

**REVISTA DEL INSTITUTO  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**



**REVISTA DEL INSTITUTO  
DE INVESTIGACIÓN  
MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**

**Año XVII - N° 17 - 2001**



**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**

Rector: Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**

Decana: Lic. Marta Lambertini

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**

Directora: Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

Comité de lectura

Lic. Pablo Luis Bardin

Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

Lic. Carlos Rausa

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones  
Pede-se permuta - Si chiede scambio - We ask for exchange  
On demande l'échange - Man bittet um austausch

I.S.S.N.: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite.

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFD Buenos Aires  
Telefax (54-011) 4338-0882 - E-mail: iim@uca.edu.ar

## SUMARIO

- 9 *A manera de prólogo, noticias de la Revista*
- 11 *Política Musical*  
EDWIN HARVEY
- 21 *Acústica... ¿Ciencia del sonido, ciencia del oír o campo interdisciplinario?*  
JUAN ÁNGEL SOZIO
- 35 *Coloquio sobre "Don Giovanni": el disenso civilizado*  
PABLO LUIS BARDIN
- 43 *La música de Carlos Guastavino para el Ballet "Fue una vez...". Un intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas.*  
SILVINA LUZ MANSILLA
- 61 *Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno*  
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
- 131 *A modo de epílogo, noticias del Instituto*



## A MANERA DE PRÓLOGO

### NOTICIAS DE LA REVISTA

---

Nos es grato comunicarles que la Revista anterior, N° 16, fue presentada juntamente con el Cuaderno de Estudio N° 3 (de Guillermo Scarabino, "*El Grupo Renovación*") en la Feria del Libro que tuvo lugar en Buenos Aires el 26 de abril de este año. Era la primera vez que se presentaban simultáneamente dos publicaciones de Musicología en una sala de la Feria del Libro y con la presencia en sala de los autores.

La Revista que llega a sus manos posee cinco artículos que proyectan las actividades del Instituto, de las cátedras y de los graduados.

En primer lugar continuamos con la difusión en la Revista de las disertaciones llevadas a cabo en la Jornada sobre "Música, Músicos y Derechos Intelectuales" que el año 2000 organizara nuestro Instituto. Es en esta ocasión la autoridad de Edwin Harvey que nos habla sobre Política Musical y nos aclara muchos temas.

Luego presentamos dos trabajos de nuestros profesores:

Luego presentamos dos trabajos de nuestros profesores. Juan Ángel Sozio<sup>1</sup> nos invita a reflexionar sobre las distintas conceptualizaciones que se realizaron a partir de 1961 sobre la Acústica Musical y Pablo Luis Bardin<sup>2</sup> nos relata su experiencia y admiración por los coloquios que organiza *Liberty Fund*, de EE.UU., en los cuales el disenso, que necesariamente debe existir, nunca excede un cauce civilizado.

1. Prof. de Acústica Musical.
2. Prof. de Crítica Musical.

Los dos restantes artículos pertenecen a graduados de la Facultad que están o han estado relacionados con la actividad del Instituto como Miembros Adscriptos:

Silvina Luz Mansilla, otra vez tras la huella de Guastavino, autor del cual nos brindó un minucioso catálogo en el N° 10 de esta Revista indaga en pos de una partitura desaparecida; y Diana Fernández Calvo se sumerge en los meandros y florales significantes de la notación de Ángel Menchaca como así también en el contexto histórico que los ilumina.

Como hicimos en la Revista N° 16, indicaremos al finalizar cada artículo brevísimos datos sobre los autores y los invitamos a leer, en la página *A Modo de Epílogo*, noticias del Instituto.

A.M.P.L.

Directora

**EDWIN HARVEY \***

## **POLÍTICA MUSICAL**

---

Quiero agradecer a la Universidad Católica Argentina y al Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" la posibilidad de poder compartir con ustedes esta Jornada. Es un momento muy delicado de la vida del país y creo que es necesario en esta etapa, que se supone de consolidación democrática, darle a la política cultural argentina el camino y la ubicación que le corresponde. Y que le corresponde por muchas razones. Hoy en día la cultura en general –y la música en particular– es fundamental como elemento de cohesión social, como elemento de identidad y como elemento de futuro para la vida de un país como el nuestro.

Cuando la Prof. Locatelli de Pérgamo me invitó muy generosamente a participar en esta Jornada me pareció que era conveniente insertar el tema central de esta reunión, la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor, en un tema más amplio, que es la política musical en general, tomando ingredientes del derecho de autor y de otros aspectos de la relación entre la música, los poderes públicos, el derecho, etcétera.

Por otra parte, con expositores tan prestigiosos como los que me han acompañado, los doctores Vitacco, Huerta y Emery<sup>1</sup>, hubiera sido un despropósito hablar estricta y exclusivamente del derecho de autor, dado que el prestigio de ellos es más que suficiente como para cubrir ampliamente los temas vinculados estrictamente con dicha materia.

1. Tema desarrollado por el Dr. Harvey en la Jornada sobre "Música, Músicos y Derechos Intelectuales" (8/8/2000) organizada por este Instituto. Desgrabación corregida por el autor. N.D.

Quisiera comenzar señalándoles que en una de las primeras clases que dicté en el país, hace de esto algo más de 25 años, una de las preocupaciones que tenía era la televisión por satélite y por cable. A comienzos de los años 70 la televisión por cable y la televisión por satélite eran, en el país, algo así como una visión lejana de futuro. Hoy en día forman parte de la vida cotidiana. Y por eso quisiera empezar la reunión de hoy señalando, sin entrar al comentario de la misma, el gran problema actual... no el problema, la gran revolución actual que es la revolución digital y que en el campo de la difusión cultural está planteando situaciones muy importantes, porque de aquí probablemente a uno o dos años, la mayor parte de las formas de difusión cultural en el mundo se va a hacer en forma digitalizada. Ya se está haciendo, y uno de los campos en el que más se está avanzado con rapidez, día a día, es en el campo de la difusión digital, por red, de la música, que es un tema que el Dr. Emery va a tratar puntualmente, pero lo que quiero dejarles sentado es que todo esto es lo que en alguna medida va a plantear de aquí en adelante todo lo que esté vinculado con el derecho y con la política musical. En cualquier país del mundo.

Entonces, lo que voy a hacer en el breve tiempo que disponemos, es un análisis rápido en términos de política musical de lo que es el circuito de la música.

## **POLÍTICA MUSICAL**

Cuando se habla de políticas globales, en el campo de la música como en cualquier otro campo, es inevitable hablar del proceso de la música que va desde la creación, pasando por la producción musical hasta la difusión musical –tema vinculado de manera neurálgica con la difusión digital, por redes– la distribución tradicional y clásica a través de bienes materiales como el fonograma, que ha sido en su momento un gran avance, pero que va a ser total y absolutamente superado (el fonograma tal como lo conocemos clásicamente) por el fonograma digital, si ustedes quieren, por los archivos digitales, porque ya la oferta musical en el mundo está pasando a tener tal abundancia, que está creando una situación nueva, tanto para los que utilizan la música, escuchan música, como también y sobre todo para los compositores.

Hoy en día un grupo de compositores se puede transformar en una pequeña industria discográfica a través de la producción digital y a través de Internet.

Y esto va a crear necesariamente una evolución inevitable, que está en este momento modificando sustancialmente las figuras tradicionales del derecho de autor, que son del S XIX, básicamente, y que han ido, en alguna medida, evolucionando en el S XX, pero... nos encontramos frente a un cambio fundamental.

Yo sugeriría que este aspecto se analizara en profundidad en un Instituto de Investigaciones como el que preside la Prof. Locatelli de Pέργamo, porque el futuro se nos aproxima con gran rapidez. Ustedes que son jóvenes, la mayor parte de los que aquí están, debieran, cuanto antes, internarse en esta problemática, porque es el futuro, es un futuro que está a la vista.

Con respecto al tema de la *creación*, si lo pensamos en términos de políticas globales, encontramos que los compositores, en la vida contemporánea están divididos, por lo menos, en dos grandes segmentos desde el punto de vista económico de mercado. Hay un conjunto de compositores, de un tipo determinado de música, que está siempre, digamos, disponible en el mercado, que tiene la posibilidad de ser retribuido, y hay otro grupo de compositores, de música erudita, que van siempre detrás, es decir que están habitualmente fuera del mercado.

Ese tipo de compositores, de creadores musicales, requiere inevitablemente de algún tipo de apoyo. Ese tipo de apoyo que no le da el mercado, que no le da el sistema de oferta y demanda de productos musicales, se lo deben dar necesariamente, o instituciones privadas o bien... en definitiva, que es y ha sido también en alguna medida, una tradición institucional en nuestro país, los poderes públicos.

Quisiera recordar ante muchos de ustedes lo que significó en la década del sesenta un organismo manejado y dirigido por artistas como fue el Fondo Nacional de las Artes, que cubrió en gran medida toda esta problemática económica, no vinculada al mercado, tanto de los músicos como de los artistas plásticos, los escritores, etcétera que paradójicamente, por milagro, se ha mantenido, pero que ha perdido la sustancia económica de recursos que tuvo en su momento, aun cuando todavía, si existe un milagro, puede llegar a ocurrir que recupere parte de sus recursos. Está intacto todavía.

Entonces, el *primer problema* que se plantearía en término de políticas públicas en el campo de la música es *cómo ayudar a los creadores*, a aquellos creadores y compositores musicales que están fuera o semi-fuera del mercado.

Hay varias formas, hay muchas formas de apoyo que se practican en el mundo. Desde el otorgamiento de subsidios, de prestaciones, al encargo de obras. La Argentina debe de ser uno de los pocos países del mundo donde no se encargan sistemáticamente obras a los compositores –por parte de instituciones o de organismos públicos–. Sin embargo esto es, en muchos países no necesariamente desarrollados, una práctica común.

Por otro lado, los sistemas de *becas* también permiten, sobre todo a quienes se inician en la actividad musical, el poder buscar el aliciente de la formación superior en el campo de la música, sea como compositor, como instrumentista, etcétera.

Los *premios* que se dan en el país son premios muy limitados, las pensiones vitalicias son muy reducidas. Sin embargo hay todo un esquema en la política universal donde ya no queda nada por improvisar. Hay experiencias comparadas muy importantes que tienen en cuenta la problemática del compositor, de cierto tipo de música, que no circula fácilmente dentro de los circuitos del mercado.

También, cuando se habla de *políticas musicales* en el campo del apoyo a la creación, hay que tener en cuenta una norma que es habitual y que es: *¿a quién se protege?* ¿a los compositores argentinos? –en el caso nuestro– ¿a los compositores nacionales? ¿a los compositores extranjeros? ¿a los compositores extranjeros residentes? En esto se debe ser generoso. La Argentina ha sido siempre generosa con el exterior –hemos sido el gran país de la inmigración– y creo que debiera hacerse sumamente ágil el apoyo a artistas extranjeros que viven y residen en el país.

SADAIC cumple una función muy importante en la medida que tiene, dentro del país, el monopolio que permite, de alguna forma, una mayor efectividad en la recaudación de los derechos de autor.

El *derecho de autor* en la Argentina es un derecho arraigado hace muchos años, a diferencia de otros países de América Latina que recién están comenzando a reconocerlo, de hecho, en los tipos de recaudación, en la efectivización de las recaudaciones, no solamente en el plano de los textos legales. Hay países de América Latina que tienen vigentes leyes de derecho de autor que parecen propias de un país del primer mundo, pero que no dejan sino de ser meras expec-

tativas, porque su cumplimiento, en general, está lejos de lo que sería una mínima percepción o aplicación del derecho de autor.

Nosotros tenemos una legislación muy importante, desde comienzo de los años treinta, que gracias a las sociedades de gestión –básicamente Argentores y SADAIC– ha podido ser llevada a cabo, al igual, por ejemplo, que en el caso de Uruguay, que tiene una legislación del año 1937, transformando a ambos países en verdaderos pioneros dentro de América Latina. Esto en lo que se refiere a la creación.

En lo que se refiere a la *producción*, es decir la fase del circuito de la música que pone la obra musical al alcance del público, la producción propiamente dicha, lo que señalaba al comienzo es lo que está evolucionando rápidamente. Los conciertos en vivo siguen subsistiendo; en su momento fueron la única forma de difusión musical, hasta que se produjo, en primer lugar, la aparición de la industria fonográfica y luego también con el auge y el *boom* de la radio, sobre todo la radio a transistores y también la televisión en la actualidad.

En esta fase de producción se reproduce el fenómeno ya apuntado. Es decir, la música que no está dentro del comercio, dentro del mercado, que es un término más exacto, ¿quién la va a producir? ¿quién va a producir fonogramas que no tengan una expectativa favorable de demanda? No se le puede pedir a la industria fonográfica, que tiene otros objetivos, la industria comercial que se dedique a la producción de fonogramas o discos para un cierto tipo de música.

Hemos tenido universidades argentinas que han editado obras musicales, en forma directa, pero hoy en día el problema es, como lo señalé al comienzo, cada vez más económico producir digitalmente, con un público potencialmente infinito. El público es teóricamente mundial, en la medida que uno ingresa obras a Internet el público es potencialmente mundial. Consecuentemente, estamos en un cambio sensacional que habría que plantearse a nivel de instituciones como este Instituto de Investigaciones Musicales, como, en alguna medida lograr poner al día, como formar pequeñas empresas o pymes de la industria de la música, sin fines de lucro, que pudieran producir y difundir por la red, disminuyendo la frustración de nuestros compositores.

Esto, es central y fundamental, y en ese sentido también las instituciones públicas que están vinculadas a la música debieran, en alguna forma también,

promover este tipo de cosas. Estoy pensando en el Fondo Nacional de las Artes, estoy pensando en préstamos del F.N.A. para llevar a cabo estas miniempresas no lucrativas de la cultura musical.

Aquí tenemos que hacer un pequeño corte didáctico para hablar del *dominio público pagante*.

## **DOMINIO PÚBLICO PAGANTE**

La difusión de la música, el interés de la música no se agota solamente con la música de autores vivos; la música es de todos los tiempos y como ustedes saben —creo que se ha comentado ya aquí— a los 70 años de fallecer un autor y de haberse transmitido el derecho patrimonial del autor a sus herederos, la obra cae en el dominio público. A partir de ese momento la obra puede ser utilizada por cualquiera, distorsionada también por cualquiera. Pero veamos solamente el aspecto material, el aspecto patrimonial. Consecuenmente se plantea también en este momento (en que tenemos un auditorio mundial a través de las redes digitales) el problema de una difusión cada vez mayor, más económica, más eficaz de ese patrimonio musical de todos los tiempos.

El problema de la piratería es un problema aparte, importante desde luego, pero no tenemos que olvidar que la música, el patrimonio musical de todos los tiempos, está disponible, sin restricciones para todos. Lo que cae en el dominio público está para todos.

Entonces, es un momento ideal también para este patrimonio musical atento a la multiplicidad de canales disponibles de difusión y de producción musical en vivo o a través de distintos tipos de reproducción. En este momento se abre como una gran sala de conciertos a nivel mundial, a la cual tiene acceso, vía Internet, el mundo entero.

Creo que esto es importante desde el punto de vista de la difusión de la música argentina de todos los tiempos, en este momento en el mundo.

Ya no son tan graves las restricciones económicas que se plantean para poder llegar a nivel de producción musical a cargo de instituciones privadas no lucrativas o de organismos oficiales o universitarios a un público mundial.

Los intérpretes y ejecutantes forman parte importante del sistema de difusión y producción musical. Son los que en alguna medida ponen la creación musical al servicio del público. Desde hace muchos años también los intérpretes o ejecutantes en el campo de la música como en otros campos han sido objeto de una protección especial, se les reconoce un derecho conexo con el derecho de autor, en relación con su interpretación o su ejecución. Pero es un tema que el Dr. Emery<sup>2</sup> va a plantear, de manera que solamente lo comento dentro de lo que debiera ser un sistema de política musical global en un país como el nuestro.

Es decir, el creador es el centro de la música, el centro que genera el mensaje musical. Luego tenemos los productores de música, que pueden ser instituciones públicas, la industria fonográfica básicamente, que está inundando el mundo de música.

Hacemos la distinción entre lo que es música en dominio público y música protegida por el derecho de autor, porque tiene una gran importancia, no se corta a los 70 años el problema, sino que al contrario, el patrimonio comienza a valorizarse todavía más a partir de ese momento.

## **LAS INSTITUCIONES PRIVADAS. DIFUSIÓN ENTRE MÚSICA DE DOMINIO PÚBLICO Y MÚSICA PROTEGIDA POR EL DERECHO DE AUTOR**

Tenemos los intérpretes y ejecutantes y tenemos también los grandes productores de fonogramas, que son empresarios que se dedican justamente a enlatar, si se quiere, el producto musical. Pero ese enlatamiento, el problema es, vuelvo a insistir, que hoy estamos ante una revolución digital y el enlatamiento pasa a ser virtual. Y esto, creo, va a provocar necesariamente un cambio. Ya lo está provocando en el mundo.

Todos ustedes conocen las polémicas respecto a bajar archivos musicales. Hay una polémica muy grande, que está en todos los diarios, día a día, y que va a generar, necesariamente, una evolución del derecho de propiedad intelectual e

2. N.D. La ponencia del Dr. Emery "Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas. La industria fonográfica en Internet. La Piratería" se publicó en la *Revista N° 16* de este Instituto (2000: 47 a 62).

inclusive de la postura de la recaudación y de los sistema de recaudación por parte de las sociedades autorales. Es inevitable. No hace mucho hubo una gran controversia judicial en EE.UU. y las grandes empresas productoras de fonogramas han tenido que entrar, a través de acuerdos, después de haber intentado clausurar totalmente ciertos sitios de Internet. Porque el cambio es fundamental, y vamos hacia un sistema, inevitablemente, de televisión digital y de utilización colectiva, como se ha dado en otros campos. Y esto necesariamente tendrá que conciliar los intereses del público con los intereses legítimos de los titulares de derechos de autor.

Después la difusión, como señalé, va a pasar a ser fundamental, es inevitable, hay una avalancha de obras musicales, lo que está pasando con la difusión digital en redes de obras musicales comienza a estar también en el campo de la producción cinematográfica, y es muy probable que las bibliotecas virtuales que se están utilizando también conviertan en un panorama para este ciclo completamente diferente.

Ustedes saben que son muchísimas las bibliotecas virtuales que utilizan sobre todo obras de dominio público. Hay una Universidad en el sur de España, no es el único caso, que está digitalizando, ya ha digitalizado 2000 y el proyecto es de 10.000 obras de autores españoles anteriores a los últimos 70 años. Y eso está a la mano, uno las puede bajar gratuitamente a través de estos sistemas de redes.

Entonces buscar, en alguna medida, equilibrar los intereses de las partes con un pensamiento totalmente nuevo de lo que debiera ser la legislación del derecho de autor que fue creada, pensada, concebida a principios del S XIX y tuvo después una evolución muy grande, de ahí que convenciones como la Convención de Berna, periódicamente, se va actualizando.

Pero esto es un hecho casi absolutamente nuevo. Totalmente nuevo.

Finalmente, para cerrar esta pequeña introducción, lo que quisiera señalar es que el creador, la creación, la producción, la difusión, tienen que ser completadas con la conservación del patrimonio musical. Que es fundamental, El Patrimonio Musical de todos los tiempos, más allá de los músicos argentinos, la música extranjera. La música es universal, eso hay que señalarlo, claramente también, es fundamental encontrar un sistema que mediante la utilización del

tradicional depósito legal u otras formas permita dar a las futuras generaciones una permanente recuperación, permanente conservación y archivo del patrimonio musical nuestro de todos los tiempos. Muchas Gracias.

\* El Dr. Edwin Harvey es abogado, docente, investigador y profesor en universidades nacionales y extranjeras. Autor de una importante bibliografía especializada sobre legislación cultural, editada en numerosos países del mundo. Ha sido presidente del F.N.A. y es consultor internacional de la OEA, la UNESCO, el Convenio Andrés Bello y la Organización de Estados Iberoamericanos sobre política y legislación cultural. Es uno de nuestros grandes tratadistas precisamente en estos aspectos del derecho cultural.



## “ACÚSTICA ... ¿CIENCIA DEL SONIDO, CIENCIA DEL OÍR O CAMPO INTERDISCIPLINARIO?”<sup>1</sup>

JUAN ÁNGEL SOZIO

---

“El asunto es” –dijo Alicia–  
“si usted puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas distintas”.  
“El asunto es” –replicó Humpty Dumpty– “quién es el amo aquí; eso es todo.”

LEWIS CAROLL, *Detrás del Espejo*<sup>2</sup>

Este trabajo es una fuerte reformulación de otro denominado *Consideraciones Acerca de la Definición y Rango de Pertinencia de la Ciencia Acústica* (Sozio, 1987) en donde abordamos la misma problemática pero desde una estrategia diferente<sup>3</sup> y debe tomarse como la primera parte de otra futura investigación referida a la fundamentación por la cual la Acústica se incluye en las curricula de la enseñanza musical.

Lo que se publica aquí es una modificación de lo expuesto en dicho encuentro ya que, más allá de las necesarias limitaciones temporales que impusieron un tope a la cantidad de palabras escritas, las discusiones posteriores con el público hicieron indispensable esta ampliación.

1. Originalmente este escrito fue dado a conocer como primera parte de una investigación referida a *La Acústica dentro de la enseñanza musical*, en el Tercer Encuentro Latinoamericano de Educación Musical - ISME / SADEM, Mar del Plata, 11-16 de setiembre de 2001. Tal presentación contó con el auspicio económico de la UCA.

2. Citado en WATZLAWICK y otros (1973: 84).

3. Por lo tanto lo expuesto en ese trabajo no queda invalidado sino más bien ampliado por el presente.

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta investigación es la Acústica, la ciencia oficialmente reconocida como la “parte de la Física que trata de la producción, emisión, recepción, propagación, interacción y utilización de las ondas sonoras”<sup>4</sup> que se incluye, tanto como contenidos (dentro de los programas de Música en la enseñanza básica –CBC, EGB, Polimodal–) o como materia específica en el nivel superior (terciario y universitario) de las instituciones de formación profesional de instrumentistas, compositores y musicólogos, bajo varias denominaciones y con diversas orientaciones.<sup>5</sup>

Para dilucidar el interrogante planteado en el título, hemos utilizado el procedimiento de la indagación crítica a diferentes definiciones de Acústica. Empleamos como fuentes escritos de autores individuales, de instituciones y de diccionarios especializados.

## DEFINICIONES

Si bien citamos una definición de Acústica<sup>6</sup>, al abordar la bibliografía encontramos que las definiciones enunciadas no son necesariamente coincidentes<sup>7</sup>:

Transcribimos a continuación dichas definiciones:

1. *“Parte de la Física que se ocupa del sonido.”* (MOLINER, 1986).
2. *“Es el nombre con que designamos la ciencia de las ondas sonoras.”* (BERANEK, 1961:...).  
  
4. VVAA (1996).

5. En muchos casos la Acústica es compartida con la Organología Musical, la Electroacústica o la composición con medios electroacústicos.

6. Ver nota 4.

7. Voluntariamente no hemos incluido en esta lista la definición mencionada en Sozio, 1987. Además solamente consideramos definiciones realizadas a partir de 1961.

3. *“Estudio de la radiación mecánica en todo material (o cualquier medio material).”* (FUCHS, 1985, citando a la *Acoustic Society of America*).
4. *“Ciencia que trata de la producción, transmisión y efectos del sonido.”* (LAPEDES, 1981).
5. *“Parte de la física que trata de la producción, emisión, recepción, propagación, interacción y utilización de las ondas sonoras”* (VVAA, 1996).
6. *“...(del griego ακουστικου) es la rama de la Física que estudia esencialmente los fenómenos vibratorios en el aire, en el campo de las frecuencias audibles.”* (Sacerdote, 1963: ...).
7. *“La ciencia de la producción, propagación y percepción del sonido. El sonido se considerará aquí en un sentido físico y se referirá a vibraciones mecánicas u oscilaciones de presión de varios tipos.”* (RANDEL, 1997:....).
8. *“La ciencia que trata de los sonidos y por lo tanto describe las bases físicas de la música.”* (APEL, 1976:....).
9. *“La Acústica como ciencia de los sonidos.”* (LEIPP, 1971:....).
10. *“es la física del sonido. Aunque la teoría fundamental de la acústica trata de las vibraciones y de la vibración de las ondas, podemos considerar como una ciencia multidisciplinaria”.* (SETO, 1971:....).
11. *“es un término que envuelve todos los aspectos de la ciencia del sonido y de la audición.”* (LEWCOCK, 1980:....).<sup>8</sup>

8. Original en inglés. Trad. del autor.

## ANÁLISIS DE LAS DEFINICIONES:

En las definiciones hemos discriminado dos aspectos que caracterizan a la Acústica:

- 1) en cuanto al tipo de disciplina enunciada y
- 2) en cuanto al objeto formal de la disciplina.

### 1) En cuanto al tipo de disciplina enunciada:

Según el cuadro I, la Acústica ha sido planteada de varias maneras que pueden dividirse en dos criterios:

- a) como **ciencia** (*autónoma<sup>9</sup>, rama o multidisciplina*), o
- b) como **actividad** intelectual de ninguna ciencia en particular (*teoría o estudio*).

### 2) En cuanto al objeto formal:

En el cuadro II, inferimos dos puntos de vista.

El objeto es considerado como:

- a) un **producto** (*sonido, ondas sonoras, toda radiación mecánica*), o
- b) un **proceso** (*formación, comportamiento, audición*).

9. Si bien en las definiciones ubicadas en este ítem no existe una explicitación acerca de la autonomía al no referirse como “rama de...” se asume que se la define como autónoma.

CUADRO I

	<b>TIPO DE DISCIPLINA ENUNCIADA</b>	<b>DEFINICIONES DEL CUADRO 1<sup>10</sup></b>
<b>ciencia</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Parte o rama de la Física</li><li>• Ciencia Autónoma</li><li>• Multidisciplina</li></ul>	1 - 5 - 6 - 10 2 - 4 - 7 - 8 - 9 11
<b>actividad intelectual</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Estudio</li></ul>	3

CUADRO II

	<b>OBJETO FORMAL</b>	<b>DEFINICIONES DEL CUADRO 1</b>
<b>producto</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Sonido(s)</li><li>• Ondas sonoras</li></ul>	1 - 8 - 9 2 - 6
<b>proceso</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Toda radiación mecánica</li><li>• Formación y comportamiento del sonido</li><li>• todos los aspectos del sonido y de la audición.</li></ul>	3 - 10 4 - 5 - 7 11

10. Los números corresponden al número de orden de aparición en el cuadro I.

A su vez, la definición misma del objeto varía entre ser entendido como un fenómeno físico general (*toda radiación mecánica*) a ser interpretado como un fenómeno que incluye aspectos auditivos (*todos los aspectos del sonido y la audición*).

Por otro lado, cuando se menciona al “sonido”, éste es utilizado bajo un sentido puramente físico sin considerar otras dimensiones de ese concepto.<sup>11</sup>

### **CONCLUSIÓN DEL ANÁLISIS DE LAS DEFINICIONES:**

Como resultado de este análisis podemos afirmar que las definiciones difieren: a) en la catalogación del tipo de ciencia,

b) en su enfoque y

c) en su objeto formal.

Esta diversidad está dando cuenta de una pluralidad de puntos de vista y marcos teóricos diferentes. Aunque, más allá de esta diversidad, hay que reconocer en estas definiciones una cierta preponderancia física en el encuadre del objeto.

### **HACIA LA CIENCIA DEL OÍR**

Es razonable pensar que esta última interpretación es la que da a lugar a la definición de la Acústica como rama de la Física y que lógicamente estructura los aspectos académicos y administrativos de esta ciencia.

Sin embargo existen suficientes divergencias en las definiciones que validan la realización de por lo menos otra interpretación.

En primer lugar, abordamos la denominación de la misma Acústica. El nombre de una ciencia se debe generalmente a su objeto. Por ejemplo, el terri-

11. Véase al respecto Sozio, 2000 y 2001.

torio del conocimiento que estudia el mundo físico (*physys*) fue bautizado como Física; el que estudia la Tierra (*geo*), Geología, y así sucesivamente.

A principios del S XVIII el sistemáticamente olvidado Joseph Sauveur (1653 - 1716) al bautizarla como Acústica, lo hizo derivando su nombre del verbo griego “*acouo*” que significa “oír” (“yo oigo”). Es decir que, estrictamente por su denominación, “acústica” significa “la ciencia del oír”, “la ciencia del yo oigo” o si se prefiere más eufónicamente, “la ciencia de la audición”. Y como se sabe, el “oír” es un proceso tanto fisiológico como psicológico y semiótico.<sup>12</sup>

Por eso la Acústica es una ciencia planteada desde el *sujeto percipiente* (*oyente*) y no en aquello que se percibe (el resultado de la audición o el estímulo que provoca esa percepción).

En segundo término, el gran Herman von Helmholtz (1821-1894) señaló la parcialidad de los estudios acerca del sonido en el prefacio de su fundamental tratado de 1885. Según Helmholtz, esos estudios sobre el “sonido” estaban referidos al aspecto físico de la Acústica que es<sup>13</sup> *esencialmente nada más que una parte de la teoría de los movimiento de los cuerpos elásticos*<sup>14</sup> a) en donde las leyes estudiadas eran indistintas si producían sensaciones auditivas o no<sup>15</sup> y la aparición del estudio del funcionamiento auditivo dentro de esas investigaciones era consecuencia de que toda experiencia física tiene que considerar el funcionamiento del instrumento de medición *a fin de controlar las correcciones de sus indicaciones*.<sup>b)</sup>

Esto se debe a que en ciertas circunstancias *el ojo apenas puede percibir las vibraciones* y sin embargo el oído *las aprecia fácilmente*.<sup>c)</sup>

12. Cf. Sozio 2000 y 2001.

13. Los textos entrecorillados han sido extraídos de la versión inglesa de ELLIS (1954).

a) “...is essentially nothing but a section of the theory of the motions of elastic bodies” (pág. 3).

b) “...in order to control the correctness of its indications” (pág. 3).

c) “...scarcely perceive the vibrations...the ear readily appreciates” (pág. 3).

14. El subrayado es nuestro.

15. Cf. la definición 3 del cuadro 1.

Dicho en otras palabras: el estudio del fenómeno físico obviamente corresponde a la Física donde el oído no es más que un instrumento de medición, como puede serlo un decibelímetro o un espectrógrafo<sup>16</sup>.

Pero Helmholtz fue más allá. Planteó que hay una *teoría fisiológica de la acústica* y que pertenece a la ciencia natural. Esto es que en la Acústica está el aspecto del “acouo” y que su estudio no corresponde a la Física. Se debe recordar que este autor, uno de los fundadores de la moderna fisiología del sistema nervioso, tenía una visión fisiológica de la psicología y por lo tanto este aspecto “fisiológico” de la acústica debería leerse en la actualidad como “fisiopsicológica”.

Entonces, si Sauveur, fundador de la ciencia Acústica<sup>17</sup>, planteó claramente, a través de su denominación una ciencia del oír; si Helmholtz señaló lo parcial de una mirada estrictamente física de la problemática sonora; si el sonido incluye fenómenos de orden fisiológico, psicológico y semiótico<sup>18</sup>; y que, “sin el ser humano, el sonido<sup>19</sup> no existiría pues sólo habría vibraciones”<sup>20</sup>, el fundamento para considerar a la Acústica como una rama de la Física deja de ser válido.

Sin embargo, se podría argüir que los especialistas en Acústica (“física”) han tomado en cuenta al sujeto que oye y que por eso hay una especialidad denominada “Psicoacústica”. Pero la aparición de esta *Psico - acústica* proviene de sostener que la Acústica es una disciplina física a la que se le agrega el aspecto perceptual, a modo de complemento o extensión<sup>21</sup>. Postura que se entronca

16. Es interesante mencionar que LEO BERANEK (1954:...) al definir al sonido dice que es aquel fenómeno físico que puede ser “reconocido por una persona o por un instrumento” (al respecto véase SOZIO, 2001) .

17. Fundador en el sentido de ponerle nombre a una práctica que por lo menos desde Pitágoras y Aristógenes de Tarento se venía realizando.

18. La diversidad se multiplica ya que hay una disciplina llamada “Fonología” que estudia al signifiante, es decir a la “imagen acústica” del signo y que bajo la tesis de este trabajo no tendría sentido separar.

19. Lo que oímos, es decir, lo que oímos como seres humanos, más allá de lo que oyen otros seres vivientes.

20. SOZIO, 1987, págs. 60 - 61.

21. A nadie se le ocurriría denominar “Psicoastronomía” al estudio de los aspectos perceptuales de la observación de los astros, aunque las primeras experiencias de la psicología experimental se hayan ocupado de esa problemática.

históricamente con las conceptualizaciones físicas de Galileo y Newton sumadas a las de la Psicología Experimental de Wundt (1873) y la Psicofísica de Fechner (1860)<sup>22</sup>, orientada a interrogar al oído como instrumento de medición y que ignora tanto el argumento de Helmholtz como el significado de la denominación propuesta por Sauveur.

## **ACÚSTICA COMO CIENCIA DEL OÍR Y COMO CAMPO INTERDISCIPLINARIO**

Aunque la Acústica originalmente está centrada en el sujeto que oye, es verdad que el sujeto oye a partir de un fenómeno físico (vibraciones<sup>23</sup>).

Pero también es verdad que eso que oye es, según Mersene y Helmholtz<sup>24</sup>, entre otros autores, un producto original del sistema auditivo humano que, además, incluye procesos de significación.

Esto da cuenta que la problemática acerca del oír<sup>25</sup> involucra aspectos físicos, fisiológicos, psicológicos y semióticos que ninguna ciencia en particular podría abordar ya que la Física nada puede decir de la semiotización sonora ni la Semiótica puede explicar, por ejemplo, la reflexión de las ondas de propagación<sup>26</sup>.

Además, cada ciencia involucrada tiene –en particular– campos más amplios que los referidos a “lo sonoro”, aun dentro de lo que pareciera específico de la Acústica. Por ejemplo, el fenómeno físico de la radiación en los materiales elásticos no sólo ocurre en las cuerdas o tubos “sonoros” sino también en la Tierra con los terremotos y en el territorio de la Psicología, los mecanismos

22. Cf. VEZZETTI, 1994.

23. Decimos “vibraciones” para mencionar toda la problemática física que incluye las ondas de propagación.

24. Cf. SOZIO, 2001 respecto a las definiciones de “sonido”.

25. En este trabajo no hacemos la distinción, no siempre clara, entre “oír” y “escuchar”.

26. Esta complejidad daría cuenta la diversidad de las definiciones y su necesaria tendencia reduccionista.

psicológicos involucrados en el oír incluyen otras problemáticas como la memoria auditiva<sup>27</sup>.

Por lo tanto, las ciencias del campo acústico<sup>28</sup> están en relación de intersección más que de inclusión. De lo que se deduce que la Acústica es un campo interdisciplinario<sup>29</sup> y no una rama de alguna ciencia en particular.

Pero más allá de conceptualizar a la Acústica como un campo interdisciplinario orientado al “fenómeno sonoro”, no debe perderse el eje principal de la disciplina: *el sujeto que oye*. Es desde él y hacia él donde los estudios acústicos deben coordinarse. Y ese centramiento es el que daría especificidad a la Acústica como ciencia independiente. Por lo tanto un físico que investigue sobre las radiaciones mecánicas en cualquier medio material estará en el dominio exclusivo de la Física y esos estudios sólo serán, en parte, pertinentes a la Acústica cuando se los considere en relación al ser oyente, es decir a un sujeto fisiopsico-cultural y no como mero instrumento de medición<sup>30</sup>. Así, el diseño arquitectónico de un teatro está dirigido, entre otras consideraciones, a un espectador que debe “oír bien” lo que sucede en el escenario, o la construcción de un instrumento musical que no sólo debe cumplir con condiciones de “audibilidad” sino también con requisitos de orden musical pertenecientes a la cultura en donde ese sujeto se ha desarrollado<sup>31</sup>.

## CONSIDERACIÓN FINAL

Entonces, siendo la Acústica un campo interdisciplinario centrado en el sujeto que oye, y cuyo objeto es complejo (físico, fisiológico, psicológico y semiótico)<sup>32</sup>, la formación profesional del que se dedica a la Acústica debe incluir

27. Aunque podría discutirse su inclusión dentro del rango de pertinencia de la Acústica.

28. “Acústico” en el sentido que se le da en este trabajo.

29. O multidisciplinario. Cf. MONDANI, 2001.

30. Tal como lo señaló HELMHOLTZ.

31. Como, por ejemplo, la afinación. Cf. SOZIO, 1981.

32. Podríamos decir que el objeto es “lo sonoro” aunque bajo lo expresado en este trabajo debería denominarse “fenómeno acústico”.

no sólo una formación físico-matemática sino también fisio-psicológica y semiótica sin ningún tipo de dependencia hacia ninguna ciencia en particular.

Es más, el centramiento de esta ciencia en el sujeto que oye haría de ella una disciplina más ligada a las ciencias humanas que a las físico-matemáticas.

Responder a la pregunta de por qué la Acústica fue descentrada del sujeto que oye y parcializada en la “física del sonido” pertenece a otra área de la investigación relacionada con la historia de las ideas, del poder en la ciencia y su deshumanización.

Por eso, en este trabajo se propuso, más allá de realizar esta indagación crítica, rescatar para las ciencias humanas un territorio propio que ni siquiera se sabe perdido<sup>33</sup>, sobre todo en un mundo donde el discurso científico actual nos pretende explicar el amor por un intercambio de feromonas, o la producción cultural por las leyes de la termodinámica.

Queda en los profesionales del sonido, es decir los músicos y en especial los teóricos, tomar estos territorios del saber. No como meros recolectores sino como verdaderos cazadores.

33. Y que, además, se traduce en incumbencias profesionales.

## BIBLIOGRAFÍA:

- APEL, Willi (1976) - *Harvard Dictionary Of Music*, 2a. ed., Londres, Heinemann Educational Books Ltd.
- BERANEK, Leo L. (1954) *Acoustics*, McGraw Hill Book Company, Inc. Trad. esp. Ing. Adolfo Di Marco, ACUSTICA, Buenos Aires, Editorial Hispano Americana S. A., 1961.
- FUCHS, Guillermo Luis (1985), "Alcance Actual de la Acústica. Comunicación escrita, de carácter interno", para el Seminario *Sonido y Salud*, organizado por la Sociedad Argentina de Pediatría, Buenos Aires.
- HELMHOLTZ, Herman von (1885), *Die Lehre Von Den Tonempfindungen*, s/d. trad. inglesa: A. J. Ellis, *On the Sensation of Tone*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1954.
- LAPEDES, Daniel (red.) (1981) *Diccionario de Términos Científicos Y Técnicos*, McGraw-Hill/Boixareu, 4 volúmenes, vol. 1, Barcelona, Marcombo-Boixareu Editores.
- LÉIPP, Emile (1971), *Acoustique et Musique*, París, Masson y Cie.
- LEWCOCK, Ronald (1980), "Acoustics" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Ed. By Staley Sadie, Macmillan Publishers Limited.
- MOLINER, María (1986), *Diccionario del Uso del Español* (2 tomos), Madrid, Gredos.
- MONDANI, Alicia (2001), *Las Artes en la Reforma Educativa Argentina. Informe Parcial de una Investigación en Curso*. Trabajo presentado en el 4º Seminario Argentino de Investigación en Educación Musical, Mar del Plata, (inédito).
- RANDELL, Don (1997), *Diccionario Harvard de la Música*, Barcelona, Alianza Editorial.
- ROUSSEAU, Jean J. (s/f), *Dictionnaire de Musique*, Geneve (edición original).
- SACERDOTE, Gino (1963), *Enciclopedia de la Música Ricordi*, 4 tomos, t. 4, Milano, Ricordi.

SETO, Wiliam (1971), *Teoría y Problemas de Acústica*, México, Libros McGraw-Hill.

SOZIO, Juan Ángel (1987), “Consideraciones Acerca de la Definición y Rango de Pertinencia de la Ciencia Acústica” en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año 8, N° 8, Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), Buenos Aires, págs. 57-61.

— (2000), “El Sonido y Su Mundo”; “El Fenómeno Sonoro”; “Anexo: Acústica en Relación a la Noción Compleja de Sonido”, capítulos dentro de *Sonido, música y ecoacústica (Dimensiones Educativas Del Fenómeno Sonoro)* por Ana Lucía Frega y Diana Fernández Calvo, Buenos Aires, Marymar, 2000, págs. 12-14; 15-17 y 37-41 respectivamente.

— (2001), “Yo Oigo, Tú Oyes, Él Oye... (Una investigación acerca de las definiciones de ‘sonido’)” en *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, México, editado por la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México, N° 2.

VEZZETTI, Hugo (1994), *La Psicología del Sentido Externo*, Ficha 2 Bis de Teóricos de la materia Historia de la Psicología, Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Impresos Orbe.

VVAA (1996), *Vocabulario Científico y Técnico de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, Madrid, Espasa.

WATZLAWICK, Paul, HELIMCK BEAVIN, Janet y JACCKSON, Don, D. (1973), *Teoría de la Comunicación Humana. Interacciones, Patologías y Paradojas*, trad. esp. s/d., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

\* Juan Ángel Sozio es Licenciado en Música, especializado en Composición, egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y Licenciado en Psicología egresado de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Titular de Acústica Musical de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA); Profesor Titular de Acústica en la Carrera de Musicoterapia de la Facultad de Medicina de la Universidad del Salvador; Profesor Titular de Acústica Tradicional y Contemporánea y Profesor Adjunto en Elementos de Metodología y Semiótica en la Universidad CAECE. Es compositor y autor teatral. Desde el año 1989 se dedica a la elaboración de una prueba psicológica de percepción auditiva.



**PABLO LUIS BARDIN**

## **COLOQUIO SOBRE "DON GIOVANNI": EL DISENSO CIVILIZADO**

---

Coloquio: del latín *colloquium*, de *colloqui*, conversar, conferenciar: conferencia o plática entre dos o más personas –Espasa *dixit*–. “Una conferencia informal; conversación” (Funk and Wagnalls). La definición del Larousse es idéntica a la del Espasa. La esencia del coloquio es el diálogo, opuesto por inferencia al monólogo. Se basa en la persona social, en la comunicación e intercambio con sus semejantes. La informalidad a la que se hace referencia en el diccionario Funk and Wagnalls debe ser entendida rectamente: un coloquio útil siempre tiene cierto grado de organización y de preparación previa, pero su cualidad de informal viene del hecho de que el participante no lleva un material escrito del cual lee, sino que da su opinión o debate en función de sus puntos de vista establecidos mediante la reflexión previa sobre los grandes temas que están contenidos en la enunciación del coloquio para el que se lo ha convocado. Si bien no es descartable un coloquio de tema totalmente libre, resultaría en principio mucho menos útil que uno con un foco determinado.

Un factor muy importante es el mencionado en el título de este trabajo: el disenso civilizado. En efecto, resulta por naturaleza imposible que todos piensen exactamente lo mismo sobre un tema, de modo que cierto grado de disenso, mayor o menor, está implícito. Pero civilizado; o sea, se parte del respeto por la opinión de los demás y de la posibilidad del error en la propia. En un buen coloquio se va a aprender; si yo intervengo, ya sé qué pienso antes de llegar al diálogo propuesto, pero no sé qué piensan los otros. Si mi espíritu es el de apertura podré aprehender la riqueza de lo que los otros expresan; habrá coincidencias en muchos sentidos, aspectos opinables que lo seguirán siendo y otros a los que un punto de vista distinto habrá renovado. Un buen coloquio tiene un moderador inteligente que sabe elegir los temas y ceder la palabra a los intervinientes de un modo ecuánime, a su vez terciando para evitar el desmadre

del debate y ponerle fin. Las interrupciones aceptables de los invitados al coloquio son aquellas que concede el moderador a mano levantada; éste también puede requerir un punto de vista de un tercero cuando cree que el debate entre dos puede ser enriquecido.

Como se observa en la televisión o en el Congreso, el argentino es por naturaleza un mal candidato a los coloquios (¿no podré aventurar el neologismo “coloquiante”?). No sólo interviene abusivamente cortando la palabra de otros sino que suele utilizar un lenguaje agresivo ajeno al límpido debate de las ideas y sentirse dueño arrogante de la verdad. La tradición anglosajona es distinta: no se busca confrontar sino persuadir, pero se parte de la duda metódica y se considera factible su propio error: uno está dispuesto a escuchar los argumentos del otro, incluso si es un contrincante. Pero por supuesto no es lo mismo –ni siquiera en Gran Bretaña– un debate parlamentario sobre un tema álgido económico o político comparado con un coloquio sobre un tema cuya dilucidación es sólo un ejercicio intelectual puro sin consecuencias para nadie. Este placer del coloquio por el coloquio mismo es algo que aquí se ve poco y que yo quiero defender en este artículo, inducido por mi participación en un coloquio sobre *Don Giovanni* de Mozart, realizado en diciembre de 2000 en esta ciudad.

Estados Unidos es país de coloquios sobre los temas más diversos, sencillamente porque lo sienten necesario para el enriquecimiento espiritual de su democracia. También se trata de una república donde la opinión del ciudadano cuenta y donde los grupos de presión se forman para buenos y malos propósitos. Y es ámbito propicio para que los fondos filantrópicos auspicien debates centrados en la libre exploración de las ideas.

En diciembre de 2000 estaba programado *Don Giovanni* de Mozart en el Colón; circunstancias adversas motivaron su cancelación. El Liberty Fund de los Estados Unidos, sabedor de los planes originales del Colón, decidió realizar en Buenos Aires un coloquio coincidiendo con las funciones; al conocer su cancelación, se decidió hacer igualmente el coloquio por estar ya demasiado avanzada su organización. Se lo denominó “La Libertad, *Don Giovanni* y el mito de Don Juan”, y se realizó en inglés, como es norma en el Liberty Fund.

Según su folleto de presentación, Liberty Fund, Inc., es una fundación privada educacional establecida para estimular el estudio del ideal de una sociedad de individuos libres y responsables. Cada año realiza 175 debates en los

Estados Unidos, Canadá, América Latina, Europa y Australia, y publica unos veinte libros. Sus debates son ya sea coloquios o simposios; los primeros se basan sobre material publicado, y los simposios tanto sobre ellos como sobre aportes nuevos (*papers*). Ya han realizado mil setecientos debates, generalmente interdisciplinarios. Se invitan grupos de 16 a 18 personas con puntos de vista que se presumen divergentes. Generalmente hay seis sesiones en dos días y medio, pero además hay obligación de intervenir en desayunos, almuerzos y cenas con los restantes miembros para conversar libremente sobre cualquier tema, generando así amistades intelectuales. Las lecturas requeridas se distribuyen con tiempo suficiente –varias semanas– para ser asimiladas por los participantes, y se las considera puntos de partida para la discusión. Es interesante transcribir textualmente lo siguiente:

Cada conferencia o debate requiere que los participantes examinen, refinan y extiendan sus ideas en compañía de colegas inquisitivos interesados en la cuestión de la libertad. No se pretende comunicar doctrina ni formular respuestas.

El coloquio de Buenos Aires fue coordinado por un grupo de argentinos, especialmente Margarita Molteni y el Dr. Oscar Cornblit, quien fue el encargado de reunir los textos de lectura obligatoria y además compiló un fascinante video en donde diversas escenas de "Don Giovanni" podían verse en puestas distintas, que luego se discutían.

El coloquio tuvo lugar en el Hotel Claridge, donde los participantes se alojaron, realizaron las reuniones, vieron los videos y tuvieron la mayor parte de las comidas. El Liberty Fund tuvo a su cargo el costo total y además otorgó un honorario a cada participante.

El encuentro, que se realizó entre el 7 y el 10 de diciembre de 2000, fue dirigido por Cornblit, además uno de los participantes; el representante del Liberty Fund fue Emilio Pacheco. Por Argentina participamos (por orden alfabético y además de Cornblit), Paula Barberis, joven intelectual; yo, Pablo Bardin, musicógrafo y crítico; Jaime Botana, crítico, director de coro, a la sazón Director Artístico de la Asociación Wagneriana; Emilio Basaldúa, arquitecto, escenógrafo (renunciado Director General y Artístico del Colón) y Carlos Pemberton, compositor y presentador de óperas por T.V. De Estados Unidos vinieron: John Danford, que fue el moderador; el Profesor Stephen Erickson, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Pomona en Claremont, California; el Dr. John Hale,

arqueólogo de la Universidad de Louisville; Joseph Hennessy, abogado y filósofo; Bernard Jacobson, renombrado crítico, editor de la revista de discos Fanfare; Michael Rose, compositor, de Vanderbilt University; y Adriana Zabala, cantante lírica. También intervinieron David Gallagher, de Chile y Chris Hayes, director de teatro y *régisseur* londinense.

La carta de invitación que me envió Cornblit define perfectamente el espíritu que animó al encuentro: “la esencia y el éxito de los coloquios del Liberty Fund residen en el discurso civilizado cultivado en una atmósfera de camaradería informada entre colegas”.

Las lecturas respondieron al siguiente esquema (si bien no todos estos temas fueron finalmente abordados).

*Primera sesión:* La política en la ópera. Diferentes conceptos de libertad en la ópera. Lecturas:

ARBLASTER, Anthony, *Viva la libertà!*

STEPTOE, Andrew, *Las óperas de Mozart-Da Ponte.*

*Segunda sesión:* Literatura y ópera: construyendo el mito. Lecturas:

HUTCHEON, Linda y Michael: *Ópera. Deseo, Enfermedad. Muerte.*

SCHMIDGALL, Gary, *La literatura como ópera.*

STEPTOE, ob. cit.

RUSSELL, Charles, *La leyenda de Don Juan antes de Mozart.*

WATT, Ian, *Mitos del individualismo moderno.*

CAMPBELL, Joseph (editor), *El Jung portable.*

JUNG, C. G., *Los arquetipos y el inconsciente colectivo.*

*Tercera sesión:* Diferentes interpretaciones del mito de Don Juan. Lecturas:

RANK, Otto, *Don Juan y el Doble*.

KJERKEGAARD, Sören, *Uno u otro, Parte I*.

MOLIÈRE, *Don Juan*.

MILLER, Jonathan, *Don Giovanni, mitos de seducción y traición*.

MASSIN, Jean, *Don Juan, mito literario y musical*.

MOBERLY, R. B., *Tres óperas de Mozart: Fígaro, Don Giovanni y La flauta mágica*.

LIVINGSTONE, Arthur (ed.), *Memorias de Lorenzo Da Ponte*.

JOUBE, Pierre-Jean, *El "Don Juan" de Mozart*.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Términos, conceptos y análisis*.

*Cuarta sesión:* Otros mitos importantes. ¿Acaso representan la misma búsqueda en forma diferente? Dionisos, Ulises, Fausto. Lecturas:

CALAOS, Roberto, *El casamiento de Cadmo y Armonía*.

EURÍPIDES, *Las Bacantes*.

BLOOM, Harold, *El canon occidental*.

BUTLER, Elizabeth, *Las fortunas de Fausto*.

WATT, ob. cit.

MILLER, ob. cit.

*Quinta sesión:* Evolución del mito hacia el siglo XX. Don Juan como invención de la mujeres. Lecturas:

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*.

SHAW, Bernard, *Hombre y superhombre*.

MILLER, ob. cit.

*Sexta Sesión:* Discusión general.

MILLER, op. cit.

En todos los casos he traducido al castellano los títulos originales en francés o inglés.

## **DESARROLLO DE LAS SESIONES**

No tiene sentido realizar una síntesis circunstanciada de las muchas horas de cambios de ideas. Sí, en cambio, comentar los resultados del coloquio. Lo considero una experiencia muy rica desde varios puntos de vista. Ante todo, la posibilidad de un intercambio intelectual no competitivo entre gente argentina y del hemisferio norte, con su cosmovisión tan distinta. En segundo lugar, el hecho de haber elegido la gente desde el ángulo de diversas profesiones. con sus puntos de vista evidentemente influidos por ese factor. Si bien el moderador dio libertad de exposición y respetó el juego limpio, ciertos debates se explayaron demasiado y la síntesis final fue abrupta. Pero admiré el alto nivel intelectual de casi todos y la postura de querer ilustrarse más que ganar. Tuvieron mejores aportes los temperamentos reflexivos que los excesivamente abanderados en una posición. Fue el coloquio un necesario oasis en la vida diaria que abrió ventanas mentales y permitió contactos fructíferos. Eligiendo bien los participantes e inculcándoles un espíritu adecuado, alguna entidad argentina debería hacer coloquios similares que se salgan de los temas candentes –aunque por supuesto también son necesarios lo que abordan estas cuestiones–.

O sea, exhibir la madurez de ejercitar su intelecto sin beneficios ulteriores, sin camarillas ni especulaciones, por el mero placer del intercambio de ideas. Creo que es una de las cosas que esta desorientada Argentina necesita para recobrar la calidad de fermento intelectual que alguna vez tuvo y debe recuperar.

\* Pablo Luis Bardin es Licenciado en Música, Especialidad Musicología y Crítica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Director General del Teatro Argentino de la Plata, 1992. Asistente de la Dirección Artística del Teatro Colón -1973, 1998, 2000-2001-. Fundador de la Revista *Tribuna Musical* en 1965, director y principal redactor, 1965-1982. Musicógrafo, conferencista, docente (UNTREF, Lenguaje Musical; Universidad Católica Argentina, Crítica Musical).



**\*SILVINA LUZ MANSILLA**

## **LA MÚSICA DE CARLOS GUASTAVINO PARA EL BALLET "FUE UNA VEZ..."**

**Un intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas.**

---

### **1. INTRODUCCIÓN**

El ballet *Fue una vez...* constituye la única incursión del compositor argentino Carlos Guastavino (5-4-1912, 29-10-2000) en el repertorio de la música escénica. Compuesto en 1942, en la etapa plenamente juvenil en que el creador santafesino iniciaba su carrera artística en Buenos Aires, se presenta, al día de hoy, como uno de los aportes más difíciles de dilucidar dentro de su producción por cuanto el manuscrito original no se conserva.

Hemos debido aproximarnos a él a través del análisis de las numerosas crónicas periodísticas aparecidas hacia fines de 1942 y principios de 1943 en relación con su estreno y primeras ejecuciones en Buenos Aires y América Latina, y de la documentación complementaria existente.

El presente trabajo da cuenta de algunos rasgos característicos de la obra a partir de las informaciones, juicios, opiniones y críticas vertidos en diversas publicaciones y sugiere precaución en el manejo de estas fuentes documentales por el complejo entorno político, social y cultural en el cual se enmarcan.

### **2. LA COMPAÑÍA ORIGINAL BALLET RUSSE**

En 1942 arribó a Buenos Aires una reconocida compañía de ballet: el Original Ballet Russe dirigido por el Coronel Wasil de Basil. Integrada por bailarines rusos disidentes, esta compañía –junto al Ballet de Montecarlo– era considerada la continuadora del legado artístico de Sergei Diághilev (1872-1929), creador de los ballets rusos en París. Gozaba de una notoriedad internacional y realizó su temporada en el Teatro Politeama, al cabo de la cual pasó al Teatro

Colón, en los meses de primavera, ofreciendo allí 21 funciones entre el 15 de octubre y el 28 de noviembre junto al cuerpo estable de este teatro.<sup>1</sup>

La corta temporada debió ser muy satisfactoria y de mutuo enriquecimiento entre ambos grupos de artistas pues al año siguiente se reiteró la contratación de la compañía rusa, pero entonces por siete meses<sup>2</sup>, lo cual significó ya un buen afianzamiento de aquel primer intercambio. Inés Malinow alude a los aportes novedosos del Original Ballet Russe describiéndolo como “...una especie de maravillosa galera de mago...” de cuyas “... temporadas en el Politeama, en el Teatro Colón y en el Teatro Avenida surgieron coreografías que hasta entonces no se habían conocido...” (1962: 31).

Al parecer, la compañía gravitó en los artistas argentinos, muchos de los cuales, los jóvenes especialmente, se anexaron a sus filas. Por su parte, algunos integrantes del grupo ruso decidieron permanecer en Buenos Aires y más tarde establecerse en esta ciudad, uniendo de esa manera su destino a la historia de la danza argentina, en forma definitiva.<sup>3</sup>

El equilibrio que poseían las bailarinas rusas era paradigmático. Según Inés Malinow, impusieron en sus colegas de Buenos Aires el uso de un tipo de zapatillas de punta hasta entonces no habitual: suela cuadrada, muy reforzada y más corta, lo que obligaba al pie a mantener el equilibrio en una forma distinta. La manera en que apoyaban esas zapatillas influía sobre la tensión de la rodilla y la pierna en general, exigiendo un esfuerzo técnico mayor, pero permitiendo un resultado mucho más armonioso y etéreo de la bailarina.<sup>4</sup>

1. Caamaño (1968, t. 3: 295).

2. El contrato abarcó desde el 22 de abril al 28 de noviembre de 1943. Manso (1987: 374).

3. Malinow (1962: 30) menciona a Carlota Pereira, Ángel Eleta, April Oebrich y Elsa Gálvez entre los bailarines argentinos por entonces muy jóvenes, que se acercaron más a la compañía rusa. Y menciona también a Vladimir Irman, Sava Andreiev, Narcisse Matouchak, Vasil Toupine y Tamara Grigorieva como los artistas rusos que se establecieron en Argentina. Valenti Ferro cita también a Yurek Shabelevsky (1992: 242).

4. Malinow, *ibid*: 29.

### 3. EL ENCARGO

La idea de la creación de un ballet con ambientación argentina para ser incluido en la función de despedida del Original Ballet Russe en 1942 parece haber partido del director de dicha compañía. Según se comenta en los programas recordatorios de aquella temporada, Wasil de Basil quiso "...manifestar su gratitud al público y al teatro Colón por la hospitalidad recibida..." decidiendo, a manera de símbolo que expresara su amistad y cercanía espiritual con Argentina, la creación "...a su iniciativa y a su cargo..." de una pieza coreográfica con "colaboradores" locales.<sup>5</sup>

Esta fundamentación es repetida por la mayoría de las fuentes que hemos consultado, tanto bibliográficas como hemerográficas. Se coincidió en recalcar que "*gracias a la experiencia y la supervisión de él*"<sup>6</sup>, los tres jóvenes artistas argentinos convocados –Carlos Guastavino para la música, Silvia Pueyrredón de Elizalde en la composición coreográfica e Ignacio Pirovano en escenografía y vestuario– dieron forma acabada a toda la obra.



De izquierda a derecha: Carlos Guastavino, el Coronel Wasil de Basil, Silvia Pueyrredón de Elizalde e Ignacio Pirovano, sosteniendo todos la partitura extraviada. (Revista "La Nación", s/f).

5. Así aparece expresado en el álbum recordatorio de la temporada de ballet de 1942 del Teatro Colón. Este álbum contiene también buenas ilustraciones (fotografías de los bailarines, de los ensayos, de las litografías de Bacle y de la acuarela que representa Buenos Aires en 1830 realizada por Carlos Pellegrini) y somera información acerca del Ballet Russe.

6. Ibid: s/n.

Sin embargo, hubo cierta prensa que, ya sea en forma abiertamente provocadora o de manera más o menos mordaz, atacó toda la concreción de esta pieza coreográfica. *La Argentina, El Pampero, La Vanguardia, Libre Palabra y Crítica* destacan como las publicaciones de la época que se inclinaron hacia esta tendencia<sup>7</sup>. *La Argentina* recalca, el día del estreno, que el responsabilizar al Coronel de Basil, “*un simple contratado*”, por la creación de la obra, constituía una “*...píldora imposible de tragar...*”, un ardid del directorio del Teatro Colón para evadir la responsabilidad del montaje de la obra.<sup>8</sup>

Lo cierto es que se encargó a Carlos Guastavino la concreción de la música, para lo cual previamente hubo de acordarse el argumento y la época en la cual se ambientaría la obra: una sencilla trama sentimental que evocaba las costumbres y la sociedad de Buenos Aires en 1830.

Guastavino aceptó el encargo. A nuestro juicio, porque el tema le interesó, porque estaba deseoso de experimentar con la sonoridad de la orquesta y porque la trama sencilla se adaptaba a su característica concisión conceptual. Puede que haya habido algo de osadía juvenil, pero nos parece arriesgado e inconveniente conjeturar —como se ha escrito no hace mucho— que Guastavino habría decidido “*arriesgarse ante la posibilidad de estrenar un ballet en el teatro Colón ...*” ya que “*... era un paso importante para un novel compositor de talento que hasta ese momento, había creado sólo obras de corto aliento...*” (Fuenzalida, 1998: 28). En tal caso, digamos que éstas constituyen consideraciones que —debería aclararse— están ubicadas en el terreno de la conjetura.

#### 4. EL ARGUMENTO

Con una trama romántica y sentimental situada en el Buenos Aires de 1830, *Fue una vez...* presenta un escueto argumento que pretende ser la excusa para realizar una pintura del ambiente y las costumbres de la época. Inspirado en litografías contenidas en los cuadernos “*Trajes y costumbres de Buenos Aires*”, realizados entre 1828-38 por César Hipólito Bacle, y en acuarelas de Carlos

7. Obsérvese al final en el listado hemerográfico, los títulos verdaderamente elocuentes de las crónicas aparecidas.

8. *La Argentina* (27-11-1942).

Pellegrini referidas al paisaje de la misma época, se intentó evocar una historia romántica en el estilo de la "Comedia del Arte".

El argumento, muy simple, se inicia al atardecer en el hogar de una familia típica de esa época y alude a una joven doncella que está enamorada de su "Arlequín". Los jóvenes son sorprendidos juntos por el padre de la niña, quien regresa en forma inesperada de un viaje en busca de una maleta que ha olvidado llevar. Al encontrarlos, ataca y aparentemente, da muerte al galán, provocando el desconsuelo general. Pero de improvviso el supuesto cadáver resucita en forma milagrosa, finalizando la obra con la bendición de los enamorados por parte del padre y el regocijo de todos.

La ingenuidad con la cual se desarrolla la trama ayudó a la evocación de las escenas típicas de 1830. La hora crepuscular permitía presentar los pintorescos "faroleros" dando luz a la ciudad en cada esquina; el padre regresado súbitamente del viaje sirvió para mostrar al cochero, y la alegría final con la presencia de todos los personajes en escena fue el motivo ineludible para la danza de salón final, solemne y ceremoniosa.<sup>9</sup>

## 5. LA MÚSICA

A través de las diferentes informaciones rescatadas de las publicaciones de la época, podemos inferir aquí algunas características de la partitura que, como dijimos, se encuentra hasta ahora extraviada.

Puede imaginarse que debió ser una obra bastante breve por la simplicidad del argumento y por el hecho de que integraba las funciones junto a otros tres ballets. Hemos encontrado dos menciones concretas acerca de la duración que difieren en 10 minutos entre sí. Una es la que aparece en el catálogo de Guastavino publicado por la Organización de los Estados Americanos, que indica una duración aproximada de 20 minutos<sup>10</sup>. La otra proviene del diario *La Vanguardia*, donde un crítico que firma con seudónimo se refiere en forma peyorativa a "las audaces innovaciones que pueden caber en menos de diez minutos de espectáculo".<sup>11</sup>

9. El argumento puede leerse más detallado en Giovannini-Foglia (1973: 150).

10. *Compositores de América*, Organización de los Estados Americanos (Nº 1, 1955: 50).

11. *La Vanguardia*: 29-11-1942. Firmado por "Magocho".

La brevedad es referida también por *Crítica* en forma negativa<sup>12</sup>, mientras que *El Mundo* y *Sintonía* la aceptan como una característica más.<sup>13</sup>

En cuanto a las características formales, resultan muy claramente descritas a través del cronista de *La Razón*: "...una 'romanza sin palabras', precedida por una fuga y completada por una gavota..."<sup>14</sup>, lo cual aludiría a una probable estructura tripartita.

La *romanza*, ubicada en el trozo central y al parecer el momento de mayor lucimiento coreográfico para la pareja protagonista, y la *gavotta* final, donde intervenían todos los personajes, son también referidas en el diario *La Prensa*: "...la escena entre los enamorados está impregnada de grato lirismo y la gavota final evoca con acierto la elegancia del mundo social en el que actúan los protagonistas..."<sup>15</sup>.

Con respecto al estilo, todas las fuentes consultadas indican una no-adhesión a los ritmos folklóricos argentinos, ni a la recreación de las canciones y danzas criollas. Por un artículo de la revista *Lyra* publicado en 1945, sabemos que el fragmento central reproducía la música de la canción *La rosa y el sauce*, por entonces apenas dada a conocer<sup>16</sup>. El artículo, confiable a nuestro criterio por provenir de una entrevista personal realizada al compositor, fue escrito por Conrado Finzi y expresa: "... *El Ballet Russe*, que en 1942 estrenó en el Colón su *divertissement Fue una Vez...* –cuyo tema central reproduce el de la canción *La rosa y el sauce*– sigue ejecutándolo, con el mayor de los éxitos en toda América"<sup>17</sup>.

Podríamos en consecuencia, aún sin evaluar la música original del ballet, imaginar el clima de ese trozo. La melodía de esta muy difundida canción se

12. *Crítica*: 28-12-1942: "... sumamente breve (por suerte, pues ya que es malo, que sea poco)...".

13. El crítico de *El Mundo* (28-11-1942) opina: "...breve, sobria y de buen gusto..."; mientras que *Sintonía* (27-1-43) lo califica como: "... una serie de imágenes fugaces características de nuestro pasado...".

14. *La Razón* (28-11-1942).

15. *La Prensa* (28-11-1942).

16. El barítono norteamericano Aubrey Pankey tuvo a su cargo el estreno de este *lied* el 1-9-1942 en el teatro Odeón de Buenos Aires, acompañado al piano por el autor.

17. *Lyra*: año III, n° 27, nov 1945.

caracteriza justamente por encuadrarse dentro de la estética romántica europea y por la ausencia de elementos afines al estilo nacionalista argentino. Modelo de producto cultural periférico, ya que la condición de Argentina hasta bien entrado el siglo XX fue la de ser la "adyacencia" del ambiente europeo, *La rosa y el sauce* ha sido comparada por su calidad con obras de autores del romanticismo y le ha valido a Guastavino, más de una vez, el título de "el Schubert" o "el Schumann" argentino<sup>18</sup>.

También el musicólogo norteamericano Jonathan Kulp ha observado en esta canción, aunque sin llegar a semejante reduccionismo, algún parentesco con la ópera seria italiana del siglo XVIII, por la conjunción de determinados elementos literarios y musicales, asimilándola casi a un aria, de hondo dramatismo. En su reciente tesis doctoral manifiesta: "...Este tipo de poema metafórico constituye una reminiscencia de los textos de arias de ópera seria italiana del siglo XVIII (...) hay un pasaje donde el perfil melódico, el registro, el texto y el acompañamiento, todo combina para que la música suene como parte de un aria de ópera italiana más que como una canción de cámara..."<sup>19</sup>. Si bien este argumento puede tener fundamento, preferiríamos aquí evitar apreciaciones que puedan sonar a "reivindicación". Consideramos que esta tendencia historiográfica, generalizada en otros tiempos en nuestra musicología y caracterizada por la búsqueda de la legitimación de la producción local en tanto y en cuanto se la pueda poner "a la altura" de obras europeas ya consagradas, ya ha sido considerablemente criticada en nuestro medio desde los estudios realizados por Melanie Plesch.<sup>20</sup>

18. *El Diario de San Luis*: 10-11-1991, artículo de Carlos Vilo. *La Nación*: 12-4-1999, artículo de René Vargas Vera. Vilo dice que: "... lo califican como el Schubert argentino" y que esto "lo cohibe...". Vargas Vera expresa que: "...en el cancionero de este 'Schumann argentino', se descubre el paisaje del país...".

19. Kulp, Jonathan: 2001: 137/138. Tesis doctoral por la Universidad de Texas en Austin: "...This type of metaphorical poem is reminiscent of the aria texts from Italian Opera seria of the eighteenth century (...) "there is a passage where the melodic profile, register, text, and accompaniment all combine to make the music sound like part of an Italian opera aria than an art song."

20. Cf. Plesch: 1998. Resulta para nosotros medular su planteo de las nociones de "centro e periferia" e incluso "doble periferia" del italiano Carlo Guinzburg, aplicadas a la música académica argentina.

La rosa y el sauce (1942, Editada por Ricordi. Con las debidas licencias)

# LA ROSA Y EL SAUCE

(THE ROSE AND THE WILLOW)

Poesía de  
**FRANCISCO SILVA**  
English version by S. BORTON

Música de  
**CARLOS GUASTAVINO**

**Adagio** (♩ = 100)

*muy expresivo*

*p*

*m.d.*

*p apacible*

La ro - sa se i - ba - brien - do A - bra - ca - da al  
The rose was a - wa - - - ben - ing in the weep - ing

*expresivo*

© Copyright by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. - Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 - Buenos Aires.  
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.  
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

BA 9770

Sin llegar a realizar comparaciones incómodas, todo el lenguaje de *La rosa y el sauce*, en nuestra opinión, podría interpretarse como una reverencia a las "convenciones", en términos Adornianos, de la sensibilidad propia de la música europea del siglo XIX. Guastavino no innova en sus procedimientos compositivos, revive en forma voluntaria y sincera la ambientación pianística típica del *lied* romántico. Mostraremos aquí sólo algunos de esos "gestos", presentes en el lenguaje armónico-tonal y en la relación texto-música, que remiten típicamente al "sedimento" de dichas convenciones:

1. Secuencias: la utilización de un modelo y su progresión puede escucharse en la línea melódica de compases 14-15 sobre el vocablo "apasionado", y un tono más grave en 15-16. Otro caso es el fragmento completo de compases 18-19 con su progresión en 20-21.
2. Si bien el texto poético es de métrica irregular, la previsibilidad de las ideas melódicas dada por el devenir tonal-modal, resulta absolutamente lógica. Obsérvese la melodía en fa sostenido menor eólico en el comienzo: predominio de grados conjuntos, importancia de la tónica, comienzo con intervalo dominante-tónica (4ª justa ascendente), relación espontáneamente natural entre la acentuación del texto y la de la música, aprovechamiento de las vocales abiertas (o-e-a) para los sonidos más prolongados y pequeños melismas, reflejan una natural combinación de elementos clásico-románticos con el tratamiento típico que es recurrente en la melodía guastaviniana.



Primera frase de la célebre melodía *La Rosa y el Sauce*, incluida en la escena central del ballet.

3. Las cadencias, de apariencia clásica (*auténtica* en compases: 18-19 y 20-21; *auténtica con color "modal"* en compás 9: dominante menor, tónica; *rota* en compases 25-26, etcétera), combinan todas con un uso muy pensado de notas de adorno que intervienen en las voces intermedias de la textura pianística.

4. La vocalización final, que no fue idea del autor sino una sugerencia de la cantante española Concepción Badía, representaría el “llanto desconsolado” con que finaliza el poema. Guastavino pensó este pasaje pianístico simplemente como *postludio* que repite textualmente la introducción. Esta vocalización, no obstante, remarca el sentido final del texto. Podría hablarse casi de una descripción “vívida”, de una especie de *hipotyposis*, según las denominaciones de la retórica musical, puesto que la vocal “a”, es de por sí, la más relacionada con el llanto natural.
5. En el plano de la armonía, la abundancia de disonancias de segundas y séptimas, sea como apoyaturas o como acordes cuatríadas sobre la dominante, habla de un uso expresivo de las mismas.

La ausencia de elementos “nacionales” en la música resultó inadmisibile para un grupo de críticos que aguardaba una obra “íntegramente argentina” – como se la había presentado–. Que no mostrara rasgos inherentes al folklore musical y coreográfico, fue motivo de ataque terminante y virulento:

*“...llegamos a la conclusión que la música seguía y seguirá siendo mala. Carlos Guastavino (...) posee todos los atributos como para llegar a ser una de las primeras figuras de nuestro medio musical. Tiene inspiración, vuelo poético, amplia cultura: le falta plasmar su verdadera personalidad. La influencia de los clásicos, en este caso, es pernicioso por cuanto se antepone a la propia creación y la dota de una falsa fisonomía (...). Podríamos decir que hay materia, pero falta disciplina creadora...”* (El Pampero, 1/12/1942).

*“...Por tratarse de Carlos Guastavino, autor de quien nos ocupamos elogiosamente al comentar sus composiciones de puro sabor local y continental, es lamentable que en su ensayo inicial, después de entrar al teatro por la puerta grande, haya caído en el error de hacerlo con una producción que no refleja su auténtica personalidad de músico original, lo que le perjudica seriamente...”* (Crítica, 28-11-1942).

*“...Intrascendente por completo y sumamente breve (por suerte, pues ya que es malo, que sea poco) este ballet es, indudablemente (...) un cuadro sentimental del año 1830 en el cual no se ha querido presentar una obra de gran vuelo...”* (Crítica, 28-11-1942).

Pero el distanciamiento de los elementos afines al nacionalismo, se justifica sencillamente: la ambientación lo requería. Pensemos que Buenos Aires en 1830 era apenas la capital de una nación incipiente, que en todo vivía mirando al continente europeo, con un repertorio de música de salón en el que todavía no se bailaban danzas propias –salvo algún cielito patriótico– sino más bien las importadas: mazurka, vals, contradanza, minuet, gavotta, entre otras. Por lo tanto, es lógico que para la recreación de ese contexto, Guastavino no recurriera a ritmos populares argentinos, aun cuando le resultaran afines a su estilo y los estuviera trabajando en obras de otros géneros, contemporáneas de este ballet.

Otros periódicos expresaron con menos rigor su evaluación de la música de *Fue una vez...*, señalando la tendencia romántica del estilo en otros términos:

*"... dice de una musicalidad amable, indiferente a las distintas 'revoluciones' de este siglo..."* (La Razón, 28-11-1942).

*"... una partitura liberada de los límites que impone la utilización preferente de nuestro acervo musical..."* (El Mundo, 28-11-1942).

*"... una partitura que nada tiene de argentina, pero que se impuso por su emoción y su elegancia. Desde luego, el autor dio a conocer anteriormente numerosas canciones de fino sabor indoamericano, más originales..."* (La Prensa, 28-11-1942).

*"... es tal vez un poco prematura la representación de un ballet de este compositor en la sala del Colón, pues se trata de una forma musical que exige un mayor dominio del material sonoro..."* (La Nación, 28-11-1942).

*"...Guastavino optó por imprimir a los motivos orquestales un estilo lleno de claridad y concisión, apto para reflejar emociones que fueron simples y bon-dadosas, como el alma de nuestros abuelos."* (Sintonía, 27-1-1943).

Se observa entonces que la crítica estuvo claramente dividida en cuanto a la valoración del ballet. Respecto de la orquestación, las opiniones circularon por diversos matices: desde la valoración positiva, como los comentarios vertidos en *La Prensa* y *La Razón* (*"...ha usado con bastante pericia de una orquesta equilibrada y brillante que 'suena' bien, sin pretender intimidar a nadie..."* y *"... la orquestación, si no es original, suena bien y acredita en el*

*compositor serias condiciones en la materia...*", 28-11-1942), el ataque frontal, como se lee en el periódico *La Argentina*, ("*la orquestación tampoco acusa originalidad y gran dominio de sus diferentes e intrincados resortes*", 30-11-1942) hasta opiniones de prudente discreción, como la expresada en *La Nación* ("*la realización orquestal es poco acabada...*", 28-11-1942).

## 6. EL ESTRENO Y OTRAS POSTERIORES EJECUCIONES

La primera puesta en escena de este ballet se realizó el 28 de noviembre de 1942 con el siguiente reparto:

Libreto de Wedebe Música de Carlos Guastavino.	
Coreografía: Silvia Pueyrredón de Elizalde. Decorados y vestuario de Ignacio Pirovano. Decorados realizados por Constantino Popoff. Vestuario realizado por María Tcherepennikova.	
Régisseur General: Serge Gregorieff Coreógrafo: Vania Psota	
ORIGINAL BALLET RUSSE. Director: Col. Wasil De Basil.	
Ella .....	Nana Gollner
Él .....	Ramón Jasinsky
El padre de ella .....	Kenneth Mackenzie
La gobernanta .....	Lara Obidenna
El mayordomo .....	Robert Wolff
Dos hermanas menores .....	Natalie Conlon y Beatrice Lynnova
Dos hermanas mayores .....	Tatiana Bechenova y Anna Leonidova
Los amigos de Él .....	Matouchak, Vassilkovsky
Los vecinos .....	Lavrova, Sharova
Farolero .....	Anfreiev
Caballerizo .....	Rodiva
Cocinera .....	Barsova
Lavandera .....	Couprina
Jardinero .....	Upshaw
Sargento .....	Trefiloff

Se observa en este listado que los roles estaban en su totalidad a cargo de los bailarines rusos, lo cual fue otro factor criticado por la prensa contraria. Se ventilaban temas internos de la conducción del teatro en los periódicos adversos: comparación de los honorarios de los bailarines rusos con los de Buenos Aires, acusaciones de "antiargentinismo", "humillación", "ultraje" en fin, toda clase de calificaciones que reflejan el malestar que generaba la presencia de la compañía rusa en ciertos medios. Se acusaba a la administración del teatro de irregularidades financieras, nepotismo y otros tipos de corrupción.

Pero el resultado final fue no sólo la contratación de la compañía para 1943 sino también la extensión de la actividad aquí ofrecida a otros países de Latinoamérica. Aunque nuestra indagación en publicaciones periódicas extranjeras resultó dificultosa, hemos encontrado datos muy positivos de la repercusión que tuvo el Original Ballet Russe en Chile, Perú y Brasil. A través de crónicas de Buenos Aires, se sabe que a fines de 1942 actuaría en la ciudad de Córdoba y en Montevideo (Uruguay)<sup>21</sup>. En Chile, el ballet de Carlos Guastavino fue presentado en Santiago y en Viña del Mar en febrero de 1943. Pueden leerse significativas adhesiones en *El Mercurio* y en *El Imparcial*:

*"... de un joven y talentoso compositor argentino, autor de muy bellas canciones. Se trata de una encantadora obra, fresca y de un ambiente que lo sentimos muy nuestro. Sus personajes son caricaturescos y el estilo de la coreografía tiende al ballet clásico. La principal cualidad de la 'mise en scene' es la limpidez de colorido y lo claro de la coreografía. (...) la orquesta ejecutó con entusiasmo y cariño la encantadora partitura de Guastavino y logró por momentos sonoridades verdaderamente bellas ..."* (El Mercurio, 6-2-1943).

*"...Carlos Guastavino se presenta como uno de los más destacados (por no decir el más destacado) entre los compositores argentinos. Así lo hacen pensar sus composiciones (...) en especial, su ballet "Fue una vez..." que hemos tenido la oportunidad de oír a través del Original Ballet Russe (...) en Santiago como en Viña del Mar..."* (El Imparcial, 27-2-1943).

21. El Ballet Russe "...actuará en Córdoba del 5 al 20 del mes próximo, pasando luego a Montevideo y Viña del Mar...", El Mundo: 28-11-1942.

*Peruvian Times* (2-4-1943) relata las funciones del Ballet Russe como algo realmente fuera de lo común para Lima. Habla de mega-funciones realizadas en el Campo de Marte, al aire libre –¡algo rarísimo para la época!– a las cuales asistieron entre 20.000 y 30.000 personas. Compara el éxito del ballet con el de la compañía de Ana Pavlova que había visitado Perú durante la Primera Guerra Mundial, informa brevemente acerca de la ejecución del ballet de Guastavino y aplaude los acuerdos llevados a cabo entre el director Wasil de Basil y varios gobiernos latinoamericanos que pretendían llevar adelante una tarea de divulgación de las historias nacionales a través del arte coreográfico.

## 7. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Resulta difícil apreciar, a la distancia, un único aspecto de una obra que es integral. Parece aconsejable que los conceptos opuestos y contradictorios que aquí hemos referido, deben tomarse con suma cautela pues algunos de ellos excedían el marco artístico y la intención de una valoración técnica, justa y sincera de las producciones presentadas en el escenario del Colón por esos años.

Roberto Caamaño, el principal historiador que ha reseñado seriamente la frondosa actividad del Primer Coliseo, opina que en este período:

*“...la elección de repertorios traslucía un criterio y un interés artístico mucho más elevado que antes (...)”* y que *“(...) ...el repertorio de ballets fue considerablemente extenso al incorporarse la mayor parte del Original Ballet Russe al cuerpo de Baile estable...”*. Reconoce sin embargo, que *“...la situación internacional y la tirantez política local fueron factores negativos que obstaculizaron la labor de las autoridades del teatro...”* (1968, vol. III: 323/24).

Una opinión fundada podría provenir de la música misma. Lo que sabemos de ella, por ahora es sólo aproximativo. No claudicamos en encontrar el manuscrito orquestal, algún día no muy lejano.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAAMAÑO, Roberto, *Historia del Teatro Colón (1908-1968)*, 3 vols., Buenos Aires, Cinetca, 1968.
- "Catálogo de Carlos Guastavino". En: *Compositores de América*, Washington, Organización de los Estados Americanos, N° 1, 1955, págs. 43/50.
- FUENZALIDA, Fernando. "Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino". En: *Música e investigación*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, año 1, n° 2, 1998, págs. 21/77.
- GIOVANNINI, M. y FOGLIA de Ruiz, A., *Ballet argentino en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973. págs. 149/150, 257/258.
- ILLARI, B., MANSILLA, S. y PLESCH, M., "Guastavino, Carlos Vicente". En: *Diccionario de música española e Hispanoamericana*, Madrid, Anaya, Dir: Emilio Casares Rodizio, vol. 5, 2000, págs. 944/953.
- KULP, Jonathan, *Carlos Guastavino: a study of his songs and musical aesthetics*, Thesis D. P., Universidad de Texas en Austin, inédita, mayo 2001.
- MALINOW, Inés, *Desarrollo del ballet en Argentina. Platea sentimental*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, 84 págs.
- MANSILLA, Silvina, "Carlos Guastavino (1912)". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, año 10, n° 10, 1989, págs. 229/258.
- MANSILLA, Silvina. "Reseña bibliográfica". En: *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, año 13/3, n° 40, Córdoba, diciembre 1998 (a propósito del artículo de Fernando Fuenzalida en *Música e Investigación*, Año 1: n° 2, 1998), págs. 11/13.
- MANSO, Carlos, *María Ruanova (la verdad de la danza)*, Buenos Aires, Tres tiempos, 1987, 904 págs.

PLESCH, Melanie, "También mi rancho se llueve: problemas analíticos en una musicología doblemente periférica". En: *Actas de las IX Jornadas Argentinas de musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.*, realizadas en Mendoza (1994), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998, págs. 127/138.

VALENTI FERRO, ENZO, *100 años de música en Buenos Aires. (De 1890 a nuestros días)*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1992.

## ARCHIVOS

Programas de funciones y conciertos, cartas y fotografías pertenecientes al archivo familiar del compositor y al archivo del Teatro Colón.

## HEMEROGRAFÍA

- *Álbum recordatorio de la temporada de ballet*, Buenos Aires, Teatro Colón, Diciembre 1942.
- *Cabildo*: 29-11-1942.
- *Crisol*: 25-11-1942.
- *Crítica*: 28-11-1942: "Es poco afortunado el ballet *Fue una vez...*" (por "A. B.").
- *El Diario de San Luis*: 10-11-1991: "*Personalidad, obra y el genio del gran músico Carlos Guastavino*", ( por Carlos Vilo)
- *El Imparcial*: (Santiago de Chile): 27-2-1943: "*Tres conocidos artistas de Argentina entre nosotros*".
- *El Mercurio*: 6-2-1943: "*7ª Presentación del Ballet Russe*".
- *El Mundo*: 28-11-1942: "*Despedida del Ballet Russe*".
- *El Nacional*: 1-12-1942.

- *El Pampero*: 8-11-1942.
- *El Pampero*: 22-11-1942: "El teatro Colón realizará una jira (sic) artística a Mar Del Plata con un conjunto extranjero".
- *El Pampero*: 25-11-1942: "La invasión yanqui del Coronel De Basil".
- *El Pampero*: 26-11-1942 "Los extranjeros encaramados en el Teatro Colón".
- *El Pampero*: 1-12-1942: "¿El Teatro Colón está para satisfacer antojos personales?"
- *La Argentina*: 26-11-1942: "El antiargentinismo de la Comisión desorganizadora del Teatro Colón puesto en evidencia en una carta que nos envían 'amigos del Teatro Colón'".
- *La Argentina*: 27-11-1942.
- *La Argentina*: 28-11-1942: "Fue una vez...una ensalada rusa...una coreógrafa, un ballet, un cuerpo estable y una comisión desorganizadora".
- *La Argentina*: 30-11-1942: "Fue una vez...la última novedad del año que se estrenó en el teatro Colón".
- *La Fronza*: 28-11-1942: "Estreno del ballet 'Fue una vez' en el Colón".
- *La Mañana* (Santa Fe): 27-11-1942: "Un triunfo de artista santafesino".
- *La Nación*: 26-11-1942.
- *La Nación*: 28-11-1942: "'Fue una vez...' se dio a conocer ayer en el Colón".
- *La Nación*: 12-4-1999: "El imaginario de Carlos Guastavino", (por René Vargas Vera).
- *La Prensa*: 27-11-1942, 28-11-1942.
- *Revista de La Prensa*: 6-12-1942.

- *La Razón*: 28-11-1942: “Un nuevo ballet en el teatro Colón”.
- *La Vanguardia*: 29-11-1942: “Una velada encantadora aventó vulgaridades líricas del Colón” (por “Magocho”).
- *Libre Palabra*: 25-11-1942.
- *Lyra*: año 1: nº 1, nº 2, nº 5: 1943.
- *Lyra*: año 3: nº 27: nov. 1945: “Compositores argentinos: Carlos Guastavino”, (por Conrado Finzi).
- *Peruvian Times* (Lima, Perú): 2-4-1943: “The Original Ballet Russe in South America”.
- *Sintonía*: 27-1-1943: “El Coronel Basil ha creado un ballet argentino”.
- *The New Standard* (Buenos Aires): 25-11-1942: “De Basil new ballet”.

\* Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad musicología por la Universidad Católica Argentina, Silvina Luz Mansilla se desempeñó como Miembro Adscripto de este Instituto entre 1987 y 1991, publicando los catálogos de Carlos Guastavino y Alfredo Pinto en nuestra Revista Anual. Pianista graduada del *Conservatorio Nacional de Música*, ha dado a conocer algunos de sus trabajos en congresos y publicaciones especializadas. Desde el año 2000, es docente auxiliar en la cátedra *Música Latinoamericana y Argentina* de la UBA (a cargo del Dr. Omar Corrado). Ejerce además la docencia en el *Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires*, donde tiene a su cargo asignaturas relacionadas con su especialidad.

**DIANA FERNÁNDEZ CALVO**

## **UNA REFORMA DE LA NOTACIÓN MUSICAL EN LA ARGENTINA: ÁNGEL MENCHACA Y SU ENTORNO**

---



### **INTRODUCCIÓN**

La notación musical, su problemática y su historia, ha sido siempre el eje que ha orientado mis trabajos de investigación. En 1993 comencé el diseño de mi tesis de doctorado en música sobre "Las grafías analógicas de E. Willems, M. Schafer, J. Paynter y M. Martenot: fundamentación paleográfica". Dentro del marco del diseño de esta tesis, he abordado las múltiples transformaciones planteadas en Occidente a la notación musical tradicional, que se han sucedido a través de los tiempos, con el objetivo de corregir falencias o simplificar el sistema para su enseñanza. Este tema ha preocupado a pedagogos, compositores y musicólogos a lo largo de los siglos y estimuló propuestas en diferentes países.

A la Lic. Ana María Locatelli de Pérgamo dedico este trabajo. Gracias a un valioso dato aportado por ella, decidí encarar la presente investigación, de la cual presento en este artículo sólo un recorte; a saber: el sistema de notación del Dr. Ángel Menchaca.

## **1. BREVE RESEÑA HISTÓRICA: REFORMAS DE LA NOTACIÓN MUSICAL TRADICIONAL DE OCCIDENTE**

En la historia de la notación musical de Occidente confluye una serie de acontecimientos:

1. Las necesidades expresivas de los compositores que se forman musicalmente con las características de la sociedad en la que está inmersos.
2. Las características de construcción y afinación de los instrumentos musicales de la época y las necesidades de notación específica que estos demandan.
3. El material del soporte sobre el que se realiza la notación: papel, pergamino, piedra, tela, etcétera.
4. Los procedimientos y materiales para fijar la escritura: pluma, punzón, imprenta, sellos, pincel, etcétera.

El sentido de la notación es doble:

- a. Por un lado, sirve al intérprete como guía de lectura y recreación de la obra imaginada originalmente por el compositor.
- b. Por otro, permite al creador fijar su obra en códigos más o menos precisos, quedando en libertad de trabajar sobre su idea en los múltiples aspectos creativos que surgen de sus necesidades expresivas.

Desde los inicios de la escritura musical en Occidente, ha habido una preocupación por fijar signos que, en la realización del ciclo de este proceso mencionado, se adaptaran a la perfección a las necesidades del momento.

La búsqueda de un signo unívoco para cada uno de los parámetros musicales fue también un desafío.

Nuestro sistema musical occidental de notación es producto de un “crecimiento” más que de un plan. Como resultado de estos crecimientos sucesivos,

conlleva intrínsecamente una serie de problemas no resueltos que han sido la preocupación a lo largo de los siglos.

Puede decirse, no obstante, que la llamada “notación tradicional occidental” es perfecta en lo que se refiere a la fijación de alturas para un sistema musical de doce sonidos temperados en la octava. Lamentablemente, los restantes parámetros sonoros (intensidad, duración, matices, etcétera) siempre han tenido algo de aleatorios.

¿Cabría concluir que siempre existieron variables aleatorias en ella y que este factor no resultó preocupante para nadie? No es así.

Jacques Chailley<sup>1</sup> especifica los tres puntos fundamentales que han orientado las tentativas de modificaciones:

1. las alteraciones,
2. las claves,
3. las armaduras.

A este panorama podemos agregarle:

4. los intentos de reforma al pentagrama y al sistema de graficación de alturas y duraciones;
5. los proyectos de simplificación de la escritura dentro de los cuales se alinean los llamados métodos cromáticos.

Los primeros intentos de cambios en la notación occidental datan de fines del 1600, a pesar de que dicha notación acababa de plasmarse.

Estos intentos son historiados por distintos autores<sup>2</sup> y cabe mencionar entre los más relevantes los siguientes:

1. CHAILLEY, Jacques (1950: 3 a 5).
2. Ver Bibliografía.

Reforma de las claves:

1. Propuesta de clave única recomendada por Caramuel de Lobkowitz en 1644 y por Thomas Salmon en 1672 .
2. De Saint Lambert en sus *Principes du clavecin* (publicado por Ballard) aparecido en 1702, preconiza un sistema de tres claves ficticias indicando la posición de las octavas sin modificar la posición de las notas: clave de sol en primera, clave de ut (do) segunda interlineal, clave de fa en cuarta.<sup>3</sup>
3. En 1766, el Abad La Cassagne propone un sistema (aprobado por Diderot) utilizando diferentes formas de la clave de sol ubicadas solamente sobre la primera y la segunda líneas.
4. Gretry en sus *Memoires ou essais sur la musique* aparecido en 1789 desarrolla el sistema de La Cassagne basándose en las dos claves de sol en segunda y fa en cuarta. (La fecha de esta memoria basta para explicar por qué no tuvo la resonancia que merecía).
5. En 1840 Colet en su *Panharmonie musicale* publicada en París, preconiza el uso de signos de transposición de octava.
6. En 1842, el vienés Joseph Lanz propone una unificación de las claves transpositoras. Con algunos detalles diferentes la propuesta es similar en 1873 con Charles Meerens, en 1868 con Alexis D’Azevedo y en 1880 con August Wickstrom.
7. Este principio es adoptado por el editor Ricordi quien lanza para la escritura de la voz de tenor la clave de sol transpositora. La clave Ricordi es luego universalmente empleada simplificando su grafía original.
8. En 1907, Diettrich Kalkhoff desarrolla el principio de clave única con cambios de octava. Este sistema se basaba en la utilización de la clave de sol con indicaciones numéricas para el cambio de octava (cifra romana para la octava superior y arábica para la inferior).

3. CHAILLEY, Jacques (1950: 11).

9. En 1934, André Piacessi (francés) desarrolla su sistema de *Clef Unique* (clave única) desarrollado sobre principios similares a los anteriormente descritos.

## **REFORMA DE LAS ALTERACIONES Y ARMADURAS:**

1. En 1728, Demontz de la Salle propone una modificación en la forma de la nota.
2. En 1843, Joseph Raymondi en su *Essai de simplification graphique* y en 1846 en su *Nouveau Systeme* sugiere algunas transformaciones posibles.
3. En 1901, Georg Capellen; en 1891, Herman Schroeder; y en 1892, Hoefman sustentan el mismo principio.
4. En 1907, Dietrich Kalkhoff en *Une nouvelle notation simplifiée* reemplaza la doble grafía de la alteración por una grafía única.
5. En 1913, Graaf propone una modificación basada en Kalkhoff .
6. En 1942, Cailley y Sarlit proponen nuevas modificaciones sobre el mismo principio básico.

Supresión de las alteraciones por modificación de la pauta:

1. En 1764, Roualle de Bosgelou sugiere un pentagrama de siete líneas con un nivel para el semitono. Su procedimiento fue expuesto por J. J. Rousseau en su *Dictionaire de Musique* en el artículo "Systeme". Esta idea fue retomada hacia 1925 por Mme. Roesgen-Champion quien redujo el número de líneas a seis proponiendo como clave la utilización de una cifra.

2. En 1882, Riemann publica un artículo titulado “La notation a 12 degrés” en *Musikalischen wochenblatt* y allí propone tres grados o niveles de interlíneas sin distinción de sostenidos o bemoles.
3. En 1909, Busoni desarrolla un sistema en donde las teclas negras del teclado devienen en pauta.
4. En 1931, Cornelius Pot (ingeniero holandés) inventa el Klavarscribo, grafía vertical con la apariencia del teclado de un piano.
5. En 1931, Ola Lingé publica su sistema en el folleto titulado “La supresión des diéeses et des bémols”. El sistema es ampliado y corregido en 1943 en un artículo aparecido en *Musique et Radio*. El sistema sugiere la notación usual para las teclas blancas y los bemoles y sostenidos son indicados con una barra o un semicírculo.

A partir de 1950, confluye una serie de necesidades, producto de las corrientes estéticas que se han venido gestando desde comienzos del siglo XX y que van a condicionar una transformación en la notación musical tradicional. A saber:

1. La ruptura de la simetría y periodicidad rítmica llevada a su máxima expresión por el multiserialismo y la aleatoriedad en la interpretación gráfica.
2. La búsqueda de nuevas sonoridades a través de la ejecución no convencional de los instrumentos musicales.
3. La generación del sonido a través de medios eléctricos y electrónicos.
4. La liberación de la tonalidad (microtonalismo).
5. La aparición de la música electrónica que transforma totalmente las necesidades de graficación.
6. La irrupción del lenguaje digital dentro de la programación de la composición musical y el desarrollo de las computadoras personales con la consiguiente aparición de *software* específico.

No se puede separar la historia de las grafías musicales de la historia de la transmisión de la música, de la enseñanza y de la permanencia del impulso creador a través de los tiempos, no se puede separar un signo de la intención de transmisión inmediata y futura.

## **2. INTENTOS DE REFORMA EN LA ARGENTINA DURANTE EL PERÍODO ANALIZADO**

Nuestro país no estuvo ajeno a esta preocupación universal. Durante la última década del siglo XIX y los primeros veinte años del XX, encontramos tres intentos de reforma de distinto alcance, nivel de logro y proyecciones futuras.

La Dra. Pola Suárez Urtubey escribe al respecto:

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 cuanto al tercero no ha podido ser hasta el momento localizado por nosotros.<sup>4</sup>

Los autores a los que se está refiriendo en esta cita son Ángel Menchaca, Rafael Hernández y Marcel Frémond. La fuente bibliográfica en la que se basa es el artículo aparecido en la *Revista Bibelot*.<sup>5</sup>

Este artículo, que utiliza un duro tono de crítica al referirse al tema, menciona los nombres de Menchaca, Frémond y Hernández:

“...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,

4. SUÁREZ URTUBEY (1986:64).

5. *Revista Bibelot*, N° 22, 30-03-1904.

por el sistema de yuyos menchaquísticos, puede ser que se aprenda lo mismo en muchos lustros o decenios, si se tienen milagrosamente desarrollados los órganos del olfato. En la notación vigente, las notas tienen tan sólo 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?”

Este comentario nos permite ubicar a Ángel Menchaca dentro de la crítica no sólo especializada sino política dado que en 1904, habiendo culminado con éxito su gestión como secretario taquígrafo del presidente Sarmiento (1886 y 1889), era jefe del servicio estenográfico del Senado Nacional y tenía tanto seguidores como detractores.

El sistema de Marcel Frémond es citado por Lavignac<sup>6</sup> (junto con el de Hernández) como uno de los métodos cromáticos que resulta interesante citar por su resolución gráfica a la simplificación planteada. En el artículo de la Enciclopedia se analiza el sistema de Fremond describiendo el método: doce nombres para los doce sonidos de la escala: do, sa, ro, pa, mo, fa, co, sa, vo, la, bo, ga y dice:

(...) utiliza un gráfico similar al de la escritura usual, es decir que reproduce para la vista “la forma de las ondulaciones melódicas”. Cabría suponer por la descripción una resolución analógica de alturas, el análisis del método, sin embargo, va a aportar otros datos. También añade: “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”.<sup>7</sup>

Rafael Hernández, por su lado, había publicado su sistema gráfico dentro del cuerpo de una Cartilla taquigráfica. Este material fue publicado por Peuser en

6. LAVIGNAC (1921: 3648 y 3649).

7. Ídem.

1891, y en 1892 ya iba por su quinta edición, esta vez en manos de la librería inglesa Galli hermanos (revisada y mejorada sobre la cuarta edición)<sup>8</sup>. Esta cartilla tiene un éxito inmediato (la primera edición se agota en menos de quince días) y recibe elogios en diferentes publicaciones: *La Nación*, *El Censor*, *El Día de la Plata*, *Sud-América*, *El Diario* y *El Nacional*.

Rafael Hernández (también taquígrafo del Senado de la Nación) justifica la publicación de este tratado sobre la taquigrafía, que él denomina “arte útil cómodo y sencillo”, diciendo lo siguiente:

Para combatir la propaganda y los trabajos de influencia que por todas partes se ponían en juego, asediado por las noticias privadas y hasta cartas anónimas, tuve que emprender resueltamente la tarea de enseñar taquigrafía al personal educacionista de La Plata y es de pública notoriedad, que al cabo de dos lecciones, ya había más de cincuenta personas en actitud de perfeccionarse por sí mismas. El entusiasmo con que fue acogida esta iniciativa me resuelve a entregar a la estampa esas mismas lecciones, tal cual fueron dictadas improvisadamente, en conversaciones casi familiares, sin más preparación que algunas horas de trabajo preliminar para ordenarlas.<sup>9</sup>

En junio de 1891, Rafael Hernández presentó ante el Senado de la Nación un proyecto para disminuir su cuerpo de taquígrafos, según sus propias palabras “deseando contribuir a las economías del erario público”. El presupuesto del momento para el Senado era de 12 empleados que cobraban 35.000 pesos anuales y en la Cámara de diputados 16, con 48.000 pesos.

Esta reducción propuesta fue muy mal vista por la prensa del momento que lo acusó de “ignorante” al no estimular la especialidad de “un cuerpo docto y científico cuya formación había costado 18 años de trabajo”.

En realidad, Rafael Hernández pretendía denunciar que los taquígrafos acumulaban sueldos triplicados (subían su sueldo a 500 pesos por hora de trabajo en la Cámara) y que de los 28 taquígrafos del cuerpo oficial sólo se presentaban 6 (de a dos por turno) para aumentar personal y disimular el gasto.

8. HERNÁNDEZ, Rafael, 1892. Ver Bibliografía.

9. HERNÁNDEZ, Rafael, (1892: 9).

Al publicar la Cartilla, Rafael Hernández decidió poner en las manos de la comunidad intelectual un aprendizaje que estaba vedado y manejado por intereses personales. En la sección “Su porvenir” denuncia:

En 1869 se fundó en el Colegio Nacional de la Capital la cátedra de fonografía<sup>10</sup> a cargo del señor Guillermo Parody a quien sucedió Carlos Williams, la cual se ha mantenido sin interrupción hasta el presente costeadas con largueza por el erario público. En los 22 años de existencia apenas se pueden contar como resultado efectivo 22 profesores ¡uno por año!<sup>11</sup>

Esta intención de promover la enseñanza en establecimientos educativos “para armonizar la expresión del pensamiento escrito, con la rapidez del vapor, el telégrafo, y el teléfono...” obedece a que proponiendo que sea introducido en los programas de las escuelas normales asegura el aprendizaje de una herramienta que él considera que será “la escritura del porvenir”.

En la reseña que Rafael Hernández realiza en su sección “En nuestro país” menciona a Menchaca y lo identifica con el pensamiento de Sarmiento sobre la formación en las escuelas normales, temática que él critica.

Quien lo sucedió a Hernández<sup>12</sup> fue otro emigrado porteño, Dalmiro Víctor Sánchez, tío del Dr. Sánchez Viamont, que era entonces sub-secretario de la Cámara de Senadores Nacional. A aquellos sucedieron los que actualmente lo profesan: Emilio Inzaurraga, Ángel Menchaca, Crescencio Fernández y Máximo Portela. Si ellos no han creído conveniente al país hacerlo conocer, nosotros juzgamos deber vulgarizarlo.<sup>13</sup>

10. HERNÁNDEZ, Rafael, 1892, ob. cit., págs. 10-11: consigna el siguiente dato: “...Método inventado en Inglaterra por Mr. Isaac Pitman (1837) e impuesto por Guillermo Parody en su *Manual de Fonografía Española*, dedicado a la ‘juventud sud-americana’ (edición 1856).”

11. Ídem.

12. Ídem, pág. 15: se refiere a José Hernández, autor del *Martín Fierro*, quien había utilizado la taquigrafía en el Congreso de la Confederación en el Paraná, en la Convención provincial de Nogoyá y en la Convención de Santa Fe, en 1860.

13. Ídem.

Ángel Menchaca se había opuesto a la publicación de esta Cartilla junto con otros especialistas, aduciendo que el sistema utilizado era antiguo y exponiendo su polémica en diversos medios periodísticos.

En el capítulo sobre “Taquigrafía Musical” que Hernández subtítulo “Fonografía verdadera” fundamenta su método diciendo:

La misión que Dios me ha dado, y mi alma lo agradece, de educar hijos, y más aún de atender directamente su preparación a la vida, me ha permitido valorar cuán penoso es para las niñas, y dispendioso para los padres, el estudio de la música según el sistema actual”. Considerando el aprendizaje de la música como un elemento esencial que la sociedad impone en una niña “bien educada” y habiéndose ocupado de la fonografía (escritura de los sonidos), ve en este sistema una simplificación eficaz de la notación actual.<sup>14</sup>

Hernández apunta a un público diletante:

...para facilitar el aprendizaje de la música, como simple pasatiempo, sin tener que dedicar seis horas diarias, durante años enteros, a la fatiga de aturdir al vecindario para recrearse alguna vez en los ocios, o brillar en los salones.<sup>15</sup>

El sistema de Rafael Hernández no es cromático. El primer receptor de la idea es un amigo personal del autor, el pianista Dalmiro Costa, quien lo ayuda a implementar el trabajo y al que Hernández considera co-autor del método.

Allá va el fruto, *ambos* lo entregamos con el único interés de facilitar el cultivo de este arte, que manifiesta la sublime aspiración del alma por elevarse hacia un idealismo inefable, que presiente, y la atrae como el destino progresivo de su existencia inmortal.<sup>16</sup>

Rafael Hernández anticipa que su preocupación va a estar centrada en fijar los parámetros esenciales del sonido sin preocuparse por factores de interpretación:

14. HERNÁNDEZ, Rafael, 1891, ob. cit., pág. 83.

15. Ídem, págs. 83-84.

16. Ídem, pág. 85.

Nos ocupamos exclusivamente de su notación, sin cuidar pequeños detalles ni ejecución por ahora. El sistema que proyectamos, mantiene a cada nota su valor, sin distinción de llaves<sup>17</sup> (que en rigor son siete) y se escribe en dos líneas.<sup>18</sup>

La utilización de estas dos líneas paralelas corresponde a la división del teclado (línea inferior tres octavas graves y línea superior tres octavas agudas) utilizadas a la manera de pauta que los autores recomiendan trazar con línea roja.

Las tres octavas se distribuyen ubicando los signos debajo de la línea, cortando la línea o sobre la línea, tomando como parámetro inferior la octava más grave de cada sección. La base gráfica de los signos es un trébol de cuatro hojas que permiten indicar las siete notas musicales:

Como se ve, descomponiendo esta poética cuanto rara hoja flor, se tienen los signos representativos de todas las notas musicales.<sup>19</sup>

Cada pétalo (orientación del arco) determina las cuatro primeras notas y la Y central de la flor las siguientes.

En el capítulo “Ortografía”, Rafael Hernández detalla la escritura correspondiente a los acordes, las escalas, los dobles bemoles y sostenidos, etcétera. Indicando el agregado de breves signos a la escritura descripta. Para las duraciones (redonda; semibreve, blanca; mínima, negra; semimínima, corchea, etcétera) modifica el trazo en su grosor o implementa el agregado de barras de subdivisión.

En el caso de utilizarse el sistema en instrumentos melódicos Hernández propone:

...fácil adaptarlo a todos los instrumentos, para los cuales la pauta queda reducida a una sola línea o renglón: será de grande economía y sencillez para bandas y orquestas.<sup>20</sup>

17. Claves (NA).

18. HERNÁNDEZ, Rafael, 1891, ob. cit., pág. 85.

19. Ídem, pág. 86.

20. Ídem, pág. 89.

Para ejemplificar su sistema incluye una “Plantilla Litográfica” (la XXII) con la partitura de Costa llamada “Meditación”. Este primer ejemplo de “taquigrafía musical” está propuesto a fin de cumplimentar dos objetivos. Por un lado demuestra la simplicidad del sistema:

Fácil será observar en ella que con el conocimiento de los signos, cualquiera puede leer música, como se lee de corrido la escritura de un libro bien impreso.<sup>21</sup>

El segundo objetivo apunta a la idea original de la Cartilla, la facilidad y velocidad en el registro escrito.

Esta preciosa melodía, compuesta en horas de *meditación*, importa por todos estilos una interesante novedad, cuyo juicio hemos oído formular a un ilustrado músico en estos conceptuosos términos: “*es toda la inspiración a vuelo, de dalmiro costa, expresada a la manera de los grandes maestros*”.<sup>22</sup>

En la Plantilla XX se expone el sistema de grafías derivadas del signo del trébol en función de las alturas, las duraciones, las alteraciones las escalas cromáticas y la posición en las líneas de acuerdo a la alturas del teclado.

En la Plantilla XXI desarrolla las siglas correspondientes a los acordes que se forman con la unión de los trazados anteriores.

En la Plantilla XXII, “Meditación. Modelo taquigráfico”, Dalmiro Costa dedica su trabajo taquigráfico musical a su distinguido amigo, Rafael Hernández. A pie de página, D. Costa agrega<sup>23</sup>: “Como se ve el Movimiento es a cuatro tiempos de manera que el bajo lo componen puras semicorcheas. El autor cree facilitar la lectura de esta melodía poniendo dos barras en cada compás que indiquen dichas semicorcheas. Nota: los acordes no siempre aparecen ligados, para dejar claridad a la escritura pero se comprenden por su posición vertical. D mano derecha i mano izquierda.”

21. HERNÁNDEZ, Rafael, 1891, ob. cit., pág. 89.

22. Ídem.

23. Ídem, página adjunta al final del libro como Plantilla XXII.

Cuando sale a la calle la segunda edición del libro, Hernández aclara en el capítulo de cierre, titulado Críticas, en el párrafo en el que desenmascara a un inexistente periodista llamado Barbat (quien no es otro que el director del *Sud-Americano*, el cual continúa criticándolo):

Pues no existe tal Barbat, y en cuanto a las autoridades del arte, Parody, Williams, Menchaca, Insaurraga, etcétera ni una palabra han tenido para criticar la obra.<sup>24</sup>

### 3. EL SISTEMA DE ÁNGEL MENCHACA

Así llegamos al tercer intento de reforma cuyo autor es Ángel Menchaca. Como es la intención de este artículo analizarlo en detalle, separaremos el tema en los siguientes ítems:

- 3.1. Datos biográficos.
- 3.2. Objetivos del sistema.
- 3.3. Descripción y análisis del sistema gráfico.
- 3.4. Análisis de la época: críticas y elogios.

#### 3.1. Datos biográficos del autor

Ángel Menchaca nace en Asunción del Paraguay, en 1855. Pasa su juventud en Montevideo en donde sigue la carrera de abogacía. Años más tarde se radica en Buenos Aires y, a poco de fundarse la ciudad de La Plata, se establece

24. HERNÁNDEZ, Rafael, 1892, ob. cit., pág. 92.

allí alternando con miembros de las “colonias”<sup>25</sup> estudiantiles existentes en los comienzos del siglo XX.

Menchaca posee una personalidad multifacética: abogado, profesor en letras y en historia, taquígrafo de relieve internacional<sup>26</sup> político y periodista, docente y teórico creador de reformas en la notación musical, escritor y autor del primer antecedente del sainete criollo<sup>27</sup>. El estudio de su trayectoria en todos los ámbitos nos revela un espíritu original y creativo que marca huellas a nivel nacional e internacional.

Entre 1886 y 1889, se desempeña como secretario taquígrafo del presidente Sarmiento y como jefe del servicio estenográfico del Senado Nacional. En 1889, participa en el Congreso estenográfico internacional de París, lo cual le permite conectarse con la intelectualidad europea y exponer allí sus teorías.

Preocupado por la educación y por el avance de la civilización, considera al culto por la música como un factor de gran importancia en el proceso formativo del ser humano. De allí su inquietud en instrumentar la enseñanza de esta disciplina en los colegios de formación secundaria (escuelas normales), facilitando la lectura y escritura musical a través de un nuevo y científico sistema por él estructurado.

Todos sus escritos están encuadrados dentro de este pensamiento que desarrolla y fundamenta con la vehemencia y energía que caracteriza su acción. Al respecto dice:

Yo creo señores que trabajo en beneficio de las generaciones futuras...<sup>28</sup>

25. AZZARINI, Emilio, ob. cit. 1966: describe las colonias estudiantiles platenses diciendo: “colonias: modo societario de vida muy típico de los estudiantes de La Plata ... en aquel entonces estaban constituidas por alumnos de la Facultad Nacional Autónoma de Agronomía y Veterinaria y de la Universidad Provincial”.

26. Realiza publicaciones sobre el tema, entre ellas cabe citar el artículo llamado “La taquigrafía” aparecido en la publicación de la Sociedad Científica Argentina, t. XVI, año 1883, págs. 33-55 (NA).

27. “Una noche en Loreto” con partitura original del maestro Francisco C. Guidi (Teatro Apolo de La Plata 1885, reestrenada en Buenos Aires en el Onrubia en 1890 con música de Francisco Hargreaves) (NA).

28. Diario *El Día*, 27-12-1903.

En sus escritos, admite conocer todos los procedimientos de reforma precedentes al suyo, considerando a Juan Jacobo Rousseau el “padre de las innovaciones en materia de notación musical”.<sup>29</sup>

Con respecto a la invención de un nuevo teclado (tarea que Ángel Menchaca lleva a cabo con el propósito de reformar el teclado tradicional en función de un mejor ajuste con su sistema cromático de notación) la Dra. Pola Suárez Urtubey, nos aporta un dato interesante:

En 1883 (diecinueve años antes de aparecer el sistema de Menchaca) aparece en “El mundo artístico” un artículo con el nombre de “Una invención musical” (Nº 115 del 8 de julio de 1883, pág. 88) donde se habla de un invento exactamente igual en cuanto al teclado y de una escritura cromática similar a la de Menchaca. La invención pertenecía al sacerdote italiano Bortolomeo Grassi-Landi.<sup>30</sup>

Ángel Menchaca expone sus teorías en la Sorbona de París en el transcurso de su estadía en el Congreso Estenográfico de 1889. De regreso al país intenta imponer su sistema a nivel oficial.

En 1903 realiza un “curso piloto” en la Escuela Nº 1 de varones en La Plata. Presenta el mismo ante el Consejo Nacional de Educación y gestiona su adopción para la enseñanza de la música en las escuelas. Estas gestiones realizadas en 1911 y 1913 son rechazadas.

Ángel Menchaca fallece en la Capital Federal, en 1924.

### **3.2. Objetivos del sistema**

Los intereses de Ángel Menchaca en la resolución de las problemáticas del discurso gráfico tienen sus raíces en la historia de la humanidad y están regados por una fuerte admiración en los descubrimientos científicos de la época.

29. MENCHACA, Ángel (1904: XVII).

30. SUÁREZ URTUBEY, Pola, 1986 (ob. cit., págs. 67-68).

Desde lo histórico, reflexiona:

El hombre se vale de dos clases de sonidos para expresar sus ideas y sus sentimientos: los articulados, silábicos o sea la palabra, elemento del lenguaje y los no silábicos, que aparte de otras aplicaciones, como fenómenos acústicos, son la base del arte musical. Siendo el sonido uno de los elementos más fugaces que existen, hubo necesidad de idear la manera de darle representación material, estable y transmisible, y gracias a la escritura, el más poderoso factor de la civilización del mundo, el ingenio del hombre consiguió apresar el sonido, graficarlo, encarnarlo en la línea, transformar el pensamiento en signo.<sup>31</sup>

Desde lo científico, fundamenta:

Impulsado por naturales tendencias innovadoras y por los conocimientos especiales de mi profesión de estenógrafo, desde muchos años atrás tengo el propósito de combinar dos métodos de escritura: uno para el habla y otro para la música, verdadera melografía, que represente todos los sonidos en sus más variadas combinaciones, de una manera sencilla, fácil e inequívoca... No había puesto sin embargo manos a la obra, detenido por el desecho de realizar ciertas experimentaciones científicas, subyugado por una idea súbita que me sugirió el gramófono, la primera vez que vi funcionar este maravilloso aparato. Me dije: Todas las escrituras que ha tenido y tiene en uso la humanidad son de pura invención; en cambio en el cilindro de cera del gramófono, el sonido se escribe a sí mismo... Siendo, pues, los signos del fonógrafo la representación gráfica más natural y exacta de todo sonido, si se consigue aumentarlos por medio de la fotografía (o de otro recurso cualquiera) hasta poder estudiar su estructura, se podría con ellos formar un alfabeto natural tanto para el lenguaje como para la música... Esta idea me fascinó, me pareció un verdadero hallazgo y el mismo efecto produjo a varias personas a quienes se las transmití, pero dificultades de diverso orden que encontré en mis primeras tentativas, desviaron mi actividad, aunque sin abandonar esa idea, tal vez de posible realización.<sup>32</sup>

Fuertemente arraigado en la tradición de la estética occidental, Ángel Menchaca no concibe otra división de la escala que la resolución temperada del piano, de allí la elección de un método cromático.

31. MENCHACA, Ángel, 1904 (ob. cit., pág. V).

32. MENCHACA, Ángel. Conferencia dada en el Teatro Argentino de La Plata el 3 de abril de 1903 (ob. cit., pág. 1).

Presenta su primer desafío al concebir la idea de un alfabeto científicamente concebido:

Si el alfabeto, pues, es la base de toda escritura que pretenda constituir un verdadero método científico de representación de los sonidos con todas sus modalidades y caprichosas manifestaciones, una grafofonía lógica y racional ¿por qué la música ha de carecer de esta ventaja y ha de estar eternamente sujeta a una notación en todo relativa y empírica? He ahí la base principal, inmovible de mi sistema, una de sus más grandes reformas: ¡el *alfabeto musical*, la representación determinada propia, invariable e independiente de cada uno de los doce sonidos elementales que han sido, son y serán el fundamento del arte musical de todos los tiempos!<sup>33</sup>

Conocedor de las tensiones políticas del medio y anticipándose a futuras críticas reflexiona:

¿Vencerá este sistema la serie de obstáculos y resistencias que los prejuicios y los intereses contrarios oponen a todo lo nuevo? ¿Logrará llamar la atención del mundo artístico y que se le estudie serena e imparcialmente, habiendo nacido en un rincón de América del Sud? Y particularizándome, ¿quebrará nuestra endémica indiferencia y desconfianza por todo lo que es *nuestro*, no tiene sello de autoridad extranjera, es de pura intelectualidad, no ofrece un *negocio seguro y positivo*, ni proporciona las rápidas y agitadas emociones del juego o de cualquiera de los *benéficos sports* en moda? El tiempo y los hechos darán su fallo inapelable.<sup>34</sup>

Su inquietud tiene fundamentos pues puede nombrar con nombre y apellido a sus detractores y anticiparse a las reacciones del medio político e intelectual en el que se mueve. Sabe también que dichas opiniones negativas suelen utilizar como plataforma detractora el discurso periodístico.

Para ese entonces ya ha conocido la positiva y elogiosa reacción europea frente a su innovador sistema. A fin de ponerlo a prueba, durante el transcurso de su estadía en el Congreso Estenográfico de 1889, ha dado una conferencia en la Sorbona de París, como ya se ha dicho, y realizado una gira por Norteamérica, Italia, Francia, Bélgica, Inglaterra y Alemania.

33. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. VI.

34. Ídem, pág. VII.

En esta gira ha tomado contacto con las reformas europeas en boga:

He tenido este intento, porque conozco las deficiencias de todas las escrituras abreviadas, francesas, alemanas, inglesas y españolas y porque, a semejanza de Juan Jacobo Rousseau –guardando, bien entendido, la debida distancia entre mi pobre intelectualidad y el brillante espíritu de aquel célebre revolucionario político y social– he considerado siempre la teoría y la notación musicales en uso, inútilmente recargadas, complicadas y hasta con obscuridades hieráticas, cuando deben ser enteramente claras y al alcance de todos...<sup>35</sup>

Preocupado por la simplificación del lenguaje, orienta su resolución hacia la claridad y sencillez en la transmisión y la practicidad en su enseñanza.

Conoce la envergadura de la empresa que se propone y lo expresa de esta manera:

La dificultad mayor está, en este caso, en quebrantar las costumbres ya arraigadas, en cambiar nociones y hábitos ya adquiridos –por más vicios y errores que contengan– en vencer la vieja rutina, en romper la fuerte cadena de los intereses creados que se juzgan heridos, aunque en realidad sean beneficiados. Sin embargo, me alientan, no solamente mi amor desinteresado a hacer algo que mejore lo existente, sino la convicción que tengo, por el ejemplo, de lo sucedido en otras ramas del saber, de que lo que es realmente bueno, como taladro irresistible, poco a poco se abre paso, penetra las corazas, derriba todas las resistencias y acaba por imponerse y triunfar para bien y honra de la humanidad.<sup>36</sup>

Su convencimiento proviene del positivismo científico y de la profunda convicción y adhesión a todo avance técnico:

Por lo demás, si la indiferencia general, la incredulidad y la rutina detuvieran a los que algo nuevo pretenden hacer, todavía viajaríamos en carretas, nos alumbraríamos con candiles, la vida universal sería eternamente monótona, no se conocería siquiera la palabra progreso y la carencia de ideales y de aspiraciones, atrofiarían

35. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. XVII.

36. Ídem, pág. XX.

para siempre el cerebro del hombre. Felizmente no es la ley que rige los grandes movimientos humanos; la evolución ascendente es un hecho en todas las ramas del saber, y la pedagogía facilita los medios de enseñanza, buscando nutrir la inteligencia en el menor tiempo posible, con el mayor número de verdades y de conocimientos prácticos.<sup>37</sup>

Concedor del medio educativo de la época y convencido de la importancia de la formación en la educación pública realiza un “curso piloto” de su sistema en 1903, en la Escuela N° 1 de varones, en La Plata. En el diario *El Día*, del 23 de septiembre de 1903, podemos leer la siguiente declaración de Menchaca:

Con la autorización de la Dirección de Escuelas y del Consejo Escolar (con apoyo del comisionado Eduardo Della Croce y el secretario Jorge Selva), he podido dictar el primer curso público del nuevo sistema en la Ciudad de la Plata.<sup>38</sup>

Simultáneamente, presenta su sistema ante el Consejo Nacional de Educación y gestiona su adopción para la enseñanza de la música en las escuelas.

En 1904, funda una escuela de música con el objetivo de formar discípulos que dominen esta “nueva notación musical”:

En La Plata, gracias a la colaboración progresista del doctor Ugarte, he podido fundar la primera escuela de música de mi sistema, que ha comenzado a funcionar el 15 de marzo de este año (1904) y en el presente julio tiene ya noventa y seis alumnos.

Ese mismo año ve la luz su primera publicación en edición príncipe: “Nuevo sistema teórico gráfico de la Música. Breve, claro, científico, preciso en la representación del sonido. Igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para piano y armonios, etc. Tomo único, enseñanza completa” publicada en La Plata por el Taller de publicaciones.

37. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., págs. XXII-XXIII.

38. *El Día*, 23-12-1903. Art. “Nuevo Sistema Musical – Los exámenes de ayer – Éxito completo”.

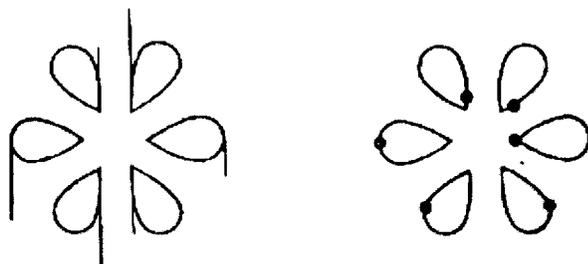
### 3.3. Descripción y análisis del sistema gráfico

#### SÍNTESIS DEL SISTEMA

##### Síntesis Gráfica

Los elementos del sistema se reducen a tres:

1. La figura en forma de pétalo da el nombre de la nota según la posición en que se trace.<sup>39</sup>



2. La línea perpendicular sencilla o de doble largo ubica la nota en la escala general.

3. El punto expresa la duración de cada sonido.<sup>40</sup>

39. Ver representación gráfica y nombre correspondiente en pág. 20 (NA).

40. MENCHACA, Ángel (1904: 4).

### Sistema cromático

Como el sistema es cromático, Menchaca usa las siguientes sílabas para “designar y dar nombre a cada uno de los sonidos” (aclarando que la elección de las sílabas es puro convencionalismo):

<i>la</i>	<i>se</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>du</i>	<i>re</i>	<i>ro</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>fe</i>	<i>sol</i>	<i>nu</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

La elección de estas sílabas no tiene importancia: todas pueden servir igualmente, y muchas series de sílabas, algunas bien estrafalarias por cierto, han sido propuestas en diferentes épocas. A las siete ya consagradas por el uso, que no hay razón para modificar, he agregado cinco: se, du, ro, fe, nu, para designar los sonidos, hasta hoy sin nombre, representados por dos clases de signos accidentales e impropriamente llamados *anfíbolos* (sostenidos y bemoles) y se comienza por el la, por ser la nota que sirve de diapasón normal.<sup>41</sup>

### Representación gráfica de las alturas

La representación gráfica a través del signo en forma de pétalo es siempre la misma, variando sólo las posiciones.

	2		4		6		8		10		12
<i>la</i>	○	<i>si</i>	○	<i>du</i>	○	<i>ro</i>	○	<i>fa</i>	○	<i>sol</i>	○
○	<i>se</i>	○	<i>do</i>	○	<i>re</i>	○	<i>mi</i>	○	<i>fe</i>	○	<i>nu</i>
1		3		5		7		9		11	

41. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 11.

La designación oral de los sonidos no basta: el arte requiere una representación gráfica para escribir y conservar las ideas y obras musicales.<sup>42</sup>

### Rangos de ubicación

Los doce signos que representan los sonidos musicales están formados por dos rangos: (inferior o impar – superior o par):

<i>la</i>	<i>si</i>	<i>du</i>	<i>ro</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
					
1	3	5	7	9	11
<hr/>					
<i>se</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fe</i>	<i>nu</i>
					
2	4	6	8	10	12

Esta designación, como las sílabas con que nombramos cada figura, es de puro convencionalismo y, por lo tanto, podría cambiarse por cualquier otro, pero los he adoptado después de muchos ensayos, porque he creído conseguir con ellos lo que buscaba: la unidad en la representación gráfica de los sonidos, es decir, el ideal de la sencillez y de la claridad.<sup>43</sup>

42. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 11.

43. Ídem, pág. 12.

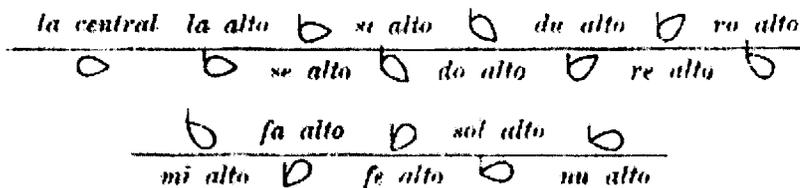


### Representación gráfica de las octavas de la escala general

La docena central es la ubicación expuesta, el agregado de una línea perpendicular (superior si ascienden, inferior si descienden).

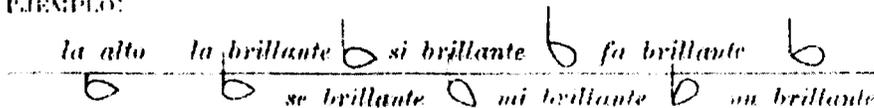
La línea perpendicular, sencilla o doble (corta o larga), a la izquierda o a la derecha del signo ubica la nota en la escala general (Ángel Menchaca dice: "la docena a la que pertenece").

#### Docena alta



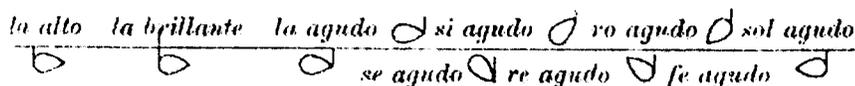
**Docena brillante** sigue inmediatamente a la alta y se expresa gráficamente por una línea perpendicular en el mismo sitio y dirección que la del ejemplo anterior pero de doble largo.

#### EJEMPLO:



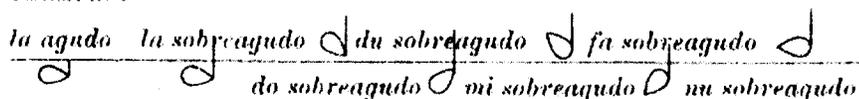
**Docena aguda** (el mismo largo de la línea perpendicular que el usado en la docena alta, pero a la derecha del signo).

EJEMPLO:



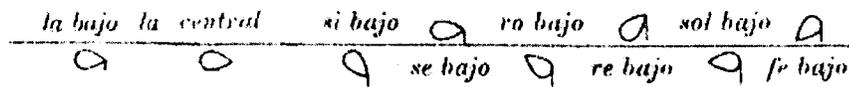
**Docena sobreaguda** (el mismo largo de la línea perpendicular que el usado en la docena brillante, pero a la derecha del signo).

EJEMPLO:



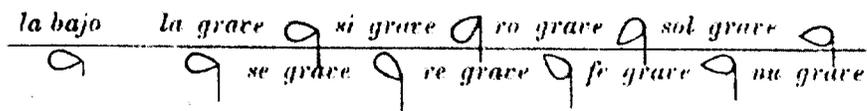
**Docena baja** es la más inmediata a la central pero descendiendo y se representa agregando al signo una línea perpendicular descendente del lado derecho.

EJEMPLO:



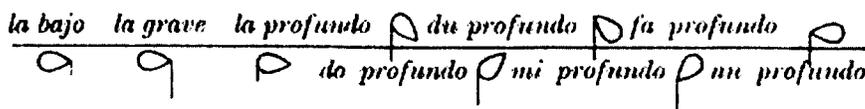
**Docena grave** sigue descendiendo inmediatamente después que la baja y es representada gráficamente por una línea colocada en el mismo sitio y dirección que las anteriores pero más larga.

EJEMPLO:



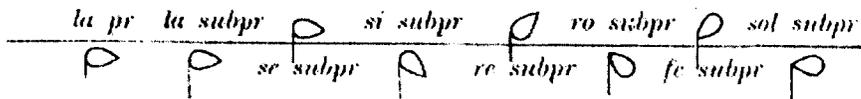
**Docena profunda** es la que sigue a la grave y se representa con una línea de igual trazo que la de las notas bajas pero colocada a la izquierda del signo.

EJEMPLO:



**Docena subprofunda** posee el mismo largo de la línea perpendicular que el usado en la docena grave, pero a la izquierda del signo.

EJEMPLO:



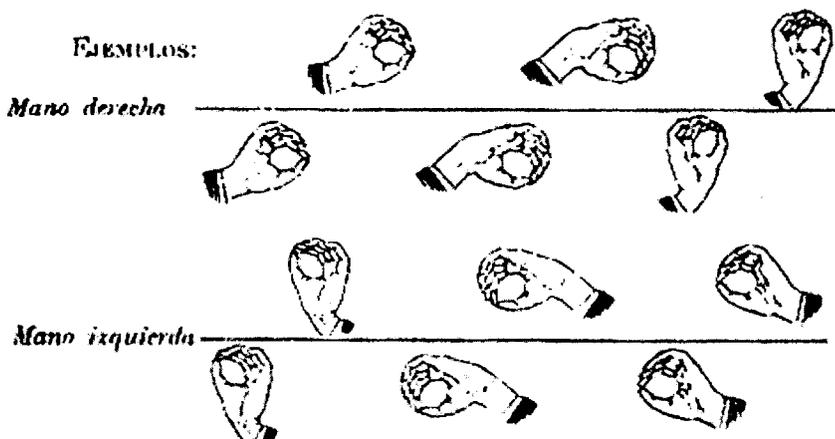
### Utilización de fonomímica

Ángel Menchaca se vale de la semejanza de su signografía con la posición básica del sistema de fonomímica creado por M. Grosselin (método para

enseñar a sordo-mudos un alfabeto signológico), destacando la utilidad que estos signos aportan en la indicación de la nota inicial dada por el director de coro.

La escuela modalista consideró de gran utilidad aplicar este sistema a la representación de los sonidos musicales... Aun cuando creo que la fonomímica puede servir solamente para que el director, desde su puesto y sin apuntador especial, indique a un cantante o a un coro, la nota de entrada u otra cualquiera en calidad de auxilio de la memoria, la adopto por la facilidad que ofrece, para ser expresada con la mano, en sus diversas posiciones, la figura-unidad de la notación musical de mi sistema.<sup>47</sup>

**El hombro sirve de línea divisoria: alzando la mano rango superior, bajándola rango inferior**



47. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 23.

## Representación de las duraciones

Menchaca denomina *tiempo* a la unidad de medida para determinar el valor o duración de las notas:

El tiempo, elemento esencial de toda duración o sea la duración misma de cuanto existe, se toma aquí de una manera objetiva, concreta, y así como el metro, por ejemplo, es la unidad de medida longitudinal, *el tiempo* es la unidad de medida de la duración de los sonidos musicales.<sup>48</sup>

Esta unidad de medida es factible de medición exacta y determina en sí misma el movimiento general de la obra.

En mi sistema las notas tienen un valor cuantitativo fijo, lo que hace inútil la indicación del movimiento, éste resulta por sí mismo, como consecuencia del valor de los sonidos que se combinen. De este modo no hay lugar a diversas interpretaciones, como sucede ahora...la unidad de tiempo, que puede compararse con el latido del corazón o la oscilación de un péndulo de reloj, dura un segundo, y en proporción a esta norma invariable, tienen su valor cuantitativo las demás notas, binarias o impares, valores que combinándose, pueden expresar todas las duraciones imaginables.<sup>49</sup>

La representación gráfica utilizada por Menchaca para fijar la duración es el punto, que ubicado en distintos lugares del signo, varía la duración representada.

He adoptado el punto para esta función tan esencial, porque no hay nada más breve, fácil y visible. Debido a estas condiciones, como se verá después, lo empleo con gran ventaja en las curvas ligaduras y hasta en la línea que sirve de pauta, para indicar abreviadamente los valores.<sup>50</sup>

48. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 28.

49. Ídem.

50. Ídem.

## Divisiones binarias

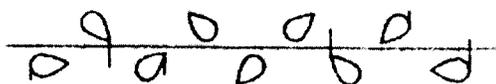
Utilizando la división temporal de los valores binarios de las notas, Menchaca habla de: larga, dupla, temporal, medio, cuarto, octavo y mínimo.

Indica que cada uno de los valores "...dura la mitad del anterior y el doble del que sigue, naciendo uno del otro rigidos por la ley binaria o de desdoblamiento par".

La primera se llama larga porque expresa la mayor duración y la última mínima porque expresa la más breve. La nota que representa el valor unidad de medida, es decir un tiempo, se llama temporal. Los nombres de las demás notas se deducen de su propio valor y viceversa, su valor de su nombre.<sup>51</sup>

La nota que representa la unidad de medida o sirve de término de comparación y vale un tiempo no lleva punto alguno y se llama "*temporal*".

### *Notas temporales*



El punto es el elemento indicador de las alteraciones del valor cuantitativo de las notas.

Los valores de las notas musicales se dividen en múltiplos y submúltiplos (mayor o menor que la unidad).

En el orden binario hay dos notas mayores que *la temporal*, *la larga* y *la dupla* que valen respectivamente cuatro y dos temporales.

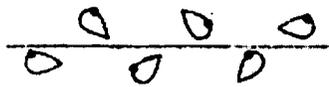
51. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 29.

## Representación gráfica de las duraciones

EJEMPLOS:

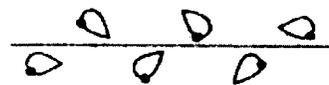
*Notas medias*

Las *medias* llevan el punto en la parte superior del lado curvo.



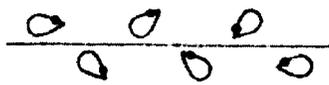
*Cuartas*

Las *cuartas* llevan el punto en la parte inferior del lado curvo.



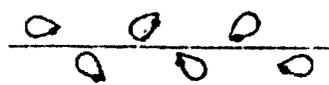
*Ochavas*

Las *ochavas* llevan el punto en el extremo superior del lado agudo.

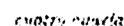


*Minimas*

Las *minimas* llevan el punto en el extremo inferior del lado agudo.



*Una temporal*  *vale:*

*dos medias*  *cuatro cuartas*

 *ocho ochavas*

*y dieciséis minimas*



Menchaca habla de las tres condiciones que caracterizan a esta representación gráfica: aunadas en un mismo signo encontramos: 1- el nombre de la nota, 2- su ubicación en la octava (que él llama *altura*) y 3- su duración (que él llama *valor*).

Para las subdivisiones ternarias Menchaca desarrolla un sistema de *curvas ligadoras*, que son trazadas sobre un grupo de notas entre las cuales ha de dividirse un valor real determinado.

La duración que se quiere dividir se expresa en la curva a través de un punto que es colocado en el mismo lugar que en las figuras de las notas.

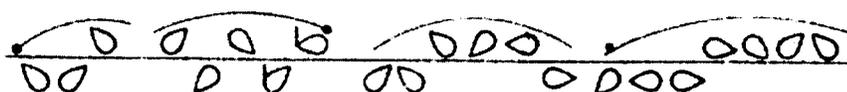
Las notas, entre las cuales ha de repartirse el valor representado por la curva, se escriben debajo de estas ligaduras.

EJEMPLOS:



Las notas, entre las cuales ha de repartirse el valor representado en la curva, se escriben debajo, ligadas ó vinculadas por ella.

EJEMPLOS:



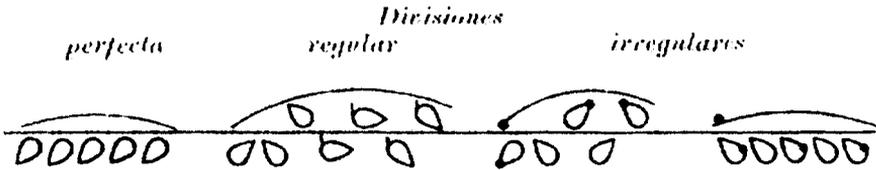
Este recurso, completamente nuevo y de aplicación general, a la vez que permite dividir la unidad o cualquier otra duración, en el número de notas que se desee, evita la necesidad de inventar una sucesión completa de nuevos signos para representar los valores impares.<sup>52</sup>

Las divisiones pueden ser *perfectas, regulares o irregulares*. Son *perfectas* cuando las notas divisorias tienen el mismo nombre e igual duración, son

52. MENCHACA, Ángel, 1904 (ob. cit., pág. 34).

*regulares* cuando tienen la misma duración y distinto nombre y son *irregulares* cuando tienen distinto nombre y distinta duración o el mismo nombre y diferente duración o hay suspensión o interrupción del sonido.

EJEMPLOS:

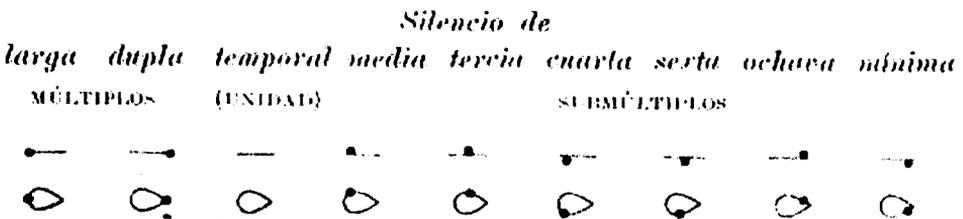


Los silencios tienen las mismas duraciones y son susceptibles de las mismas divisiones que los sonidos.

El silencio se representa con una pequeña raya horizontal o guión que representa la *unidad de silencio* equivalente en duración a la *unidad de sonido* que se llama *tiempo*.

El punto aplicado a esta línea representa las distintas duraciones del silencio.

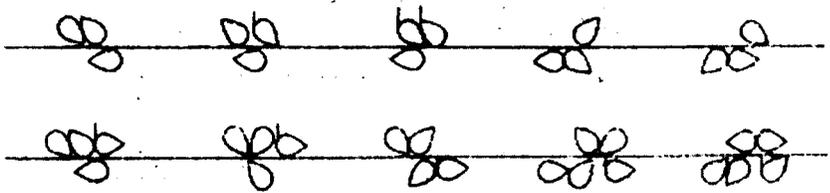
EJEMPLO:



Para la resolución de la escritura de los acordes, Menchaca propone dos alternativas. Para la primera explica:

Para representar varios sonidos que deben producirse simultáneamente, se trazan las notas tangentes las unas de las otras, en orden ascendente, comenzando siempre por la más grave.<sup>53</sup>

**EJEMPLOS :**



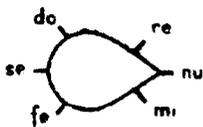
Más adelante reflexiona sobre una segunda opción:

Esta manera de superponer sonidos como en el viejo sistema resulta un poco larga: para sustituirla he ideado una forma mucho más breve y rápida, que permite abarcar de un solo golpe de vista un grupo de notas.

Las notas se representan supletoriamente por medio de pequeñísimas líneas rectas, colocadas dentro y fuera de las figuras, en los mismos sitios que los puntos valorizadores. El interior de las figuras se destina al rango inferior o impar y el exterior al superior o par, llevando las líneas la misma dirección que las notas que reemplazan.<sup>54</sup>

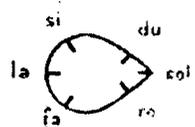
**DIAGRAMAS**

*Notas pares*



*La y se* en el sitio de la larga  
*sol y no* " " " " " " dupla  
*si y do* " " " " " " media  
*fa y fe* " " " " " " cuarta  
*du y re* " " " " " " octava  
*ro y ri* " " " " " " mínima

*Notas impares*



53. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 44.

54. Ídem, pág. 45.

Al punto positivo utilizado en el valor simple de las notas, Menchaca agrega otros dos: el *aumentativo* y el *diminutivo* que aumentan o disminuyen la duración que representan por el sitio que ocupan, alterando el valor de la nota. La resolución gráfica de estos puntos es el círculo blanco o hueco. Este círculo se coloca en los mismos sitios que el punto positivo, pero con la siguiente salvedad: los *múltiplos* son siempre *aumentativos* pero los *submúltiplos* si se colocan en el interior de la figura son *aumentativos* y en el exterior *diminutivos*.

Así, por ejemplo, si queremos expresar este valor:

*Larga*  
*menos mínima*

 habría que escribir todo esto  
3 l y  $\frac{1}{16}$



Este otro

 » » » » »  
2 l y  $\frac{1}{16}$



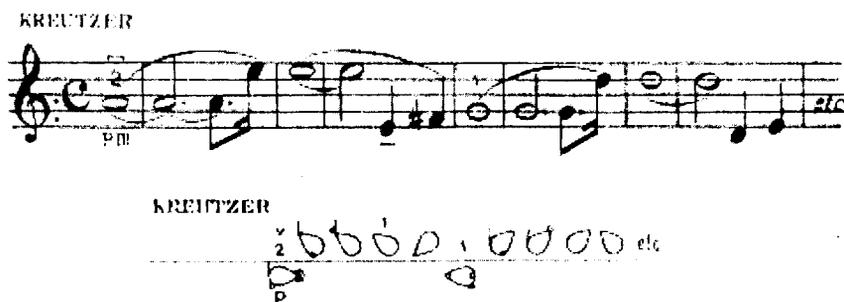
Habiendo planteado al comienzo la problemática del *movimiento* de la obra, fundamenta el error al que inducen las grafías tradicionales si se realiza un estudio objetivo sobre las relaciones entre figuras. Su reflexión es la siguiente:

El movimiento, pues, musicalmente hablando, tiene su origen en una de las modalidades del sonido: la duración. La notas no han representado nunca un valor cuantitativo fijo y el mayor perfeccionamiento a que se ha llegado en el sistema pentagramal, consiste en la expresión de duraciones relativas, variables y dependientes en todo del *aire* que rija el trozo o composición musical. Esta relatividad de valores, da también por resultado una verdadera contradicción entre la *teoría* y la *práctica*. Así por ejemplo, comparando estos dos trozos de la sonata Op. 2 N°3 de Beethoven, cualquiera creería, con lógica, que debe ejecutarse cuatro veces más

rápido el primero que el segundo, puesto que una *fusa* vale *cuatro veces menos que una corchea*, pero no sucede así. Como las fusas están regidas por la palabra *Adagio* y las corcheas por la de *Scherzo*, resultan las primeras más lentas que las segundas.<sup>55</sup>



Menchaca menciona también la condensación gráfica que ofrecen sus figuras al no depender de las convenciones que la subdivisión del compás impone. En el ejemplo siguiente analiza un tema de Kreutzer que en la notación tradicional necesita dieciséis figuras para representar diez notas reales.



55. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 80.

En mi sistema, cada sonido, cualquiera sea su duración, se expresa con un solo signo. El movimiento que se desea, resulta como *efecto* de las duraciones de las notas.<sup>56</sup>

Menchaca habla de *ritmo* definiéndolo como la “simetría del movimiento” y llama *aire* a los movimientos de un “ritmo determinado y fijo”.

La eliminación del compás encuentra su fundamentación en la siguiente reflexión:

Hasta ahora se ha entendido por compás, en el viejo sistema pentagramal, a la división de las composiciones musicales en pequeñas fracciones de una misma duración o en que entren igual número de tiempos. Se ha creído que estas “porciones”, indicadas por medio de líneas perpendiculares llamadas “barras divisorias de los compases” eran indispensables para medir el movimiento y expresar el ritmo. La reforma que introduce mi sistema es mucho más fundamental y sencilla: se reduce a medir únicamente *el tiempo*, o sea la unidad de duración musical. El tiempo que dura sumamente un segundo se mide con un movimiento de la mano, del pie o de una varilla cualquiera perpendicularmente.<sup>57</sup>

Esta unidad de tiempo no es “inflexible” según el autor, dado que puede ampliarse o restringirse hasta un cuarto de segundo.

El metrónomo propuesto por Menchaca en este sistema se funda, por lo tanto, en el segundo que él llama “la duración normal de la unidad del tiempo”.

Para esclarecer el tema propone el siguiente modelo de la escala del metrónomo Menchaca.

56. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 85.

57. Ídem, pág. 91.

Metrico de la escuela  
del metronómico Menchaca

75
74
73
72
71
70
69
68
67
66
65
64
63
62
61
60 normal
59
58
57
56
55
54
53
52
51
50
49
48
47
46
45

Toda composición que no lleve indicación Metronómica es regida por la *unidad normal* (60) . Si se quiere aumentar o disminuir su valor, basta con consignar la duración que se desee dar a la oscilación reguladora o sea a lo que Menchaca llama *nota temporal*.

El fraseo de un fragmento musical es llamado por Menchaca “pausación”. A toda sucesión de sonidos que exprese una idea musical la llama “sonodicción” que traduce como “decir con el sonido”. Esta concepción está basada en el concepto de frase hablada o escrita.

Ambos lenguajes tienen por base el sonido, silábico o no y se manifiestan en frases que nacen, se desenvuelven, siguen la evolución caprichosa del pensamiento y terminan, en absoluto o parcialmente, para vincularse con otras que complementan una idea general.<sup>58</sup>

58. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 100.

De esta idea nace la necesidad de fijar “puntuaciones”. Menchaca afirma que para cada signo de puntuación representativo en la escritura común y en las pausas del lenguaje oral hay uno correlativo para la “sonodicción” o frase musical.

Los signos de “pausación” que propone son los siguientes:

La *pausación* comprende:

la *semipausa* ..... 

la *pausa* ..... 

la *doble pausa* ..... 

la *pausa de párrafo* ..... 

la *de tema ó final* ..... 

la *suspensiva* ..... 

la *interrogativa* ..... 

la *admirativa* ..... 

La *semipausa* cumple la función de una coma en el texto literario y expresa las articulaciones más breves de la *sonodicción*.

La *pausa* recuerda el empleo del punto y coma en la oración y expresa articulaciones más prolongadas.

La *doble pausa* cumple la función de los dos puntos en el lenguaje escrito: se usa para expresar articulaciones bien definidas, para volver al tema principal o llamar la atención sobre lo que sigue.

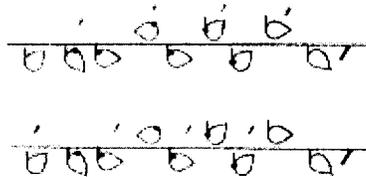
La *pausa de párrafo* se emplea cuando se termina una idea y le siguen otras correlativas.

La *pausa de tema o final* se utiliza cuando se cambia completamente de motivo o se termina una composición.

Las pausas *suspensiva, interrogativa y admirativa* se emplean en los mismos casos que los signos de puntuación correlativos en la frase oral o escrita.

Estas pausas son elementos gráficos auxiliares en la expresión del concepto musical, que complementan la idea o sentimiento que se quiere manifestar con la sonodicción.<sup>59</sup>

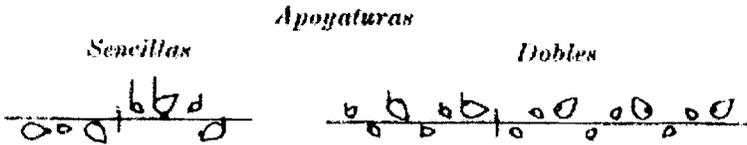
Para los acentos, Menchaca propone cinco opciones gráficas: el muy suave, el suave, el semifuerte, el fuerte y el muy fuerte o fortísimo. Estos acentos son colocados encima de las notas y se usan según el grado de intensidad que se quiera obtener.



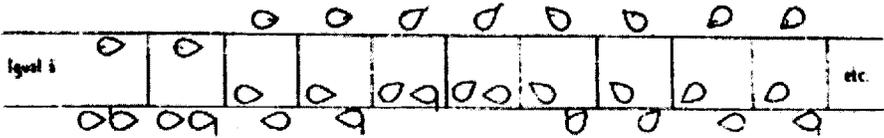
Con la supresión de las barras divisorias de los compases desaparecen la síncopa y el contratiempo siendo suplantadas por el cambio normal de los acentos.

59. MENCHACA, Ángel, 1904. ob. cit., pág. 104.

Los adornos: “apoyaturas, trinos, grupetos, fiorituras, cadencias y ritornelos” según los agrupa Menchaca, encuentran su graficación en la reducción del tamaño del signo.



Menchaca propone un sistema de abreviación de notas sucesivas, extraído del concepto de graficación de notas simultáneas. La resolución gráfica utiliza líneas curvas: resueltas hacia arriba o a la derecha representan notas ascendentes, en sentido contrario, notas descendentes.

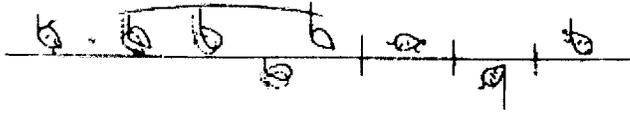


*Diagramas*

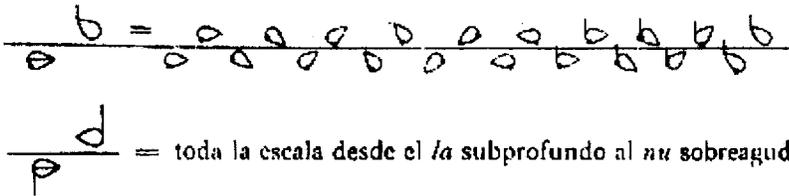


Los arpeggios se representan con abreviaciones curvas y con una pequeña perpendicular en el centro de la nota continente que expresa su fondo de simultaneidad.

**EJEMPLO:**

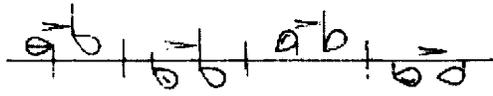


Las escalas se abrevian escribiendo solamente las notas extremas y cruzando la primera con una arista longitudinal del centro de la curva al vértice.

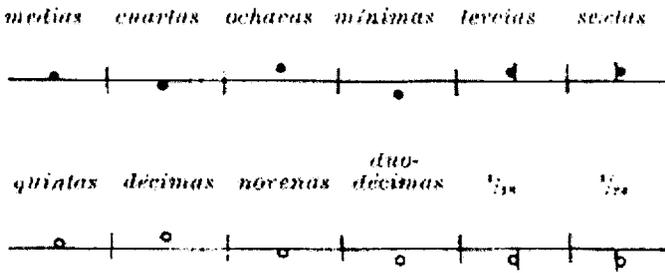


Si hay que volver al punto de partida se indica con un ángulo agudo colocado encima de las figuras.

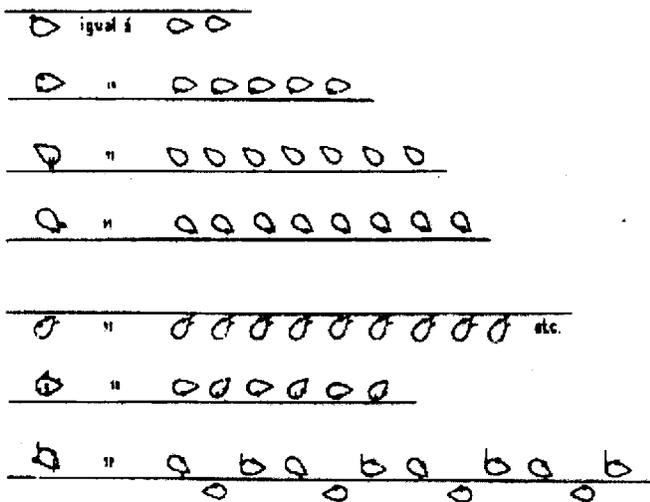
**EJEMPLO:**



Cuando entre dos pausas de párrafo, todas o la gran mayoría de las notas son del mismo valor, puede abreviarse el mismo utilizando un punto bien visible en la pauta, al comenzar el párrafo.



La idea de repetición se expresa con dos pequeñas rectas paralelas = colocadas en cualquier dirección.



Menchaca llama *Signos complementarios* a los que, sin sujetarse a las reglas generales del sistema, se destinan a representar gráficamente matices y modalidades de expresión indispensables para la interpretación de las obras musicales.

### Signos de expresión

EJEMPLOS:

<i>Piano</i> . . .	— — —	<i>Fuerte</i> . . .	— — —
<i>Más piano</i> .	— — —	<i>Más fuerte</i>	— — —
<i>Pianísimo</i> .	— — —	<i>Fuertísimo</i>	— — —

### Pedales

*Apretar*

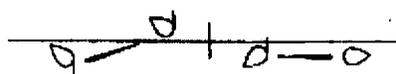
<i>pedal izquierdo</i>	<i>pedal derecho</i>	<i>pedal del centro</i>	<i>pedal izq. y der.</i>
⌏	⌏	⌏	⌏

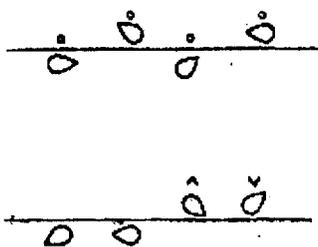
*Soltar*

<i>pedal izquierdo</i>	<i>pedal derecho</i>	<i>pedal del centro</i>	<i>todos ó cualquiera</i>
⌞	⌞	⌞	⌞

### Glisandos, armónicos e indicaciones de arco

EJEMPLO:

<i>ascendente</i>	<i>descendente</i>
	



En la lección decimocuarta de su tratado, Menchaca aborda los temas de “Interpretación y ejecución”. Sus reflexiones nos dicen mucho de sus preocupaciones y sus ideales estéticos:

Una interpretación y ejecución perfectas requieren que se llenen las condiciones y se posean las aptitudes siguientes: *fidelidad, claridad, nitidez, gusto, expresión, colorido, estilo, carácter, personalidad...* La *fidelidad* consiste en sujetarse estrictamente a la idea y la voluntad del compositor, expresada en los elementos gráficos que se traducen... Entiéndese por *claridad* la pulsación, producción o emisión de los sonidos, de manera distinta y neta, dándole a cada uno su acentuación, intensidad y duración precisas a fin de que se perciba por completo y en *todos sus detalles* el diseño melódico... La *nitidez* no es otra cosa que la *claridad perfecta*... El *gusto* es una facultad enteramente personal. Acusa gracia, intención, sentimiento, elegancia, brillo, noción del claro-oscuro, etc., cúmulo de condiciones que se armonizan entre sí intuitiva y artísticamente con el fin de realizar la belleza... La *expresión* es una fuerza psíquica que se manifiesta de manera especial, propia de cada uno, de pulsar o emitir sonidos y que tiene la propiedad de conmover o herir, en mayor o en menor grado la sensibilidad de los oyentes... El *colorido* (gradación de expresiones) consiste en dar a cada frase, ondulación o giro musical, su *matiz propio*... El *estilo* es la manera o procedimiento personal propio de cada hombre, es el resultado de la unión armónica de todas sus condiciones y facultades subjetivas y psíquicas... *Carácter* es el rasgo distintivo, típico del estilo... que le da nervio, vida e individualidad. La *personalidad* es el artista mismo, su entidad subjetiva y psíquica sintetizada en el conjunto de su obra.<sup>60</sup>

60. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., págs. 127-130.

A estas reflexiones agrega un capítulo sobre nociones básicas de armonía y contrapunto.

En el suplemento de su tratado aborda el tema de su *teclado continuo*.

Mi teclado consiste, sencillamente, en la colocación sucesiva y sin interrupción, de las teclas, en dos filas, correspondientes a los dos rangos, superior e inferior en que se escriben las notas de la escala.<sup>61</sup>

En 1903<sup>62</sup>, Menchaca hace mención a los antecedentes de su teclado. En este texto admite conocer la reforma de Marius (1716), quien presenta ante la Academia de Ciencias de Francia cuatro modelos distintos de teclado llamados clavicordios a martillo. Menciona también los intentos de Nicolás Vicentino (1546) plasmados en su instrumento Arcimúsico organizado en seis rangos de teclas. Agrega la mención de que el clavicordio de Zarlino, construido en 1548 por Doménico Pesaro, era análogo al de Vicentino. Menciona también el “moderno teclado Biankó” que consta de seis hileras de teclas.

Las teclas se alternan sin solución de continuidad, siguiendo el orden de las notas en cada rango (inferior y superior). La idea obedece, según su autor, a la intención de colocar al piano en las condiciones de otros instrumentos de cuerda.

Una cuerda tendida y vibrando, nos da el modelo más natural de todo instrumento de música. ¿Cómo se producen los sonidos a medida que sus extremos se aproximan? Se producen en solución no ininterrumpida, y separados por intervalos *equivalentes*, es decir, que para nuestro oído, parecen exactamente iguales. Estas diferencias de gravedad nos dan la medida de la *unidad de intervalo* establecido por la naturaleza misma. Luego es la verdadera escala, la escala madre, generadora de todas las *series parciales* la que debe servir de base al teclado y no la llamada hoy escala en do natural mayor, que, sin título alguno, ha sido erigida en reina y dominadora de toda la música. (...) Así se coloca en armonía el teclado con el interior del piano, cosa que hoy no sucede. Esta modificación, en apariencia tan

61. MENCHACA, Ángel, 1903, ob. cit., pág. 144.

62. MENCHACA, Ángel, Conferencia dada el 3 de abril de 1903 en el Teatro Argentino de la Plata (NA).

sencilla, cambia fundamentalmente la digitación y la técnica del piano facilitándola sobremanera.<sup>63 y 64</sup>



#### ASPECTO GENERAL



Según Menchaca, la nueva disposición del teclado posibilita ejecutar la escala cromática con mayor “igualdad y seguridad”. Permite también unificar la digitación en todas las escalas mayores y menores facilitando el transporte. Por otra parte, simplifica la lectura de la notación por él propuesta, dado que las teclas blancas corresponden a las notas que se escriben debajo y las negras a las del rango superior.

Con respecto al diseño, justifica el plano inclinado de las teclas negras para simplificar el pasaje de un rango a otro. Propone colorear de rojo, verde o violeta la sección del teclado que va entre las teclas negras de las notas la con la finalidad de ubicarlas con facilidad. Y las teclas negras correspondientes a las notas re y mi deben llevar un “filete blanco” para hacerlas visibles.

63. MENCHACA, Ángel, 1903, ob. cit., pág. 14.

64. MENCHACA, Ángel, Imagen del teclado (1904: 144).

Menciona también el hecho de que, al momento de la edición del método, más de cien discípulos, de 8 a 30 años de edad, llevan tres meses de estudio con este teclado habiendo adquirido el triple de agilidad de la que se adquiere en ese lapso con un teclado común.

Como cierre, y a modo de ejemplo irrefutable de la simplicidad aportada, transcribe un fragmento del Rondó Caprichoso, Op. 14, de Mendelsohn y de la Humoreske, de Schumann (ver Láminas 1-2-3 y 4).

Menchaca basa la ventaja del método en “tres unidades fundamentales”; unidades, que según nuestro autor sostiene, no tiene la llamada por él “música pentagramal”:

1. *Unidad gráfica*: una sola figura para representar todos los sonidos.
2. *Unidad de duración*: permite representar y medir cualquier fracción de tiempo, cambia esencialmente la teoría y reduce prácticamente todos los compases a uno, con la sola medida unitaria, estableciendo a la vez el origen verdadero del ritmo y del movimiento, como efecto de la combinación de diversas duraciones.
3. *Unidad de intervalo*: facilita la determinación precisa de las diferencias de gravedad entre sonido y sonido, da las fórmulas interválicas fijas e invariables de los acordes y reduce a límites exactos el estudio de la armonía.

Lámina 1

Rondo capriccioso.

Opus 14

Mendelsohn

Andante

The image displays a musical score for the piece "Rondo capriccioso" by Felix Mendelssohn, Opus 14. The score is written for piano and is marked "Andante". It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes a *Red.* (ritardando) marking. The third system also features a *Red.* marking. The fourth system contains two *Red.* markings. The fifth system starts with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *dimin.* (diminuendo) marking, and ends with a *p* (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). There are also asterisks (\*) placed above certain chords in the bass staff.

Lámina 2

# Rondo capriccioso.

Opus 14.

Mendelssohn

The image shows a handwritten musical score for 'Rondo capriccioso, Opus 14' by Mendelssohn. The score is organized into seven systems, each consisting of two staves. The notation is highly stylized and appears to be a shorthand or shorthand notation rather than standard musical notation. It includes various symbols, lines, and characters that likely represent notes, rests, and other musical elements. The first system starts with a brace on the left. The notation is dense and fills most of the page.

Lámina 3

# Humoreske.

Schumann.

The image displays a musical score for the piece "Humoreske" by Robert Schumann. It consists of four systems of piano notation, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system contains a sharp sign (#) on the treble staff. The third system includes a "ritardando" marking above the treble staff. The fourth system starts with a "ritard." marking and a "pp" (pianissimo) dynamic marking. The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) for both hands.



En la reedición de su libro en 1909, Menchaca resume en pocos párrafos las ventajas que posee su sistema con respecto a los usuales:

1. Establece un alfabeto de doce notas, como lo exige el arte musical que tiene por base *doce sonidos*.
2. Emplea un número mucho menor de signos, pues suprime: el pentagrama, las líneas suplementarias, los espacios, las siete llaves, los sostenidos, bemoles y becuadros simples y dobles, las octavas con puntitos, las barras divisorias de los compases, las ligaduras, el puntillo, el doble puntillo, el triple y el cuádruple, las indicaciones de los compases y casi toda la nomenclatura relativa a los movimientos.
3. Se escribe en una sola línea, lo que reduce a dos las posiciones en lugar de treinta y tantas del sistema en boga y facilita su lectura.
4. Da a los elementos constitutivos de la música tipos unitarios que sirven de medida y término de comparación invariables.
5. El nombre, la duración y altura de todos los sonidos musicales se expresan de manera fija, sin necesidad de signos independientes auxiliares.
6. Divide la escala general en docenas, lo que le permite determinar la ubicación de cualquier nota con brevedad y precisión.
7. La notación es una y exactamente igual para todas las voces y para todos los instrumentos, evitando la confusión que hoy causa el empleo de las diferentes llaves.
8. No presenta dificultad alguna el transporte de un tono a otro.
9. Los intervalos son siempre justos y desaparece el complicado cuadro de: intervalos *cromáticos y diatónicos, mayores y menores, aumentados, disminuidos, supraumentados y subdisminuidos*.
10. La precisión y claridad en la manera de contar los intervalos, reduce a términos fijos la formación de los acordes y simplifica inmensamente el estudio de la armonía y de la composición.

11. Todas las escalas del sistema actual (entre las cuales hay algunas que siendo las mismas tienen distinto nombre y distinta armadura de clave) se reducen a tres series, cuya estructura obedece a tres fórmulas invariables y sencillísimas.
12. Todos los compases se reemplazan por la sola medida del tiempo, que es el verdadero elemento generador del ritmo y de los movimientos.
13. Suprime la división monótona, rutinaria e inútil de las composiciones musicales, en pequeños trozos de igual duración y establece reglas de *puntuación y acentuación* racionales, que dan idea del giro y lineamiento de la frase melódica como se hace con el lenguaje escrito.
14. Acaba con las interpretaciones dudosas de los movimientos, dando *duraciones reales* a todos los sonidos.

### 3.4. Análisis de la época: críticas y elogios

El estudio de aportes como el de Ángel Menchaca iluminan el proceso de la conciencia histórica sobre las reacciones del medio frente a las reformas. El método de Menchaca, sometido a los vaivenes políticos de la época, encontró defensores y enemigos.

Cuando Menchaca dicta su conferencia “Nuevo sistema teóricográfico de la música y su aplicación a los instrumentos conocidos y sustitución del teclado actual del piano, armonium, etc. por un teclado continuo”, en el salón de la Escuela Sarmiento, en Callao 450, “*El Ateneo*” distribuye una gran cantidad de invitaciones entre los círculos intelectuales y de la alta sociedad de la Capital. El evento constituye un acontecimiento que despierta el interés de la prensa. Y aparece un artículo en el diario *El País* difundiéndolo:

Poner la música al alcance del mayor número es el propósito que persigue el señor Menchaca. (...) Basta una línea, un renglón, y así en cuanto a lo económico, un vals, que generalmente lleva cuatro a seis páginas, cabe en poco menos que una página, con la mayor claridad y limpieza. (...) Entretanto es digno de hacer notar que un centro de la importancia y significación de los del Ateneo patrocina al señor Menchaca, y que éste se ha decidido a hacer públicos sus estudios contando

con la opinión favorable de un grupo bastante importante de personalidades musicales de nuestra capital, entre ellas el señor Gabriel Diez, el autor de los cantos escolares, quien al analizar el nuevo sistema, teniendo en cuenta su aplicación con sujeción a preceptos pedagógicos, se ha mostrado muy dispuesto a difundirlo. En la conferencia se exhibirá el piano con el nuevo teclado y se ejecutarán algunos ejercicios sobre él.<sup>65 y 66</sup>

La conferencia tiene gran éxito, la concurrencia es numerosa, al punto que la platea se ve rodeada por un gran número de espectadores que, por no perderla permanecen de pie. El presidente del Ateneo, Dr. Luis Melo presenta al conferenciante y explica los motivos que llevan a esta Institución a patrocinar el evento. En esta presentación destaca el prestigio del Dr. Menchaca como intelectual, como autoridad en la especialidad y como hombre de estudio y de observación.

La conferencia es seguida con un respetuoso silencio por la concurrencia, éste sólo se rompe durante la presentación práctica:

En la explicación práctica, el público pudo dar señales de aprobación, éstas fueron unánimes y en *crescendo*, empezando con murmullos *pianísimos*, subiendo de tono y resolviéndose al final por nutridos aplausos *brillantes y fortísimos*.<sup>67</sup>

La interpretación en el teclado continuo causó especial admiración. Las intérpretes, dos niñas llamadas María Cristina Salas Molina y Raisa Chermordic, ejecutaron la composición *O sole mío* escrita en la nueva notación. Durante la interpretación cambiaron de tono con total facilidad gracias a la simplificación de lectura del nuevo sistema.

65. *El País* 12-06-1902.

66. Este aspecto de la investigación fue presentado en el “III Encuentro Latinoamericano de Educación Musical –ISME/ SADEM, 11– 16 de septiembre de 2001, Mar del Plata, República Argentina” y actualmente la autora lleva a cabo una investigación a fin de recabar información sobre el paradero del instrumento musical diseñado por MENCHACA y la certificación del registro de su utilización en las escuelas donde se aplicó el método (NA).

67. *El País*, 16-06-1902.

Técnicos y diletantes que conocen cuánta práctica y qué caudal de conocimientos se necesita para transponer según el actual sistema, felicitaron muy calurosamente al señor Menchaca por tan apreciable progreso. Digno de tener en cuenta es que la dos niñas sólo habían aprendido la nueva notación y que no pusieron sus deditos sobre el nuevo teclado sino tres días antes del ensayo de ayer y durante sesiones muy breves (...). Un método que publicará en breve el señor Menchaca, contendrá el desarrollo gradual de su teoría. Es de desear que los profesionales se pronuncien, atribuyendo a la iniciativa del señor Menchaca toda la importancia que merece.<sup>68</sup>

La conferencia tiene resonancia en diferentes medios periodísticos, relatan la misma manteniendo el tono elogioso los diarios: *La Prensa* (junio 16 de 1902), *El Día de La Plata* (junio 16 de 1902) y *El Chileno* de Santiago de Chile (julio de 1902).

El apoyo y la presencia de la prensa de Chile en el evento tiene sus objetivos políticos. Cuando escribe su obra, precursora del sainete criollo, *Una Noche en Loreto* (1885)<sup>69</sup>—estrenada en el viejo teatro Apolo de La Plata—, sienta las bases de una actividad teatral que va a estrechar vínculos con Chile. Esta primera obra lleva la partitura original del maestro Francisco Guidi y posteriormente Menchaca la reduce a tres actos y la reestrena en el teatro Onrubia de Buenos Aires (1890) con música de Francisco Hargreaves. Más tarde da a conocer *Los estudiantes de Bolonia* (1897) y *El Fallo* (1903).<sup>70</sup> Esta última pieza, redactada en tres días, fue realizada expresamente para la Compañía Podestá Hnos. y en honor de la Delegación Chilena, presente en esos momentos en Buenos Aires, con motivo de la enojosa cuestión de límites que estuvo a punto de desencadenar una guerra. En el proemio de la obra Menchaca destaca su deseo de “fomentar la amistad argentino-chilena por una paz sincera y sólidamente cimentada”.

El libreto contiene también una advertencia: “Se baila el pericón nacional *Por María* original de Antonio Podestá y una *Cueca Chilena*”.

68. *El País*, 16-06-1902.

69. VENIARD, Juan María (2000:124-125).

70. La edición príncipe de *El Fallo* puede consultarse en la Sección Reservados de la Biblioteca General de la Universidad Nacional de La Plata (NA).

El efecto de las conferencias no se hace desear. En el artículo “Curso de música Sistema Menchaca”, aparecido en el diario *Buenos Aires* de La Plata el 21 de marzo de 1903, nos enteramos que Ángel Menchaca ha inaugurado un curso de Música sobre su sistema –con la autorización del Consejo Escolar– en la Escuela Normal N° 1 de esta ciudad.

En el diario *El Día* encontramos el primer elogio de la aplicación de su sistema. El artículo relata el acto de entrega de diplomas del curso piloto realizado con el nuevo sistema en la escuela de varones N°1, de La Plata.

Una concurrencia numerosa y selecta presenció el acto, el cual fue presidido por el doctor Bahía, director general de escuelas, doctor Rafael Ruiz de Llanos, vocal del Consejo General de Educación de la Nación, señor Jorge Selva secretario del Consejo Escolar de La Plata y el maestro Ernesto Reppossi. Se dio principio al acto con el himno nacional, ejecutado a cuatro manos en un piano adaptado al sistema, por las señoritas Sara y Matilde Sala. Después tocaron las mismas señoritas las nuevas danzas españolas de Mozkowski... Después del discurso que obtuvo muchos aplausos de la concurrencia, ejecutaron en el piano, teclado Menchaca: la señorita Elvira Vicentini, la serenata Pierné, la señorita Edelmira Martínez Homos, una romanza sin palabras de Mendelssohn, la señorita Dolores Tarragona, un trozo de Schumann y la señorita Matilde Sala, el primer vals de Durand. También cantaron los discípulos en coro, una romanza, una marcha y una mecedora, letra y música del mismo señor Menchaca.

Terminada ésta los discípulos pasaron uno a uno a rendir su prueba, consistente en la demostración gráfica del sistema, el que explicaron de manera detallada que evidencia el dominio que tienen de él... La impresión que ha dejado en todos, y especialmente en las personas que componían la mesa, no puede ser más halagüeña para el señor Menchaca, quien ha obtenido un verdadero triunfo.<sup>72</sup>

71. *Buenos Aires*, 21-03-1903.

72. *El Día*, 27-12-1903.

Pese al éxito final descripto, la realidad vivida por Menchaca había sido otra. En el discurso que pronuncia durante este acto nos hace saber de sus esfuerzos en su primer empresa docente:

Una cosa es ser inventor y otra maestro: yo he enseñado por la primera vez en mi vida, no solamente la teoría y práctica de mi sistema, sino lo que considero un complemento indispensable para los que aspiran a ser maestros, nociones de belleza y arte en general, del sonido como fenómeno físico, la historia de las notaciones –estudio completamente nuevo entre nosotros– biografía de los grandes maestros y lo que es más aún he enseñado a unos pocos el piano fuera de programa y sin pretensión alguna. Una media docena de niñas han estudiado, desde hace cinco meses, disponiendo de un solo piano para todas... Y bien señores: las dificultades enumeradas nada serían, nada son, ante otras que no se ven, que obran como fantasmas impalpables y que podríamos llamar del medio ambiente, fuerzas mucho más dañosas y amedrentadoras. El macizo imponente de la rutina, los gestos y las sonrisas despreciativas, la indolente indiferencia general, la oposición solapada de muchos, transmitida secretamente de oído a oído, el ataque directo de los envidiosos, de los que no son capaces de dar de sí una idea, de sentir el menor impulso altruista, ni de aportar un átomo a la obra del bien común.

Esto unido a la acción de los eternos demoleedores, de los críticos universales que todo saben, que en todo son maestros, pero que tampoco producen jamás nada, es capaz de hacer flaquear cualquier voluntad por firme que sea y sólo puede triunfar de tales monstruos, una verdadera y firme convicción.<sup>73</sup>

Cabe destacar que Menchaca, cumplía su tarea docente sin recibir ningún tipo de remuneración.

El 7 de febrero de 1904, Eduardo Della Croce, director del diario *Buenos Aires*, ofrece la sede principal a Ángel Menchaca para que realice la entrega de diplomas de profesores graduados en su sistema. Esta ceremonia es registrada por el diario *El Día* en su tirada del 8 de febrero del mismo año. Durante el transcurso del acto pronuncia un discurso en el que señala:

Por lo pronto esta innovación ha dejado de ser un problema, es ya una entidad oficialmente reconocida por la honorable Legislatura de Buenos Aires, cuenta con

73. MENCHACA, Ángel, 1903, ob. cit., pág. XI.

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. Se trata de un sistema genuinamente nacional, oriundo de esta provincia, los primeros profesores que hoy se reciben son argentinos, son hijos de Buenos Aires. Y yo pregunto señores, sin el menor asomo de vanidad ¿no sería glorioso para nosotros, que, de aquí, de este rincón *ignorado de la tierra*, que hasta hace muy poco, en París, el llamado cerebro del mundo, se consideraba como habitado *par des indiens* irradiara la enseñanza universal de una música nueva, más fácil, más clara, más precisa, más científica, más fundamental?<sup>74</sup>

El doctor Menchaca considera el culto de la música como un poderoso factor de civilización. Sus escritos relacionados con el tema son brillantes y demuestran una exhaustiva preparación y preocupación. Convencido del camino que ha emprendido recurre a variados recursos: pronuncia conferencias, promueve audiciones, compone comedias, canciones y coros infantiles utilizando su sistema con el fin de difundir el método .

Durante ese año Menchaca consigue hacer crecer la enseñanza del sistema:

Hoy cuento con cerca de doscientos alumnos entre Buenos Aires, Lomas, Temperley, Adrogué y la Plata(...).<sup>75</sup>

Ángel Echeverry (Ministro de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires) lo ayuda a publicar su primer libro sobre el sistema en 1904. Edición Príncipe, "*Nuevo Sistema Teórico-gráfico de la Música. Original de Ángel 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.*

El sistema merece elogios de músicos de renombre como Tomás Bretón:

He leído atentamente su obra y no exagero si le digo que me he maravillado. Los fundamentos son incommovibles y la realización por todo extremo ingeniosa.<sup>76</sup>

74. *El Día*, 08-02-1904.

75. Ídem.

76. AZZARINI, (1966:160).

Posteriormente Tomás Bretón pronuncia una conferencia especialmente dedicada al Sistema Menchaca, en la Unión Iberoamericana de Madrid y en uno de sus párrafos dice:

Las montañas de granito que llamamos pirámides, las esbeltas y colosales arpas de piedra que llamamos acueductos, la desviación de Sil anticipando el moderno túnel en tantos siglos, la conquista de Constantinopla, llevando los turcos al Cuerno de Oro por carreteras sus naves, el mismo descubrimiento de América, la ruptura de istmos, la perforación de Gothardo y el Simplón... son hechos asombrosos, sin duda, pero salen menos de la realidad que el hecho que propongo. Y sin embargo, por mucho que os asombre, aún dado por supuesto que cambio tan radical se verificase –el relativo a nuestra literatura– aún os quedaríais por debajo de la transformación que en la República Argentina se proyecta, mejor dicho, se ha empezado a realizar, la literatura española afectaría casi exclusivamente a su raza y hay muchas literaturas en el mundo, mientras que el intento de que me ocupo, afecta al mundo entero, ya que se trata de cambiar la gráfica de la música, que tiene carácter universal.<sup>77</sup>

También el escritor Max-Nordau le hace llegar su aprobación en una carta personal:

Es usted un maestro. He leído con el más vivo interés su libro y admiro su talento de simplificación, de organización y de síntesis. Su sistema de notación es, ciertamente, más sencillo y más comprensible que el usado. No he encontrado en él ningún vacío<sup>78</sup>.

Lucio V Mansilla –autor de *Una excursión a los Indios Ranqueles*– le envía desde París una carta dándole ánimos:

Lo único que puedo decir es que, en este caso, no falla el proverbio: nadie es profeta en su tierra... Dos colaboradores necesita el hombre: tiempo y paciencia. A lo que se añade que si en vida no nos aplauden, ¿Quién puede responder de que mañana, ya bajo tierra, no será otra la cosa? ¿Quién? Nadie.<sup>79</sup>

77. AZZARINI, (1966: 160).

78. AZZARINI, (1966: 161).

79. MENCHACA, Ángel, Documentación personal (NA).

La profecía resulta cierta, la estocada mayor la recibe de manos de Felipe Pedrell. En su libro *Musicalerías* (selección de artículos escogidos de crítica musical) el musicólogo catalán incluye un juicio publicado en 1906 en contra de los descubrimientos de Menchaca. En el artículo fundamenta:

Este simple anuncio bastará para comprender lo que el nuevo sistema significa: un capítulo más que añadir a los mil y un delirios de la interminable novela de la historia de los sistemas que propugnan innovar en materia musical, cuyo balance formaría una montaña de volúmenes... En suma, el NUEVO SISTEMA es uno más que añadir al catálogo interminable... de los que valía más que no se hubiesen inventado como atentatorios al sexto sentido.<sup>80</sup>

Menchaca contesta y rebate estas opiniones en un folleto editado en La Plata en 1907.<sup>81</sup>

En el mismo, pone en primer lugar el reciente decreto del Poder Ejecutivo, firmado por Figueroa Alcorta, que lo habilita para la enseñanza de su sistema en la Escuela Normal de Lenguas Vivas, en el Normal Mariano Acosta de Capital y en la Escuela Normal N° 1 de La Plata.

El 4 de julio de 1907, por un Decreto del Poder Ejecutivo se establece la Enseñanza del Sistema "Menchaca" en las Escuelas Normales de la Capital y de La Plata. "Considerando oportuno el ensayo del nuevo sistema musical 'Menchaca' en algunos establecimientos de enseñanza normal nacional, el Presidente de la República decreta:

Art. 1 Nómbrense *ad honorem* profesores encargados de la enseñanza de la música por el sistema citado: en la Escuela Normal de profesores de la capital, al señor Ángel Menchaca, en la escuela normal de profesoras en lenguas vivas, a la Srta. María Ballotta, en la escuela normal de maestras de La Plata, a la Srta. Lucía Bosque Moreno.

Art. 2 Comuníquese, etc."

FIGUEROA ALCORTA  
Federico Pinedo

80. PEDRELL, Felipe, 1907, ob. cit., pág. 224.

81. MENCHACA, Ángel, 1907, ob. cit., pág. 1.

Publica a continuación el artículo aparecido en el diario *El Tiempo* (agosto 19 de 1907) en donde se detalla el acto inaugural en La Plata y el artículo aparecido en el diario *El Argentino* (agosto 31 de 1907) en el cual se narra la apertura del curso en la Capital. En su discurso Menchaca se pregunta:

¿Será que estamos condenados a imitar siempre? ¿No aspiraremos jamás a servir en algo de modelos? ¿No pagaremos nunca la enorme deuda de asimilación extranjera, con la producción de una obra propia, enteramente original?<sup>82</sup>

A continuación, con el título *Las Musicalerías de Don Felipe Pedrell* comenta su sorpresa y la historia de la crítica aparecida.

Poco después de aparecer mi “*Sistema teórico gráfico de la música*” impreso en 1904, me dijo un amigo: ¿Por qué no le manda usted un ejemplar a don Felipe Pedrell? Es toda una autoridad en materia de crítica musical... Envié a éste mi obra, con amable dedicatoria, porque tengo como base de sociabilidad la cortesía. Hace algunos meses ví, en un escaparate un libro con el extraño título de “*Musicalerías*”. Por el nombre del autor, recordé mi envío y el subido elogio de mi amigo y compré un ejemplar, creyendo con la mejor disposición de ánimo que me proporcionaría conocimientos nuevos y el goce de una forma artística...<sup>83</sup>

Menchaca se asombra de la poca fundamentación en la crítica de Pedrell, de la falta de real lectura sobre su obra, de la gratuidad de algunas aseveraciones y cuestiona la falacia de las objeciones rematándolas con argumentaciones científicas y analizando paso a paso cada frase.

Finalmente ataca a fondo diciendo:

Resulta, a todo esto, que el desvalido en historia y en técnica musical es el señor Pedrell, que ha escrito con gesto apolíneo sobre mi obra sin estudiarla ni entenderla y en la seguridad de dar un mortal mazazo bibliográfico, sin conseguir otra cosa que aumentar una página de nimiedades a sus *majaderías*... digo *Musicalerías*.<sup>84</sup>

82. *El Argentino*, 31-08-1907.

83. MENCHACA, Ángel, 1907, ob. cit., pág. 3.

84. Ídem, pág. 4.

Menchaca continúa su labor docente y de difusión del sistema, realiza una nueva serie de giras y recoge apoyo internacional, pero otro revés le espera en el camino.

Entre 1911 y 1913 Menchaca realiza gestiones ante el Consejo Nacional de Educación para implementar de manera oficial y definitiva su sistema en la enseñanza general. Sus gestiones son rechazadas por el Inspector Rosendo Bavío, quien fundamenta su resolución, en pública plataforma, a través de un artículo en el Diario *La Nación* el 28 de julio de 1913.

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.<sup>85</sup>

Pese al rechazo, Ángel Menchaca continúa su obra difundiendo el sistema. Encontramos en 1914 la siguiente conferencia dictada y publicada en Buenos Aires: "*Menchaca, Ángel, Sistema Musical Menchaca. Fundamentos, nociones generales. Conferencia. Buenos Aires, 1914.*"

A pesar de la crítica de Pedrell y de los sinsabores locales, el nuevo sistema había encontrado aprobación en Europa y aún suscitaba interés. Prueba de ello es que la famosa casa editora Pleyel reedita en París en 1914 el Método del Dr. Menchaca.

Menchaca continúa con su prédica hasta su muerte en 1924.

85. SUÁREZ URTUBEY, Pola, 1986, ob. cit., pág. 69.

Pocas noticias sobre su labor aparecen posteriormente, salvo unas líneas en algunas enciclopedias extranjeras.

Como se mencionó en la Introducción de este artículo, Lavignac en su famosa *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, en la sección de “Technique, esthétique et Pédagogie”<sup>86</sup> cita a Menchaca (junto con Fremond y M. Eyquem) dentro del rubro “*Métodos cromáticos*”. Al describir los sistemas se señala que, pese a no poder comprobarse aún con certeza el valor práctico que dichos métodos reportan a la enseñanza, las simplificaciones son ingeniosas y absolutamente lógicas.

Recién en 1966 Emilio Azzarini rescata nuevamente la figura de este innovador para reflejar una nueva visión de justicia sobre su obra. En el artículo “La Plata, cuna del sistema de doce notas Ángel Menchaca: teórico genial” relata lo siguiente:

Por el momento sólo preocupa salvar del olvido la personalidad de un reformador genial, cuya obra y memoria merecen revivirse, si se pretende que la verdad, para completarse, debe ir apareada a la justicia. En virtud de la desigual relación de las fuerzas actuantes y la inmadurez del ambiente musical de la época, la solución del problema que la polémica encierra queda diferida a los tiempos futuros, soterrada durante cerca de sesenta años, con un planteo perfectamente definido: por un lado la vehemente posición de Menchaca; por el otro la desdeñosa oposición de Pedrell (...). Empero, de pronto, un acontecimiento en apariencia fortuito resucita a los muertos y nos retrotrae a la vieja disputa.<sup>87</sup>

Azzarini se refiere al artículo aparecido en el número correspondiente al mes de setiembre de 1954 de la Revista *Música* (París), en el que aparece la necrología del musicólogo Nicolás Obouhow firmada por Esther van Loo. Allí puede leerse lo siguiente:

Esta nueva notación, según la cual está escrita toda la obra de Obouhow encuentra calurosa acogida entre nuestros más grandes compositores y en muchos profesores de música.<sup>88</sup>

86. LAVIGNAC, (1930: 3649).

87. AZZARINI, Emilio, 1966, ob. cit., pág. 161.

88. Ídem, pág. 162.

A continuación, la autora cita a Ravel como el primero en aceptar la nueva notación. Comenta que Honnegger le dedica a Obouhow<sup>89</sup> un entusiasta capítulo en su libro *Incantation aux fósiles*. También menciona a Büsser, Messiaen, Jolivet, Emila Damais, José David y Luciano Gardin, como usuarios del sistema de notación inventado por Obouhow.

Pero volvamos a la cita puntual de Azzarini, a él le sorprende el siguiente pasaje de la nota:

Este sistema está muy cerca del propuesto por el teórico argentino doctor Menchaca, preocupado, también él, por la simplificación gráfica, respecto del cual nuestro compositor ignoraba absolutamente todo, incluso hasta la misma existencia de su autor.<sup>90</sup>

A Azzarini lo sorprende por lo cercano con la profecía que Menchaca había lanzado años antes y nos lo dice en su artículo:

Por la latente universalidad que sus escritos engloban, Menchaca vuelve a presentárenos por vía París, al sobrepasar el medio siglo de instituido el sistema. Tiene noción cabal sobre el exacto alcance de su labor. Manifiesta: “Mi trabajo no será tal vez más que el cimiento de la obra futura, el comienzo de una revolución artística que no puede consumarse en un día. (...) No trabajo pues, persiguiendo un triunfo inmediato: conozco las leyes de las evoluciones humanas, y aún cuando hoy los medios de difusión se han mirificado, si he tenido la suerte de acertar en algo, solamente se arraigará y tomará forma definitiva después de muchos años de experimentación”. Es inexcusable que nuestros musicólogos carguen con la responsabilidad de tan valiosísima herencia, y sin retardos, al minuto, definan posiciones y entablen contacto directo con sus enseñanzas, so pena, si no lo hacen, de incurrir en el mismo craso error de antaño, con el serio agravante de reincidir hoy en la tremenda apostasía del olvido y de la indiferencia, que nos postra en un permanente estado de infantilismo cultural, de tutelaje ahistórico, simiesco, tan oportunamente puntualizado por el propio Menchaca en 1907. (...) por extensión, no debe considerarse temerario sostener que la personalidad del Dr Menchaca, es tal vez la de mayor originalidad y una de las más singulares que han pasado por la Oxford

89. Es interesante destacar que este compositor (1892-1954) inventa un instrumento musical llamado “cruz sonora” (instrumento electrónico) y trabaja con un sistema de doce notas conformado por dos escalas superpuestas (NA).

90. AZZARINI, Emilio, 1966, ob. cit., pág. 162.

de América. En consonancia con la magnitud de su altura, brindémosle el justo lugar que debe ocupar entre los más preclaros loores platenses.<sup>91</sup>

Al margen del desarrollo de su sistema es interesante destacar las ideas visionarias que acompañaron su labor.

En ningún momento Ángel Menchaca sostiene que su sistema es el único posible.

Su constante preocupación por la resolución gráfica simplificada lo lleva a elucubrar diferentes posibilidades.

Cuando reflexiona en sus escritos sobre las ideas que lo llevaron al planteo de su sistema de notación dice lo siguiente:

(...) No había puesto, sin embargo manos a la obra, detenido por el deseo de realizar ciertas experimentaciones científicas, subyugado por una idea súbita que me sugirió el grafófono, la primera vez que vi funcionando este maravilloso aparato. En presencia de la exactitud con que recoge los sonidos y los reproduce, me dije: todas las escrituras que ha tenido y tiene en uso la humanidad, son de pura invención, en cambio en el cilindro de cera del grafófono, el sonido se escribe a sí mismo. (...) Siendo, pues, los signos del fonógrafo la representación gráfica más natural y exacta de todo sonido, si se consigue aumentarlos por medio de la fotografía (o de otro recurso cualquiera) hasta poder estudiar su estructura, se podría con ellos formar un alfabeto natural tanto para el lenguaje como para la música".<sup>92</sup>

Este pensamiento no está muy lejos de lo que será una realidad varias décadas después. Los desafíos producidos con el nacimiento de la música electrónica y la tecnología digital, llevan a la experimentación de nuevas grafías y soluciones gráficas y replantean también el sentido de la notación en la segunda mitad del siglo XX. Este desafío, podríamos afirmar, se encontraba profetizado en las palabras de Menchaca.

91. AZZARINI, Emilio, 1966, ob. cit., pág. 162.

92. MENCHACA, Ángel, 1902, ob. cit., pág. XVIII.

(...) Dice Etiemble que el papel caducará como medio material de nuestra escritura – no sólo de la música sino de todo tipo de escritura – frente al auge de la cinta de plástico con moléculas de hierro electromagnetizadas. Se convertirá así en realidad lo imaginado por Cyrano de Bergerac: “C’est un livre á la verité mais c’est un livre miraculeaux, qui n’a ny feüilletts ny caracteres; en fin, c’est un livre où pour apprendre les yeux sont inutills: on n’a besoin que des oreilles”. A esta premonición de Bergerac corresponderá la “escritura” que se realiza mediante la transposición directa de las ondas sonoras en impulsos eléctricos que se consolidan en la superficie del disco o en la cinta magnetofónica. Esta escritura, que no posee trazos de grafito ni de tinta, estaría constituida por estrías de profundidad y grosor variable (en el disco) y por diversas orientaciones de los electroimanes (en la cinta magnetofónica). Ambas escrituras son ilegibles a simple vista.<sup>93</sup>

Aún faltaba la revolución digital (últimas décadas del siglo XX), el desarrollo de sistemas de *software* musical en donde el sonido (convertido en una cifra de matemática binaria) puede manipularse y leerse a simple vista, generando desde allí numerosas propuestas de graficación que aún hoy se están experimentando. ¿Podemos decir que Menchaca también lo adivinaba?

(...) Esta idea me entusiasmó, me pareció un verdadero hallazgo y el mismo efecto produjo a varias personas a quienes la trasmití, pero dificultades de diverso orden que encontré en mis primeras tentativas, desviaron mi actividad, aunque sin abandonar esa idea tal vez de posible realización.<sup>94</sup>

Con respecto a la validez de la instrumentación de reformas de un sistema, llamado por sus detractores “inamovible y universal”, baste mencionar que la preocupación continúa. Da fe de ello la constante afluencia de “formas que publica mensualmente en su boletín *Music Notation News* la Sociedad Music Notation Modernization Association”.<sup>95</sup>

Por lo tanto pienso como la autora:<sup>96</sup>

Lo que ayer fue nuevo hoy ya no lo es, pero tal vez mañana vuelva a serlo. La historia de la cultura y de la Humanidad en general así lo demuestran.

93. PÉRGAMO, Ana María Locatelli de, 1973, ob. cit., pág. 10.

94. MENCHACA, Ángel, 1903, ob. cit., pág. XIX.

95. Sociedad fundada en los Estados Unidos con el objetivo de publicar y discutir reformas a la notación musical provenientes de todo el mundo (NA).

96. PÉRGAMO, Ana María Locatelli de, 1973, ob. cit., pág. 13.

## BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi. "Notación de la música polifónica 900-1600", *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge-Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1945.
- CHAILLEY, Jacques, *Les notations musicales nouvelles*, París, Alphonse Leduc, 1950.
- CHAILLEY, Jacques, *La musique et le signe*, París, Reencontré Lausanne, 1967.
- GESUALDO, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961.
- HERNÁNDEZ, Rafael, *Cartilla taquigráfica. Método sencillo para aprender a escribir con la rapidez que se habla. Sin necesidad de maestro*, Buenos Aires, (quinta edición), Galli hermanos, 1892.
- LAVIGNAC, Albert y DE LA LAURENCIE, Lionel, *L'Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, décima parte "Technique, Esthétique et Pédagogie", vol. VI, artículo de Maurice Chavais "L'enseignement a l'Ecole, 'Méthodes de notation simplifiée. Methodes chromatiques'", págs. 3631 y 3683, París, Librairie Delagrave, 1913.
- MACHABEY, Armand, *La notation musicale*, París, Presse Univ. De France, 1960.
- MENCHACA, Ángel, *La Taquigrafía*, Anales de la Sociedad Científica Argentina, t. XVI, año 1883, págs. 33-55.
- MENCHACA, Ángel, *Nuevo Sistema Teórico-Gráfico de la Música original de Ángel Menchaca. Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para pianos y armonios, etc. Tomo único, enseñanza completa*, La Plata, 1904.
- MENCHACA, Ángel, *El Arte*, Buenos Aires, Imprenta "El Comercio", 1906.
- MENCHACA, Ángel, *El Nuevo Sistema Musical. Su enseñanza en las Escuelas Normales y las Musicalerías de don Felipe Pedrell*, La Plata, 1907.
- MENCHACA, Ángel, *Sistema Musical Menchaca. Sus bases y ventajas. Representación perfecta del sonido*, Buenos Aires, 1909.

MENCHACA, Ángel, *Sistema Musical Menchaca. Sus bases y ventajas. Representación perfecta del sonido*, Pleyel, París, 1914.

MENCHACA, Ángel, *Sistema Musical Menchaca. Fundamentos, nociones generales. Conferencia*, Buenos Aires, 1914.

PEDRELL, Felipe, *Musicalerías*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1907.

PÉRGAMO, Ana María Locatelli de, *La notación de la Música Contemporánea*, Buenos Aires, Ricordi, 1973.

READ, Gardner (1913), *Source book of proposed music notation reforms*, New York, Greenwood Press, 1987.

ROUSSEAU, Jean Jacques, (1712-1778), *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique. 1742 / Jean-Jacques Rousseau*; translated and introduced by Bernarr Rainbow. Kilkenny, Ireland: Reproduced under the direction of Leslie Hewitt for Boethius Press, c1982.

VENIARD, Juan María, *Aproximación a la Música Académica Argentina*, Buenos Aires, EDUCA, 2000.

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS**

*Buenos Aires*, La Plata, año 1903.

*El Argentino*, Buenos Aires, año 1907.

*El Censor*, Buenos Aires, años 1892-93.

*El Chileno*, Santiago de Chile, año 1902.

*El Día*, La Plata, años 1892-1919.

*El Diario*, Buenos Aires, años 1892-1907.

*El Mundo Artístico*, Buenos Aires, N° 115, año 1883.

*El Nacional*, Buenos Aires, años, 1892-95.

*El País*, Buenos Aires, año 1902.

*El Tiempo*, La Plata, año 1907.

*La Nación*, Buenos Aires, años 1892-1919.

*La Prensa*, Buenos Aires, años 1892-1919.

*Music Notation News*, form the Music Notation Modernization Association, EE.UU., años 1995-2001.

*Revista Bibelot*, N° 22, 30-03-1904.

*Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 1986, N° 7. SUÁREZ URTUBEY, Pola, "La Musicografía después de Caseros II", págs. 45-74.

*Revista de la Universidad Nacional de La Plata*. AZZARINI, Emilio, "La Plata, cuna del sistema de doce notas Ángel Menchaca: teórico genial", 1966, págs. 157-163

*Revista Música*, París, setiembre de 1954.

*Sudamérica*, Buenos Aires, 1892-1907.

\* Licenciada y Profesora Superior de Música en las especialidades Musicología y Educación Musical (graduada de la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina), Diana Fernández Calvo es miembro Adscripto rentado del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", está a cargo del Archivo de Música Colonial Americana. Es Profesora Superior de Música, especialidad Piano, egresada del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Bucharcho (hoy IUNA). Desde el año 1999 es Profesora Titular de la cátedra "Informática y composición" en la Universidad CAECE. Es autora de numerosa bibliografía especializada, de artículos de investigación relacionados con la problemática de la notación y de la información musical y ha participado como expositora en congresos de la especialidad nacionales e internacionales. En la actualidad desarrolla una tesis de investigación sobre la historia de las grafías musicales, sus reformas y sus constantes gráficas aplicables a la educación, dentro del marco del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.

## A MODO DE EPÍLOGO

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

---

#### INVESTIGACIÓN

##### Música Colonial Americana

Se prosigue la investigación de los materiales pertenecientes a los fondos documentales de Lima, Cuzco y Sucre obrantes en nuestro Archivo de Música Colonial Americana. Bajo la guía de la Lic. Diana Fernández Calvo, Valeria Atela y Florencia Igor<sup>1</sup> concretaron sus proyectos de investigación y adelantaron sus Tesinas de Licenciatura.

A fines de noviembre Valeria Atela realizó un viaje de investigación a Perú para localizar y documentar manuscritos ausentes de nuestro *corpus* documental. En el Archivo Arzobispal de Lima logró fotocopiar y fotografiar numerosas obras de ese valiosísimo repositorio musical.

##### Música Tradicional

Los materiales documentales<sup>2</sup> obtenidos en el curso de dos misiones etnomusicológicas a la provincia de Entre Ríos (1999-2000), organizadas por la Dirección del Instituto juntamente con las cátedras de Etnomusicología y Folklore Musical Argentino fueron procesados parcialmente por Florencia Igor para las dos Monografías que presentó para promover las cátedras *Etnomusicología y Folklore Musical Argentino*.

1. Miembros adscriptos *Ad Honorem* de este Instituto.

2. Grabaciones musicales, videos, fotos y entrevistas a los descendientes de alemanes del Volga.

## **Música Académica Argentina**

Se revisó y eligió para publicar como *Cuaderno de Estudio N° 4* la investigación que hicieron en 1998 la Dra. Carmen García Muñoz y el Lic. Guillermo Stamponi sobre la obra y la figura de Juan Pedro Esnaola.

A mediados de 2001 el Instituto recuperó los derechos de edición que poseía *EUDEBA* sobre el libro *El Himno Nacional Argentino*, de Carlos Vega –editado en 1965 y agotado dos años después–. Pensando en su reedición, con apéndices actualizados y un CD con grabaciones del mismo, digitalizamos el texto y solicitamos a especialistas en la materia colaboraciones para enriquecer la obra.

## **Digitalización**

Con la intención de otorgarle una mejor conservación a nuestro patrimonio documental –y al mismo tiempo mejorar las presentaciones de nuestra página *Web*- se inició la digitalización de los materiales pertenecientes a los Archivos de Música Colonial Americana y de Música Tradicional.

## **Finale**

A través del dictado de cursos para aprender a usar el *Software Finale*, la Lic. Diana Fernández Calvo logró transcribir a este lenguaje más de 16 composiciones de Juan de Araujo transcriptas por Carmen García Muñoz.

## **PÁGINA WEB**

En mayo de 2001 iniciamos nuestra página reseñando la historia y las actividades del Instituto, al tiempo que ofrecíamos el listado analítico de nuestras publicaciones e iniciábamos la inserción de algunos textos integrales *On Line* (artículos de Carlos Vega<sup>3</sup> y de otros autores pertenecientes a Revistas o Cuadernos agotados).

3. Es nuestra intención dar a conocer en la *Web* no sólo artículos publicados en nuestras revistas sino también otras publicaciones de Carlos Vega.

Al presente le será factible al interesado bajar de nuestra página *Web* los siguientes textos:

*Revista* N° 1, 1971

Carlos Vega, “Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas”,

Carlos Vega, “La formación coreográfica del tango argentino”,

Carlos Vega, “El canto de los trovadores en una historia integral de la música”.

A partir de 2002 seguiremos digitalizando artículos de nuestras revistas agotadas. También publicaremos en la *Web* el *Cuaderno de Estudio N° 1, 1992, El Conjunto Pro Música de Rosario*, de Carmen García Muñoz, agotado hace ya varios años.

[www.uca.edu.ar/facultades/musica/instcarlosvega/paginainicio.htm](http://www.uca.edu.ar/facultades/musica/instcarlosvega/paginainicio.htm)

## JORNADAS - ENCUENTROS

### ENCUENTRO CON NUESTROS COMPOSITORES

*Primera y segunda mitad del S XX en la Argentina. Similitudes y diferencias.* Isabel Aretz, Washington Castro y Roberto García Morillo. Mayo 18, de 14 a 18 h.

Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera: *Comienzos y desarrollo de la musicología argentina e influencias de esa disciplina en su labor compositiva.*

Esta destacada investigadora y compositora argentino-venezolana no pudo asistir por problemas de salud, pero estuvo presente a través de la lectura de un texto que envió junto a un video sobre su obra y la audición de algunos fragmentos musicales.

Mtro. Roberto García Morillo: *Su labor en el terreno de la composición, la crítica y la docencia, especialmente a través de su cargo de Rector del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo.*

Mtro. Washington Castro: *Creación de las primeras orquestas locales. La dirección orquestal: la batuta pasa de manos de los extranjeros a la de los argentinos. Su labor creativa y el Grupo Renovación.*

Al finalizar la presentación de los panelistas –quienes hicieron escuchar varias de sus composiciones– se abrió un cordialísimo debate con el público.

## SEGUNDAS LECTURAS MUSICOLÓGICAS

(Agosto 9, de 14 a 18)

Dr. Leonardo Waissman: *La música en las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos y su inserción en la práctica musical actual.*

Dr. Omar Corrado: *La recepción del neoclasicismo en la música argentina (1930-1950).*

Dr. Héctor Rubio: *Las 'comédies-ballet' de Lully-Molière y el intento de plasmar lo cómico en la música.*

Dra. Eleonora Noga Alberti: *Los cantos de las mujeres en la Revolución Francesa, del archivo a la luz.*

Luego de la exposición de los temas (agrupados en dos sesiones) se abrió el debate al público.

## MUSICÓLOGOS DE UNIVERSIDADES EXTRANJERAS QUE NOS VISITARON

Dra. Carolina Robertson (University of Maryland).

Octubre 31: *Música, hula y género en Hawai: implicaciones para el ritual, la política y la vida cotidiana.* Ilustrada con videos y transparencias que muestran la revolución estética, política y espiritual que contribuyó a la Independencia de Hawai (1993).

Noviembre 11: *Maestría en Etnomusicología* - Presentación de esta maestría que se dictará y evaluará por Internet desde Maryland a partir de 2002 con duración bianual.

## **FERIA DEL LIBRO 2001**

El 27 de abril de 2001, en el marco de las actividades programadas por la UCA, se presentaron en la Feria del Libro las dos publicaciones del Instituto (*Revista N° 16 y Cuaderno N° 3 -El Grupo Renovación*, de G. Scarabino). Estuvieron presentes en la sala para hablar de sus trabajos la Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera, las licenciadas Cecilia Cuerda, Ana María Mondolo y Ana María Locatelli de Pégamo y el Mtro. Guillermo Scarabino.

## **EMBAJADA DE INDONESIA – ACUERDO CON LA UCA**

Por invitación del Sr. Achmad Suryadi, Embajador de la República de Indonesia en nuestro país y con la aprobación del Rector de la UCA, Mons. Dr. Alfredo Zecca, la Directora de este Instituto, juntamente con la encargada del área cultural de la Embajada, Sta. Rumondang Lela Harahap, redactaron un Acuerdo Cultural, Educativo y Científico que sería aprobado y ratificado mediante la firma del Embajador de Indonesia y de nuestro Rector el 27/08/2001.

Una semana más tarde la Embajada hizo entrega a la UCA, por tiempo indeterminado, del Gamelan Javanés perteneciente a la sede diplomática. Esta reducida orquesta, ubicada en una sala especialmente acondicionada en el Edificio Santo Tomás Moro, es, creemos, la primera que existe en una Universidad de América Latina.

## **CONCURSO GOURMET MUSICAL**

Este Instituto aceptó colaborar con el organizador del Primer Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica, Prof. Leandro Donoso, publicando en la Revista N° 18 uno de los tres artículos ganadores del mismo. Recordamos a los lectores que el plazo de recepción vence el 01/11/2002 y que el jurado estará integrado por Peter Manuel (CINY, USA), Victoria Eli Rodríguez (Univ. Complutense de Madrid, España) y Leonardo Waisman (CONICET, Argentina). Para más información consultar en:

E-Mail: [concurso@gourmetmusical.com](mailto:concurso@gourmetmusical.com) o en: [www.gourmetmusical.com/concurso.asp](http://www.gourmetmusical.com/concurso.asp)



**PLANTA ORGÁNICA DEL INSTITUTO  
AÑO 2001**

**DIRECTORA**

Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

**MIEMBROS ADSCRIPTOS**

Lic. Diana Fernández Calvo - Lic. Ana María Mondolo

**MIEMBROS AD-HONOREM**

*Adscriptos*

Lic. Margarita Swanston

*Egresadas*

Valeria Atela  
Florescia Igor

*Auxiliares*

Alumnos de 4° año

Roberto Azaretto  
Santiago Díez

*Invitados*

Dra. Isabel Aretz  
Dra. Carolina Robertson  
Dr. Héctor Rubio  
Dr. Leonardo Waissman  
Mtro. Washington Castro  
Mtro. Roberto García Morillo  
Mtro. Guillermo Scarabino



Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2002, en

IMPRESIONES SUD AMÉRICA

Andrés Ferreyra 3769 - Buenos Aires

República Argentina

Edición de 300 ejemplares

