

## **Propuestas de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación argentina (siglos XIX-XX).**

por

**Diana Fernández Calvo\***

### **1- El sentido de la simplificación en la notación musical.**

En la historia de la notación musical de Occidente confluyen una serie de acontecimientos: las necesidades expresivas de los compositores, las características de construcción y afinación de los instrumentos musicales, el material del soporte sobre el que se realiza la notación: papel, pergamino, piedra, tela y los procedimientos y materiales para fijar la escritura: pluma, punzón, imprenta, sellos, pincel.

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. 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 una preocupación constante desde fines de 1600. Esta circunstancia

---

\* Diana Fernández Calvo es Doctora en Ciencias de la Educación (Facultad de Filosofía y Letras UCA) y Doctora en Historia (Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación UCA), Magister en Gestión (UCAECE), Especialista en Educación Virtual Universitaria (UNQUI), Licenciada en Musicología y Educación Musical (Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA) y profesora Superior de Piano (IUNA). Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Académica de Número de la Academia Argentina de la Historia y Premio Konex en Musicología (2009). Desde 2005 se desempeña como Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA y desde 2009 es Coordinadora del Doctorado en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales UCA. Ha recibido premios nacionales e internacionales en musicología y composición.

ha llevado a distintos teóricos o tratadistas a proponer modificaciones o simplificaciones a lo largo de los siglos<sup>1</sup>.

## **2- Intentos de reforma en la Argentina: Ángel Menchaca y Rafael Hernández.**

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. Nos dedicaremos en este artículo a las propuestas de Ángel Menchaca y Rafael Hernández.

En 1904, Ángel Menchaca había 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. Ángel Menchaca nació en Asunción del Paraguay, en 1855 y pasó su juventud en Montevideo en donde siguió la carrera de abogacía. Años más tarde se radicó en Buenos Aires y, a poco de fundarse la ciudad de La Plata, se estableció allí alternando con miembros de las “colonias”<sup>2</sup> estudiantiles propias de los comienzos del siglo XX. Entre 1886 y 1889, se desempeñó como secretario taquígrafo del presidente Sarmiento y como jefe del servicio estenográfico del Senado Nacional. En 1889, participó en el Congreso estenográfico internacional de París, lo cual le permitió conectarse con la intelectualidad europea y exponer allí sus teorías.

---

<sup>1</sup>Fernández Calvo Diana, *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional N° 3 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y la Universidad Peruana de Arte Orval. Editorial EDUCA, 2011.

<sup>2</sup>Azzarini, Emilio, 1966 (op. cit. p. 161 ): 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”

Menchaca poseía una personalidad multifacética: abogado, profesor en letras y en historia, taquígrafo de relieve internacional<sup>3</sup> político y periodista, docente y teórico creador de reformas en la notación musical, escritor y autor del primer antecedente del sainete criollo<sup>4</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.

Preocupado por la educación y por el avance la civilización, consideró el 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 de su creación.

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>5</sup>.

Desde otra óptica, Rafael Hernández (también taquígrafo del Senado de la Nación), había publicado su sistema gráfico dentro del cuerpo de una Cartilla taquigráfica. Este material fue publicado por Peuser en 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>6</sup>. Esta cartilla obtuvo un éxito inmediato (la primera edición se agotó en menos de quince días) y recibió elogios en diferentes publicaciones: *La Nación*, *El Censor*, *El Día de la Plata*, *Sud-América*, *El Diario* y *El Nacional*. Rafael Hernández tenía también sus seguidores y enemigos.

---

<sup>3</sup>Realiza publicaciones sobre el tema, entre ellas cabe cita el artículo llamado “La taquigrafía” aparecido en la publicación de la Sociedad Científica Argentina, Tomo XVI, año 1883, pág. 33-55 (NA).

<sup>4</sup> “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).

<sup>5</sup> Diario *El Día*, 27-12-1903.

<sup>6</sup> Hernández, Rafael, 1892. Ver Bibliografía.

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 sus 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.

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 y que, según él era “un arte cómodo y sencillo”. 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...” obedecía a la proposición de ser introducido en los programas de las escuelas normales para asegurar el aprendizaje de una “herramienta” que Hernández consideraba “la escritura del porvenir”.

En la reseña que Rafael Hernández realizó 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<sup>7</sup>.

En el capítulo sobre “Taquiografía Musical” que Hernández subtítulo “Fonografía verdadera”, fundamenta su decisión de incluir

---

<sup>7</sup> Ángel Menchaca se había opuesto a la publicación de esta cartilla, junto con otros especialistas, aduciendo que el sistema utilizado en ella era antiguo y expuso su polémica en diversos medios periodísticos.

---

en la cartilla un espacio dedicado a la reforma musical. Al respecto dice:

“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>8</sup>.

El primer receptor de la idea es un amigo personal del autor, el pianista Dalmiro Costa, quien lo ayuda a implementar el trabajo, músico al que Hernández consideró como co-autor del método.

En esta sección, Rafael Hernández anticipó que su preocupación iba a estar centrada en fijar los parámetros esenciales del sonido sin preocuparse por factores de interpretación.

### **3- El sistema musical de Ángel Menchaca.**

En sus escritos, Menchaca, admitió 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>9</sup>.

Tal como hemos adelantado antes, Ángel Menchaca expuso sus teorías en la Sorbona de París en el transcurso de su estadía en el Congreso Estenográfico de 1889. De regreso al país intentó imponer su sistema a nivel oficial.

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.

Desde lo histórico, reflexionó:

---

<sup>8</sup> Hernández, Rafael. 1891 (op. cit. p.83).

<sup>9</sup> Menchaca, Ángel, (1904: XVII).

“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>10</sup>.

Desde lo científico, fundamentó:

“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 deseo 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>11</sup>.

Fuertemente arraigado en la tradición de la estética occidental, Ángel Menchaca no concebía otra división de la escala que la

---

<sup>10</sup> Menchaca Angel, 1904 (op. cit. p. V).

<sup>11</sup> Menchaca, Angel. Conferencia brindada en el Teatro Argentino de La Plata el 3 de abril de 1903 (op. cit. p.1).

---

resolución temperada del piano, de allí la elección de un método cromático.

Su primer desafío fue la concepción 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 grafonía 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>12</sup>.

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

“¿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>13</sup>.

Su inquietud tenía fundamentos pues podía nombrar con nombre y apellido a sus detractores y anticiparse a las reacciones del medio político e intelectual en el que se movía. Sabía también que dichas opiniones negativas solían utilizar como plataforma detractora el discurso periodístico.

---

<sup>12</sup> Menchaca Angel, 1904 (op. cit. p. VI).

<sup>13</sup> Menchaca Angel, 1904 (op. cit. p. VII).

Para ese entonces ya se había conocido la positiva y elogiosa reacción europea frente a su innovador sistema. A fin de ponerlo a prueba, había realizado una gira por Norteamérica, Italia, Francia, Bélgica, Inglaterra y Alemania.

En esta gira tomó 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>14</sup>.

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

Conocedor de la envergadura de la empresa que se proponía afirmó:

“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>15</sup>.

Convencido de la importancia de la formación en la educación pública realizó 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

---

<sup>14</sup> Menchaca, Ángel, 1904 (op. cit. p. XVII).

<sup>15</sup> Menchaca, Ángel, 1904 (op. cit. p. XX).

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>16</sup>.

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

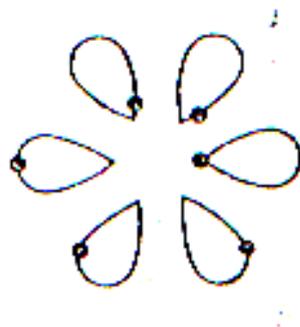
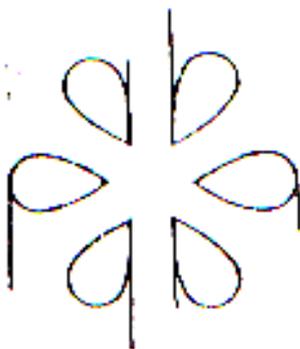
En 1904, fundó una Escuela de música con el objetivo de formar discípulos que dominen esta “nueva notación musical”.

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.

Menchaca proponía en su sistema una síntesis gráfica como generadora de la escritura musical.

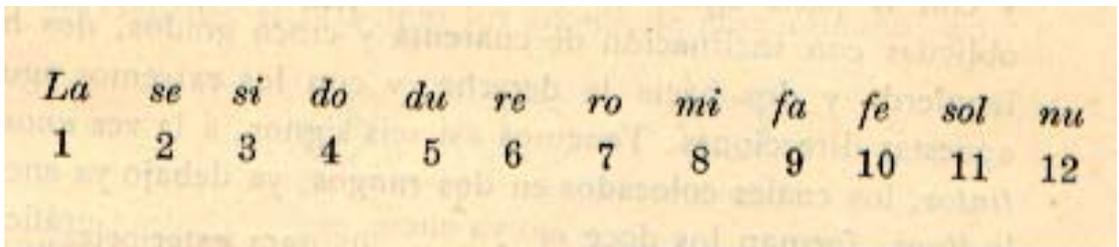
Los elementos se reducen a tres:

- 1- La figura en forma de pétalo daba el nombre de la nota según la posición en que se la trace.

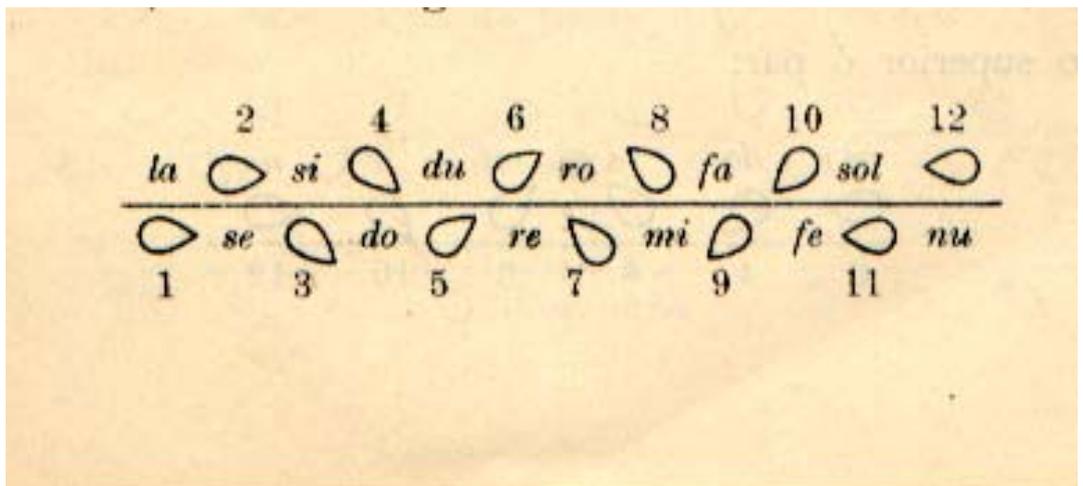


<sup>16</sup>El Día, 23-12-1903, Art. “Nuevo Sistema Musical – Los exámenes de ayer – Éxito completo”.

- 2- La línea perpendicular sencilla o de doble largo ubicaba la nota en la escala general.
- 3- El punto expresaba la duración de cada sonido<sup>17</sup>.
- 4- Como el sistema es cromático Menchaca usó las siguientes sílabas para “designar y dar nombre a cada uno de los sonidos” (aclarando que la elección de las sílabas es puro convencionalismo).



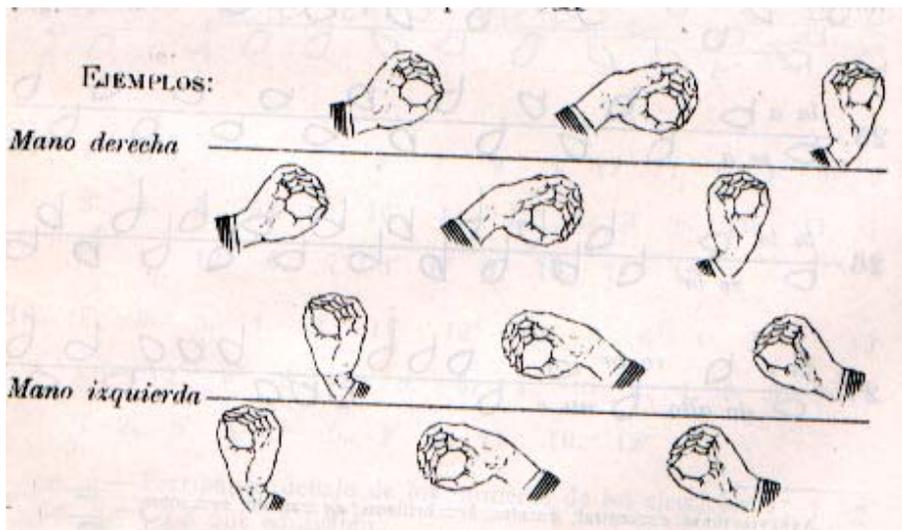
La representación gráfica a través del signo en forma de pétalo es siempre la misma, variando sólo las posiciones.



<sup>17</sup> Menchaca, Ángel (1904:4).

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<sup>18</sup>.

“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>19</sup>.



En el suplemento de su tratado abordó la invención de su *teclado continuo*.

<sup>18</sup> El recurso de la utilización de la “mano musical” en la fijación de alturas estaba presente como recurso desde la Edad Media y acaba de ser revalorizado por Rousseau en su método de enseñanza musical y aceptado por el Conservatorio de París a través del Método Wilhelm. El “Método Wilhelm” había llegado a la Argentina, a través de José Amat, en 1842. El método de Juan Jacobo Rousseau llega a la Argentina en 1898.

<sup>19</sup> Ángel Menchaca, 1904 (op. cit. p. 23).

“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>20</sup>.

En 1903<sup>21</sup>, Menchaca hizo mención a los antecedentes de su teclado. En este texto admitió conocer la reforma de Marius (1716), quien presentó ante la Academia de Ciencias de Francia cuatro modelos distintos de teclado llamados clavicordios a martillo. Mencionó también los intentos de Nicolás Vicentino (1546) plasmados en su instrumento *Arcimúsico* organizado en seis rangos de teclas. Agregaba la mención de que el clavicordio de Zarlino, construido en 1548 por Doménico Pesaro, era análogo al de Vicentino. Mencionó también el “moderno teclado Biankó” que constaba de seis hileras de teclas.

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

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

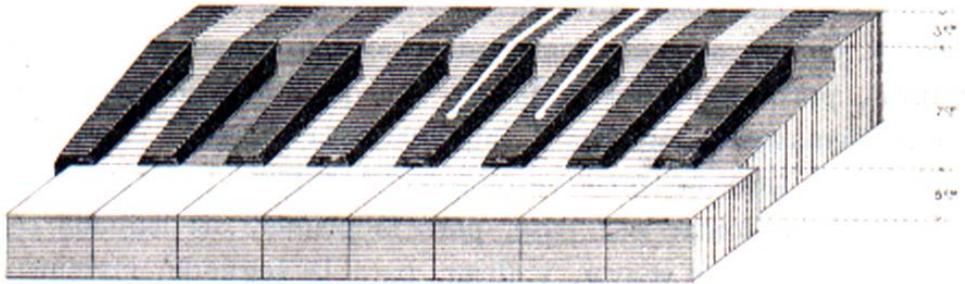
Con respecto al diseño, justificaba el plano inclinado de las teclas negras para simplificar el pasaje de un rango a otro. Proponía colorear de rojo verde o violeta la sección del teclado que se encuentra entre las teclas negras de las notas “la” con la finalidad de ubicarlas con facilidad y las teclas negras correspondientes a las

---

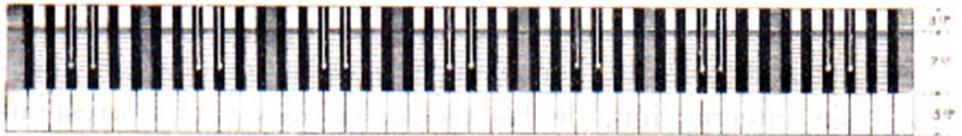
<sup>20</sup> Menchaca, Ángel, 1904 (op. cit., p. 144).

<sup>21</sup> Ángel Menchaca Conferencia dada el 3 de abril de 1903 en el teatro Argentino de la Plata (NA).

notas “re” y “mi” debían llevar un “filete blanco” para hacerlas visibles.



#### ASPECTO GENERAL



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

Como cierre, y a modo de ejemplo irrefutable de la simplicidad aportada, transcribió un fragmento del Rondó Caprichoso, Op. 14, de Mendhelsohn<sup>22</sup> y de la Humoreske, de Schumann. Menchaca basaba la ventaja del método en “tres unidades fundamentales”; unidades, que según nuestro autor sostenía, no posee la llamada por él “música pentagramal”.

---

<sup>22</sup> Ver Láminas 1 y 2.

**Rondo capriccioso.**  
Opus 14

Mendelsohn

Andante

The image shows a page of musical notation for the piece 'Rondo capriccioso, Opus 14' by Felix Mendelsohn. The score is written for piano and is in G major and 3/4 time. It is marked 'Andante'. The score consists of five systems of music. The first system begins with a piano (pp) dynamic. The second system includes a 'Red.' (ritardando) marking. The third system also includes a 'Red.' marking. The fourth system includes a 'Red.' marking. The fifth system includes 'cresc.' (crescendo) and 'dimin.' (diminuendo) markings. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Lámina 1

**Rondo capriccioso.**  
Opus 14.  
Mendelssohn

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Rondo capriccioso' by Mendelssohn, Opus 14. The notation is highly simplified, using letters 'a', 'b', and 'bb' instead of standard musical notes, and vertical stems with flags instead of traditional note heads. The music is arranged in a rondo form with repeat signs and first/second endings. The page contains six systems of music, each with a treble and bass staff.

Lámina 2

#### 4 - Repercusiones del sistema de Menchaca

El método de Menchaca, sometido a los vaivenes políticos de la época, encontró defensores y enemigos. Cuando Menchaca dictó 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*” distribuyó una gran cantidad de invitaciones entre los círculos intelectuales y de la alta sociedad de la Capital. El evento constituyó un acontecimiento que despertó el interés de la prensa y fue comentado en un artículo del diario *El País*:

“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>23</sup>.

La conferencia tuvo gran éxito, la concurrencia fue numerosa, al punto que la platea se vio rodeada por un gran número de espectadores que, por no perderla, permanecieron de pie. El presidente del Ateneo, Dr. Luis Melo, presentó al conferenciante y explicó los motivos que llevaban a esta Institución a patrocinar el evento. En esta presentación destacó el prestigio del Dr. Menchaca como intelectual, como autoridad en la especialidad y como hombre de estudio y de observación.

---

<sup>23</sup>*El País*, 12-06-1902.

La conferencia fue seguida con un respetuoso silencio por la concurrencia, éste sólo se rompió 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>24</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.

“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 dedos 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>25</sup>.

La conferencia tuvo resonancia en diferentes medios periodísticos que relataron la sesión manteniendo el tono elogioso, ellos fueron 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, presente en el evento, tenía sus objetivos políticos. Cuando Menchaca escribió su obra precursora del sainete criollo, “*Una Noche en Loreto*” (1885), que fue estrenada en el viejo teatro Apolo de La Plata, sentó las bases de una actividad teatral que iba a estrechar vínculos con

---

<sup>24</sup>*El País*, 16-06-1902.

<sup>25</sup>*El País* 16-06-1902.

Chile. Esta primera obra llevaba la partitura original del maestro Francisco Guidi y posteriormente Menchaca la redujo a tres actos y la reestrenó en el teatro Onrubia de Buenos Aires (1890), con música de Francisco Hargreaves. Más tarde, dio a conocer “*Los estudiantes de Bolonia*” (1897) y “*El Fallo*” (1903)<sup>26</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 teatral Menchaca destacaba su deseo de “fomentar la amistad argentino-chilena por una paz sincera y sólidamente cimentada”.

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

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 [...] 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>27</sup>.

Cabe destacar que Menchaca, cumplía su tarea docente sin recibir ningún tipo de remuneración. En 1904, Ángel Echeverry (Ministro de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires), lo ayudó a publicar su primer libro sobre el sistema en Edición

---

<sup>26</sup> La edición príncipe de “*El Fallo*” puede consultarse en la Sección reservados de la Biblioteca General de la Universidad Nacional de La Plata (NA).

<sup>27</sup> *El Día*, 27-12-1903.

---

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.

Al poco tiempo fueron numerosos los 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 inmovibles y la realización por todo extremo ingeniosa”.<sup>28</sup> Posteriormente Tomás Bretón pronunció una conferencia especialmente dedicada al Sistema Menchaca, en la Unión Iberoamericana de Madrid. También el escritor Max-Nordau le hace llegar su aprobación mediante 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>29</sup>.

El 4 de julio de 1907, por un Decreto del Poder Ejecutivo se estableció 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 y el Presidente de la República decretó:

“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”

---

<sup>28</sup>Azzarini, (1966:160).

<sup>29</sup>Azzarini, (1966:161).

Entre 1911 y 1913, Menchaca realizó gestiones ante el Consejo Nacional de Educación para implementar de manera oficial y definitiva su sistema en la enseñanza general. Sus gestiones fueron rechazadas por el Inspector Rosendo Bavío. Pese al rechazo Ángel Menchaca continuó su obra difundiendo el sistema. En 1914 publicó: *“Menchaca, Ángel, Sistema Musical Menchaca. Fundamentos, nociones generales. Conferencia. Buenos Aires, 1914.”* El nuevo sistema había encontrado aprobación en Europa y aún suscitaba interés. La famosa casa editora Pleyel, reeditó en París, en 1914 el Método del Dr Menchaca. Menchaca continuó con su prédica hasta su muerte en 1924.

Pocas noticias sobre su labor aparecieron posteriormente, salvo unas líneas en algunas enciclopedias extranjeras. Lavignac en su famosa *“Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, en la sección de Technique, esthétique et Pédagogie”*<sup>30</sup> citó a Menchaca (junto con Fremond y M. Eyquem) dentro del rubro *“Métodos cromáticos”*. Al describir los sistemas se señalaba que, pese a no poder comprobarse aún con certeza el valor práctico que dichos métodos reportaban a la enseñanza, las simplificaciones eran ingeniosas y absolutamente lógicas.

Recién en 1966, Emilio Azzarini, rescató 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”* relataba 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 rescita a los muertos y nos retrotrae a la vieja disputa”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup>Lavignac, (1930:3649).

<sup>31</sup>Azzarini, Emilio, 1966 (op. cit. p. 161).

Azzarini se refiere al artículo aparecido en el número correspondiente al mes de setiembre de 1954 de la Revista “Música” (París), en el que aparecía la necrología del musicólogo Nicolás Obouhow. Obouhow había creado un sistema de notación basado en el de Menchaca. Entre los compositores que adoptaron esta nueva notación se encontraban Ravel, Honnegger Messiaen, Jolivet, Damais, y Luciano Gardin.

Azzarini recordaba en su artículo la frase de Menchaca: “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”. Por ello afirmaba:

“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 de América. En consonancia con la magnitud de su altura, brindémosle el justo lugar que debe ocupar entre los más preclaros loores platenses”.<sup>32</sup>

Al margen del desarrollo de su sistema resulta interesante destacar las ideas visionarias que acompañaron su labor. En ningún momento Ángel Menchaca sostenía que su sistema era el único posible. Su constante preocupación por la resolución gráfica simplificada lo llevó a elucubrar diferentes posibilidades, entre ellas la referencia a la captura del sonido a través del fonógrafo. Este pensamiento no estaba 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, llevaron a la experimentación de nuevas grafías y soluciones gráficas y replantearon también el sentido de la notación durante la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>32</sup> Azzarini, Emilio, 1966 (op. cit. p. 162).

Decía 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 à la vérité mais c’est un livre miraculeux, qui n’a ni feuillets ni caractères; en fin, c’est un livre où pour apprendre les yeux sont inutiles: 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>33</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) podría 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?

## 5 – El sistema musical de Rafael Hernández

Rafael Hernández propuso otra reforma de la representación musical, esta vez no cromática sino basada en un sistema taquigráfico. La idea no era nueva ya que en España existía ya la enseñanza del piano a través del modelo taquigráfico de Paula Martí. No obstante, la intervención de Dalmiro Costa en la concepción del sistema y la experiencia gráfica de Hernández le otorgaron a esta nueva propuesta características originales y dignas de análisis.

Como adelantamos antes, Hernández publicó en 1891 una “Cartilla de enseñanza taquigráfica” en la que proponía un aprendizaje “breve y sencillo”. Este método obtuvo enorme éxito,

---

<sup>33</sup> Pέργamo, Ana María Locatelli de, 1973 (op. cit.p. 10).

la primera edición se agota en quince días y recibió numerosas críticas favorables en los periódicos. En 1892 iba ya por su quinta edición. Cabe recordar que, el contexto educativo de la época valoraba el aprendizaje de la taquigrafía dentro de la enseñanza secundaria.

En ese entonces existía, a su vez, una polémica entre diferentes métodos de captura del discurso oral entre los que se encontraban la fonografía y la taquigrafía (debate que encontraba eco en los diarios de la época). En 1869 se había fundado en el Colegio Nacional de Buenos Aires la cátedra de fonografía (sustentada por el erario público) y se criticaba en los periódicos que en 22 años habían formado sólo 22 profesores (uno por año).

Por otra parte, Hernández no estaba de acuerdo con la excesiva profesionalización que se otorgaba a la práctica taquigráfica y en su libro aseguraba que, practicando durante seis meses a lo largo de cuatro horas diarias, se podían escribir 130 palabras por minuto acortando el período de formación necesario para un entrenamiento calificado. Por lo tanto, el objetivo de la publicación de su *Cartilla*, era el poner en las manos de la comunidad intelectual un aprendizaje que estaba vedado y manejado por intereses personales.

La intención de Hernández de promover la enseñanza de la taquigrafía en establecimientos educativos – “para armonizar la expresión del pensamiento escrito, con la rapidez del vapor, el telégrafo, y el teléfono”- obedecía a la certeza de que aseguraría el aprendizaje masivo de una herramienta que él consideraba “la escritura del porvenir”.

Esto explica también su decisión de encarar una aproximación a la lectura musical sin las complejidades de los métodos tradicionales de formación musical de la época. Recordemos que desde Alberdi se habían sucedido sistemas de aproximación a la enseñanza del piano y que abundaban los Conservatorios en donde se formaba a las jóvenes en un arte solicitado en los salones.

En el capítulo sobre “*Taquigrafía Musical*”, que se titulaba “*Fonografía verdadera*”, Hernández presentaba su método musical 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”<sup>34</sup>.

Considerando que el aprendizaje de la música era un elemento esencial que la sociedad imponía en una niña “bien educada” y habiéndose ocupado de la fonografía (escritura de los sonidos), Hernández vio en este sistema una simplificación eficaz de la notación tradicional. Apuntaba entonces 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>35</sup>.

El sistema de Rafael Hernández no era cromático. Como señalamos antes, el primer receptor de la idea de Hernández fue un amigo personal del autor, el pianista y compositor Dalmiro Costa<sup>36</sup>, quien lo ayudó a implementar el trabajo.

“[...] 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

---

<sup>34</sup> Hernández, Rafael. 1892 p. 83.

<sup>35</sup> Hernández, Rafael. 1892 pp. 83 -84.

<sup>36</sup> Dalmiro Costa, pianista y compositor, nace en Montevideo en 1836; muere en Buenos Aires, el 9 de agosto de 1901. De gran reputación durante la segunda mitad del siglo XIX, es autor de obras que fueron elogiadas por la crítica del momento. Niño prodigio, comienza su actuación a los cuatro años de edad, despertando críticas favorables de personalidades del momento, como la de Juan Bautista Alberdi. En 1855, contrae enlace con Elcira Díaz, oriunda de Buenos Aires, y con ella se radica definitivamente en la Argentina. Al poco tiempo comienza su labor como profesor de piano. De gran notoriedad en los círculos porteños, actúa en 1867 en el Teatro Colón, en donde dirige su mazurca para orquesta “Los diamantes de la corona”, dedicada a la artista española Ventura Mar. A pesar del reconocimiento de su talento, sufre constantes problemas económicos que lo llevan a trabajar como subcomisario para poder mantener a su familia. En 1884, es nombrado organista en San Ponciano, en La Plata. Es allí donde conoce a Hernández y entablan una estrecha amistad, que va a dar sus frutos en la publicación de este sistema.

---

como el destino progresivo de su existencia inmortal. Nos ocupamos exclusivamente de su notación, sin cuidar pequeño detalles ni ejecución por ahora”<sup>37</sup>.

De la cita anterior se desprende que Hernández, ignorante del arte musical, confiaba la decodificación de los signos por él propuestos a Dalmiro Costa, su amigo, a quien presentaba como co-autor del método.

Es de suponer que dicho sistema, desde lo musical, fuese producto más de esta intervención que del aporte de Hernández, dado que el compositor se entusiasmó y participó no sólo en la implementación de los signos sino en la creación de obras especialmente dedicadas a demostrar el éxito de la nueva propuesta.

En el capítulo llamado “Notación”, Hernández describió en la Planilla XX de su método, las características de la grafía musical propuesta:

“[...] El sistema que proyectamos, mantiene a cada nota su valor, sin distinción de llaves<sup>38</sup> (que en rigor son siete) y se escribe en dos líneas”<sup>39</sup>.

La utilización de estas dos líneas paralelas correspondía 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 recomendaban trazar con línea roja.

La base gráfica de los signos era un trébol de cuatro hojas, que permitía indicar las siete notas musicales:

---

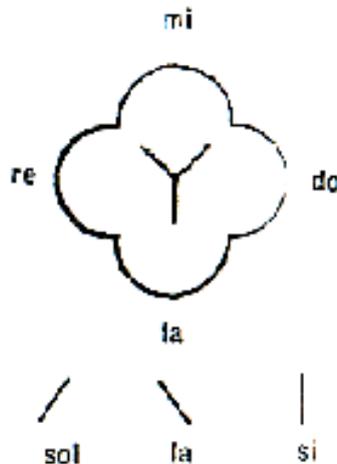
<sup>37</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 85.

<sup>38</sup> Claves.

<sup>39</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 85.

“[...] Los signos son muy fáciles y están contenidos en la flor de moda: un trébol de cuatro hojas. Como se ve, descomponiendo esta poética cuanto rara hoja flor, se tienen los signos representativos de todas las notas musicales”<sup>40</sup>.

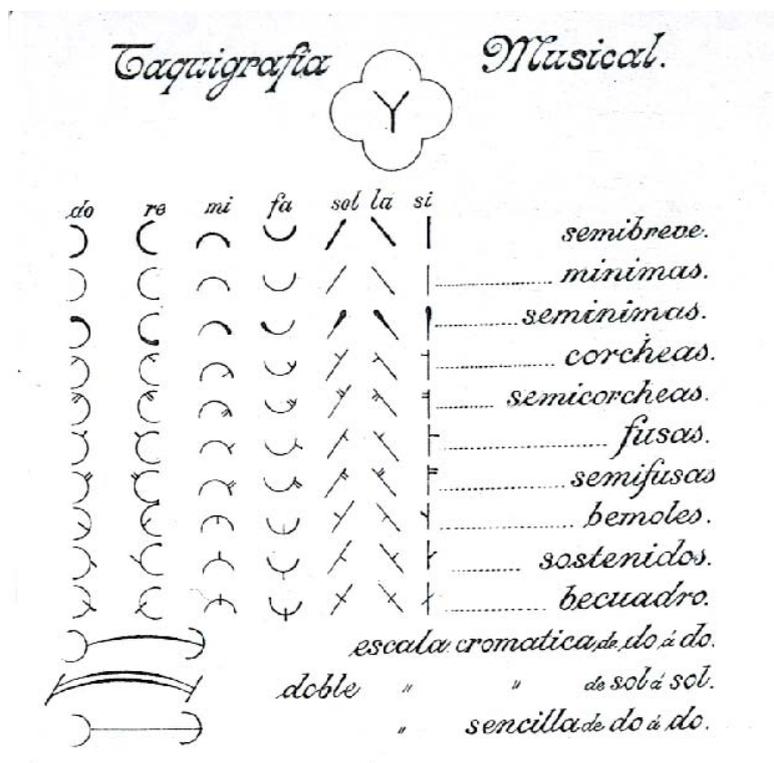
## TREBOL DE CUATRO HOJAS



“[...] Si se considera que las cinco letras vocales solamente, entre mayúsculas, minúsculas, cursivas, redondas, góticas, de imprenta, versalitas y bastardillas, afectan como *cuarenta* formas distintas, y no hay niño de siete años que no las conozca. Si observamos que las 28 letras del alfabeto, sólo en sus 4 caracteres de mayúsculas, minúsculas, típicas y cursivas, toman 112 formas diferentes, que debe aprender un niño. Si recordamos que los 10 guarismos y sus combinaciones primarias, no hay gauchito tan rudo que los ignore en el naipes o en el cartón de lotería. Si hacemos una ligerísima comparación con esto, verá el más tímido en aprender, y recalcitrante en el estudio, cuán sencillos son estos signos musicales y toda la escritura taquigráfica que hemos expuesto”<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 86.

<sup>41</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 86.



Para ejemplificar su sistema incluía una “Planilla Litográfica” (la XXII) con la partitura de Dalmiro Costa llamada “Meditación”. Este primer ejemplo de “taquigrafía musical” estaba propuesto a fin de cumplimentar dos objetivos. Por un lado, demostrar la simplicidad del sistema:

“[...] Tenemos el agrado de ofrecer el *primer ejemplo* de Taquigrafía musical en una inspirada melodía de nuestro colaborador, escrita por este sistema y expresamente para darlo a conocer. 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>42</sup>.

<sup>42</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 89.

*Meditación*  
Modelo taquigráfico.

DALMIRO COSTA dedica su primer trabajo taquigráfico musical a su distinguido amigo Rafael Hernández

XXII.

ANDANTE

Como se ve el Movimiento es a cuatro tiempos, de Manera que al bajo lo componen: parras semicorcheas. El autor cree facilitar la lectura de este Método poniendo las barras en cada compás que indican dichas semicorcheas.

NOTA: los acorches no siempre aparecen iguales, para dejar claridad a la escritura, pero se comprenden por su posición vertical.

d: mano derecha  
i: mano izquierda

DALMIRO COSTA.

**Meditación: Modelo Taquigráfico. Dedicatoria: Dalmiro Costa dedica su primer trabajo taquigráfico musical a su distinguido amigo Rafael Hernández**

Hernández cerró el capítulo dedicado a la música con el subtítulo: “Industria nueva”:

“[...] Si esto se generaliza, puede ser fuente de recursos para señoritas y ancianos, dedicándose sólo a traducir piezas selectas; pues sobre ser fácil es rápido y económico. En una cuartilla de papel simple cabe el escrito de un pliego del especial, y la tipografía puede imprimir con mayor rapidez, e igual exactitud y limpieza que la litografía, siendo su costo la décima parte, lo cual pondrá la música al alcance de todos los bolsillos. Basta. Esperamos la acogida que obtenga nuestro modesto ensayo, para tratar más a fondo el asunto o suspender nuestros estudios”<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Hernández, Rafael. 1892, p. 90.

## 6 – Repercusiones del sistema de Hernández

Pese a haber existido un modelo taquigráfico musical anterior al propuesto en Argentina por los autores<sup>44</sup>, la propuesta de Hernández y Dalmiro Costa fue absolutamente original. Esta reforma argentina planteaba la eliminación de la clave como recurso de fijación alturas. Por ello puede afirmarse que está íntimamente asociada a las reformas de la clave que usaron como referente la altura del teclado. No obstante, dicha referencia es sólo el origen de la generación de un signo taquigráfico propio que va a encontrar su lectura en tres posiciones con respecto a una línea que simplifica también la pauta.

Resulta claro que el sistema de Hernández estaba pensado para la escritura pianística, ya que las octavas se fijaban con claridad en dos líneas establecidas y utilizaban la referencia del teclado pianístico. No obstante, queda por resolver el desafío que él propone en su método al sugerir la posibilidad de una escritura para instrumentos melódicos<sup>45</sup>. Es de suponer que se establecería la referencia de la octava central acudiendo al mismo recurso de utilización del teclado como guía.

La publicación de la Cartilla ofreció el sistema musical en su fase inicial no habiendo sido probada su eficacia. No conocemos el impacto de la propuesta en la Argentina. Es probable que Hernández haya desistido de la implementación del sistema ya que dependía del aporte de Dalmiro Costa y éste había fallecido en 1901. Tal circunstancia no disminuye el mérito del intento de reforma aportado por Hernández dentro de una línea tan específica como la taquigrafía musical. Constituye por lo tanto un importante referente de simplificación de la notación musical en la Argentina, que quedó circunscripto a la Provincia de Buenos Aires, sistema del que sólo se conserva un ejemplar original.

---

<sup>44</sup> de Paula Marti, Francisco. *Taquigrafía de la música*, España, 1833.

<sup>45</sup> Escritura que sugiere sin presentar ejemplos.

## 7 – Algunas conclusiones

Las reformas de Menchaca y Hernández se enmarcan dentro de una preocupación internacional por el abordaje facilitado de la lecto-escritura musical. La preocupación principal de los educadores musicales del siglo XIX parecería ser, precisamente, el aprendizaje de las habilidades lecto-escritoras.

Entre los pedagogos musicales que se basaron en este tipo de enfoque cabría mencionar a John Curwen, quien tomó como modelo el trabajo realizado por la maestra noruega Sarah Anna Glover.<sup>46</sup> El sistema de Curwen fue conocido como ‘Tonic Sol-fa’ y se caracterizó por el uso del ‘do móvil’<sup>47</sup>.

Por otra parte, en Francia, Guillaume Louis Bocquillon Wilhem, publicó un “Manuel Musical”, en 1836, en el que se presentaban canciones y ejercicios ordenados cuidadosamente por grados y que tuvo amplia difusión en todo el país. Los sistemas posteriores tomaron como referencia el trabajo de Wilhem, manteniendo la aproximación a la lecto-escritura a través del ‘do fijo’<sup>48</sup>.

A su vez, Pierre Galin elaboró un nuevo sistema basado en el do fijo, que más tarde fue continuado y proyectado en publicaciones por Aimé París, su hermana Nanine y el marido de ésta, Émile Chev<sup>49</sup>. El sistema Galin tenía su origen en el método de Rousseau. El método Galin-París-Chev<sup>50</sup> adquirió fama y fue utilizado a lo largo de 50 años en diferentes lugares de Europa<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> El trabajo de Glover fue publicado en 1835 dentro del texto: *Scheme for Rendering Psalmody Congregational*.

<sup>47</sup> Su primera edición se divulgó a partir de 1841 y fue reeditado numerosas veces; en 1980, ha sido nuevamente publicado con el título de *New Curwen Method*, lo que demuestra su vigencia en tiempos relativamente recientes. Véase método Tonic-Solfa en este capítulo de la presente tesis.

<sup>48</sup> Wilhem ejerció influencia en Gran Bretaña, ya que John Hullah, un profesor e inspector escolar de ese país, se interesó en el sistema de Wilhem, el cual modificó para poderlo utilizar en territorio británico. Sin embargo, los sistemas basados en el *do móvil* tuvieron más éxito en Gran Bretaña y en los Estados Unidos de Norteamérica.

<sup>49</sup> Véase el método Galin-Chev<sup>50</sup> en este capítulo de la presente tesis.

<sup>50</sup> *Op cit 360*

Como dice Jaramillo Jorquera,<sup>51</sup> estos sistemas

“[...] se concentraron esencialmente en desmenuzar cuidadosamente los problemas del aprendizaje de la lecto-escritura musical, llegando a obtener resultados considerables”, dado que el particular interés de sus autores radicaba en conseguir una lecto-escritura ágil en tiempos relativamente breves.

No obstante, los autores argentinos inauguraron una nueva faceta dentro de este proceso dado que se enmarcaron en la concepción del método directo, preconizado en Francia por Albert Dupaigné y J. Combarieu. En el caso de Hernández, esta concepción se plasmó a través del uso taquigráfico de la escritura musical plasmado en un original sistema de gran precisión y facilidad de lectura. A su vez, Menchaca enmarcó su sistema dentro de la concepción de los métodos cromáticos, desarrollados por numerosos pedagogos y teóricos, entre los que se encontraban Roualle de Boisgelou, M. Eyquem (Francia). Ángel Menchaca inició con su sistema una concepción simbólica que arraigó con fuerza en la comunidad europea y que influyó en las modificaciones de la notación de las nuevas grafías del siglo XX.

## 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”, Ed Alphonse Leduc, París, 1950.

Chailley, Jacques. “La musique et le signe”, Ed. Reencontré Lausanne, París, 1967.

Fernández Calvo, Diana. “Una Reforma de la Notación Musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno”, en Revista N° 18, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, UCA, 2001.

Fernández Calvo Diana, *Constantes gráficas. La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Publicación internacional N° 3 del

---

<sup>51</sup> *Op cit 360*

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” y la Universidad Peruana de Arte Orval. Editorial EDUCA, 2011.

Fernández Calvo, Diana, “JUAN BAUTISTA ALBERDI: Sus años con la música”. Publicación del Congreso Internacional de Piano UNC-IUNA, 2011.

Fernández Calvo, Diana. Capítulo de Libro. “La actividad musical durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento: espectáculo, arte, docencia y crítica.” *En la presidencia de Sarmiento*. Academia de las Artes y la Historia de San Isidro (2010).

Fernández Calvo, Diana. “Rafael Hernández y Dalmiro Costa. La notación musical taquigráfica española y una propuesta argentina de reforma de la notación musical. Antecedentes y originalidad”. Revista “Música e Investigación N° 16, Instituto Nacional de Musicología, Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, p: 63-84, 2008.

Gesualdo, Vicente, *Historia de la Música en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. 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, Tomo XVI, año 1883, págs 33-55.

Menchaca, Ángel, *Nuevo Sistema Teórico-Gráfico de la Música original de Angel Menchaca. Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido igual para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para pianos 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.

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*; translated and introduced by Bernarr Rainbow. Kilkenny, Ireland : Reproduced under the direction of Leslie Hewitt for Boethius Press, c1982.

## 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, EEUU, Años 1995-2001

*Revista Bibelot*, N° 22, 30-03-1904

*Revista de la Universidad Nacional de La Plata*. Azzarini Emilio, “*La Plata, cuna del sistema de doce notas Angel Menchaca: teórico genial*”, 1966 pág. 157-163

*Revista Música*, París, setiembre de 1954

*Sudamérica*, Buenos Aires, 1892-1907

