú saber si brilla en tu alma alguna chispa de este divino fuego? Parte, vuela a París a escuchar los jefes de obras de Beethoven, Mozart y Rossini. Si tus ojos se inundan de lágrimas, si sientes palpar tu corazón, si se ampara de tu cuerpo un dulce estremecimiento, si una suave opresión te sofoca en tus transportes; sin trepidar: toma y trabaja el Metastasio. Su genio encenderá el tuyo y crearás a su ejemplo: muy breve otros ojos restituirán las lágrimas que aquellos maestros te hicieron vertir. Pero si las gracias de este arte seductor no turban la serenidad de tu alma, si ni siquiera te sientes delirar o enajenarte, si no encuentras mas que mediano lo que es capaz de enloquecer, osas todavía preguntar lo que es el genio? ¡Hombre vulgar, no profanes ese sagrado nombre!”⁴⁴

No es necesario ningún comentario. Con sólo hacer volar a París en lugar de Nápoles, Alberdi lo arregla todo.

Al cotejar el texto completo de su trabajo, se advierte que varios capítulos, fragmentos o definiciones han sido tomados del Diccionario de Rousseau. Especialmente, además del ya citado, el *Del gusto* (XV) y el *Del músico* (XVI).

Repercusión del Ensayo... en Buenos Aires

A partir de abril de 1832 empezamos a encontrar en el periodismo de Buenos Aires anuncios o comentarios vinculados al *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*. En efecto, *El Lucero* del 2 de abril le dedica tres columnas del diario (pág. 3, columnas 2-3; pág. 4, col. 1). “Un amigo filarmónico de esta ciudad —se inicia— nos ha rogado que demos a publicidad el siguiente artículo que contiene algunas ideas importantes sobre la enseñanza de la música, en que se propone seguir el método adoptado por el Sr. Hamilton en el estudio de los idiomas. Para satisfacer sus deseos, nos hemos decidido a franquearle nuestras columnas, que estarán siempre abiertas a los que desvelen en la educación pública. *El Lucero*”. Y a continuación, con el título de *Plan de un método nuevo para enseñar a tocar el piano* se transcriben fragmentos del artículo.

El mismo diario publica otro comentario sobre el *Ensayo...* seis meses después. Con el título de *Correspondencia* aparece en *El Lucero* del 4 de setiembre de 1832 (pág. 3, col. 2) una carta dirigida por "Un amigo de la ilustración". Veamos su texto:

Sr. Editor: Un joven alumno de esta Universidad, a quien no tengo el gusto de conocer más que de nombre, acaba de honrarme con un ejemplar de un precioso escrito que ha publicado bajo el título de *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*. Sin poseer los conocimientos suficientes para juzgar esta composición, me he tomado la libertad de dar al público algunas observaciones, menos con el fin de clasificarla, que con el de brindar a los que se hallan provistos de conocimientos musicales, a que trabajen por difundir una producción que no solo hace honor al establecimiento a que pertenece el autor, sino que también puede influir poderosamente en la propagación pronta y fácil del arte que más que ningún otro contribuye a pulir y suavizar las costumbres de un país.

Parece que el sistema de enseñanza de música del Sr. A. es el mismo que el que los señores Lancaster y Hamilton, valiéndose de los ricos descubrimientos que Locke, Condillac y Dumarsais han adoptado para la enseñanza de idiomas. De modo que si el Sr. A. logra difundir su método, creo que ya no será posible aprender música con más facilidad.

Veo que este sistema puede ser aplicado a la enseñanza de todos los instrumentos musicales; y sería de desear que los instrumentistas emprendieran este trabajo utilísimo.

El plan de la obrita me parece perfectamente imaginado. Las cuestiones propuestas y resueltas con tino, método y mucha claridad. La idea de encerrar en una pequeña valza la mayor parte de los caracteres musicales con tanta precisión y método, me parece no menos felizmente ejecutada que osadamente concebida.

Un inconveniente tiene para mí este método: la grande habilidad y paciencia que se supone en el maestro. Pero, ¡cuándo no ha sido raro el talento de enseñar! Tiene otro no menos grave todavía: el no haber venido de París. ¡Cuándo se aviene la generalidad a creer que en este país se puede escribir una cosa útil! Otro peor todavía tiene: ser joven el autor. Si se desespera de la época del vigor y de la fuerza, qué se dirá de las otras de la vida. ¡Qué pocas veces las verdades nuevas son debidas a hombres canos!

En un país donde no hay instituto ni sociedades que premien estos trabajos, toca a la opinión remunerarlos. Esta es la segunda razón que me ha inducido a publicar este artículo y que debería mover a hacer otro tanto a cuantos se interesen en los progresos de la ilustración.

B. L. M. de Ud.
Un amigo de la ilustración

En el *Diario de la tarde* (Comercial, político y literario), hallamos el sábado 15 de setiembre del mismo año 1832 un extenso artículo de tres columnas dedicado a la misma obra. (Bs. As., Nº 390, pág. 1, col. 3; pág. 2, cols. 2-3). El texto dice:

Se ha publicado en estos días por la Imprenta Argentina una obrita intitulada — *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con facilidad*. Su autor se ha ocultado bajo las iniciales J. B. A., y si no temiéramos ofender su modestia descubriríamos su nombre para recomendarlo como merece. Pero, vamos a su opúsculo.

No tenemos la vana presunción de creernos con los conocimientos que son necesarios para juzgar profesionalmente una producción de este género; y dejando para los inteligentes esta tarea, diremos dos palabras sobre el plan del ensayo. El Sr. A. se propone seguir en la enseñanza del piano el mismo método de que se sirvió el célebre Hamilton para la de los idiomas (...). El está reducido a hacer preceder la práctica a la teoría, a que el discípulo sepa ejecutar una cosa sin saber las reglas que deben observarse en su ejecución (...). En todos tiempos se ha considerado la práctica de una importancia capital; los grandes maestros lo han conocido y a cada paso lo recomiendan en sus escritos. El célebre Quintiliano decía que “en todas las cosas casi valen menos las reglas que la práctica”. Dumersais se expresa de un modo más terminante todavía. “Pocas reglas, dice, mucha reflexión y aún más el uso” y Rousseau, hablando en su *Nueva Eloísa*, del método de un excelente músico, parece que hablase del que ahora nos ocupa. Estas son sus palabras. “Su modo de enseñar es sencillo y claro y consiste más en práctica que en discursos; no dice lo que se debe hacer sino lo que se hace; y en esto como en otras cosas, el ejemplo vale más que las reglas”.

Sin desconocer quizá la exactitud de las opiniones de estos sabios; sin negar la excelencia del método de Hamilton para

la enseñanza de los idiomas, habrá muchos que crean que aplicado a la del piano no producirá los mismos resultados. El Sr. A. asegura lo contrario, y funda su aserción no solo en excelentes raciocinios sino también en la experiencia propia. Como hemos dicho más arriba el Sr. A. hace tocar a su discípulo el piano sin hacerle sospechar que hay reglas para ello. La enseñanza *de memoria*, como suele decirse, una valsa que trae su cartilla, y sabida trata de que la escriba. Al efecto la analiza menudamente con su discípulo, y como en ella se hallan sino todos, al menos casi todos los signos usados en la escritura de la música, sabiendo escribir esa piecita, se conoce ya el uso de ellos. He aquí vencida fácil y sencillamente la *grande dificultad de representar por medio de signos en el papel lo que se sabe ejecutar en un instrumento*. Esta parte del método nos parece bien desempeñada.

Este método tiene además la ventaja de entretener útil y agradablemente la afición del discípulo. Hoy se le enseña una valsa, la aprende, la escribe, y mañana se le enseña un minuet. Halagado con la idea de que su maestro le ha de enseñar todos los días cosas nuevas, cosas que puede tocar en las tertulias y reuniones de la Sociedad, redobra naturalmente su estudio; mientras que no basta la mayor aplicación que no es de suponerse en la niñez (edad en que por lo regular se aprenden los instrumentos), para arrostrar métodos hasta hoy empleados en la enseñanza del piano, debe aprender el discípulo antes de entrar a tocar una valsa. Esas escalas por su monotonía y uniformidad no son agradables al oído: de modo que, unida esta circunstancia a la de ser bastante difíciles de ejecutar y muchas no es extraño que arredren en vez de alentar a un aprendiz.

(...) El método para aprender el piano que ha escrito el Sr. A. y de que hemos dado cuenta al público, es digno, a nuestro juicio, de su aprecio. En un país en que son tan raras las obras originales, es muy justo dar su merecido valor a esta, no solo por su importancia real sino también por ser producción de un joven compatriota nuestro, que por las pruebas dadas hasta aquí y por su contracción en la carrera literaria creemos será con el tiempo bastante útil a su patria. El Sr. A. ha publicado en este mismo año otro opúsculo titulado *Espíritu de la música* en que ha recopilado lo que varios autores dicen sobre los diversos géneros, composiciones y bellezas de ese arte divino que tanto contribuye a dulcificar las costumbres

de los pueblos, y que, como dice el célebre Knox, conducido por la filosofía es capaz de inspirar los más nobles pensamientos, dar valor para las acciones más atrevidas, tranquilizar el ánimo desazonado y desarraigar toda inclinación maligna.

Por su parte *La Gaceta mercantil*, diario de Buenos Aires, en su edición del lunes 17 de setiembre de 1832 (pág. 2, cols. 2-5) le dedica cuatro columnas al *Ensayo*... El comentario, con el título de *Bellas Artes*, dice así:

Hemos sido favorecidos por el Sr. D. J. B. A. con un ejemplar de su *Ensayo* (...). Siendo esta obra producción de un alumno de nuestra Universidad, felicitamos desde luego a los preceptores de este Establecimiento, y señaladamente al Sr. Dr. Alcorta, cuyas tareas, se deja ver, no han sido estériles.

Carecemos de los conocimientos necesarios en la materia para poder dar un análisis científico de la obrita; pero no podemos menos que juzgar favorablemente del método, desde que es una fiel imitación del de Lancaster y Hamilton, de cuyas ventajas ya no hay quién dude, por ser el que emplea la naturaleza en todas sus instrucciones.

Las lecciones están redactadas con bastante claridad y talento. Y aún cuando se notase uno que otro error elemental, no creemos, por eso, debiera rechazarse el método, pues el autor mismo confiesa que éste no está suficientemente desarrollado, cuando ha dado a su obra el modesto título de *Ensayo*.

Si los hombres, como dice Fontenelle, no pueden, en cualquier género que sea alcanzar una cosa razonable sino después de haber apurado en este género todas las necesidades imaginables, parece indudable que los errores mismos del señor A. serían útiles puesto que habrían marcado el escollo de su naufragio.

Mas, para que nuestros lectores juzguen por sí del mérito de la obra que nos ocupa, creemos conveniente insertar a continuación el Discurso Preliminar del autor.

[Y sigue la transcripción prometida.]

Pues bien. Por las recensiones periodísticas, aparecidas casi todas ellas en el mes de setiembre, se infiere que lo publicado por *El Lucero* en el mes de abril es un anticipo de la obra, antes de ser llevada por su autor a la imprenta. Confirma esta hipótesis el hecho de que se habla

en la nota de un artículo y no de un opúsculo. Por otra parte, el texto no coincide exactamente con el del impreso.

De acuerdo con el artículo del 15 de setiembre del *Diario de la tarde* para esta época ya había aparecido el otro opúsculo de Alberdi. *El espíritu de la música...*, aunque no encontramos en el periodismo el eco provocado por el Ensayo... Ello lleva a pensar, sumado a lo que pasamos a comentar enseguida, que el autor dio mucha mayor importancia a la difusión de su método pianístico que al opúsculo sobre teoría y estética, sin duda porque aquél era producto de una mayor elaboración personal. A través de la lectura de las recensiones periodísticas transcritas, es fácil advertir que el novel escritor se ocupó activamente por difundir este primerizo producto de su ingenio, tras el cual un sagaz periodista cree descubrir a un joven autor que “por las pruebas dadas hasta aquí y por su contracción en la carrera literaria cremos será con el tiempo bastante útil a la Patria”.

El Ensayo... y la cuestión López-Rivadavia-Mitre

De los dos opúsculos publicados en 1832 (según Gesualdo los primeros impresos en el país con referencia a la enseñanza de la música), Alberdi solicita opinión personal autorizada sobre el *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*. En principio, podría parecer extraño que el joven estudiante de Ideología prefiriera hacerse notar con un tratadito de técnica instrumental en lugar de hacerlo con *El espíritu de la música...* donde el tema lo lleva a encarar problemas de filosofía y de estética. Sin embargo, al haber podido comprobar que las palabras del prólogo son exactas cuando advierte que sólo ha traducido (ya se vio con cuánta libertad) y metodizado, Alberdi no debió haber considerado este opúsculo como cosa propia, como esfuerzo personal. En cambio —se acaba de decir— el *Ensayo...* es real producto de su experiencia, sus reflexiones y su información sobre las transformaciones que se van produciendo en el mundo en materia de educación.

El *Ensayo...* fue distribuido entre algunas personas eminentes⁴⁵ a fin de que emitan su opinión. Según Bernardo Canal Feijóo⁴⁵, la publicación fue recibida por Florencio Varela, el doctor Vicente López y Planes y Bernardino Rivadavia, pero aclara que Varela “prefiere hablar de otras cosas” en su carta contestación.

Afortunadamente se conserva la carta que envía Alberdi a Vicente López acompañando un ejemplar del *Ensayo...* así como la respuesta del

autor del Himno, una de las figuras que ejerció mayor magisterio moral entre los jóvenes de aquella época.

“Yo pienso —le escribe Alberdi— hacer una revolución en el modo de enseñar la música, llevado no de aquel espíritu que mueve a los díscolos, sino del que lo llevó a usted a la revolución del año Diez, es decir, a una reforma saludable. Si el ilustre revolucionario del año diez se digna pues reprobar mi designio, no habrá hecho más que alargar la cadena de sus bienes, hechos a la patria y a la humanidad, sacando a un pobre necio de su error. Más, si logro la dicha de obtener su aprobación, diré necesariamente, que mi causa es la suya, es decir, la de la justicia. La poca circunspección y decoro de esta carta, le probará a Ud., mejor que nada, hasta qué punto estoy persuadido de la bondad y grandeza de su alma”.

He aquí un documento más para demostrar el error o ligereza de quienes afirman que la música para Alberdi fue una frivolidad. No solamente quiere difundir su obra a través del periodismo. Se somete al juicio de personas que respeta y está de por medio su aspiración de hacerse conocer. Y quiere hacerlo a través de algo que él, en su momento, consideró de suma seriedad e importancia. La carta a Vicente López, publicada medio siglo más tarde por Mitre según veremos, es en tal sentido definitiva.

Y pasemos a transcribir la respuesta de López (en *Escritos póstumos*, t. XV, págs. 195-198):

Setiembre 24 de 1832

Señor don J. B. Alberdi.

Muy distinguido compatriota: Cuando recibí la apreciable de Ud. con que me acompañó su interesante producción el “Ensayo sobre un Método Nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad”, ya estaba prevenido a su favor, tanto por la noticia que un estimable inteligente me había dado de esta obra, como por algunas bellas piezas que oía tocar a mi hijo compuestas por Ud.

Así, pues, no debe Ud. dudar del grande placer que he sentido a la lectura de su ilustre tentativa, y mucho más, si a más de dichos motivos, se atienden otros que han concurrido.

Si la feliz casualidad de haber sido mi juventud contemporánea de los célebres actos que han dado a nuestra Patria su

independencia, y la de haber sido mi patriótico entusiasmo de alguna utilidad para propagar aquel sentimiento creador, me hacen de algún modo interesado en los principios de nuestra gloriosa revolución, debo igualmente serlo en todo aquello que marque sus progresos, que haga sensible su benéfica influencia en la mejora y esplendor de nuestras generaciones sucesivas, porque este fue el gran fin de aquella empresa, y el más dulce premio de aquellos riesgos y azares; y porque así los de aquella época vemos en Uds. a nuestros hijos, cultivando y aprovechando los campos paternos, los campos que les conquistamos con el riesgo de nuestras vidas y esperanzas.

Desde que he conocido y meditado algo la obra de Ud. he debido justamente clasificarla como uno muy notable de estos progresos. Uno de ellos ya había sido la instrucción clásica de su ilustre catedrático de ideología, y Ud. aprovechado con sus sabias lecciones dedicó sus ocios a la música y al piano. Pero Ud. no ha podido ocuparse del método que se empleaba para enseñarle este arte, sin que una fuerza trascendente elevase su espíritu sobre la atención común que se da a las reglas establecidas, y lo impulsase a comparar estas mismas con sus conocimientos filosóficos sobre los métodos. Entonces le ha sido fácil percibir que el método empleado pertenecía a la escuela antigua. esto es, era de aquellos en que se procede invirtiendo el orden natural que se ha seguido para descubrir y perfeccionar el arte. De esta observación ha inferido Ud. justamente, que poniendo en obra otro método, modelado sobre la marcha natural de los descubrimientos y perfección del arte, haría extensivas a esta enseñanza particular las ventajas de claridad, o facilidad, gusto y demás que en los otros ramos de los conocimientos humanos han resultado de esta feliz innovación, que se debe a los progresos del espíritu humano en el último y presente siglo.

Y contando Ud. en favor de su nueva aplicación tan poderoso apoyo, es decir, la victoria que en todos los demás ramos ha conseguido en todas partes la atractiva naturalidad del método nuevo sobre la árida artificialidad del viejo, ¿de qué utilidad puede servirle mi débil sufragio?, ¿qué podré yo agregar al luminoso principio del célebre Canabis, en que su método se afianza; y a todas las luces que sobre esta materia ha difundido en sus obras el inmortal Condillac, de cuyo espíritu aparece Ud. tan poseído? Yo no puedo hacer más que el debido encomio de su interesante ensayo, y desearle que cuanto

antes produzca en la práctica todas las diferencias ventajosas, que naturalmente envuelve respecto del antiguo.

Y por lo que hace Ud., distinguido compatriota, y a las expresiones de benevolencia con que me honra, no puedo menos que darle mis más expresivas gracias por el apreciable presente de su "Ensayo" y juntamente por sus particulares demostraciones de aprecio, y desearle vivamente en la carrera científica todos los progresos de que lo manifiestan capaz su espíritu y laudable aplicación. (...)

VICENTE LOPEZ

S/C., Setiembre 24 de 1832.

El tercer envío de Alberdi está dirigido a Bernardino Rivadavia. Escribe Alberto Palcos ⁴⁶ que la exaltación por Rivadavia es compartida durante años por todos los de la generación alberdiana, para quienes es el "ilustre protector de las luces". Esa devoción mueve a Alberdi, en octubre de 1833, a enviarle una carta con el *Ensayo*... Pero, residente don Bernardino en Europa, sólo se reúne con el material en mayo de 1834, cuando, de vuelta a este Plata sombreado por la tragedia, se hallaba a bordo de "L'Herminie", en la rada del puerto de Buenos Aires, para reivindicar su nombre de los cargos de "traidor de la patria" que Rosas esparciera.

No era momento adecuado para responder, sin duda. Sin embargo, siempre desde el buque, lo hizo con fecha 23 de mayo:

Mi estimado compatriota: Hoy he recibido su estimable carta del 19 de octubre del año anterior (...). Me es, en verdad, sensible el que no hubiese recibido yo sus producciones mientras habitaba en París, porque las habría presentado a varios profesores del primer mérito con quienes he tenido relación y hubiera transmitido a Ud. el juicio de ellos y sus observaciones (...).

Tampoco en la situación en que estoy me es permitido más que el no perder momento en dar a usted gracias por las demostraciones y expresiones con que me honra. Si la juventud y las generaciones que la sucederán, han sido el principal objeto de mis esfuerzos; y son los fundamentos de la incontrastable esperanza que me anima de la reparación del honor y crédito de mi patria, y del restablecimiento de sus mejoras y progresos, yo me lisonjeo de que usted tendrá una buena parte de ese honor, el mayor que puede caber a toda alma elevada (...).

Casi cincuenta años después, en 1881, Alberdi hizo publicar esta respuesta de Rivadavia en el diario *El Nacional* (Bs. As.) del 23 de mayo, bien que sin hacer referencia a la carta y opúsculo que habían motivado la respuesta. Presuroso, Bartolomé Mitre, en plena campaña contra Alberdi y particularmente contra el proyecto del presidente Roca, que había pedido fondos al Congreso para costear la edición oficial de las obras completas alberdianas, publica un artículo aclaratorio el domingo 3 de julio de ese mismo año 1881 en *La Nación*, con la evidente intención de ridiculizar al autor de las *Bases*. Con el título de *La cuestión Alberdi y algo de música para armonizarla* escribe Mitre:

“(...) Hablemos ahora de música. El Dr. Alberdi fue en su juventud un escritor humorístico como Fígaro y un hábil compositor y ejecutante musical (...). No satisfecho con esto, aspiró a ser un innovador en el arte, y publicó como ensayo de escritor y músico un folleto titulado *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, el que dedicó a su maestro de música, que lo era el Dr. Alcorta y consumado guitarrista a la vez.

Este opúsculo, cuya idea fundamental es la práctica de la teoría sin saberla, en contraposición de la teoría de la práctica conciente, y que, según él mismo lo declara en él, era tan viejo como el *caminar solo*, o sea como el andar a pie, según la expresión proverbial de los gauchos, fue distribuido por el autor a las personas más notables del Río de la Plata, con una carta suya en que exponía su método, dándole un significado artístico-político de orden trascendental.

Dos de esas misivas fueron dirigidas a dos notabilidades históricas del Río de la Plata: la una al Dr. D. Vicente López, autor del Himno Nacional, la que no iba mal enderezada. La otra al Dr. D. Bernardino Rivadavia, al cual le cayó sobre la cabeza como una teja.

Como esas epístolas tenían el carácter de circulares, basta citar las palabras textuales de una de ellas, cuyo autógrafo tenemos a la vista, para que se comprenda el objeto filarmónico que nos proponemos al introducir este elemento melódico en el ruidoso y desapacible coro de la prensa.

Decía el Dr. Alberdi (músico) en una de sus cartas: “Señor, yo pienso hacer una revolución en el modo de enseñar la música [etc. Mitre reproduce aquí la carta dirigida por Alberdi a Vicente López, y que nosotros acabamos de transcribir].

No creemos —sigue Mitre—, ni nadie creerá, que sea una indiscreción, ni un abuso de la correspondencia confidencial, el hacer públicos los párrafos de una carta que, además de tener el carácter de circular casi pública, versa sobre puntos de arte musical en sus relaciones con la revolución de Mayo, cuando, por otra parte, no hace muchos días que el mismo Dr. Alberdi ha hecho publicar en *El Nacional* de esta ciudad, como un certificado de honor, una carta que le escribió don Bernardino Rivadavia y que era contestación de una misiva del tenor de la ya transcripta.

Ahora se verá que la publicación de esta carta es un complemento necesario de la de don Bernardino Rivadavia, que huérfana de su antecedente, nadie había comprendido bien, presumiendo que se refiriese a otro género de trabajos. (En síntesis cuando salió la carta se hizo correr *sotto voce* que podría tratarse del asunto habilitación del puerto de la Ensenada y según otros a un plan de organización de la República).

Se refería pura y simplemente a la revolución musical de aprender a tocar el piano como se aprende a caminar complementando así la revolución del año 10, de que Rivadavia había sido uno de los grandes autores.

Ahora queda explicado lo que Rivadavia quería significar cuando deploraba no hallarse en París para consultar (...).

Así son los títulos políticos y diplomáticos que exhibe el Dr. Alberdi; tienen dos facas como las medallas, por no decir dos caras como Jano."

Dos días después, el martes 5 de julio (1881), *La Nación* publica bajo el título de *Cartas sobre una carta* (pág. 1, columnas 4-5), la protesta de Vicente Fidel López por haber transcripto Mitre la carta de Alberdi a su padre. A continuación, el diario inserta la respuesta de su director así como una tercera carta, la de Andrés Lamas, vinculado, como se verá, con el episodio. Este es el texto en su totalidad:

Cartas sobre una carta

Defensa 145

4 de julio de 1881

Sr. General don Bartolomé Mitre.

Muy señor mio: Aunque extraño e indiferente a las cuestiones personales suscitadas entre usted y el Dr. D. Juan Bau-

tista Alberdi, me ha sorprendido la inserción que usted hace ayer de una carta de este señor, dirigida a mi finado padre. Las cartas privadas, como usted sabe, pertenecen en sagrada propiedad al que las recibe o a sus herederos; y esa que usted ha empleado en causa propia, no ha podido llegar a sus manos, ni por mi conducto, ni por el de ninguno de los míos, ni ha podido usted publicarla en este caso sin autorización mía.

Esa carta le ha sido entregada a usted por el Sr. D. Andrés Lamas. Porque cuando murió mi padre, yo, que no residía en Buenos Aires, entregué algunos papeles y libros a la guarda de unos parientes. Estos me significaron después de algún tiempo, que no tenían lugar dónde acomodarlos, y conversando de esto con el Sr. Lamas, me ofreció tomarlos, autorizándolo yo para que tomara algunos documentos o autógrafos históricos que le interesaran, pero dándome conocimiento o nota de ellos.

Es necesariamente de ahí de dónde ha sido tomada esa carta, cuya existencia yo no conocía o había olvidado, para el uso que Ud. le ha dado.

Como caballero y hombre de alta responsabilidad social, me parece que está usted obligado para conmigo y para con el público a contestarme categóricamente y a publicar en *La Nación* estos renglones con la respuesta que usted me dé sobre ellos.

Soy de usted atento servidor Q. B. S. M.

VICENTE FIDEL LOPEZ

San Martín 208

4 de julio de 1881

Sr. D. D. Vicente F. López

Muy señor mío: La carta a que Ud. se refiere me fue, en efecto, entregada por el señor D. Andrés Lamas, con autorización para hacer de ella un uso lícito.

Esa carta la he tomado, pues, de un conocido archivo histórico, que tiene en cierto modo un carácter público, desde que, como es sabido, está abierto a todos los estudiosos. Al recibirla, debí pensar, como lo pienso, que se hallaba legítimamente en él, y Ud. mismo confirma esta creencia al hacerme saber que autorizó al señor Lamas para tomar los papeles de

su señor padre, algunos documentos o autógrafos que le interesaran, a cuyo género pertenece el original que he tenido a la vista.

Al dar a publicidad a algunos párrafos de la carta en cuestión, sin poner la dirección —porque el original no lo tenía— dijo *La Nación*: “No creemos, ni nadie creerá que sea una indiscreción o un abuso de la correspondencia confidencial, hacer públicos los párrafos de una carta, que además de tener el carácter de circular cuasi pública, versa sobre puntos del arte musical en sus relaciones con la revolución de Mayo, cuando, por otra parte, no hace muchos días que el mismo Dr. Alberdi ha hecho publicar en *El Nacional* de esta ciudad, como certificado de honor, una carta que le escribió D. Bernardino Rivadavia, y que era contestación a una misiva del tenor de la ya transcripta”.

Dejando así contestada su carta como caballero y como hombre de responsabilidad

Soy de Ud. atento servidor Q. B. S. M.

B. MITRE

Sr. General don Bartolomé Mitre.

Mi estimado amigo: No tengo inconveniente en declarar que puse a su disposición la carta a que se refiere, como lo han estado siempre y lo están, todos los papeles de mi colección histórica, de que en otro tiempo se sirvió, como usted, correspondiendo, además, a lo que usted hace conmigo cuando necesito de los suyos, y tomando el que los usa la responsabilidad del uso que hace.

Aunque innecesario, agregaré que, como había olvidado la carta de que se trata, ha olvidado el Dr. López que me hizo una donación pura y simple, y tan incondicional, que me permitió satisfacer el deseo que me manifestó el Dr. Gutiérrez, oportunamente por escrito, de que le cediese, como lo hice todos los papeles literarios y el retrato de Mossotti, que figuraba entre esas existencias.

De Ud. muy affmo. amigo

ANDRES LAMAS

S/C., julio 4 de 1881

Otros escritos de Alberdi sobre música

Con estos dos primeros opúsculos, Juan Bautista Alberdi daba el paso inicial en su programa civilizador. Filosofía, industria, arte, política, lengua, costumbres: todos los elementos de cultura y civilización era para él otros tantos mundos por conquistar. Pero todo ese complejo proceso requería estudio, meditación y procedimientos libres y racionalistas. Sólo así se podía “crear la filosofía nacional y por tanto la emancipación nacional”.

Alberdi lo decía con luminosa claridad: “Si pues queremos ser libres, seamos antes dignos de serlo. La libertad no brota de un sablazo. Es el parto lento de la civilización. La libertad no es la conquista de un día: es uno de los fines de la humanidad...”. En el “programa de trabajos futuros de la inteligencia argentina” que propone en el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* de 1837, el arte era, justamente, uno de esos tantos mundos.

Compositor y pianista exitoso, Alberdi toma la pluma en otras oportunidades para escribir sobre música. En el gacetín *La Moda*, al lado de algunos breves comentarios críticos de la actualidad musical en el Buenos Aires de esos años 1837-1838, aparece un artículo titulado *Bellini a la faz de Rossini*, incluido posteriormente en el Tomo I de las *Obras completas* de Alberdi (págs. 316-317). Es imprescindible incorporar el texto a nuestra documentación en virtud del prestigio literario que tuvo la publicación en su momento y de la oportunidad con que Alberdi aborda el tema, enfrentando a dos genios que acunan el surgimiento de la actividad lírica porteña.

El artículo vio la luz en el N° 16 de *La Moda* (Bs. As., 3 de marzo de 1838, págs. 1-2).

Bellini a la faz de Rossini

La humanidad, como el hombre, es propensa a alucinarse respecto a sus propias fuerzas. Cuando ha producido un gran genio, cree poder hacer cada día otro tanto. Produjo a Rossini con tanta facilidad, que creyó poder hacer Rossinis todos los días. Sin embargo Rossini es una inspiración del espíritu humano. En los días en que este prodigio producía como jugando sus óperas incomparables, se pensó que el producirlas era cosa fácil, y que Rossini era menos que un milagro. Cuando hizo su saludo al teatro, y apareció Bellini, se pensó que este tomaría su rol, y no dejaría echarle de menos; que la *Norma*

haría olvidar el *Barbero*. Bellini, proclamado rival de Rossini, se vio empeñado en una lucha que le podría salir cara. Tocó su cima, y se diría que la convicción de su inferioridad le hizo, acortado, desertar el arte, desertando el mundo. La muerte temprana de Bellini no es más que una excusa de su genio. Murió cuando no pudo hacer más, cuando lo había hecho todo; murió a su tiempo, y fue feliz en no haber asistido a su derrota: le valió más su desaparición y no su esterilidad burlase las esperanzas del arte.

Bellini no parece venido después de Rossini, sino para hacer más sensible la grandeza colosal de este último: Bellini es una pura y fragante parásita nacida en las ramas Rossinicas: es un hermoso satélite, una luna pálida y bella, que refleja con melancolía los rayos del sol de Pesaro. Bellini es un postulado; Rossini no supone a nadie, es un manantial primitivo, es una creación, una emanación pura del cielo. Rossini es uno de esos meteoros desmedidos que de tarde en tarde bajan a ornar la humanidad; Bellini es uno de esos ecos armoniosos, de esos reflejos dulces, de esos crepúsculos producidos por los grandes genios.

Una Revista Europea confirma este modo de ver nuestro. "El artista, dice, cualquiera que fuere, se encamina durante los bellos años de la juventud hacia un fin glorioso: pinturas o melodías, todas sus tentativas son grados que le conducen a alturas sobre las cuales debe realizar lo que la humanidad, más tarde, llamará su obra jefe, si la cosa es digna de ocupar a la humanidad. Para Bellini, esta cima a donde tiende el artista es la *Norma*, el *Pirata*, los *Capuletos*, *La Extranjera*, son como otros tantos escalones armoniosos; una vez llegado hasta allá, ha derramado sin medida en la forma druidica todo lo que él poseía en su alma de tiernas melodías y ardientes inspiraciones; después, acabada la obra, se ha separado, mirándola todavía con amor. Los *Puritanos* son el primer escalón por el cual Bellini comenzaba a descender de las cimas de la *Norma*". Pero se había elevado tan bien, que el cielo le amó y se le llevó para sí. Y ya el cielo ha cometido más de una vez estos robos a la humanidad. Se han acercado temerariamente a las alturas de los astros algunos genios jóvenes, que no se han visto ya descender. ¡Tiernos genios que amais hundiros en el océano celeste, acordáos de los jóvenes Mozart, Pascal, Tasso, Rafael, Bellini, y temed las simpatías de las estrellas!

Naturalmente, el artículo de Alberdi es indefendible, tanto, que no resiste el menor análisis ni enjuiciamiento. Por otra parte, es absolutamente demostrable que está hablando por boca de otros. En el año 1838 en que publica este artículo pudo haber visto las nueve óperas de Rossini, estrenadas en Buenos Aires entre 1825 y 1829, pero ninguna de Bellini, de quién por vez primera se estrenó en 1849 su "Beatrice di Tenda". Su conocimiento del autor de "Norma" provenía, y él mismo lo reconoce con posterioridad, de la audición fragmentaria de los trozos más populares de sus óperas.

En 1843 parte Alberdi desde Montevideo en "El Edén", con Juan María Gutiérrez, rumbo a Europa (Génova). El 2 de abril de 1843 se embarcan y el 6 de junio empiezan a descubrir algunos puntos blancos (casas, iglesias, torres, monasterios, palacios...) sobre la ribera de Génova. Tres años después, Alberdi publicará en Chile sus *Veinte días en Génova* (Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846, 142 págs.), donde relata sus experiencias por la esplendorosa ciudad italiana. Y entre ellas, el deslumbramiento que le producen las funciones de la "Beatrice" y la "Norma" de Bellini en el teatro de Carlo Felice, "rival de los teatros de la Scala, en Milán, y de San Carlos, en Nápoles".

Lector de mi país —invoca Alberdi—. Delante de un italiano, sírvete no decir que conoces el teatro, esta portentosa creación de la industria humana; ni nombres siquiera esta palabra, porque le darás lástima, si él sabe que la aplicas a esas furiosas farsas, que en nuestros países decoramos con este vocablo delicado.

Después de afirmar que "El baile mímico o pantomímico, que constituye la parte más importante de la ópera, es cosa de que no tenemos la menor idea en la América del Sud", se refiere al canto.

Una actriz veneciana, la señora Lowe, que ha cantado en Nápoles y Milán, París y Londres, mujer de unos 20 años (...) es la destinada a darme a conocer por la primera vez de mi vida lo que es este arte que tanto he amado, sin conocerle de otro modo que de uno bien indigno de él. Pobres T... y P..., artistas italianas renombradas y conocidas en el Plata, que habían sido mis tipos de comparación! ¡Qué humildes me parecieron cuando las puse al lado de la linda hija del Adriático!

No es difícil descubrir que Alberdi se refiere a las italianas Angelita Tanni, llegada en 1824 a Buenos Aires y protagonista en los estrenos de "El barbero de Sevilla" (1825), "Don Juan" (1827), y "L'inganno felice"

(1830), y a Justina Piacentini, que llegó en 1832, tras incorporarse en Río de Janeiro a la compañía de los hermanos Tanni. Pues bien, estos habían sido sus puntos más altos de valoración antes de llegar a Génova.

Pero, tras el deslumbramiento, priva en Alberdi el espíritu crítico ejercitado ya desde los años de *La Moda*. Veamos lo que dice más adelante en el mismo trabajo:

El lector conoce ahora el lamentable estado en que habían puesto nuestros nervios, las primeras impresiones de la ópera en Italia. Afortunada o desdichadamente, esta crisis no fue duradera; pues el ángel o demonio del sentimiento crítico no tardó en presentarse, con su gesto desabrido, sus ojos sin amor, encogiéndose de hombros en vez de decir palabras. ¿No es una desgracia que estemos formados de un modo tan inconsistente, que ni el aturdimiento ha de poder ser duradero en nosotros? Para que el lector se asombre del vuelco que mis juicios sobre el teatro experimentaron en el espacio de poquísimos días, voy a transcribir lo que escribía al salir de la segunda representación en el teatro de *Carlo Felice*.

“En cuanto a la pompa y magnificencia del edificio, la misma impresión que la primera vez; no así en lo tocante a los actores y a la representación, que esta vez me han asombrado menos. Seré sincero cuando manifiesto mi insensibilidad, como lo he sido confesando mi admiración. Yo mismo no sé en cuál de las dos ocasiones habré estado acertado. El baile, que fue el mismo que en la función anterior, se habría podido suprimir esta vez sin que me costase pesar. Mucho me temo que según mi costumbre de pasarme del asombro pueril al desprecio del filósofo, los portentos de la primera noche, lleguen a parecerme cosas muy ordinarias. Era la *Norma* la ópera que en esta función tenía lugar. A pesar de que la ejecución superior y los efectos de los coros y orquesta, me hacían considerar como nunca oída esta bellísima música, no podía dejar de encontrar algo de usado o desvirtuado en el fondo de ella. Provenía esto, sin duda, de que en América ha llegado a hacerse trivialísimo lo mejor de los temas de Bellini, por medio de esos acomodados para piano, con que la tipografía musical sacrifica los encantos del arte a las exigencias de su cálculo mercantil. El hecho es que para mí no había en esta música, con la que yo me disponía a impresionarme fuertemente, aquella virginidad, aquel prestigio de novedad de las particiones que por primera vez se oyen. Esto me hace pensar

en lo que a Lord Byron sucedía con la poesía de Horacio; los recuerdos de las tediosas lecturas, que había hecho de este poeta, en la edad en que hacía sus estudios de latinidad, llegaron a incapacitarlo completamente, cuando fue hombre, para gozar de las bellezas del famoso clásico. Sin embargo, en esta representación, en que he podido conversar sin esfuerzo, durante muchas escenas, he oído cosas que hubiera deseado sacar grabadas en mi oído para siempre. Es cosa que no concibo cómo este público italiano pueda gustar quince y veinte veces de una ópera, después de haberla oído por quince veces. El prestigio de esta partición de Bellini, es inmenso todavía en Europa; y yo no sé qué producción pueda pretenderse capaz de rivalizar con ella, ante el favor de los aficionados. Los genoveses, más dados a las ocupaciones del comercio que a los placeres del arte, asisten con poca frecuencia al teatro; lo que hace que de ordinario una tercera parte del espléndido salón se encuentra desierta. Sin embargo todos los días de la semana, menos el viernes, hay ópera. (...) ⁴⁷.

Y nada más sobre música, salvo un artículo publicado en *El Comercio de Valparaíso*, aparecido el 14 de agosto de 1848 con el título de *Viajes de los poetas y músicos europeos en América, a propósito del Sr. Sivori*.

Después, los acontecimientos de un país en gestación llevan a Alberdi por otros caminos. Es el destino de todos los de esa generación: abrir el surco para otros, como dice Echeverría. Tan pronto como queda echada la simiente, otro tema, otra exigencia, los apremia. Escribiera de música o de derecho, de política o de economía, Alberdi lo hacía para ordenar ideas, para ver primero claro dentro de sí mismo acerca de los problemas argentinos y americanos; luego, para explicar, para demostrar. Y por último, para adoctrinar.

Ya desde sus primeras obras, desde su *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, el autor de las *Bases* afirma los derechos del pensamiento filosófico: Cabanis, Condillac y Helvetius, son sus manes de la primera hora. Pero esa filosofía no queda en abstracciones intelectuales, sino que sirve para dar sustento teórico a las necesidades prácticas. Es cierto que hay escritos alberdianos sobre música, como el de *La Moda* o sus apreciaciones genovesas, que son insalvables; en cambio el *Ensayo*..., quizá como ninguna otra, dada su índole, muestra con fidelidad la osatura del sistema alberdiano. Tocar el piano, sí; pero por el camino más desbrozado, pues ahí está, alerta, el pensamiento crítico, científico, especulativo, para guiar y dirigir el cuerpo,

los brazos, los dedos. Alberdi, ya el Alberdi de 22 años, desdeña ese saber que se obtiene individualmente, sin método, por azar, librado a medios exclusivamente empíricos. El quería, en cambio, como lo quisieron los fundadores de las disciplinas modernas, prescribir reglas al trabajo humano para hacerlo más simple y más fecundo, que lo colocase, con un poco de estudio, al alcance de todos. Edificar el saber: ese fue su faro. Pero fundado sobre nuevas técnicas racionales, válidas no sólo en el camino de las ideas abstractas, sino en el campo riquísimo de las experiencias concretas.

Ahora es fácil trazar la distancia que separa a Alberdi de Echeverría. En el camino que va desde los primeros resplandores del pensamiento musical argentino hasta el momento en que la investigación musical encuentra su orientación metodológica, Echeverría aparece como el intelectual que sugiere, sin concretar, programas de largo alcance. Pasará más de medio siglo antes de que la mentalidad argentina se sienta científicamente preparada para responder a su llamado de visionario increíble. Alberdi en cambio, es más inmediato. Dio el cómo y el porqué. Sacó a la filosofía del plano de la discusión general, metafísica, para vincularla a cuestiones prácticas.

En la historia de la premusicología argentina, Alberdi es la luz primera. Todavía tenue, pero ya auroral.

Dra. Pola Suárez Urtubey

NOTAS

¹ SUAREZ URTUBEY, Pola: *Los escritos musicales de Paul Groussac* (en preparación).

² Citado por José Luis LANUZA: *Alberdi, escritor*, en "Estudios sobre Alberdi", Bs. As., Ediciones de la Municipalidad, 1964, pág. 85.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ ALBERDI, J. B.: *Novedad inteligente*, en *La Moda*, Bs. As., 25 de noviembre de 1837.

⁶ *El mundo como voluntad y representación*.

⁷ SARMIENTO, Domingo F.: *La crítica teatral*, en *El Mercurio* de Valparaíso, Chile, 8 de noviembre de 1841.

⁸ Pronunciado el 23 de junio de 1837 y editado en Bs. As., Impr. de la Independencia, 1837.

⁹ ALBERDI, J. B.: *Autobiografía. La evolución de su pensamiento*, Prólogo por Jean Jaurés, Bs. As., Ed. El Ateneo, 1927.

¹⁰ WILLIAMS, Alberto: *Datos biográficos de Juan Bautista Alberdi*, en "Antología de compositores argentinos", Bs. As., Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno I, Los precursores, págs. 29-31, 1941 y Juan Bautista ALBERDI en *Estética musical y conciertos sinfónicos*, "La Biblioteca", año II, t. III, págs. 266-270, Bs. As., 1897.

¹¹ Citado por Vicente GESUALDO, *Historia de la música en la Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, t. I, pág. 386.

¹² MAYER, Jorge M.: *Alberdi y su tiempo*, Bs. As., Eudeba, 1963.

¹³ WILDE, José Antonio: *Buenos Aires desde 70 años atrás. 1810-1880*, Bs. As., Eudeba, 1966.

¹⁴ CALZADILLA, Santiago: *Las beldades de mi tiempo*, Bs. As., 1891.

¹⁵ Ver nota n° 2 de este mismo artículo.

¹⁶ ALBERDI, J. B.: *Escritos póstumos*, t. XV, pág. 278. La obra de Alberdi está distribuida, editorialmente, de la siguiente manera: *Obras completas*, Bs. As., Imp. Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886-1887, 8 t. (edición ordenada por el H. Congreso de la Nación, bajo la dirección de Manuel Bilbao y Arturo Reynal O'Connor). *Escritos póstumos*, Bs. As., 1895-1901 (edición a cargo de Manuel Alberti, con apuntes biográficos de Francisco Cruz) 16 t. *Obras escogidas*, Bs. As., Ed. Luz del Día, 1952-1957, 11 t. *Obra selectas*, Nueva edición ordenada, revisada y precedida de una introducción por el Dr. Joaquín V. González, Bs. As., "La Facultad", 1920, 18 t.

¹⁷ Citado por Jorge M. MAYER, *op. cit.*, págs. 45-46. El permiso era imprescindible pues el Colegio de Ciencias Morales otorgaba 12 becas civiles para los hijos de los ciudadanos que se hubieran distinguido en la causa de la Revolución; 20 becas militares para hijos de los oficiales de las guerras de la Independencia y otras becas otorgadas en favor de los hijos de cada provincia. Alberdi era, justamente, un becado por su provincia.

¹⁸ MAYER, Jorge M.: *op. cit.*, pág. 44.

¹⁹ LOPEZ, Vicente Fidel: *Autobiografía*, en "La Biblioteca", t. 1, 1896.

²⁰ WEINBERG, Félix: *El salón literario de 1837*, Bs. As., Ed. Hachette, 1958, págs. 16 y ss.

²¹ RODRIGUEZ BUSTAMANTE, Norberto: *Filosofía y nacionalidad en el pensamiento juvenil de Alberdi*, en "Estudios sobre Alberdi", *op. cit.*, pág. 116.

²² Publicado en *Obras completas* de Alberdi, t. 1, 1886, págs. 29-51. La edición original de 1832 puede consultarse en la Biblioteca Mitre de la ciudad de Buenos Aires.

²³ Publicado en *Obras completas*, t. 1, págs. 1-27. El original de 1832 existió en la Biblioteca Nacional según el fichero que consigna todos los datos bibliográficos. Al solicitarlo (una y varias veces) se informó escuetamente que ya no existía. Al no haber podido localizar otro ejemplar de la primera edición, trabajamos con la edición de 1886 de *Obras Completas*, donde aparecen errores de nombres, tal vez ausentes, en la de 1832.

²⁴ No solo procedemos a corregir nombres. Al transcribir fragmentos —y esto vale para todos los casos— actualizamos la ortografía y acentuación anticuadas, arbitrarias o erróneas.

²⁵ Ver FETIS, Josep: *Biographie Universelle des Musiciens*, 2ª ed., París, t. VI, 1875.

²⁶ Documenta Manuel MUGICA LAINEZ en su libro *Miguel Cané (p), un romántico porteño* (Bs. As., Ed. C.E.P.A., 1942) que en la casa de Cané se reunían en 1832 todos los jóvenes (por supuesto Alberdi que encontró un hogar en la casa de los Andrade, los abuelos de Miguel) para hablar de autores nuevos: Mérimée, Cousin, Quinet, Nisard. Se leía a Dumas (h), Michelet, Hugo, Sainte-Beuve; se hojeaba la *Revue de Paris* y se discutía sobre los pensadores políticos contemporáneos.

²⁷ FETIS, J.: *op. cit.*

²⁸ Le dedico especial atención al trabajo de Fernando Cruz Cordero en *La Musicografía argentina en la proscripción. Un Documento en el Buenos Aires rosista*.

En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Bs. As., Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, año 5, nº 5, págs. 7-30.

²⁹ Algunos autores fechan esta obra en 1830. En la segunda edición de la *Biographie Universelle des Musiciens*, que es la usada para este trabajo, hay un largo artículo sobre el propio FETIS. Sospechamos que hay un error tipográfico cuando aparece *La musique misse a la portée de tout le monde* con fecha 1839, pues FETIS da el catálogo de sus obras en rigurosa cronología, con lo cual se hace evidente que quiere decir 1829 y no 39. Es importante aclararlos pues de lo contrario Alberdi no hubiera podido conocerlo en 1832.

³⁰ Véase Leopoldo HURTADO: *Introducción a la estética de la música*, Bs. As., Ricordi Americana, 1951, págs. 23-24.

³¹ Hegel define a la música como "la expresión de la parte no individual que existe en nosotros". Schelling la identifica con las ideas, con los arquetipos platónicos. Ver *Hurtado, op. cit.*, pág. 23.

³² Los Broderip formaron una distinguida dinastía de organistas ingleses.

³³ También se trata de una larga dinastía de músicos ingleses, en su mayoría organistas y compositores.

³⁴ GESUALDO, Vicente: *op. cit.*, t. 1, pág. 402. Donde dice Broderif debe leerse Broderip.

³⁵ *The British Packet* (Bs. As.) del 17 de noviembre de 1832 dedica una extensa crónica para comentar este concierto, el cual habría de marcar, a juicio de ese periódico, una nueva era en Buenos Aires.

³⁶ Lo transcribe Vicente GESUALDO: *op. cit.*, t. 1, pág. 417, tomando de la traducción de Felipe Espil con el título de *Once años en Buenos Aires*, Bs. As., Emecé, 1956.

³⁷ Dorrego fue fusilado el 13 de diciembre de 1828; el 13 de diciembre de 1829 se dispuso el traslado de sus restos desde Navarro hasta Buenos Aires. Los funerales se realizaron, efectivamente, el día 21, con gran solemnidad. El gobernador Rosas despidió los restos.

³⁸ Lo transcribe Vicente GESUALDO: *op. cit.*, t. 1, pág. 418.

³⁹ ECHEVERRÍA, Esteban: *Fondo y forma en las obras de imaginación*, en *Obras completas*.

⁴⁰ Citado, en traducción al italiano, por Enrico FUBINI: *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino, G. Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964, pág. 28.

⁴¹ HEGEL, Jorge Federico: *Sistema de las artes*, Bs. As., Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral nº 726, 2ª ed., 1947, pág. 24.

⁴² Para Wackenroder (1773-1798), autor de *Fantasia sobre el arte de un monje amante del arte*, la música es el lenguaje originario de los sentimientos y reside ahí su privilegio respecto de las otras artes. La música, lo reconocen los primeros románticos es un arte asemántica, pero esa característica la pone muy encima de otros medios normales de comunicación. La música recoge la realidad a un nivel más profundo que la palabra. Ella puede llegar a recoger la misma esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. Véase FUBINI, *op. cit.*, págs. 55-62.

⁴³ Hemos usado la traducción de Juan THOMPSON en su artículo *La poesía y la música entre nosotros* pues es el único que lo traduce correctamente. Para este trabajo nos hemos valido de la edición de 1772 del *Dictionnaire de Musique* de J. J. ROUSSEAU (Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 2 t., 1772), tomos X y XI de las obras completas, que se encuentran en la biblioteca del Instituto Di Tella de Buenos Aires.

⁴⁴ "Volad a Italia", dice Rousseau. Alberdi dice: "Parte, vuela a París". Fer-

nando Cruz Cordero encuentra una salida elegante: "Corre a los lugares en que un Gobierno amigo de las artes ha reunido las producciones célebres de todos los géneros y de todos los tiempos".

⁴⁵ CANAL FEIJOO, Bernardo: *Alberdi: el irrumpimiento*, en "Comentario", Bs. As., 1953.

⁴⁶ PALCOS, Alberto: *Encuentros y desencuentros de Alberdi con Rivadavia*, en "La Prensa", Bs. As., 9 de junio de 1957.

⁴⁷ Las alusiones musicales en *Veinte días en Génova* aparecen en el cap. III (El teatro de *Carlos Felice*; la ópera, el baile - Emociones febriles experimentadas a su primer aspecto), págs. 17-23 y cap. IV (Continuación de las primeras impresiones de la segunda representación; la crítica sucede al entusiasmo. El público genovés en el teatro. El hijo de Paganini y un sobrino de Napoleón), págs. 25-29. La edición original de este trabajo, de 1846 en Valparaíso, puede ser consultada en la Biblioteca Mitre de la ciudad de Buenos Aires.