

Suárez Urtubey, Pola

La musicografía después de Caseros (II)

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 7, 1986

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. “La musicografía después de Caseros (II)” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 7 (1986). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=musicografia-despues-caseros-2> [Fecha de consulta:.....]

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS (II)

Teorías musicales y métodos de enseñanza - Nuevos sistemas de notación musical - Organografía - Acústica - Diccionarios técnicos - Técnicas y texturas¹

Técnicas y texturas¹

1 — Teoría y práctica constituyen dos aspectos inescindibles del arte. Importa especialmente que la primera no sea una ciencia abstracta extraña a la segunda e indiferente a sus exigencias; y que esta última, a su vez, no ignore los principios fundamentales de aquélla.

Como toda disciplina llamada a especular sobre fenómenos reales, la teoría musical es de organización posterior a la práctica, y consiste en la observación y en el estudio de todos los aspectos de la música, que ella explica y ordena en reglas precisas para posteriormente recoger y distribuir orgánicamente en métodos específicos.

Estos comprenden todas las disciplinas musicales: solfeo, dictado musical, armonía, contrapunto, formas, principios de instrumentación, orquestación. . .

Sin embargo, el campo de indagación y estudio de la teoría no se limita al aspecto estrechamente técnico de la música, sino que abarca asimismo la verdadera y propia especulación filosófica. De aquí nacen una tratadística dedicada a búsquedas racionales y supra-racionales en torno del fenómeno artístico. Es el caso de la estética, la psicología y la filosofía de la música.

Por lo general, en cada época de la historia de la música, la teoría ha seguido las experiencias y progresos de la práctica para darle razón, para justificarla y codificarla, contribuyendo así, indirectamente, a su propio desarrollo. Los principios que de ella emanan son *a posteriori* y, por lo tanto, empíricos.

Por su parte los métodos musicales apuntan hacia la enseñanza práctica de lo que sea: la voz, un instrumento, la danza, la dirección orquestal o coral. . . Algunas veces, los autores tienden en sus métodos a dar un medio rápido y efectivo para el aprendizaje; otras en cambio, se extienden

además en cuestiones de carácter general sobre problemas de interés estético, crítico e historiográfico. Como ha ocurrido con ciertos métodos germanos del siglo XVIII, tales como los de Mattheson, Quantz, Leopoldo Mozart o Carlos Felipe Emanuel Bach,² ellos han provisto no sólo de excelentes enseñanzas e instrucciones sobre la mejor manera de tocar la flauta alemana, el violín o el clave, sino de una suma de consideraciones sobre el ideal artístico y sonoro de su tiempo, capaces de permitir una reconstrucción del concepto de lo bello musical en su momento. Y ello a menudo con una gran ventaja respecto de los tratados eminentemente estéticos, por cuanto suelen traducir principios de filosofía del arte desde una mentalidad empirista, ajena a las generalizaciones arbitrarias o a las construcciones abstractas en que suelen caer a veces los estetas "puros" de la música.

2 — El primer método con que nos encontramos en el siglo pasado es de 1809. En la portada del folleto, manuscrito, se lee: *Principios o instrucción [sic] / Completa de Música para / la Flauta / de / Prudencio de Capetillo / Buenos Aires 20 de Enero 1809 [?] / Traducido de otro Cuaderno Inglés [?] / á el Castellano.*

Se trata de un cuadernillo de dieciséis páginas, en poder del historiador chileno Eugenio Pereira Salas, quien en su momento nos facilitó una fotocopia del mismo.

Pues bien, hay varios puntos oscuros en torno de este método. Queda claro en cambio que se trata de una traducción, aunque dudamos si dice "inglés".

En cuanto a la fecha, se sabe por Pereira Salas que se trata del año 1809. En nuestra copia es imposible determinar por estar sumamente borroso el dato.

Si bien su carácter de traducción lo elimina automáticamente de nuestra compilación, en cambio nos detenemos por cuanto hay una intervención más efectiva del traductor, que evidentemente debe ser un intérprete de la flauta alemana y maestro del instrumento además. En efecto, cuando este Prudencio de Capetillo ofrece el cuadro de la *Escala de los tonos naturales de la Flauta* hace una aclaración en la cual dice que en lugar de haber traducido textualmente el cuaderno en lo que se refiere a las claves de las escalas, incluye el presente cuadro por considerarlo de "más fácil comprensión" y "por menos confuso".

Ahora bien, ¿quién es Prudencio de Capetillo? ¿Quién en el mes de enero de 1809 (si es exacta esta fecha) termina en Buenos Aires su traducción de un método para tocar la flauta travesera? Por el momento, nada sabemos de él. Su nombre no ha sido encontrado hasta ahora en documentos de la época. Podría tratarse tal vez de un seudónimo, hecho sumamente habitual en aquella época. Y de ser seudónimo, ¿de quién?

En el año 1809, Buenos Aires contaba con un gran intérprete y profesor de flauta travesera en la persona de Víctor de la Prada, a quien se lo encuentra en esta ciudad en los primeros años del siglo XIX. De los papeles de don Ambrosio Funes (Córdoba 1918) extrae Guillermo Furlong (*Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Bs. As., Huarpes, 1945, p. 162) una carta que con fecha 27 de noviembre de 1803 y desde la ciudad de Buenos Aires dirige a Funes su apoderado y agente, Francisco Letamendi. El texto dice así:

En el primer Aviso [o navío] aguardo los papeles de música encargados a Madrid, pues aunque el sujeto a quien se lo cometí pasó a Porto, me escribe desde allí (...) Con dificultad podré encontrar los dos oboes y clarinetes que V me encarga; pero no quedará por diligencia.

Hay aquí un famoso tocador de flauta travesera y clarinete, llamado Don Víctor de la Prada. No podía yo imaginarme, a no haberse oído varios conciertos, que el clarinete fuese capaz de enriquecer una orquesta con los mejores bajos y primorosas notas que tocaba como obligado. Pero también confieso que en otra boca que la de dicho Prada no hace estos primores el clarinete.

Se perfeccionó en Francia donde estuvo después de la Revolución y se casó en Burdeos. Antes había sido dependiente de Don José de María de la Caridad, por otro nombre.

Meses más tarde, Letamendi volvía sobre el tema en nueva carta a Funes:

He hablado largo con D. Víctor de la Prada, famoso tocador de flauta y clarinete, a efecto de que me busquen los instrumentos que Vd. me recomienda; pero me ha desengañado diciendo que en el día ninguna encontraré, ni medio buenas; que lo sabe por haber recorrido todo para suplir la descomposición de su clarinete y, no encontrándolo, se vio en la necesidad de componerlo personalmente. Las dos escalas me ofreció para este Correo, pero veo que ha faltado a su palabra.

Empeñado Funes en que se trasladara Víctor de la Prada a Córdoba, sospecha Furlong que, efectivamente, pudo haber pasado a la ciudad mediterránea a mediados de 1806. Piensa este historiador que bien podrían aludir a él las actas del Cabildo Eclesiástico (Archivo del Arzobispado, Córdoba) del 29 de julio de ese mismo año, donde lee Furlong y transcribe en su citado libro (p. 163), lo siguiente:

Asimismo propuso el Sr. Deán [Gregorio Funes] que, con motivo de hallarse en esta ciudad un maestro músico de clarinetes y trompas, convenía que, para el mejor servicio de la Iglesia, se le entregasen los hilos del Maestro Hipólito Salguero, esclavos de la Iglesia para que aprendiesen aquellos instrumentos.

Y dijeron sus señorías que desde luego era muy conveniente.

Suplicándole al Sr. Deán se hiciese cargo él mismo de tratar con el referido Maestro y que se pagase del fondo de Fábrica.

En 1810 volvemos a encontrarnos con este maestro de flauta travesera en Buenos Aires, donde el músico "vuelve a establecer" (luego, ya lo había hecho antes) una academia de música.

En efecto, en la edición del sábado 24 de marzo de 1810 del *Correo de Comercio* (pp. 28-29), periódico fundado y redactado por Manuel Belgrano se inserta este comentario:

ACADEMIA DE MUSICA - Si tuviéramos en el orden debido nuestros establecimientos de educación, y que esta así física como moralmente se administrase a nuestra juventud del mejor modo posible, hoy nos aplaudiríamos al dar noticia al Público de la Academia de Música instrumental que con permiso del Gobierno ha vuelto a establecer D. Víctor de la Prada, conocido por su habilidad en este arte precioso, y particularmente por el gusto y expresión con que toca la flauta que es su instrumento principal, sin embargo de que posee el clarinete, fagot y octavín; pero como todavía nos faltan aquellos fundamentos los más precisos no tenemos la satisfacción de decir de que esta útil empresa es uno de sus productos, no obstante que, en verdad, es una prueba de la ilustración de estos Payses, a pesar de aquellos defectos, que nuestro Excmo. Jefe trata de remediar para establecer sobre bases sólidas el edificio de la prosperidad física y moral de estos Pueblos que tan dignamente ha puesto en sus manos nuestro amado Soberano Fernando VII (...) Nos excusamos de recomendar a la consideración de nuestros conciudadanos un establecimiento (etc., etc.).

Pues bien, sería audaz, con tan pocos elementos, sustentar la hipótesis de que pudo tener algo que ver don Víctor de la Prada con este Prudencio de Capetillo. Con todo, vale la pena tener a mano el nombre de Prada para hallazgos futuros respecto de este traductor quasi anónimo.

3 — El primer método original de autor argentino del que tenemos noticias es el de Juan Bautista Alberdi, *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, de 1832. Por razones cronológicas escapa a los límites de este trabajo.³

El siguiente, en caso de haber sido escrito con anterioridad a Caseros, lo cual no es seguro, es el *Método para guitarra* de Fernando Cruz Cordero, autor de quien nos ocupamos extensamente en *La Musicografía en la proscrición. Un documento en el Buenos Aires rosista*. (En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Bs. As., Año 5, Nº 5, 1982, pp. 7/30).

Respecto del *Método para guitarra*, lamentablemente no fue posible hasta el momento ubicar este trabajo, cuyo último poseedor conocido fue Domingo Prat. Es este mismo guitarrista quien en su Diccionario da la siguiente descripción de la obra de Cruz Cordero: "Se trata de una obra de formato pequeño (20 x 15), pulcramente escrito; desgraciadamente no hay fechas que indiquen el año en que fuera hecho. Comienza su método explicando con elementos bien completos, la teoría de la música, para la que emplea 36 páginas, profusamente ilustradas con ejemplos. Inmediatamente sigue con una "Explicación de las 22 tablas que forman los principios de la guitarra". Antes de entrar directamente en materia, describe la "Situación de la Guitarra", donde se indica la manera de tomar mejor el

instrumento, o sea su posición general, hasta que comienzan los ejercicios prácticos; para éstos usa reglas que subdivide en seis artículos" (p. 91).

Continúa Domingo Prat con la descripción del método de Cordero para aclarar que a continuación el autor exhibe las "22 Tablas de Moretti" concebidas para tocar la guitarra de seis cuerdas. A lo largo de 66 páginas da Cordero la notación musical, hasta la tabla 21 en tanto para la demostración de la tabla 22 dedica 14 páginas, con arpeggios, dice, de muy variadas combinaciones, "hasta la respetable cantidad de 198". Termina Prat con estas palabras (p. 92): "Continúa rotulando: '16 caprichos, preludeos o modulaciones / de Ferandieri para todos los tonos, pre / cedidos de un círculo armónico, com / puestos por el mismo', capítulo éste para el que emplea 18 páginas de música. Prosigue una carilla con letra muy diminuta, la explicación de 'Bajo numerado de Moretti para regla de los acompañamientos', leyéndose abajo 'FIN', pero intercala una hoja doble con una tabla para las posturas, y tres canciones con acompañamiento de guitarra. Resumiendo: 150 páginas de un trabajo esmerado y ordenado que indica la personalidad didáctica del doctor Fernando Cruz Cordero".

4 — El 17 de noviembre de 1845 nace en Buenos Aires Luis José Bernasconi, que llegará a ser pianista, compositor y musicógrafo descollante hasta su muerte, ocurrida en la misma ciudad el 25 de enero de 1885. Interesa aquí en aquella última actividad, que fue sin duda intensa, junto a la de crítica musical. Se sabe que publicó en 1869 el semanario musical *La Lira* en colaboración con Nicolás Granada, y *Mefistófeles*, en 1882, junto con Miguel Rojas. Fue asimismo colaborador de *La Gaceta Musical* (Bs. As., 1874-1887), donde dejó registrados dos extensos trabajos editados a lo largo de varios números. Uno de ellos se titula *La enseñanza del piano y de la música entre nosotros* (*La Gaceta musical*, 6ª época, año 6, nº 2, p. 9, 11 de mayo de 1879; nº 3, p. 17-18, 18 de mayo de 1879; nº 4, p. 26-27, 25 de mayo de 1879; nº 5, p. 34, 1º de junio de 1879; nº 7, p. 50-51, 15 de junio de 1879; nº 8, p. 58, 23 de junio de 1879). El otro trata sobre *El instrumento de copas llamado harmónica o copofón*, como se verá más adelante.

Pero, con anterioridad a aquellos artículos, escribe Bernasconi en *La Gaceta musical* del 17 de setiembre de 1876 (3ª época, año III, nº 20, p. 158, cols. 3-4) lo siguiente:

Oportunamente publicaré un trabajito sobre el arte de saber tocar el piano, fundado en las reglas establecidas por los más célebres pianistas, haciendo un estudio comparativo de los diversos estilos y tratando por el sistema eléctrico de establecer la verdad de un arte que, si no tratamos de salvarle de la decadencia en que se encuentra aquí, concluirá por desaparecer entre las manos de los prestidigitadores planívoros, raza de juglares que embaucan a los necios con las muy sorprendentes pruebas de tocar el piano con un paño sobre el teclado (dificultad estupenda!) o con la mano izquierda sola (novedad pasmosa!) o con los ojos vendados - lo mismo que hacían los volatineros en las fiestas patrias, cuando subían por

una cuerda al Cabildo con los ojos cubiertos. ¡Imbéciles!, hacen del arte más sublime un juego estúpido, digno, cuando mucho, del Circo Arena.

Ya se ve que no era Bernasconi inclinado a usar eufemismos. Grita con todas las letras su indignación por los excesos del virtuosismo sobre el teclado, llevado a nivel circense. Recordemos que ni el mismo Mozart, siendo niño precoz, se libró de las mismas pruebas que condena el pianista argentino en la segunda mitad del siglo XIX. Por este artículo se sabe de la intención de Bernasconi de publicar un método sobre el *Arte de saber tocar el piano*. De haberse concretado tal propósito, el trabajo habría aparecido entonces hacia fines de la década de 1870.

Hijo de un afinador de pianos en tiempos de Rosas (Luis Bernasconi era el nombre del padre), nuestro músico había sido discípulo de los pianistas José María Palazuelos, Angel Ferrari y Celestino Patanás. Numerosas crónicas de la época dan cuenta de sus éxitos como instrumentista, no sólo en el piano sino aún en el "copofón" o "copas", instrumento en el cual brillaron, a su lado, Dalmiro Costa y Ventura R. Lynch.

Su serie de artículos aparecidos en *La Gaceta musical* con el título de *De la enseñanza del piano y de la música entre nosotros* no está concebida con un criterio de enseñanza metódica del teclado. Por otra parte, tampoco lo promete el título. Se trata más bien de artículos que abordan el problema de la ejecución pianística en esos momentos y en Buenos Aires, desde un ángulo sociológico. El hijo del afinador de pianos, el primero también que introdujo en esta ciudad la costumbre de alquilarlos, asegura rotundamente en el primer artículo de la serie que "no hay ciudad en el mundo en la que, en proporción a sus habitantes, se encuentre mayor número de pianos que los que existen en esta filarmónica capital", donde, en palabras del autor, la "pianomanía es una enfermedad nacional". La crítica de este músico está dirigida hacia la carencia de una sólida preparación, de una instrucción musical rigurosa. "Aquí vivimos de prisa", apunta, "queremos llegar pronto al fin de nuestras aspiraciones y nos cansamos a la mitad del camino, porque elegimos el más tortuoso creyéndolo el más corto". Y más adelante, "¿es música la combinación ingeniosa de algunas dificultades de mecanismo puramente? Comprender lo que se toca; interpretar el pensamiento del compositor; leer a primera vista; saber acompañar piezas concertadas, ¿nada significan en el arte musical para nuestras aficionadas?"

De este tenor son los cargos que formula Bernasconi a la sociedad presuntamente musical de su tiempo. Tales sus ataques, así son sus soluciones. Para ello, recurre a la autoridad de los grandes maestros. Por ejemplo, de Marmontel. Y así, del comercio de Bernasconi con las figuras cumbres de su tiempo, llegará a estimular el estudio del solfeo, la lectura musical, sin el cual no podrá nadie llegar a ser verdadero músico. Valga este solo fragmento de su artículo del 25 de mayo de 1879 (*La Gaceta musical*, año 6, n° 4, p. 26, tercer artículo de la serie *La enseñanza...*):

Con respecto a la lectura musical: he aquí lo que hay que hacer en las horas de estudio: 1º) una hora diaria por lo menos al estudio del mecanis-

mo y media hora a leer a primera vista. El trabajo de lectura a primera vista debe hacerse empezando por darse cuenta ante todo del movimiento, del compás, de la tonalidad y del género de la pieza. 2º) Es necesario siempre descifrar en un movimiento más lento del indicado, imponiéndose el deber de no detenerse hasta el fin de la pieza. 3º) Débese graduar la dificultad en la elección de las obras según las aptitudes de los discípulos y sus conocimientos de solfeo. 4º) Son de gran utilidad, para la lectura a primera vista, los conocimientos de armonía. 5º) Leer lentamente, sin detenerse, observando todos los signos escritos, es ya una gran prueba de habilidad, pero es necesario llegar al movimiento y con el sentimiento de los maestros.

5 — En 1884, según Vicente Gesualdo⁴, que tuvo la suerte de poder trabajar con el material musical de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, luego absurdamente negado a los estudiosos, la casa F. G. Hartmann publicó en el mes de febrero en su *Almanaque musical* un trabajo de Edelmiro Mayer titulado *Plan Progresivo y Completo de Enseñanza del Piano*, para uso de la Escuela de Música de la provincia, de cuya comisión directiva formó parte. Hasta aquí Gesualdo (*Historia...*, vol. II, p. 452). Ya en 1878, Mayer figuraba como presidente de la Escuela de Música y Declamación, según leemos en *La Gaceta musical* del lunes 24 de junio de 1878 (5ª época, año V, nº 8).

Tampoco nos ha sido posible tener acceso a ese trabajo de este general Mayer, autor asimismo de *El intérprete musical*, del cual se hablará en la sección correspondiente a diccionarios técnicos musicales.

La vida del general Edelmiro Mayer es en verdad novelesca. Nació el 27 de mayo de 1837. Su madre se llamaba Dolores Eustaquia Posadas, criolla de cuña patricia, y su padre Juan Andrés Mayer Arnold, de origen sajón. Se había establecido éste en Buenos Aires en tiempos de Rivadavia, y aquí sostuvo un negocio de sastrería y una imprenta.

Nuestro musicógrafo ingresó en el ejército a los 18 años, en 1852. Desde entonces comienza a actuar. Primero en Cepeda, luego en Pavón. Cuando Mitre se opuso al ascenso a teniente general que había propuesto Paunero, Mayer renunció al ejército. Pide la baja y el 22 de enero de 1863 parte para los Estados Unidos. Juan H. Lenzi, en su monografía sobre este personaje⁵ revela además otras circunstancias íntimas, de índole sentimental, que apresuran la partida. Con cartas de Sarmiento y otros ilustres, ingresa en West Point. Lucha en la Guerra de Secesión, de parte del ejército del Norte y tiene actuaciones que la historia califica de brillantes. Asesinado Lincoln, con cuya familia mantenía gran amistad, pasa a México para ponerse al lado de Juárez. Allí obtiene el grado de general. En 1874 conoce a José Martí. Aclara Lenzi que, estando en Nueva York, planeó Mayer alistarse en el ejército que lucharía por la libertad de Cuba. Pero al final no lo hizo.

“Pese a lo que alguna vez se haya escrito acerca de la participación de Mayer en aquella campaña de liberación —dice Lenzi en su libro (pp.

177-178)— él no concurrió a asegurar su éxito. También son erróneos los asertos de que Mayer haya actuado en algún momento junto a Martí; sus itinerarios espirituales se han encontrado y han seguido líneas paralelas, pero no ocurrió lo mismo con los itinerarios físicos.

De La Habana pasa a Nueva York en 1873 y de allí a Londres. Luego, Buenos Aires, donde, Sarmiento mediante, se le tributa una triunfal acogida. En 1875 se incorpora a la Cámara de Diputados de la Nación. Al llegar el año 1880, Mayer toma parte activa en aquel hervidero que es Buenos Aires con motivo de la lucha de autonomistas y nacionalistas. Mayer pierde la batalla. Buenos Aires es declarada Capital Federal y Avellaneda dicta un decreto que separa del ejército a todos aquellos que se habían levantado en armas. Mayer se aleja del ejército argentino por segunda vez. Su vida futura es vida civil. Vuelve a las letras, en las cuales, a través del periodismo se había ensayado antes de Pavón. En efecto, había sido colaborador en *La Tribuna* y en *Nueva Generación*.

Ahora realiza cuidadas traducciones, escribe en *El Nacional*, *Los Debates* y *La Tribuna* y escribe libros. Algunos de ellos de música, a la cual está ligado como intérprete desde su niñez.

No ha sido posible, ya se dijo, acceder a su *Plan Progresivo y Completo de Enseñanza del Piano*. Pero se sabe que fue un buen pianista aficionado y actuó alguna vez al lado de profesionales. En efecto, fue amigo de Clementino del Ponte, a quien dedicó *El Intérprete Musical* de 1888 y junto a él participó en un concierto ofrecido por Luis J. Bernasconi en el salón Coliseum en noviembre de 1879. Documenta *La Gaceta musical* en su edición del 3 de julio de 1887, en artículo dedicado a *Músicos y Dilettanti Argentinos* que “el general Mayer, pianista de no vulgar mérito, escribe actualmente una obra sobre música”. Pero ya se trata de su diccionario técnico, sobre el cual volveremos más adelante.

6 — Tampoco ha sido posible tener en las manos los dos trabajos de Luis Romaniello. Sus nombres: *Técnica pianística* y *Gran Método pianístico*. La primera fue editada por la casa Breyer de Buenos Aires. Las cita en su diccionario biográfico Héctor Lacquaniti.

Llega al país este músico italiano en medio del aluvión inmigratorio que lo engrandece y le abre a la nación nuevas e inéditas perspectivas. Había nacido Luis Romaniello en Nápoles en 1862 y murió en Buenos Aires en 1917. Sus estudios musicales se cumplen en el célebre conservatorio de San Pietro a Majella de su ciudad natal. Allí estudia con Paolo Serrao, autor de óperas, oratorios, música sacra y piezas para piano, y con Beniamino Cesi, sin duda toda una personalidad mundial como maestro del teclado. Pues bien, Romaniello parece haber obtenido éxitos muy considerables en Europa como pianista. Según la misma fuente, obtiene elogios en Viena de críticos como Hanslick, Henberger y Eisner, quienes lo habrían colocado a la altura de su maestro Cesi y de Hans von Bülow.

Al margen de la veracidad o exceso de dicha afirmación, se sabe que obtiene por concurso la cátedra de piano que deja vacante Cesi y medallas de oro y diploma de honor en el Concurso Internacional de Bruselas.

Romaniello llega a Buenos Aires en 1896 contratado para dar cuatro conciertos y termina por establecerse en ella. Instala un conservatorio y se dedica asimismo a escribir obras didácticas para el teclado, en un medio ávido de aprendizaje, que recibe ya por entonces a los más grandes instrumentistas del mundo, y un medio siempre necesitado de alto magisterio. Nos atrevemos a sospechar que los métodos de Romaniello para instrucción de pianistas pueden haber sido buenos, dados sus antecedentes docentes en Nápoles.

Teorías musicales

7 — La primera teoría que encontramos con posterioridad a Caseros es la *Gramática Musical para el uso del Conservatorio de Buenos Aires* de José Amat, editada en esta ciudad por la Imprenta de la Crónica, en 1855. Se aclara que está redactada por el director de dicho conservatorio, el propio Amat, e ilustrada “con los mejores ejemplos prácticos del método Wilhelm”. Una nota en la portada se encarga asimismo de precisar que “Esta gramática puede también servir para la enseñanza colectiva o particular, tanto en los colejos [sic] como en las casas de familia”.

Se sabe de este autor que fue cantante, pianista, director de orquesta y compositor español y que sus maestros fueron Arregui, Carlini, Bordogni y Manuel García, en Madrid y en París. En esta última capital fue maestro de canto, así como en otras ciudades europeas. En 1848 llega José Amat a Río de Janeiro, tras haber participado en la guerra carlista, donde alcanza el grado de capitán ⁶.

Desde Brasil, pasa Amat al Río de la Plata, donde su presencia, aún temprana en aquellos años iniciales de la Organización, puede haber sido bastante decisiva en el rápido proceso de maduración porque atraviesa la enseñanza de la música en el país en la segunda mitad del siglo XIX. Entre otras cosas, se le debe la invitación a estas tierras al celeberrimo Thalberg, que, con toda razón, galvanizó a los públicos musicales argentinos. Amat publicó además en Buenos Aires el periódico musical *La Lira Argentina*.

Explica Amat las razones que lo llevan a escribir su *Gramática*. Así, se lee en el prólogo (p. I):

La falta de un método en castellano que tendiese a popularizar y uniformar la enseñanza musical me ha determinado a redactar la presente gramática.

Los Señores Profesores encontrarán en ella, así lo espero, el medio de abreviar el estudio de sus discípulos y de hacer menos penosa su tarea.

Los ejemplos prácticos con que alternan las lecciones teóricas reúnen innumerables ventajas. Ellas conducen al discípulo insensiblemente por entre las dificultades del ritmo y de la entonación.

Sirven al mismo tiempo de solfeo y de método de canto elemental. Pueden aplicarse en las lecciones particulares como en los colegios e institutos para la enseñanza colectiva.

Acostumbran los alumnos desde el principio a cantar en armonía.

En fin: Discípulos de diferentes grados de instrucción musical pueden tomar parte en los mismos ejercicios. Las lecciones teóricas están dispuestas de tal modo que cualquiera persona, aun ignorando absolutamente las primeras nociones musicales, puede hacerlas estudiar.

Nada contienen de superfluo; pero encierran todo lo que es indispensable saber para llegar a cantar o estudiar cualquier instrumento.

Tanto los ejemplos prácticos cuanto las lecciones teóricas enlazan los primeros conocimientos musicales con los últimos, por el empleo de un vocabulario que les es común, y disponen al alumno a seguir más tarde con provecho los estudios profundos del arte.

Naturalmente, la Gramática de Amat apunta hacia la enseñanza del canto. Es su profesión. Además, al año siguiente de la aparición de este tratado, establece una Escuela de Canto, en la Sociedad Filarmónica. Sin embargo, no se trata aquí de un método para la técnica vocal. Es una teoría de la música que contempla la instrucción básica del alumno de canto. Como se podrá apreciar en la lectura de esta gramática, se comienza por donde empiezan todas las teorías: definiciones del sonido y de la música, pentagrama, claves, valor de las notas, silencios, signos de compás, etc. Sin embargo, se alternan los ejercicios de canto en tanto en el Apéndice (13 últimas páginas) se ofrecen elementos que hacen a la práctica vocal, tales como ornamentos del canto, pronunciación (italiana), prosodia y trozos de la literatura vocal.

Se sabe que Amat tuvo muchos discípulos en Buenos Aires. Y se explica. Estamos aquí ante un gran profesional. Su *Gramática*, si en algunos fragmentos lleva el sello de una prosa de escaso vuelo, en cambio es el resultado de una madura experiencia y de un contacto y absoluta familiaridad con autores y con todos los elementos que hacen a su arte de cantante y a su profesión de maestro.

8 — En 1865 aparece en Córdoba la primera edición de *Música / Principios teóricos / compilados / por / Inocente Cárcano*. Once años después, en 1876 se edita la segunda tirada de dicha obra, que es la que manejamos para nuestro trabajo. Se sabe ⁷ que Inocente Bernardino Cárcano se radica en Córdoba en 1849. Había nacido en Masliánico, Como, en 1828 y muere en Buenos Aires en 1904. Estudió en el Conservatorio de Milán e intervino en 1848, año agitado por revoluciones en Europa, en la batalla de Novara. A raíz de la derrota de los italianos, Cárcano se refugia en Suiza y de allí pasa a Buenos Aires con su hermana. El destino quiso que se encontrara en esta ciudad con José María Aldao, cordobés, a quien se había encomendado la gestión de contratar a un profesor de

música y latín para el Colegio de Montserrat. Así se establece el italiano en aquella ciudad, a la cual habrá de conferir inusitado empuje dentro de dicha actividad.

En 1855 se le encarga la instrucción y organización de la banda de música de la provincia; también organiza la banda del Colegio Montserrat. Auspicia la fundación de una Sociedad Filarmónica, inaugurada en octubre de 1855; se destaca como pianista y organista y además compone música. En 1864, en efecto, habría hecho representar en Caroya (Córdoba) su ópera en un acto *Aurelia*.

Veamos cómo inicia este autor, padre de figura tan destacada en las letras y la política argentina como lo fue Ramón José Cárcano (y abuelo de Miguel Ángel Cárcano, historiador y político), su teoría musical, la primera, se piensa, que ve la luz en aquella provincia.

Pocas palabras sobre la influencia y utilidad de la música.

La música, cuya historia nos presenta una cantidad de ejemplos de su prodigiosa influencia sobre la civilización, costumbres, pasiones, enfermedades y sobre el heroísmo militar, es considerada como un medio esencial para la cultura del hombre; ella se asocia a la educación física y gimnástica, desarrollando en él los órganos de la voz y aumentando la fuerza de los pulmones y del pecho; a la educación moral e intelectual, despertando en su corazón sentimientos de bondad y de amor y dando a su inteligencia más perspicacia y viveza. Compañera fiel del hombre, la música llena su alma de impresiones profundas, dulces y variadas, hermosea su existencia: favorecido por la fortuna, multiplica sus placeres; desgraciado, lo consuela. La música alivia el peso de las fatigas, los penosos viajes de los peregrinos, las desastrosas marchas del soldado y lo lanza intrépido en las batallas. La música solemniza los ritos religiosos y anima la alegría en las fiestas. ¿Y cuál es el arte que presenta placeres tan puros y deja en el corazón impresiones más profundas y agradables? Todos los pueblos de la tierra cantan, mientras escasea el número de aquellos que conocen la poesía y la pintura.

Y sigue. La prosa, como se ve, es de un nivel parejo a casi toda la producción escrita en el país en torno de la música en aquellos años. Ingenua, modesta, sin grandeza literaria, con conceptos remanidos respecto de la funcionalidad de la música entre los hombres. Colocada dentro de su medio y su momento en cambio se engrandece. Es el esfuerzo de un hombre obligado a llenar desde sus dos vertientes —teoría y práctica— las necesidades de una ciudad progresista y culturalmente inquieta.

En el comienzo mismo del folleto, Cárcano se dirige al lector. Quiere explicar las razones por las cuales escribe su tratado. También desea recordar otras cosas, por ejemplo, el esfuerzo de escribir en un lenguaje extraño al propio.

Al lector

Algunas obritas de esta clase —dice Cárcano— han visto la luz pública, pero todas, cual más cual menos, han sido incompletas en su origen o han venido a serlo con el correr del tiempo, y mal corresponden al grado de perfección a que ha llegado hoy día el arte musical. Por lo tanto publico

este pequeño trabajo, que nada contiene de superfluo, y encierra a mi juicio todo lo que es necesario saber para llegar a cantar o estudiar cualquier instrumento. Los ejemplos prácticos y las lecciones teóricas enlazan los primeros conocimientos musicales con los últimos, y preparan al discípulo a continuar más tarde con provecho los estudios profundos del arte. No solamente se hallarán en esta obra nuevas nociones, sino muchas de las que se encuentran en las otras aparecerán correctas, ampliadas o reducidas a mejores formas (...)

Escribo en un idioma que no es el mío; y creo que se usará conmigo de toda indulgencia respecto a los defectos de estilo. Mis votos quedarán cumplidos si Córdoba, llegada a ser por mi largo domicilio, mi segunda patria, mirando solo mi buena voluntad y deseo, recibe favorablemente este pequeño trabajo musical, que no hubiera visto jamás la luz pública, si hubiese consultado mis fuerzas, antes que mis buenos propósitos.

J. C.

Una grata sorpresa espera al lector actual cuando, en la primera lección, Cárcano se propone definir a la música. Confiesa que esta palabra *música* "no ha sido hasta hoy definida satisfactoriamente. Rousseau y la mayor parte de los autores la definen diciendo que la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído". Cárcano se rebela contra dicha afirmación por cuanto la misma eliminaría de hecho uno de los elementos, y de los más eficaces, de la música, la disonancia.

He aquí un cerebro pensante. También se advierte un hombre de lecturas dentro de la temática musical. "Kant y otros dicen, añade enseguida, ser el arte de expresar sentimientos agradables por medio de los sonidos; pero la música no expresa siempre sentimientos agradables. En cambio Cárcano se inclina más hacia la definición de Mosel; sin duda se refiere a Ignaz Franz von Mosel, compositor, director de orquesta y musicógrafo vienés, fallecido en 1844. Pues bien, según Cárcano, la música es para Mosel "el arte de expresar determinados sentimientos mediante el sonido".

Naturalmente, y es lógico que haya preferido esta última definición y no las primeras. Ante todo, por cuanto el siglo XIX, su propio siglo, no ha sido sino un activo camino hacia la valorización de la disonancia. En segundo lugar, porque Cárcano, por razones de "temperatura estética" de su época, se adhiere al concepto romántico de la música como expresión de sentimientos. No acepta en cambio la definición del iluminismo, con su atemperado racionalismo, para quien la música debía dirigirse a la razón, sí, pero suave y agradablemente, como cuadra a un arte que debía ser de salón y galante.

Un solo punto interesa transcribir. Valga como ejemplo de la agudeza espiritual y mental del autor. Es la lección XII y es la respuesta a la siguiente pregunta: *¿Qué se entiende por Canto Nacional?* (p. 27).

Es el más característico que existe. Sabemos que la música y la danza tienen cerca de cada nación un carácter propio. Tal fenómeno es evidente. Estas artes se estrechan más al sentimiento, al entusiasmo y al carácter universal de los hombres, y solo aquél que las posee puede producir lo que slente; de aquí se deduce que cuanto más particularidades posee un pueblo, tanto

más característica será su música. Estos *cantos* son en general el más fiel reflejo del carácter de las naciones, y varían según la diversidad de caracteres, de su estado social, de su idioma, de la temperatura, del clima y manera de vida, circunstancias que influyen poderosamente sobre el sentimiento común. Casi todas las Naciones cultas e incultas (estas últimas más que las primeras) tienen sus *cantos nacionales*, que operan sobre el sentimiento general, y como propiedad de un país o de una familia, se conservan, y constituyen una especie de herencia que pasa de padres e hijos: semejantes cantos son muy simples, muy inteligibles, populares y llenos de sentimiento natural.

9 — Es grande el número de teorías musicales que aparecen en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo. Sin embargo, infructuosas han sido nuestras búsquedas, en particular, como ya se dijo, a causa de la imposibilidad de acceso a ese material en la Biblioteca Nacional de la ciudad de Buenos Aires. Sobre la base de algunos datos aportados por Vicente Gesualdo y hallazgos en revistas y diarios que saludaban la aparición de algunos de estos tratados teóricos ha sido posible establecer, al menos, una lista de autores y títulos.

Veamos:

Sabemos de la existencia de una *Gramática Musical* de Julio Dutilloy, que fuera, al parecer, profesor del colegio nacional de Buenos Aires. El dato fue obtenido de la *Memoria del Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública* correspondiente al año 1877, presentado al Honorable Consejo Nacional de Educación en 1878. Se lee en dicha Memoria el Informe presentado por el director de la Escuela Normal de Paraná (Prof. Torres) al por entonces Ministro de Instrucción Pública, Juan María Gutiérrez, donde, con fecha de enero de 1878, se solicita para el colegio el envío de una partida de estas gramáticas musicales de Julio Dutilloy para uso del alumnado.

Se habla del *Nuevo método teórico-práctico de lectura musical y solfeo* de Grazioso Panizza en el número del 9 de setiembre de 1877 de *La Gaceta musical* (Bs. As., 4ª época, año 4, n° 19, p. 146). La descripción está realizada por Julio Núñez, quien en esta recensión bibliográfica informa que dicho método ha sido adoptado en las dos Escuelas Normales de la provincia. La obra de Panizza se divide en siete capítulos: De la música, de los sonidos y caracteres musicales; De las figuras y pausas; Del compás y compasillo; De la división musical; Del punto; de las ligaduras; Del solfeo.

El autor había nacido en Gazzuolo, Cremona, en 1851. Muere en Buenos Aires en 1898. Se forma en el conservatorio de Milán, donde termina sus estudios (composición, violoncello, dirección de orquesta) en 1869. De inmediato es contratado como primer violoncello del teatro de ópera de El Cairo. En 1871 se traslada a Calcuta con el maestro Marengo, donde escri-

be su opereta *Capitán Bastogge*, hasta que en 1875 el empresario Ferrari lo contrata para la orquesta del teatro Colón. En ese mismo año es designado director de la sociedad musical La Lira.

En 1876 aparece su método de lectura y solfeo. Según el autor:

La falta de un tratado *teórico-práctico de división musical y solfeo* que sea al mismo tiempo fácil y adecuado para adoptarlo en las clases de las Escuelas Normales y comunes de la Provincia, me ha inducido a publicar el presente método.

Poner la ciencia al alcance de la inteligencia infantil, simplificando el estudio y procurando sea agradable al alumno, hace seguir a la vez la teoría y la ejecución, inducir al discípulo a seguir progresivamente desde los primeros rudimentos de la música, ser claro y conciso: esto es lo que propongo en el presente libro.

Tal es el prólogo, según lo reproduce *La Gaceta musical*. A través de ese mismo artículo se sabe que Panizza reconoce haber consultado a Eslava, Batiste, Fétis, Panseron, Menozi y Bona para realizar su tratado. En 1885 lo reedita la casa F. G. Hartmann.

La Gaceta musical del 3 de setiembre de 1877 (Bs. As., 4ª época, año 4, nº 22, p. 169) publica una fotografía y detalles biográficos de Ave-lino Aguirre, director de orquesta y compositor español, nacido en Bilbao en 1841 y fallecido en Mendoza, en 1901. Radicado en el país, amplió sus actividades hacia la enseñanza. Fue profesor de la Escuela de Música de la Provincia y en 1877 publicó un *Nuevo Método Teórico-Práctico de lectura musical*, con destino a dicho instituto. Se desconoce este trabajo, al menos no nos fue posible localizarlo, así como tampoco la *Teoría Musical* que, según Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 544), editó la casa Hartmann en 1884.

En el número 4813 del 7 de agosto de 1886 del diario *La Nación*, encontramos la recensión bibliográfica del *Método de solfeo* de S. G. Guidi. El texto dice:

Método de solfeo - El Sr. S. G. Guidi, profesor en las escuelas graduadas de la capital, ha publicado la primera parte de un método de solfeo, combinado por él en su práctica de la enseñanza. El libro en cuestión comprende diez capítulos que abarcan desde la definición de la música y las notas hasta los tonos y los modos, todo ello acompañado de numerosos ejemplos que facilitan la inteligencia del texto.

Y nada más. Ignoramos quién pueda ser el autor, fuera de lo poco que dice este breve comentario.

Del trabajo de Saturnino F. Berón sólo es posible reproducir los pocos datos que consigna Vicente Gesualdo en su *Historia...* (vol. II, pp. 396-397-398). Está en la Biblioteca Nacional y él tuvo la suerte de tenerlo en sus manos. La obra se titula *Tratado completo de la Música Moderna* y, según se ve en la portada, está dividido en tres partes: Guía del ejecutante; Teoría de la Armonía y de la Composición; Teoría de la Instrumentación de Orquesta y Banda. Para ello acompaña con ejemplos, según el autor, "tomados de las obras maestras más famosas".

El tratado aparece en 1889 y está dedicado al presidente Juárez Celman "por haber estimulado la música durante su gobierno, al crear dos escuelas de ese arte, una en la capital y otra en Córdoba, a los dos años de su mandato".

Nada más, lamentablemente, se puede dar aquí sobre el contenido y valor de este trabajo, donde por vez primera encontramos una teoría de instrumentación. El autor había nacido en Paraná (Entre Ríos) en noviembre de 1847 (murió en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1898), se formó musicalmente con Doroteo Larrauri y posteriormente con un director de la banda de policía de Concepción del Uruguay. Tras actuación en la campaña del Paraguay de los años 1865-1867, pasó a Buenos Aires como subdirector de la banda de música de la Brigada de Artillería de Plaza. Entonces pudo en esta ciudad estudiar con profesionales de la talla de Nicolás Bassi y Orestes Bimboni, directores ambos del antiguo Colón.

Según Gesualdo, se perfecciona asimismo en Europa, gracias a una subvención estatal. Como compositor parece haber obtenido éxitos muy estimables en el país.

También inaccesible, y por el mismo motivo, es para nosotros *El Arte del solfeo* del compositor argentino Juan Gutiérrez. Efectivamente, el tratado está en la Biblioteca Nacional. El autor, hermano de ilustres escritores (Ricardo, Eduardo y Carlos, este último periodista) nació en Buenos Aires hacia 1840 y murió en la misma ciudad en 1906. En Madrid estudia música con Eslava, Pinilla y Aranguren. Vuelto al país se dedicó a componer. Pero también a enseñar. En realidad, es éste el aspecto más fecundo de su actividad. Promueve este músico la fundación del *Conservatorio de Buenos Aires* o *Conservatorio Nacional de Música*, que comienza a funcionar bajo su dirección en enero de 1880. Según se lee en *El Mundo artístico* del 31 de octubre de 1886, ese mismo conservatorio aparece en otro lugar de la ciudad y con distinto nombre. Ahora es *Escuela de Música*. Según transcribe Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 423), Gutiérrez comenta las alternativas de la fundación de dicho instituto. No interesa a nuestro trabajo; en cambio sí los pocos datos que podemos extraer de Gesualdo. Dice este historiador que Gutiérrez publicó en 1891-1892 *El Arte del solfeo*, que consta de dos partes, la primera aparecida en 1891, la segunda el año siguiente. Fue editada la obra por la casa Arturo Demarchi e impresa en la imprenta de E. Halitzky. Está dedicado el trabajo a su discípula María Elena Albornoz "mi primera alumna y hoy profesora diplomada de solfeo por el Conservatorio Nacional de Música". Por un aviso aparecido en la revista *Caras y Caretas* del 18 de marzo de 1899, nos enteramos de que Eduardo García Lalanne, el exitoso compositor argentino (1863-1937) tan ligado al desenvolvimiento de la zarzuela en Buenos Aires y autor de tangos incluidos en numerosas piezas teatrales, es autor de una obra de teoría musical.

En efecto, el aviso habla de una *Teoría de la música* en dos partes. El compositor de óperas, revistas musicales, zarzuelas, operetas, sainetes

o sátiras, ingresa así a nuestra lista de autores de teorías musicales en la segunda mitad del siglo pasado. Tampoco nos ha sido fecunda la búsqueda para localizar su aporte.

Importante, muy variada en cuanto a los temas abordados, y de particular fisonomía dentro de nuestra musicografía resulta la producción de Félix Ortiz y San Pelayo, profesor y compositor, además de musicógrafo, nacido en Azpeitia, Guipúzcoa, en 1857. Murió en Buenos Aires, en 1940. Se sabe que, perteneciente a una familia muy acomodada, realizó sus estudios musicales con su padrino, el organista José F. Aldahor, y en el Real Conservatorio de Madrid. Durante dos años estudia armonía y contrapunto en París. En 1879 se radica en Buenos Aires, donde actúa como profesor en la Escuela de Música de la Provincia. Es probable que de esa época provengan sus *Apuntes de la Teoría del Solfeo*, que no ha sido posible localizar. En cambio hemos podido compilar numerosos artículos aparecidos en las principales revistas musicales de Buenos Aires, así como un libro, que se comenta en lugar correspondiente.

A Crisanto del Cioppo, director de banda y compositor italiano, asigna Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 569) un *Tratado de armonía*, aunque no aclara si fue publicado en Buenos Aires. Este músico había nacido en Busso en 1830 y muere en Florencia en 1915. Pero, llega a Buenos Aires en agosto de 1883, según el mismo historiador, donde se desempeña como director de bandas militares. Dirige y funda la banda del asilo de huérfanos y ejerce la enseñanza en el Conservatorio Melani. Retorna a Italia en 1905. De haber aparecido aquí el *Tratado de armonía*, vale decir entonces entre los años 1883 y 1905, estaríamos ante uno de los primeros trabajos de su índole, por cuanto lo encontrado por esa época se reduce sólo a artículos sobre el tema en las revistas especializadas.

Quizás deba interpretarse también como teoría de la música el *Manual de terminología musical* de Genaro María D'Andrea, aunque asimismo podría tratarse de un diccionario técnico-musical. El autor, pianista italiano muy vinculado a la enseñanza del piano entre nosotros, había nacido en Nápoles en 1860 y muere en Buenos Aires en 1937. Fue alumno dilecto, al parecer, del célebre maestro del conservatorio de Nápoles, Benjamín Cesi y es su escuela la que difunde en su país adoptivo. Paralelamente con su actividad de conciertos, enseña primero en el conservatorio "Santa Cecilia" para fundar después de 1905, junto con Elmérico Fracassi el conservatorio "Fracassi - D'Andrea". No nos fue posible localizar su manual.

10 — En las revistas especializadas de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, es generosa la presencia de artículos teóricos que van desde la divulgación de elementos del lenguaje musical, hasta escritos sobre la teoría griega o verdaderos tratados de contrapunto, como son los artículos de Alberto Williams para la revista *Bibelot*.

Veinte años antes de estos aportes de Williams, *La Gaceta musical*, a lo largo de una serie de trabajos anónimos asignados a la Redacción, que bien podía ser su editor propietario Julio Núñez, ofrece en una de sus entregas la explicación técnica del contrapunto. Aparece en el número del domingo 19 de noviembre de 1882 (año IX, n° 28), del cual reproducimos algunos escasos fragmentos para ilustrar sobre el nivel de la publicación.

POETICA MUSICAL - La música - Contrapunto.

La poética musical comprende bajo el nombre de composición, un conjunto de conocimientos técnicos, de procedimientos, de reglas determinadas por el gusto y la experiencia, que constituyen el arte de escribir la música, y que ha sido necesario colocar de una manera progresiva para facilitar su estudio. El *contrapunto* está en el primer grado.

Esta palabra, que tiene por origen el uso que hacía en otro tiempo de *puntos* en vez de notas para escribir la música, significa propiamente la posición de las notas, como tiene lugar en la armonía; sin embargo, el arte del contrapunto es más denso: se aplica al estudio de las combinaciones musicales, siguiendo ciertas condiciones.

(...) Entiéndase por *imitación* en el sentido técnico, la repetición de una frase o solamente de un diseño melódico, en otras partes o en ciertos intervalos (...). Se distinguen muchas clases de contra-puntos. Llamamos *contrapunto simple* la armonía en acordes reunidos, es decir, en notas de valores iguales, para oposición con el contra-punto *florido*, en el cual los valores de las notas varían entre las partes, etc., etc.

Uno de los musicógrafos más activos en el curso de los pocos años que vivió en el país fue el pianista, organista y compositor español Cándido Aguayo y Alonso. Según Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 543), había sido organista de la catedral de Bilbao en 1860. Desempeñó sus actividades —escribe el mismo historiador— en Santa Fe y, a partir de 1878, en Buenos Aires, donde estableció una Academia de Música en la calle Piedras 286. Fue director de *La Gaceta musical*, pero sólo durante el año 1879. Colaboró durante un tiempo, de manera asidua, en esta publicación y actuó como profesor de armonía y contrapunto en la Escuela de Música de la Provincia. Fue también organista en la catedral de Buenos Aires. Murió Aguayo y Alonso en la misma ciudad, en noviembre de 1883. Según un aviso del año 1879, Aguayo y Alonso había creado una academia, a la cual dirigía, donde se enseñaba piano, solfeo y armonía.

En un artículo aparecido en dos entregas (*La Gaceta musical*, Bs. As., 5ª época, año 5, p. 50, 16 de junio de 1878; n° 8, p. 57-58, 24 de junio de 1878) nos habla Aguayo y Alonso de *Las consonancias musicales y la causa física del placer que producen*, donde el autor se introduce en problemas de psicofisiología del sonido, tema sin duda muy avanzado en relación con la temática general de la época. Transcribimos de él algunos párrafos sueltos, pertenecientes a la segunda entrega, p. 58.

... Si estas vibraciones son *isócronas*, es decir, combinadas en términos de empezar y acabar a un mismo tiempo, esta combinación forma el unísono, y el oído se complace con la impresión del acorde, que resulta de la igual-

dad y exacta correspondencia de ida y vuelta. Si las vibraciones de uno de los sonidos son de doble duración que las del otro, el más grave hará una mientras el más agudo verifique dos, y a la tercera de ésta seguirán los dos juntos.

Así cada vibración impar del sonido agudo concurrirá de dos en dos con cada una de las del sonido grave, y ésta frecuente concordancia que constituye la octava menos dulce que el unísono, según ellos, lo será sin embargo, mucho más que ninguna otra *consonancia*.

También en distintas números de *La Gaceta musical* de aquel mismo año vemos discurrir a Cándido Aguayo y Alonso sobre *Los modos o tonos de la música* (Bs. As., 5ª época, año 5, nº 16, p. 121-122, 18 de agosto de 1878; nº 17, p. 130, 25 de agosto de 1878). En el segundo artículo se refiere a *Los cuatro modos o tonos de los músicos antiguos, reducidos a dos por los músicos modernos*.

Los escritos técnicos que compilamos durante este período son sumamente numerosos y variados⁸. Unos realizan el análisis de diversos elementos del sonido, o del arte musical o ciertas convenciones del lenguaje sonoro tal como se da en esos momentos; otros informan sobre la teoría musical griega, realizados con una actualidad respecto de las investigaciones en Europa que podría sorprender si no fuera porque el aluvión inmigratorio que construye el país en esos años trae consigo a algunas grandes mentalidades en terreno musicográfico, como es el caso de los ya citados Cándido Aguayo y Alonso o Félix Ortiz y San Pelayo, quienes sin duda siguieron manteniendo desde su país adoptivo un constante comercio intelectual con Europa.

Vayamos a un ejemplo concreto. El artículo *La música entre los griegos* aparece en el número 107 de *El Mundo artístico*, del 13 de mayo de 1883 (pp. 441-442) Pues bien, el anónimo autor manifiesta un perfecto conocimiento de los estudios que se realizan contemporáneamente. Gevaert, a quien se cita, había publicado, apenas un par de años antes, su *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, mientras el francés Louis Albert Bourgault-Ducoudray, a quien se acude igualmente, era, desde 1877, el mundialmente famoso investigador del arte musical de los griegos, a través de su *Étude sur la musique ecclésiastique grecque*, resultado de la misión musical por Grecia y Oriente que emprende este compositor y musicólogo en 1875.

Esto significa que en materia de investigación musical, se estaba más y mejor informado en Buenos Aires de la década del 1880 a través de las revistas especializadas, de lo que se está hoy, cuando nuestro periodismo musical se dedica a registrar críticamente la actividad de la ciudad, con descuido de lo que ocurre, en el mismo país o en el extranjero, en materia musicológica.

Quien se recorra las páginas de las dos más importantes revistas que vivieron en las últimas décadas del siglo XIX, *La Gaceta musical* o *El Mundo artístico* podrá comprobarlo.

En la revista *Bibelot* del año 1905 (nº 57, 15 de setiembre; nº 58, 30 de setiembre; nº 60, 30 de octubre), Alberto Williams, en plena actividad en esos años como pedagogo y director de orquesta, publica una serie de notas sobre *Teoría del Contrapunto*, con ejemplos de Luigi Cherubini, autor clásico en la enseñanza de esta materia desde el año 1835 en que publica su *Cours de contrapoint et de fugue*. En relación con los escritos aparecidos con anterioridad sobre este tema en revistas de música de Buenos Aires, los artículos de Williams tienen otro carácter. Son totalmente didácticos, de dificultad progresiva y con el añadido de ejemplos. Por cierto, un verdadero método al alcance de todos los lectores.

Nuevos sistemas de notación musical

11 — Al margen de la normal evolución de la notación musical, se han dado en el curso de la historia de nuestro sistema occidental, al menos, una larga serie de intentos de reforma, en casi todos los casos con la declarada intención de simplificar la vigente, que se sigue manteniendo desde hace varios siglos sin acusar caídas frente a los distintos embates.

En su artículo *La Notation musicale* de la enciclopedia *La Musique* de Larousse⁹, Jacques Chailley señala que las diversas tentativas de reforma giran en torno de cuatro puntos principales: 1º, las alteraciones; 2º, las claves; 3º, las armaduras; 4º el cifrado de los compases

La complicación creciente de las alteraciones en la armonía moderna ha estimulado la imaginación de los reformadores. Unos sugieren la autonomía completa de las notas negras del piano con un nombre independiente, lo mismo para un sostenido que para un bemol equivalente, y asimismo una grafía propia. Lo cual, naturalmente, si no simplifica el problema de la notación, es absolutamente lógico. Un do sostenido en la nomenclatura tradicional es el sonido alterado del do, lo cual es un absurdo. Es otro sonido, y nada más. Otros autores, entre los cuales se cuenta el propio Chailley, se adhieren a aquel criterio sugiriendo la existencia de un signo único válido para un solo sonido, el cual unifique los dos signos habituales: o sea, nota y alteración, sea bemol o becuadro.

Ya se sabe por otra parte que desde el siglo XVIII han sido innumerables los intentos por eliminar la excesiva cantidad de claves, hasta reducirlas a una sola o cuando mucho a dos, la de sol y la de fa. Lo mismo —intentos de simplificación— se ha dado en torno de armadura de clave y signo de compases.

También los intentos de reforma se han extendido a otro problema: el número de líneas de la pauta. Muchos ataques ha sufrido también el pentagrama, si bien en este terreno los ensayos innovadores han estado más prontamente condenados al fracaso por el hábito tan profundo, tan arraigado, en lo que se refiere a la lectura del pentagrama.

También deben citarse aquí, dentro de los proyectos de simplificación de la escritura musical, los métodos cromáticos. Es sabido que en el sistema modal el nombre de los grados no corresponde a un sonido fijo. Que estos grados sean *cantados* sobre *do, re, mi* o sobre *C, D, E*, o sobre *D, R, M. . .*, o sobre *uno, dos, tres. . .*, ellos representan *funciones* y no sonidos absolutos.¹⁰

Pues bien, algunos reformistas han intentado conciliar la teoría del sonido absoluto con el de las tonalidades y con una representación única. Se han propuesto considerar la sucesión de sonidos por semitonos. En consecuencia, han establecido una serie de signos y denominaciones para los doce sonidos de la escala cromática.

En esa serie de doce sonidos, que constituyen una gama cromática temperada, los sonidos 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, pertenecen a la escala diatónica mayor, mientras los sonidos 1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, a la diatónica menor. Los intervalos mayores, menores, justos, aumentados, disminuidos, no existen en estos sistemas y un intervalo se medirá según el número de grados o de semitonos que él contenga.

Sobre la base de esta idea inicial, difieren en cuanto a nombres de los sonidos, signos de representación de esos mismos sonidos o duraciones, los diferentes sistemas propuestos.

En nuestro país, y dentro del período que abarcamos en nuestro trabajo, parecen haber existido tres intentos de modificar la notación tradicional. De dos de ellos, contamos con el material completo. En cambio el tercero no ha podido ser hasta el momento localizado por nosotros.

Veamos. En el n° 22 de la revista *Bibelot* del 30 de marzo de 1904, encontramos un cáustico escrito en contra del sistema Menchaca, el cual, en punto a difusión del invento, al menos, tuvo resonancia europea, según veremos. El citado artículo habla asimismo de otros dos intentos: el del ingeniero Frémont y el de Rafael Hernández. Pues bien, de estos dos, el de Frémont (o Frémond) se nos escapa hasta el momento.

El tono del artículo de *Bibelot*, habitual por otra parte en esta publicación, revela desconocimiento de antecedentes respetables en la materia. Autores como Lavignac, que habla de Menchaca y Frémond, o como Chailley, que conoce el de Menchaca, lo hacen años después con una seriedad y respeto ausentes en los catones de esta publicación porteña. De todos modos, vale la pena reproducirlo para dar una documentación lo más completa posible sobre el problema.

El sistema Menchaca

Los inventores o reformadores de la notación musical han pululado como bacterias, en todos los tiempos y países.

Aquí en Buenos Aires, el ingeniero Frémont redujo a tres las líneas del pentagrama, a una sola las ocho claves, y suprimió de un mandoble todas las alteraciones; don Rafael Hernández imaginó un sistema de taquigrafía musical; y ahora tenemos al señor don Julio Menchaca que acaba de

inventar un sistema de notación, que puede rivalizar con la escritura china y los jeroglíficos egipcios.

El sistema Menchaca es el más perfumado y florido de todos los sistemas que han germinado hasta hoy en los invernáculos mentales, puesto que toma su origen en los pétalos de una florecilla "art nouveau".

El deseo de simplificar lo simple, ha llevado a nuestro innovador a producir un verdadero laberinto de complicaciones y heterogeneidades. ¿Hay acaso escritura o notación más lógica, clara y simple que la notación musical actual, que permite leer una partitura de treinta pentagramas a la vez? Por el sistema actual se aprende a leer y escribir la música en pocos días; por el sistema de yuyos menchaquísticos, puede ser que se aprenda lo mismo en pocos lustros o decenios, si se tienen milagrosamente desarrollados los órganos del olfato.

En la notación vigente, las notas tienen tan solo siete nombres; en el sistema a base de pétalos de Menchaca, tienen las notas tantos nombres como sonidos diferentes hay; lo cual ha de acarrear a la fuerza, que para la difusión de este sistema, sea necesario encanecer estudiándolo en América, para irlo a enseñar al otro mundo.

La única ventaja práctica que parece tener el sistema, consiste en su ductilidad subvencionable.

¿Quién se atreverá a negar que es un arte y arte difícilísimo, el de sablear al erario público, con sistemas peregrinos de notación musical?

Hay un dato importante tras el estilo —sabroso sin duda— de este brulote periodístico. "*Aquí en Buenos Aires —dice— el ingeniero Frémont redujo a tres las líneas del pentagrama, a una sola las ocho claves y suprimió de un mandoble todas las alteraciones*".

Este ingeniero Frémont, con su sistema tal cual lo describe *Bibelot* aparece citado asimismo en el artículo sobre notaciones musicales (*Méthodes de notation simplifiée - Méthodes chromatiques*, pp. 3648-3649) de la segunda parte (*Technique, Esthétique et Pédagogie*) Vol. VI de *L'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac y de la Laurencie. A través de este artículo se sabe que M. Frémont [sic] creó un método cromático por cuanto propone distintos nombres para cada uno de los doce sonidos de la escala. Según el artículo de Lavignac, que no hace la menor aclaración sobre el autor, nacionalidad, etc., los nombres de las notas según Frémont son:

do, sa, ro, pa, mo, fa, co, sa, vo, la, bo, ga

Añade que este innovador, así como otro autor que cita, "*utiliza un gráfico que recuerda al de la escritura usual, es decir que reproduce para la vista 'la forma de las ondulaciones melódicas'*". Y añade enseguida que con M. Frémont "*las notas adoptan formas diferentes siguiendo la serie de la octava a la cual ellos pertenecen, y se escriben sobre una pauta de tres líneas*".

De ser monsieur Frémont la misma persona que el ingeniero Frémont al que alude *Bibelot* tendríamos entonces un intento más dentro del país de un sistema cromático, con reducción de alteraciones, con el uso de una sola clave y una pauta de tres líneas. Será cuestión de insistir en la búsqueda de este reformista.

El siguiente autor al cual se refiere el artículo de *Bibelot* es Rafael Hernández. Ahora ya estamos en camino firme. Una alumna de nuestra cátedra de Musicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, nos había puesto, años atrás, en contacto con el sistema taquigráfico de Rafael Hernández, el cual figura como *Cartilla taquigráfica / Método sencillo / para aprender a escribir con la rapidez que se habla / sin necesidad de maestro /* Buenos Aires, Peuser, 1891. Se puede consultar en la Biblioteca Nacional bajo el número 154.903 ¹¹.

Tras explicar el autor su sistema y proveer de las indicaciones —el código— para la interpretación del mismo, incluye una composición de 34 compases realizada, con ese fin, por el pianista y compositor Dalmiro Costa. El título de la pieza pianística es *Meditación*.

El sistema taquigráfico de Hernández, que era precisamente taquígrafo del Congreso de la Nación, no es cromática. Trabaja con los siete signos de la escala diatónica y añade breves trazos diacríticos según se trate de sostenidos o bemoles o deba indicarse el becuadro de una nota anteriormente alterada. Para los valores (semibreve = redonda; mínima = blanca; semimínima = negra; corcheas, etc., etc.) modifica el trazo, haciéndolo más grueso o más débil o engordándolo en algunos sectores. Usa signos especiales para los acordes; o, mejor dicho, los mismos signos combinados. En lugar de las cinco líneas del pentagrama, lo reduce a dos, una para establecer relaciones de altura respecto de la mano derecha, otra de la izquierda. Contempla sólo la escritura para teclado.

12 — Y llegamos al sistema Menchaca. La primera publicación que encontramos (posiblemente la primera pues es la que comenta en 1905 la revista *Bibelot*) es la del año 1904. La portada dice: *Nuevo / Sistema Teórico-gráfico / de la / Música / original de / Angel Menchaca / Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido / igual para todas las voces y todos los instrumentos / Nuevo teclado para pianos, armonios, etc. / Tomo único, enseñanza completa.* La Plata, 1904. (LV + 146 + 8 + 2 pp.).

A través de los artículos periodísticos que se incluyen en la Introducción del libro, se sabe que el sistema de Menchaca está ya en uso en lo que podríamos llamar un “curso piloto”, en la escuela de varones n° 1 de La Plata. En efecto, el diario *El Día* de aquella ciudad, en su edición del 27 de diciembre de 1903, informa sobre “los exámenes de ensayo del sistema musical inventado por el señor Angel Menchaca”. Entre la concurrencia se encontraban el director general de escuelas, un vocal del Consejo General de Educación de la Nación, el secretario del Consejo Escolar de La Plata y otras autoridades. El propio inventor del sistema se dirigió luego a las autoridades para informar sobre el resultado de sus enseñanzas en el lapso de ocho meses. Esto significa entonces que Menchaca co-

mienza a aplicar su método en el curso lectivo de 1903 en un colegio oficial de la provincia. Y así lo reconoce el autor en el acto de entrega de diplomas de profesores y certificados de examen de dicho sistema, que se realiza, según *El Día*, el 7 de febrero de 1904. En el curso de ese acto y dirigiéndose a los diplomados, dice Menchaca que “esta innovación ha dejado de ser un problema, es ya una entidad oficialmente reconocida por la honorable Legislatura de Buenos Aires, cuenta con la progresista cooperación del gobierno y sobre todo es de esperar que tendrá en su apoyo una nueva fuerza incontrastable: el sentimiento de solidaridad argentino”. (*El Día*, 8 de febrero de 1904).

El sistema de Menchaca es cromático, asigna un signo diferente en su colocación para cada uno de los doce sonidos y lleva, en sus ejemplos del año 1904, dos líneas, una para cada mano. En la transcripción del Himno Nacional Argentino que publica en 1914, en cambio, estas dos líneas están suprimidas. También elimina las siete claves, los signos de alteraciones, las indicaciones de los compases. Además crea un nuevo teclado para el piano, al cual llama *continuo*, por cuanto “alterna las teclas *sin solución de continuidad* —explica el autor— formando dos rangos idénticos, uno inferior y otro superior: una tecla blanca y una negra invariablemente”.

También los nombres de las notas están cambiados. Menchaca propone las siguientes denominaciones:

la, se, si, do, du, re, ro, mi, fa, fe, sol, nu

El signo de Menchaca es básicamente uno, piriforme, sin trazo vertical para la octava central, con trazo o plica para la octava aguda que se alarga más o menos según se trate de octava *alta, brillante, aguda y sobre-aguda* y con plica hacia abajo según sea, a partir de la central, octava *baja, grave, profunda, sub profunda*.

Pues bien, dado que el sistema Menchaca ha sido editado varias veces, incluso en forma muy reducida (Buenos Aires, Est. Gráfico J. M. Etchecopar, 1909) y es posible localizarlo en varias bibliotecas (la Nacional la posee), eliminamos aquí la transcripción de dicho sistema, por otra parte, bastante extenso en su desarrollo. Interesaba en cambio ubicarlo, como ya se hizo, dentro del tipo de intentos de reforma realizados a lo largo del tiempo. En el citado artículo de la Enciclopedia de Lavignac está explicado brevemente. También lo nombra Chailley en el artículo de Larousse, ubicándolo entre aquellos llamados al fracaso.

Conviene señalar —cosa que no lo hacen ni Lavignac ni Chailley— que si bien en su libro de 1904 reconoce Menchaca —e historia— los distintos procedimientos de reforma que preceden al suyo considerando a Juan Jacobo Rousseau un poco como el “padre” de las innovaciones en materia de notación musical, no da ningún antecedente directo sobre la reforma del teclado. Sin embargo, diecinueve años antes de aparecer su sistema, en 1883, aparece en *El Mundo artístico* un artículo con el

nombre de *Una invención musical* (nº 115, del 8 de julio de 1883, p. 88) donde se habla de un invento exactamente igual en cuanto al teclado y de una escritura cromática similar (no se dan mayores detalles) a la de Menchaca. La invención pertenecía al sacerdote italiano Bortolomeo Grassi-Landi. Resta saber si pudo haber leído este artículo Angel Menchaca, nacido en Asunción del Paraguay en 1855, quien pasó parte de su juventud en Montevideo para radicarse más tarde en Buenos Aires y La Plata. Su biografía (Gesualdo: *Historia...*, vol. II, pp. 706-707) señala que fue secretario taquígrafo del presidente Sarmiento, cuyo mandato fue de 1868 a 1874. Además, como Hernández, fue jefe del servicio estenográfico del Senado Nacional. Esto significa que Menchaca, de 28 años en 1883, bien pudo haber leído el artículo de *El Mundo artístico*. En cuanto a la difusión de su sistema, no en el orden de la aplicación práctica sino de la repercusión del invento, fue sin duda grande. Tras haber estado en 1889 en París, enviado por el Gobierno argentino para el congreso estenográfico, retornó a esa ciudad para exponer sus teorías sobre el nuevo sistema teórico-gráfico en la Sorbona. Hecho que —entendámonos— no significa una consagración, pues bien sabemos que la Sorbona no siempre discrimina a quien habrá de ceder sus salones para desplegar sus teorías...

Un hecho resulta claro al investigador actual. Y es que Menchaca, al margen de no impresionar en los problemas que trata como un improvisado, sino por el contrario como una mentalidad muy lúcida y aguda, no debió escatimar medios para imponer su sistema. Sus libros, sus declaraciones, las opiniones de personalidades de la época que se asegura y que, cuidadosamente, incluye en sus publicaciones, y aún más, el delirio de grandeza que se desprende de muchas de sus páginas, nos mueven a sospechar que las palabras del sarcástico artículo de *Bibelot* tienen fundamento.

Por otra parte, Menchaca no se propuso, modestamente, crear un sistema, como en muchos otros casos, para facilitar el aprendizaje musical en los niños. Hernández estaba en cambio mucho mejor ubicado. Destinaba su sistema “a las señoritas y los ancianos”, aficionados, se entiende. En cambio Menchaca quiere, y aún, como se vio, lo consigue en parte, imponer su sistema a nivel oficial.

Respecto de ello, encontramos un largo artículo en el diario *La Nación* de Buenos Aires, del 28 de julio de 1913, donde se incluyen las consideraciones realizadas por el inspector Rosendo Bavío con motivo de la reciente presentación de Angel Menchaca ante el Consejo Nacional de Educación para gestionar que se adopte para la enseñanza de la música en las escuelas su sistema de notación. Bavío entonces, según el artículo periódico, aconsejó una resolución concordante con lo ya resuelto en 1911. Es decir, dos años antes lo había intentado Menchaca sin éxito y ahora, en 1913, volvía a la carga.

Muy cuerdamente, el inspector Bavío, tras señalar numerosos antecedentes fuera del país en materia de reformas de notación, considera que

... la reforma propuesta por éste entraña un cambio absoluto y fundamental, no sólo de la gráfica del sistema pentagramal universalmente aceptado y practicado en todas las naciones civilizadas, sino que también modifica la construcción actual del teclado del piano.

Desde luego, admitido que fuese un verdadero sistema, es preciso tener en cuenta que, dada la trascendencia que el autor le atribuye, sería preciso archivar toda la música actual.

Pero ni la admisión de un nuevo sistema cualquiera excluiría la necesidad de conocer, a la vez que el nuevo, el anterior o los anteriores inmediatos. Cabría la posibilidad de que el nuevo, a fuerza de años, se impusiera, pero entonces ocurriría lo que en la actualidad con la notación neumática: contados son quienes saben o pretenden traducirla: pocos los que pueden descifrar la música del siglo XV (...)

Además, como el sistema del Sr. Menchaca reclama un nuevo teclado para el piano, sería necesario que a todos los pianistas del mundo se les ocurriese transformar la técnica y el mecanismo del instrumento; los fabricantes de pianos, armonios y órganos tendrían que proceder análogamente (...). Pero si una vez operada en la República Argentina tal reforma el resto del mundo no siguiese nuestro ejemplo, la República Argentina quedaría aislada con su sistema y sin relaciones artísticas musicales posibles con los demás pueblos.

La Organografía - Antecedentes de la Organología

13 — La *Organología* es el estudio general de los instrumentos de música. Este estudio tiene por objeto esencial la enumeración, descripción, clasificación, la historia de hasta los aparentemente más insignificantes instrumentos usados por las más diversas culturas de todas las edades de la humanidad para producir sonidos o ruidos con una intención puramente estética o bien con finalidad religiosa, mágica o práctica. Abarca por tanto el estudio de los instrumentos de la música académica de la llamada cultura occidental, tanto de la moderna como de la antigua, así como las disponibilidades instrumentales de los pueblos folk, de los tribales y de la música popular urbana. En el siglo pasado, en las últimas décadas, florece entre nosotros, en la misma medida en que se acrecienta la actividad y los estudios musicales, una gran inquietud en torno de los instrumentos. De los tradicionales, a los cuales se describe y traza su historia; pero sobre todo de los exóticos. De los de otras culturas o de las novedades en el orden de la alta música occidental.

Una vez más *La Gaceta musical* y *El Mundo artístico* nos ilustran en abundancia.

La Gaceta musical publica los siguientes artículos:

AGUAYO Y ALONSO, Cándido: *La guitarra* (año 5, nº 22, p. 170-171, 29 de set. de 1878; nº 23, p. 178, 6 de oct. de 1878).

Apuntes para la historia del piano (año 1, nº 8, p. 31, 21 de jun. de 1874; nº 10, p. 39, 5 de jul. de 1874).

BERNASCONI, Luis J.: *El instrumento de copas llamado harmónica o copofón* (año 6, nº 8, p. 59, 23 de jun. de 1879; nº 9, p. 67, 29 de jun. de 1879; nº 10, pp. 74-75, 6 de jul. de 1879; nº 12, pp. 90-91, 20 de jul. de 1879).

BOMON, Enrique: *El violoncelo* (año 6, nº 1, pp. 2-3, 4 de mayo de 1879; nº 2, p. 10, 11 de mayo de 1879).

Breves apuntes para la historia del piano (año 3, nº 8, p. 58, 2 de jul. de 1882; nº 9, p. 65, 9 de jul. de 1882; nº 11, p. 81, 23 de jul. de 1882).

CERVANTES, Esmeralda: *Historia del arpa* (año 13, nº 10, pp. 38-39, 14 de marzo de 1886).

Exposición Universal de París de 1878: el Japón. Descripción de instrumentos japoneses, música y teatro (año 5, nº 8, pp. 58-59, 24 de jun. de 1878; nº 9, pp. 66-67, 30 de jun. de 1878; nº 10, p. 75, 7 de jul. de 1878).

FIGARO, seud.: *La electricidad aplicada a los grandes órganos* (año 11, nº 25, p. 194, 26 de oct. de 1884).

Instrumentos músicos de los abisinios (año 10, nº 8, p. 60, 24 de jun. de 1883).

La historia del arpa (año 12, nº 22, p. 171, 4 de oct. de 1885).

El Hylophone (año 4, nº 23, p. 178, 7 de oct. de 1877). Se refiere al xilofón.

Un instrumento nuevo (año 2, nº 14, p. 107, 8 de ag. de 1875). Un litófono.

Instrumentos músicos de los chinos, por X. X. (año 6, nº 3, p. 18, 18 de mayo de 1879).

El Pirófano o piano a gas (año 3, nº 15, p. 115, 13 de ag. de 1876).

El Plenifono (año 6, nº 20, p. 154, 14 de set. de 1879). Se trata de un instrumento inventado en España por Casto de Zabala.

La Quena: flauta americana (año 1, nº 11, p. 43, 12 de jul. de 1874).

La Quena: flauta mejicana (año 12, nº 21, pp. 161-162, 27 de set. de 1885).

Esmeralda Cervantes es la autora del artículo sobre el arpa. Estaba autorizada sin duda, para hacerlo. Había nacido en Barcelona en 1862 y murió en Santa Cruz de Tenerife en 1925. Su verdadero nombre era Clotilde Cerdá y Bosch, pero Víctor Hugo la bautizó con el nombre de Esmeralda y la reina de España añadió el de Cervantes. Famosísima intérprete del arpa, parece haber sido elogiada en Roma por Franz Liszt. Estuvo

en Buenos Aires en 1875 por vez primera y por segunda en 1881. De ese contacto con Buenos Aires debió surgir la vinculación con *La Gaceta musical*, a la cual entrega su artículo.

También destacado instrumentista fue Enrique Bomon que escribe sobre el violoncello. De origen belga, había nacido en Bruselas en 1849 y murió en San Nicolás de los Arroyos en 1929. Se radicó en Buenos Aires (asegura Gesualdo, vol. II, pp. 555-556), en 1874. Aquí integró el primer conjunto de la Sociedad del Cuarteto, en 1875. En 1877 instaló una casa de música en la calle Florida 136. En ese local ofrecía recitales y conciertos de música de cámara. Además editó música de autores argentinos. En 1899 se radicó en San Nicolás, donde se dedicó a la enseñanza.

Gran difusión tuvo en su momento el “copofón” o “armónica de copas”. También lo tocaron, además de Luis José Bernasconi, Dalmiro Costa y Ventura R. Lynch. Ya se vio antes que Bernasconi era un distinguido pianista y compositor. De todos modos, fue uno de los más entusiastas cultores del instrumento, al cual perfeccionó y para el que escribió varias obras, entre ellas, *Las Copas*, una polka de 1868, y un *Cuarteto para copas*, estrenado en la Sociedad Estudio Musical el 18 de diciembre de 1869 (Gesualdo: *Historia...*, vol. II, pp. 392). Según el mismo historiador, en octubre de 1879 organizó un concierto de copofón en el salón de la Sociedad del Cuarteto, ocasión en la cual participó, entre otros músicos argentinos, Alberto Williams, que fue discípulo de Bernasconi.

También *El Mundo artístico* refleja en sus páginas nuestros antecedentes organológicos. En su edición n° 129 del 14 de octubre de 1883 (p. 212) se inicia una *Reseña histórica y descriptiva de los distintos instrumentos que se conocen*. Se continúa en el n° 133, del 11 de noviembre de 1883 (p. 247). La misma revista publica en su n° 190 del 14 de diciembre de 1884 (p. 260) un artículo sobre *El xilofono*. Dos años antes, en los nros. 68 y 69 del 13 y 20 de agosto de 1882 aparece el artículo sobre *El pirófono*, curioso instrumento inventado por el físico Federico Kastner.

Acústica

14 — Importante tema de investigación es la acústica musical. Es un capítulo de la acústica general, a su vez rama de la física que estudia esencialmente los fenómenos vibratorios en el aire, en el campo de las frecuencias audibles. Nacida la acústica musical en tiempos de Pitágoras, como ciencia de la música, su campo ha ido extendiéndose cada vez más hasta formar aquello que es hoy, uno de los más importantes capítulos de la física aplicada. Son varios los problemas de la acústica musical. El primero de ellos consiste en establecer la naturaleza y propiedad general del sonido: reconocer la naturaleza ondulatoria, sacar de ellos los varios parámetros característicos, las leyes de propagación. Vienen luego problemas de carácter fisiológico y psicológico. Nuestra primera referencia conocida (hasta el momento) de trabajos de acústica musical en el país

datan del año 1875. Aparece en Córdoba un folleto con el título del tema. El dato, bien documentado, lo ofrece el padre Grenón en la edición aumentada de su trabajo titulado *Nuestra primera música instrumental - Datos históricos* (1929), aparecida en la *Revista de Estudios musicales de Mendoza*, año III, n° 7, p. 218. Ahí incluye Grenón, en su documentación referida al año 1875 lo siguiente:

La Acústica Musical / Conferencia desempeñada en el Salón del Claustro de la Universidad de San Carlos / el 14 de Noviembre de 1875 / por el Catedrático de Matemática Dr. Oscar Doering / Miembro de la Academia de Ciencias Exactas en Córdoba / Segunda Edición / Córdoba 1876 / Imprenta de Rafael Yofre.

Aclara Grenón que el folleto consta de 13 páginas de 10 x 15 centímetros y trata sobre "los dos elementos acústicos: 1º, la vibración (transmisión) y 2º, el oído (recepción). El ejemplar —se aclara— se encuentra en la Biblioteca del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba.

En *La Gaceta musical* de 1882 encontramos una serie de artículos sobre el tema. Naturalmente, no se trata en este caso, a diferencia del anterior, de investigación original por parte de quien escribe. Se trata de difundir conocimientos sobre la base de los materiales informativos que tienen a su alcance los cronistas. De todos modos, vale la pena consignar el momento en que un tema de musicología comienza a ser motivo de preocupación en nuestro medio.

Los artículos sobre *Acústica* de *La Gaceta musical* aparecen en las siguientes ediciones: año 9, n° 26, p. 201, 5 de noviembre de 1882; n° 27, p. 210, 12 de noviembre de 1882; n° 28, p. 217, 19 de noviembre de 1882; n° 29, pp. 225-226, 27 de noviembre de 1882; n° 31, p. 243, 10 de diciembre de 1882; n° 32, p. 250, 17 de diciembre de 1882; n° 33, pp. 257-258, 24 de diciembre de 1882).

Diccionario técnico

15 — El siglo pasado nos ofrece un diccionario técnico-musical o "lexicón" según la terminología usada para distinguir a aquellos que registran y explican los términos técnicos, las formas, los instrumentos, etc. Difieren así de los diccionarios *biográficos*, que informan sobre la vida y obra de los músicos: compositores, intérpretes, historiógrafos, musicólogos, tratadistas. También difieren de los *bio-bibliográficos*, que registran todos los escritos y estudios en torno del autor o el tema; de los *enciclopédicos*, que abarcan todas las materias musicales; de los *especiales*, reservados para temas limitados a un período, a una región o estado, a una forma, un género, o limitativamente a instrumentos, editores, etc.

Entre nosotros, el primer diccionario técnico musical conocido hasta el momento lleva el título de *El intérprete musical* y pertenece al general Edelmiro Mayer, de quien ya se habló antes.

Fue publicado por la editorial Peuser en 1888 y constituye un trabajo sin precedentes en el país. En sus seiscientas páginas el libro reúne toda la terminología musical creada hasta su época, con cada voz traducida a los idiomas italiano, alemán, francés e inglés. Juan H. Lenzi, en su monografía sobre Mayer (*Vida y hazañas de Edelmiro Mayer*, Peuser, 1961, p. 206) reproduce un juicio de la época, sin dar la referencia bibliográfica, lamentablemente. En su transcripción del juicio crítico emitido por "un ilustrado comentarista", se lee lo siguiente: La obra es más digna de aplauso cuanto más se considera que los diccionarios que existen sobre el particular, en otros idiomas, dejan mucho que desear. Puede decirse del diccionario de música del señor Mayer que no sólo es el primero que se ha publicado en América, sino que, como diccionario propiamente dicho, es también el primero para España". Y en verdad, algo de razón puede haber por cuanto el *Diccionario Técnico de la Música* de Felipe Pedrell es de 1894, seis años posterior al de Mayer.

DRA. POLA SUÁREZ URTUBEY

NOTAS

¹ En el número anterior de esta Revista (Año 6, Nº 6) publicamos la primera parte de nuestra reconstrucción histórica de *La Musicografía después de Caseros* (pp. 89/108). Ahí aclarábamos que "Si la musicografía argentina anterior a 1852 lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país, después de Caseros cobra autonomía. Además, comienza en la misma medida en que progresa, a estructurarse". Hacíamos notar asimismo que la musicografía comienza desde la década del '50 en adelante a ser obra de profesionales; inmigrantes profesionales de la música que traían no sólo su cultura y su formación especializada sino un concepto maduro acerca de cómo abordar la actividad elegida.

Como el criterio seguido para este trabajo avanza de lo general a lo especializado, en la publicación anterior hicimos el relevamiento y exégesis de temas de carácter más literario: escritos sobre historia de la música, primeras biografías musicales, estética musical, historia de la ópera y las monografías. Ahora se incluyen teorías y métodos de enseñanza, sistemas de notación, escritos sobre organología y acústica, diccionarios, etc.

² Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchester*, 1713 y *Der Vollkommene Kapellmeister...*, 1739; Quantz tiene su método para tocar la flauta (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), de 1752; el padre de Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*. de 1756; y C. F. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753-62.

³ Dada la gran importancia de la musicografía alberdiana dentro del desarrollo cultural del país en 1832, dedicaremos en un número futuro de esta Revista un estudio al *Ensayo...* y a *El espíritu de la música al alcance de todo el mundo*.

⁴ Se utilizará aquí a menudo su *Historia de la Música en la Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, 1961, 2 volúmenes, por cuanto contiene impresionante información sobre la vida de los músicos argentinos o residentes que vivieron en el siglo pasado en el país.

⁵ *Lenzi, Juan H.: Vocación y destino. Vida y hazañas de Edelmito Mayer*, Bs. As., Ed. Peuser, 1961.

⁶ Según Gesualdo, vol. II, pp. 149-150.

⁷ *Ibid.*, pp. 334 a 337.

⁸ La compilación bibliográfica de *La Gaceta musical* se puede consultar en el Nº 38 de Compilaciones especiales de la serie argentina BADAL (Fondo Nacional de las Artes) como parte de mi trabajo sobre *La música en revistas argentinas*.

⁹ *La Musique des origines a nos jours*, bajo la dirección de Norbert Dufourcq, París, Larousse, 1946.

¹⁰ Para mayores detalles consultar la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac y de la Laurencie, 2ª parte, vol. VI, artículo sobre *L'Enseignement a l'Ecole* de Maurice Chevais, pp. 3631 - 3683. París, Delagrave, 1931.

¹¹ Debo el dato a la señora Cimo de Chavez, que fuera alumna de musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.