

Artigo

LA RECEPCIÓN EN ESPAÑA DE SISTEMAS ALTERNATIVOS DE EDUCACIÓN MUSICAL EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX: FELIPE PEDRELL Y MUSICALERÍAS (1906)

Carmen M. Zavala-Arnal*

Jorge Ramón-Salinas**

RESUMEN

Se analiza de forma inédita la recepción en España de algunos métodos alternativos de notación musical tradicional, reflejo de los nuevos caminos iniciados en el ámbito de la educación musical que durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX se desarrollaron paralelamente en Europa y América. Felipe Pedrell (1841-1922), como una de las figuras más relevantes en el panorama musicológico y pedagógico musical hispano de su tiempo, se hace eco de algunos de ellos a través de su actividad periodística, mostrando su parecer desigual sobre los mismos. Tres métodos, el británico *Tonic Sol-Fa* (1841), el del paraguayo-argentino Ángel Menchaca (1904) y el *Método Bitiru* del español Ramón Galbarriatu (1906), protagonizan dos de sus artículos de

* Universidad de Zaragoza(Unizar), Espanha.

** Universidad de Zaragoza(Unizar), Espanha.

prensa, recopilados y publicados en la antología *Musicalerías* (1906). En ellos muestra su interés por la educación musical y por estos sistemas musicográficos que se plantean y difunden como nuevas estrategias educativas.

Palabras clave: métodos educativos, educación musical, Felipe Pedrell.

A RECEPÇÃO NA ESPANHA DE SISTEMAS ALTERNATIVOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO INÍCIO DO SÉCULO XX: FELIPE PEDRELL Y MUSICALERÍAS (1906)

RESUMO

A recepção em Espanha de alguns métodos alternativos de notação musical tradicional é analisada de forma inédita, refletindo os novos caminhos iniciados no campo da educação musical que durante a segunda metade do século XIX e o início do século XX se desenvolveram paralelamente em Europa e América. Felipe Pedrell (1841-1922), como uma das figuras mais relevantes da cena musicológica e educacional hispânica de seu tempo, ecoa alguns deles por meio de sua atividade jornalística, mostrando suas visões desiguais sobre eles. Três métodos, o britânico Tonic Sol-Fa (1841), o do paraguaio-argentino Ángel Menchaca (1904) e o Método Bitiru do espanhol Ramón Galbarriatu (1906), estrelam dois de seus artigos para a imprensa, compilados e publicados no antologia *Musicalerías* (1906). Neles mostra seu interesse pela educação musical e por esses sistemas musicográficos que se propõem e se disseminam como novas estratégias educacionais.

Palavras-chave: métodos educacionais, educação musical, Felipe Pedrell.

THE RECEPTION IN SPAIN OF ALTERNATIVE SYSTEMS OF MUSICAL EDUCATION AT THE EARLY TWENTIETH CENTURY: FELIPE PEDRELL AND MUSICALERÍAS (1906)

ABSTRACT

The reception in Spain of some of the alternative methods of traditional musical notation is analyzed, reflecting the new paths initiated in the field of music education, developed in parallel in Europe and America during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th. Felipe Pedrell (1841-1922), as one of the most relevant figures in the Hispanic musicological and pedagogical panorama of his time, echoes some of them through his press articles, offering his critical view. Pedrell's opinion about the three methods: *Tonic Sol-Fa* (1841), the method of the Paraguayan-Argentine Ángel Menchaca (1904) and the *Bitiru Method* of Ramón Galbarriatu (1906), collected in press articles, compiled and published in *Musicalerías* (1906). In them he shows his interest in musical education and in these musicographic systems that are proposed and disseminated as new educational strategies.

Keywords: musical methods, music education, Felipe Pedrell.

LA RÉCEPTION EN ESPAGNE DE SYSTÈMES ALTERNATIFS D'ÉDUCATION MUSICALE AU DÉBUT DU XXE SIÈCLE : FELIPE PEDRELL ET *MUSICALERÍAS* (1906)

RESUME

La réception en Espagne de certaines méthodes alternatives de notation musicale traditionnelle est analysée, reflet des nouvelles voies initiées dans le domaine de l'éducation musicale qui se sont développées en parallèle en Europe et en Amérique au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe. Felipe Pedrell (1841-1922), comme l'une des figures les plus déterminantes du panorama musicologique et pédagogique hispanique de son temps, se fait l'écho de certaines d'entre elles à travers son activité journalistique, montrant son opinion inégale à leur sujet. . Trois méthodes : le britannique Tonic Sol-Fa (1841), celui du paraguayen-argentin Ángel Menchaca (1904) et la méthode Bitiru de l'espagnol Ramón Galbarriatu (1906), vedette dans deux de ses articles de presse, compilés et publiés dans le Anthologie des *Musicalerías* (1906). Il y montre son intérêt pour l'éducation musicale et pour ces systèmes musicographiques qui sont proposés et diffusés comme de nouvelles stratégies éducatives.

Mots-clés: méthodes musicales, éducation musicale, Felipe Pedrell.

INTRODUCCIÓN

La música durante el siglo XIX adquiriría una renovada dimensión respecto a etapas anteriores, alcanzando una nueva consideración y relevancia social a la vez que se producían avances en relación a la educación especializada y su aprendizaje. El auge de conciertos públicos y la demanda social de música en vivo fue propiciada por el nuevo panorama socio-económico derivado de la pujanza de la burguesía – sobre todo urbana– como nuevo sector identitario de la centuria (CRUZ, 2014, p. 23).

La necesidad de la formación de profesionales de la música y su praxis diletante materializaron progresivamente la democratización de este arte, que paulatinamente dejaría de ser patrimonio exclusivo de las élites. Dentro de este proceso marcado por la programación musical en los nuevos espacios de ocio, se hizo patente la renovada importancia dadas a la estética y a la educación musical, bien desde los nuevos caminos emprendidos por la visión romántica perfilada entre otros filósofos por W. H. Wackenroeder, o bien a través de los postulados pedagógico-musicales emanados del ideario ilustrado de J. J. Rousseau. Los intentos de divulgación musical en la sociedad decimonónica moverían a muchos teóricos y músicos prácticos al diseño y elaboración de métodos de aprendizaje musical en un iniciado proceso de mercantilización y de industrialización musical (BORDAS, 2018, p. 602-640).

En palabras del clásico trabajo sobre la música española del siglo XIX de Carlos Gómez (1984, p. 248):

El abanico de obras teóricas y didácticas es muy amplio, y va desde los respetabilísimos tratados de Hilarión Eslava, hasta multitud de librillos y folletos que intentaban facilitar el estudio de la música, y que se fundaban en la teoría, no tan ingenua como puede parecer a los viejos materialistas, del beneficio del influjo de la música sobre la juventud estudiosa. Un aire que puede proceder de Rousseau y sus compañeros, adelantados del romanticismo para refrescar estas obras en las que se busca la acción mas sencilla de la música sobre la naturaleza humana. También la proximidad de la música al mundo natural, y por lo tanto el

remedio de los males de la educación insuficiente o extraviada.

Las contribuciones teórico-musicales en España fueron abundantes a la par que se extendía progresivamente desde las capillas de música religiosa la enseñanza musical al ámbito civil, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de la crisis sufrida por la Iglesia durante la centuria, las capillas extendieron aún su impronta musical en la sociedad española del *ochocientos*.

Los sistemas musicales de notación dedicados a la enseñanza musical que aquí tratamos a través del autorizado tamiz del musicólogo y compositor Felipe Pedrell constituyen algunas muestras nacionales y extranjeras de muchos de estos procesos aludidos. La dimensión musical poliédrica del Pedrell es una cuestión asumida por la historiografía, que lo considera una de las personalidades más completas e influyentes del panorama musical hispano de su tiempo.

Fue precisamente en el último cuarto del siglo XIX cuando comenzaron a desarrollarse las nuevas teorías de educación musical activa por influjo de planteamientos paidocéntricos postilustrados de los pedagogos J. H. Pestalozzi o de F. Fröbel, entre otros, así como por la irrupción de preceptos psicopedagógicos en el ámbito de la educación musical que darían lugar a los trabajos del educador suizo Jacques Dalcroze y de la estadounidense Justine Ward – a través del influjo renovador de John Dewey y Thomas Shields–, además de los posteriores y no menos célebres métodos musicales de Carl Orff y Zóltan Kodály, con una implantación desigual en España durante el siglo XX (MONTROYA, 2017, p. 219-232).

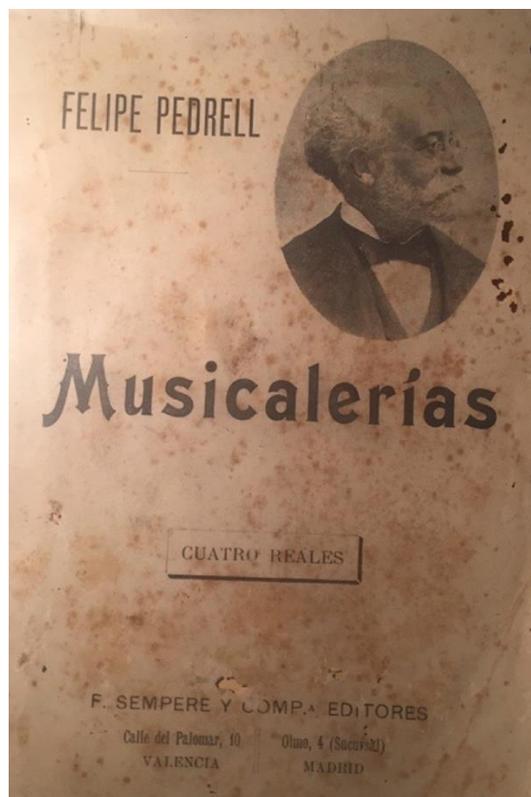
El juicio crítico emitido por Felipe Pedrell, en este caso desde el altavoz mediático de la prensa, quedaba recogido en su antología de artículos *Musicalerías* (1906), que ofrecía la particular visión del musicólogo catalán sobre algunos nuevos métodos de representación gráfica de la música, divulgados con afán didáctico en lo que se convertiría –como en muchos de sus escritos– en un medio para conocer la situación musical de España en los albores del nuevo siglo. Pedrell se manifestaba de este modo respecto al uso de la prensa como vehículo

de comunicación y divulgación crítico-musical precisamente en el proemio de *Musicalerías*:

Cuando la incultura artística es tan general en un país como el nuestro, que recibe con indiferencia, y hasta con desapego, todo lo que tiende á hacer obra de vulgarización de arte seria en el libro y en la revista misma, no le queda otro recurso al que por azares y exigencias profesionales le toca ejercer de crítico que acogerse á la impresión fugaz que le ofrece el periódico, consultor diario y para muchos el único acicate intelectual de la jornada, amigo de un momento que se abandona y se tira, después de leído, ó que por caso extraño la conserva y guarda aparte si la *mica salis* ó la mostacilla con que ha sido salpimentado tal ó cual articulejo ha conseguido agradar al lector (...) quise más, pretendí sostener ideas avanzadas de arte y hacer que penetrase en la masa del público (PEDRELL, 1906, p. V-VII).

Así, más allá de los detalles característicos y denotativos de cada método que vamos a analizar –*Tonic Sol-Fa* (1841), el método de Ángel Menchaca (1904) y el *Método Bitiru* de Ramón Galbarriatu (1906)– podremos entrever, desde la perspectiva ofrecida por Pedrell, algunas alusiones coyunturales certeras a la situación vivida en el ámbito de la música y la educación musical de la época.

Imagen 1 - Portada de *Musicalerías*, selección de artículos. (1902-1906)



Fuente: Sempere y Compañía Editores, Valencia (1906).

FELIPE PEDRELL, COMO PROHOMBRE DE LA MUSICOLOGÍA HISPANA Y ADALID DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Lo profuso y diverso de la producción de Felipe Pedrell lo convertía en una referencia musical fundamental que dejaba tras de sí numerosos seguidores y alumnos que lo ensalzarían como musicólogo, crítico, folclorista y educador musical. Peor suerte correría su faceta nada desdeñable como compositor. Del mismo modo, Felipe Pedrell se presentaba como un valedor incansable de una regeneración musical que apostaría por los aires de reforma de la música religiosa materializada en el *Motu Proprio* extendido por el Papa Pío X en 1903. Ésta se

sustentaría en una normalizada revitalización del Canto Gregoriano, propugnando la vuelta a la sencillez y simplicidad del legado polifónico del Renacimiento musical que también apoyarían próceres como los compositores Hilarión Eslava o Francisco A. Barbieri, preconizadores de la referida reforma. En España, a los pasos emprendidos en la segunda mitad del siglo XIX por Eslava, Hidalgo, Pedrell y Barbieri, habría que citar, entre otros, a Nicolás de Ledesma, Felipe Gorriti, Vicente Goicoechea, y Nemesio Otaño –ya en los comienzos del siglo XX–(GARCÍA, 2019, p. 63-84).

Por otra parte, en sus composiciones y escritos estéticos, Pedrell manifestaba su empeño en conocer y poner en valor el folclore musical, así como las obras capitales de nuestro patrimonio sonoro como ejes vertebradores de un sonido genuinamente hispánico (PEDRELL, 1891). Se convertía así en adalid de la configuración identitaria de la música española desde la impronta wagneriana, imbuido por la herencia del *Volksgeist* (CALMELL, 2004-2005, p. 335-348), y dentro de la deriva de la exaltación patria en la que de forma genérica se vieron inmersas las naciones europeas de los siglos XIX y principios del XX. Así, Felipe Pedrell se sumaba, entre otras iniciativas de construcción identitaria, a un movimiento de recuperación de los patrimonios o sustratos populares, que se habría iniciado en la década de 1820, primero bajo el influjo de John Gottfried Herder (1744-1803), senda seguida más tarde por Carl Friedrich Stumpf (1848-1936) (AVIÑO, 2016, p. 75). Se trataría de un camino continuado, con diferente concreción estilística y alcance, por otros muchos compositores de su tiempo como Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Isaac Albéniz o Enrique Granados, entre otros.

La personalidad de Pedrell y su prolija producción musical multidisciplinar, en la que tendría un importante impacto su ingente labor divulgativa como fecundo escritor y periodista, lo erigiría en una de las personalidades más relevantes del panorama musical nacional de la Restauración. A la sazón fue director de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* de 1888 a 1896, y dentro del reformismo musical religioso hispano,

también lo fue de *La Música Religiosa en España*, órgano de la Asociación y Capilla Isidoriana, entre enero de 1896 y hasta diciembre de 1899¹.

Fue precisamente a su faceta de escritor, crítico musical y divulgador, a la que Pedrell dedicaba sus esfuerzos en su etapa como profesor en el Conservatorio de Música de Madrid –entonces Escuela Nacional de Música y Declamación–. En esta época cabe también destacar sus intervenciones en el Ateneo Científico y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como académico (MARTÍNEZ, 2017, p. 489-512). Durante toda su vida profesional, desarrollada fundamentalmente en Barcelona y Madrid, dedicó sus esfuerzos compositivos a la construcción del drama lírico nacional. Paralelos discurrieron sus trabajos periodísticos, como los realizados en el diario barcelonés *La Vanguardia* –desde 1902–, y musicológicos, especialmente los volúmenes de la antología *Hispaniae Schola Música Sacra* o el célebre *Salterio Sacro Hispano*.

Esta dimensión crítica, que en ocasiones ha podido velar su interés como compositor, en la que hallamos a un Pedrell maduro, consagrado por las supracitadas labores teórico-literarias que jalolaron su faceta artística (CALMELL, 2004-2005, p. 335-348). La profesora Begoña Lolo (1991-1992, p. 345-356) alude a los numerosos artículos que salpicaron diarios como las referidas “Quincena Musicales” de *La Vanguardia*, o sus colaboraciones en *El Diario de Barcelona*, categorizando sus aportaciones:

Críticas de espectáculos: conciertos y representaciones lírico-musicales; críticas de libros o estudios musicológicos sobre aspectos biográficos de músicos y analíticos de sus obras; así como sobre temas de carácter organológico y etnomusicológico o ensayos de temática sociológica que son utilizados para exponer sus reivindicaciones de carácter más ideológico.

Estos textos configuran una visión de Pedrell como un comunicador que

¹ Obituario de Felipe Pedrell, Sección “Los que mueren. El maestro Pedrell”, Diario *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de agosto de 1925, p. 8.

opta por el uso sistemático de la prensa, medio de comunicación de masas por excelencia de su tiempo, preocupado por la necesidad de recapacitar sobre la educación musical, optando por las publicaciones periódicas como el medio más propicio para su divulgación.

Tal y como apunta el profesor Juan José Carreras: “Si el juicio crítico en torno a la obra musical de Pedrell sigue siendo incierto, su inmensa influencia en la cultura musical española del fin de siglo y de todo el siglo XX está fuera de toda duda” (CARRERAS, 2015, p. 25). Del mismo modo, y suscribiendo de nuevo a Carreras (2001, p. 121-169), podemos afirmar que más allá del alcance de sus composiciones, Felipe Pedrell tuvo (...) un papel decisivo como publicista y erudito, y sus escritos fueron –con mucho– lo más influyente y significativo de su obra.

La producción periodística de Pedrell podría categorizarse en cuatro bloques esenciales, tal y como señala Dochy Lichstentsztajn (2004-2005, p. 301-323):

La publicación de colecciones bio-bibliográficas, diccionarios y enciclopedias de música española, basados en la documentación de óptica crítica y exhaustiva de antecedentes europeos e iberoamericanos; La recopilación, la investigación y la reconstrucción del legado musical español, tal como se pone de manifiesto en su paradigmática antología *El cancionero musical popular español* y antes de eso, en su obra de 1909, *Lírica nacionalizada* (...); El seguimiento y la comparación que Pedrell llevó a cabo con respecto a las investigaciones ya publicadas o a punto de publicarse en su tiempo, tales como las de Julien Tiersot (...) o Ernest Closson, sobre la música belga (publicados entre 1912-1913).

A éstos, la citada autora añade un cuarto grupo de escritos que sería precisamente el que aquí nos ocupa:

La redacción de numerosos artículos de índole informativa y formativa sobre la investigación musical de su tiempo, sobre la infraestructura musical de las capitales europeas, sobre los nuevos repertorios interpretados en Europa y España, los métodos de educación musical,

y las reformas de las instituciones de educación musical en Europa. Todo esto fue publicado en sus artículos tempranos en *La España musical* (1885), *La Vanguardia*, y luego recopiladas y anexadas en *Musiquerías* (1911) y en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (1910).

Precisamente en este contexto, analizaremos la trascendencia de las opiniones vertidas por Pedrell en *Musicalerías* acerca de los sistemas de educación musical y notación así como su aceptación y alcance en España en los inicios del siglo XX, en el que la enseñanza musical padecía, como el ámbito educativo en general, una situación muy deficitaria.

LOS SISTEMAS DE EDUCACIÓN MUSICAL ALTERNATIVOS EN MUSICALERÍAS (1902-1906): EL “NUEVO SISTEMA TEÓRICO GRÁFICO DE LA MÚSICA” (1904); EL “METHODUS BITIRU” (1906) Y EL MÉTODO “TONIC SOL-FA” (1841)

Durante el siglo XIX surgirían nuevos métodos de notación musical fundamentalmente en Europa, bien desde la convicción pragmática de crear un avance educativo en una época de profundos cambios en el ámbito de la pedagogía, bien por ínfulas de propiciar un cambio integral del sistema musical tradicional. Un reflejo, tal vez, como hemos apuntado anteriormente, de la irrupción de nuevos planteamientos en educación y el afán por extender, mejorar y divulgar la formación general y la musical en particular. También por reivindicar la *modernidad*, la novedad y el progreso en todos los ámbitos de una sociedad que abandonaba las estructuras políticas, sociales, económicas e ideológicas propias del Antiguo Régimen de la mano del liberalismo y la industrialización, donde los avances de la ciencia y la tecnología propiciaron una inagotable fuente de entusiasmo colectivo, materializado, por ejemplo, en las Exposiciones Universales del *ochocientos*.

Así, la generalización de la educación musical dirigida a amplios sectores de la sociedad se convertía en una nueva razón para indagar en nuevas formas de representación gráfica que facilitasen el proceso de aprendizaje de forma más rápida, lógica, sencilla y efectiva. Tanto en España como en América surgían dos de estas nuevas iniciativas de renovación gráfica musical que Pedrell juzgaría a petición de los autores –Ángel Menchaca y Ramón Galbarriatu– publicando su opinión en su selección de artículos *Musicalerías*, presentada bajo el título “De gráfica musical sobre dos nuevos sistemas de notación”, en dos partes. A continuación de éstos, se añadía un nuevo artículo titulado “El Tonic Sol-Fa” en el que, siguiendo la senda temática abierta, Pedrell comentaría monográficamente sus impresiones sobre este exitoso sistema gráfico musical de origen inglés.

EL “NUEVO SISTEMA TEÓRICO GRÁFICO DE LA MÚSICA” (1904) DE ÁNGEL MENCHACA

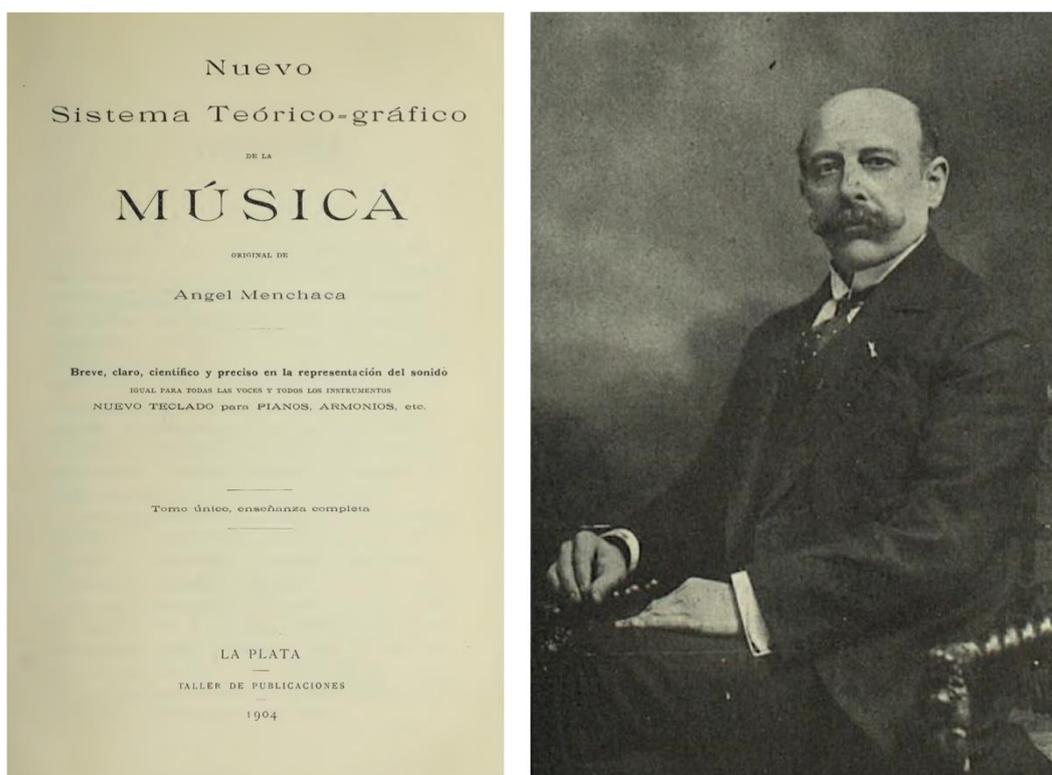
Tal y como sintetiza Pedro A. Sarmiento (2016, p. 52), en América fueron divulgados diversos sistemas o alternativas de representación gráfica musical llevados a cabo durante entre 1809 y 1930.

Algunos de estos sistemas partieron de taquígrafos, oficio en auge durante el siglo XIX que quiso adaptar su especialización al lenguaje musical con el objetivo utilitario de poder realizar la transcripción inmediata y efectiva de la música del mismo modo en el que se estaba realizando con el discurso hablado. En España, los más destacados esfuerzos en este sentido fueron los métodos del excelente especialista –referente esencial de la taquigrafía en España– Francisco José de Paula Martí y Mora (1761-1827), publicados por su hijo Ángel Ramón en 1833, y el de Serafín Ramón Guas Ezcurdia de 1895.

El primer sistema que Pedrell criticaba en *Musicalerías* fue el *Nuevo sistema teórico gráfico de la música. Breve, claro, científico y preciso, ideal para*

todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para pianos, armonios etc., publicado en 1904 por el taquígrafo y escritor paraguayo asentado en La Plata (Argentina), Ángel Menchaca (1855-1924). Este método estaría, no obstante, más vinculado a la representación simbólico-gráfica que a la taquigrafía. Fue posteriormente puesto en valor por Emilio Azzarini (1960, p. 156-163), y sobre todo, más reciente y exhaustivamente, por la profesora Diana Fernández Calvo (2001 y 2012), referencia obligada en el estudio de este tratado.

Imagen 2 - Portada del tratado de Ángel Menchaca (1904) y retrato fotográfico realizado presumiblemente con ocasión de su visita al Ateneo de Barcelona en 1911.



Fuente: (Retrato fotográfico) *Mercurio. Revista comercial Ibero-Americana*, nº125, Barcelona, 1 de junio de 1911, p. 193

Ángel Menchaca fue además de taquígrafo, un polifacético teórico de la música, periodista y político, además de escritor de libretos como el realizado

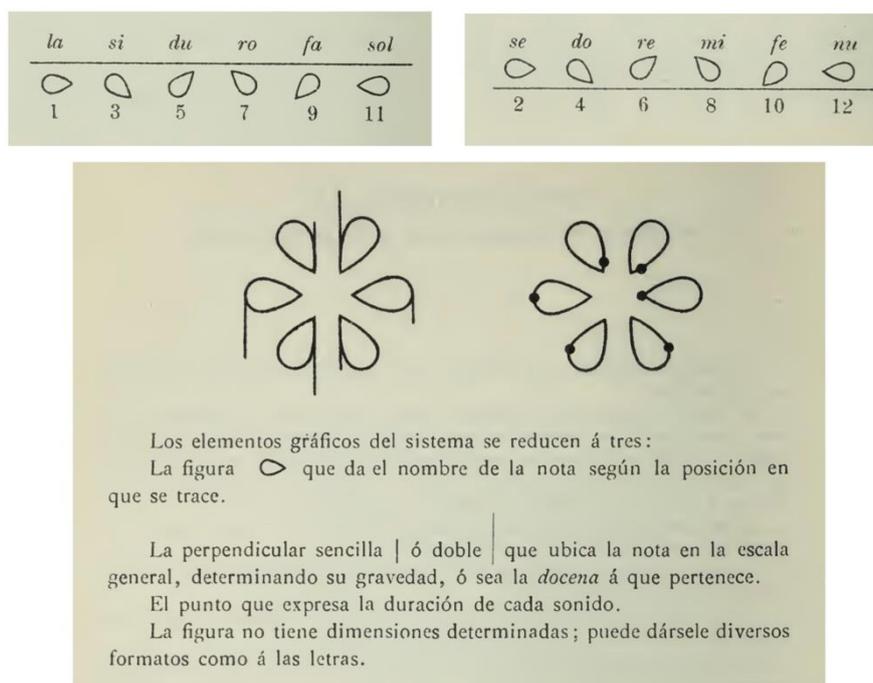
para *Una noche en Loreto* con música de Francisco G. Guidi en 1885 – posteriormente dado a conocer en 1890 por el compositor porteño Francisco Hargreaves (1849-1900), uno de los precursores del movimiento nacionalista musical argentino–(CARREDANO y ELI, 2010, p. 182-183). Su novedoso y original método se erigía como una alternativa integral al sistema musicográfico tradicional, y sus renovadores esfuerzos en este campo se unían al camino emprendido en su país por otro taquígrafo, Rafael Hernández, también investigado por la supracitada autora (FERNÁNDEZ, 2012, p. 137-169).

Menchaca planteó un método de escritura musical con la intención de simplificar y objetivar desde el tamiz de la razón la escritura de la música que consideraría arcaica, confusa, compleja y por tanto de difícil aprendizaje, más aún cuando la formación en este arte no se realizaba en edades tempranas.

En 1904 publicaba su libro, en el que en primer lugar explicaba las motivaciones de su redacción, fundamentándolo teóricamente. Posteriormente pasaba a enumerar los logros y éxitos de su método para, posteriormente, describirlo pormenorizadamente. Su sistema suponía una modificación completa de toda la representación gráfica musical conocida hasta el momento, cambios que desgranaba en cada uno de los quince capítulos en que desarrolla el texto:

En la base de su propuesta estaba la eliminación del pentagrama y el uso para las notas musicales de una representación gráfica semejante al de los pétalos de una flor –en lo que tal vez podría interpretarse como una referencia a iconografía orgánica al *art nouveau*– que colocados en diferentes posiciones y añadidos ciertos elementos (puntos y líneas) permitirían diferenciar las doce notas de la escala cromática, cuyas denominaciones aparecían renombradas en el caso de los sonidos alterados. Las líneas colocadas en los pétalos-notas indicaban, según su longitud, la altura de la nota en la escala general (FERNÁNDEZ, 2012, p. 145-146).

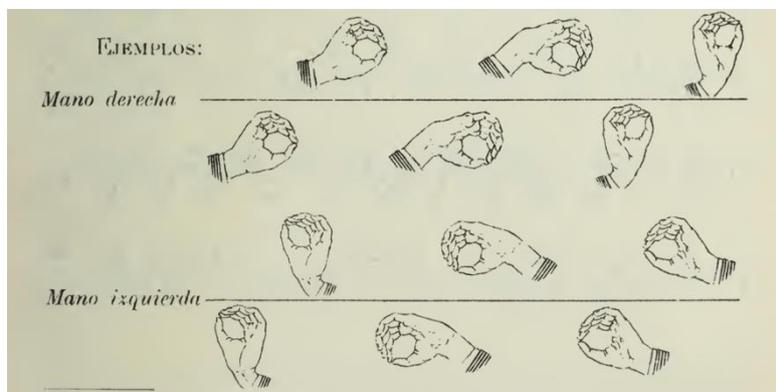
Imagen 3 - representaciones y denominaciones propuestas para la notación musical de Ángel Menchaca.



Fuente: (MENCHACA,1904, p. 4 y 12).

Menchaca observaba las influencias recibidas del también taquígrafo francés Augustin Grosselin (1800-1870), para definir las posiciones fononímicas extraídas del alfabeto signológico para la enseñanza de hipoacúsicos. Así se identificaban las diferentes alturas del sonido –naturales y alteradas–, que a su vez recibían el influjo de la *quironimia* de raigambre medieval.

Imagen 4 – Ejemplos de posiciones fononímicas



Fuente: (MENCHACA,1904, p. 23).

A estos elementos se añadían nuevas grafías en relación a los restantes elementos musicales configurando un método original, visualmente “revolucionario”, que –aunque en su afán por la sencillez adolecía de ésta– pretendía suplantarse la notación vigente. Aquí radicaba ya un problema inicial que causaría un rechazo frontal a su propuesta por parte de los partidarios del mantenimiento de la notación tradicional. Éstos contemplaron la introducción de este tipo de novedades solamente de forma transitoria e introductoria, en aras de facilitar la iniciación en la formación musical.

Aunque no es posible incidir de forma extensa en el método de Menchaca, dado el objeto del presente estudio, reproducimos los tres aspectos o unidades fundamentales sobre los que “reposa este sistema” (imagen 5), así como las ventajas de su grafía esgrimidas por el propio autor en catorce puntos esenciales (imagen 6):

Imagen 5 – Los tres aspectos o unidades fundamentales del sistema Menchaca

- 1^a UNIDAD GRÁFICA: una sola figura para representar todos los sonidos del alfabeto musical, facilitando la lectura sin recargo de la memoria ;
- 2^a UNIDAD DE DURACIÓN que permite representar y medir cualquier fracción de tiempo, cambia esencialmente la teoría y reduce prácticamente todos los compases á uno, con la sola medida unitaria, estableciendo á la vez, el origen verdadero del ritmo y del movimiento, como *efecto* de la combinación de diversas duraciones;
- 3^a UNIDAD DE INTERVALO que facilita la determinación precisa de las diferencias de gravedad entre sonido y sonido, da las fórmulas interválicas fijas é invariables de los acordes y reduce á límites exactos el estudio de la armonía.

Fuente: (MENCHACA, 1904, p. 4).

Imagen 6 - Los catorce puntos esenciales del sistema Menchaca.

- 1^a Establece un alfabeto de doce notas, como lo exige el arte musical que tiene por base doce sonidos.
- 2^a Emplea un número mucho menor de signos, pues suprime: el pentágrama; 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 á los movimientos.
- 3^a Se escribe en una sola línea, reduciendo á dos posiciones las treinta y tantas del sistema en voga, facilitando enormemente la lectura.
- 4^a Da á los elementos constitutivos de la música, tipos unitarios que sirven de medida y término de comparación invariables.
- 5^a El nombre, duración y altura de todos los sonidos musicales, se expresan de manera fija, sin necesidad de signos independientes auxiliares.
- 6^a Divide la escala general en *docenas*, lo que le permite determinar la ubicación de cualquier nota con brevedad y precisión.
- 7^a 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 diversas llaves.
- 8^a No presenta dificultad alguna el transporte de un tono á otro.
- 9^a Los intervalos son siempre *justos* y desaparece el complicado cuadro de: intervalos *cromáticos* y *diatónicos*; *mayores* y *menores*; *aumentados*, *disminuidos*, *superaumentados* y *subdisminuidos*.
- 10^a La precisión y claridad en la manera de contar los intervalos, reduce á términos fijos la formación de los acordes y simplifica inmensamente el estudio de la armonía y de la composición.
- 11^a 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 á tres series, cuya estructura obedece á tres fórmulas invariables y sencillísimas.
- 12^a Todos los compases se reemplazan por la sola medida del tiempo, que es el verdadero elemento generador del ritmo y de los movimientos.
- 13^a Suprime la división monótona, rutinaria é 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^a Acaba con las interpretaciones dudosas de los movimientos, dando *duraciones reales* á todos los sonidos.

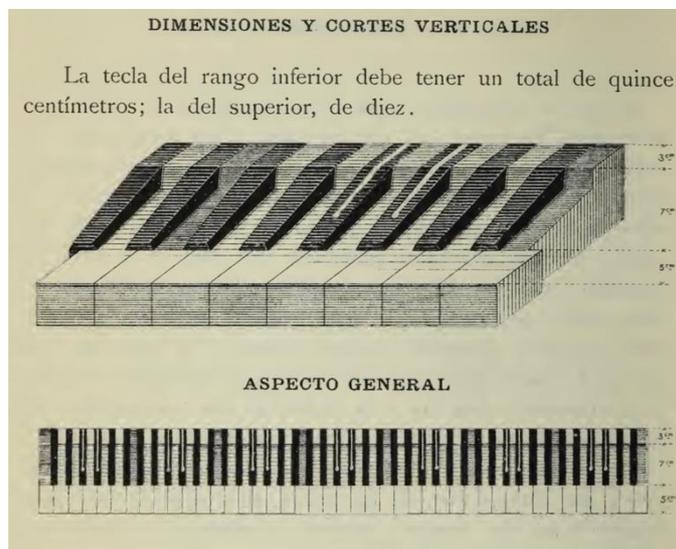
Fuente:(MENCHACA, 1904, p. 59).

Ángel Menchaca habría enviado a Felipe Pedrell un ejemplar de su libro en busca de su aprobación, pero iba a recibir un breve comentario muy negativo y descalificatorio del musicólogo catalán. El autor de *Musicalerías* describía el método de Menchaca mostrando inicialmente cierta curiosidad, pero pronto, tras unas líneas en las que pretendían sintetizar las aportaciones del método, lo enjuiciaba severamente, acusándolo de pretencioso y de ser uno más de tantos intentos vacuos e innecesarios de reforma en la representación gráfica musical, cuyo resultado terminaba siendo tan complejo o más que el sistema que pretendía simplificar (PEDRELL, 1906, p. 224).

Del mismo modo, Pedrell “echaba por tierra” la otra gran aportación del método, desarrollada en el libro del argentino como suplemento: el diseño de un nuevo teclado. Éste se presentaba como más homogéneo a través de una alternancia continua de teclas negras y blancas, así como con una renovada configuración, e introducía, entre otras modificaciones, un nuevo diseño de las teclas en talud para la facilitar la novedosa realización del efecto de “glizado cromático” (*glissando*), incorporando la inserción de líneas de color para favorecer el reconocimiento de determinados sonidos. Las ventajas esgrimidas por Menchaca (1904, p. 143) fueron:

La escala (cromática) se hace con mayor igualdad y seguridad, pudiendo emplearse indistintamente dos, tres, ó cuatro dedos; las series (escalas mayores y menores) se hacen con el mismo dedeo y sabiendo tres se saben todas; El transporte de un tono á otro ó el pase de una á otra serie más alta ó más baja, no ofrece la menor dificultad; facilita inmensamente la lectura de la nueva notación, pues las notas que se escriben debajo de la línea corresponden siempre á teclas blancas y las que se escriben encima, á teclas negras.

Imagen 7 – Nuevo modelo de teclado diseñado por A. Menchaca



Fuente: (MENCHACA,1904, p. 144).

En este punto, Pedrell (1906, p. 224) descalificaba a Menchaca acusándolo severamente de tener, según los datos aportados en su discurso, pocos conocimientos:

En eso de historia anda tan desvalido como de técnica musical. (...) La novela de la flamante gráfica no termina sin más consecuencias en esto que tiende a reformar la mecánica del teclado, uno de los artefactos considerado hasta ahora, como el que mejor se adapta a la estructura de las manos del tañedor.

Además, cerraba su comentario sobre el mismo con las siguientes frases lapidarias:

El *Nuevo Sistema* es 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 [...] uno más que añadir al catálogo interminable... de los que valía más que no se hubiesen inventado como atentatorios al sexto sentido.

Si bien es cierto, como veremos, que Pedrell admiraba los logros de otros países europeos en materia de educación musical, y que coincidiera con Menchaca en la imprescindible necesidad de formar a la sociedad en general en esta disciplina artística, no le pareció viable ni adecuado el planteamiento expuesto por éste. Pedrell no desdeñaba el potencial educativo de algunos métodos orientados a simplificar y hacer más eficiente y rápido el aprendizaje del lenguaje musical, pero sí parece despreciar todos aquellos que pudiesen pretender la subversión del sistema tradicional vigente. A la sazón, sus esfuerzos musicológicos paleográficos pasaban por comprender las antiguas grafías medievales y renacentistas, en muchos casos olvidadas por los sucesivos cambios que habrían sido introducidos en la notación en aras de llegar a la configuración del sistema tradicional. Según Pedrell, las posibles imperfecciones de la notación musical convencional no serían óbice para su sustitución integral por otros sistemas representativos diferentes.

Ángel Menchaca respondería con indignación al escrito del crítico catalán con una publicación realizada en la ciudad argentina de La Plata en 1907: *El nuevo sistema Musical. Su enseñanza en las Escuelas Normales y las Musicalerías de don Felipe Pedrell*, en la que reafirmaba la vigencia y validez de su método, arremetiendo con ironía y aspereza contra su argumentario aludiendo a que no había leído con detenimiento su método:

Véase cómo hace la crítica de mi sistema el señor Pedrell. Limitase a reproducir el título y el resumen de la primera página y eso mismo lo transcribe mal, lo que ya es un colmo". [...] 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. (MENCHACA, 1907, p. 25 y 121)

A pesar del este contratiempo con Pedrell, Ángel Menchaca continuó su

labor y obtendría cierto reconocimiento nacional e internacional² de su sistema durante la primera década del siglo XX (RAURICH, 1910, p. 527-529), siendo adoptado en su país para su uso en algunas Escuelas Normales³ (FERNÁNDEZ, 2012, p. 121).

Las referencias sobre los viajes promocionales de Menchaca por Europa y por España en busca de apoyos para la difusión de su método fueron frecuentes, tanto en la prensa argentina –no el vano Menchaca fue director, entre otros, del diario *El País*–, como en la española. Así, se aludía a su presencia (...) “en la Academia Nacional de Música de Berlín y en los Conservatorios de Viena y Bruselas, Milán. últimamente tomó parte en el Congreso internacional de Música de Roma” (ASTRANA, 1911, p. 7).

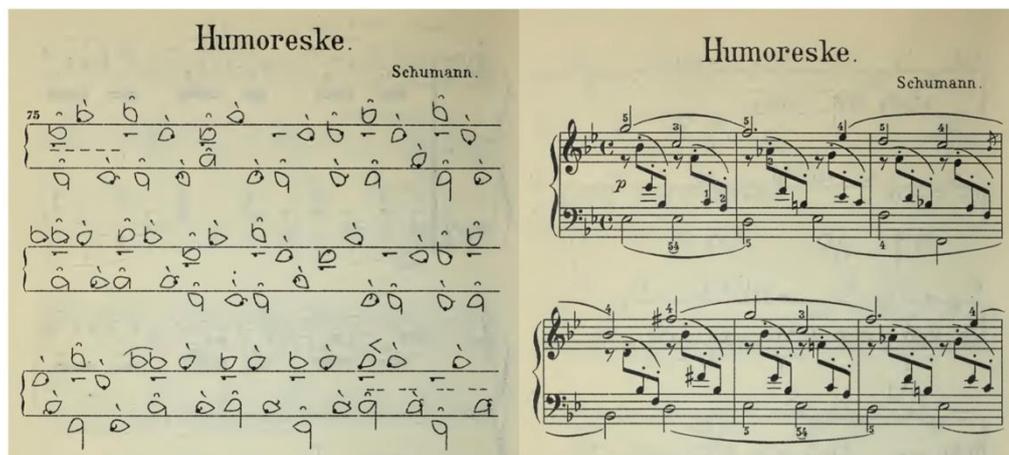
Destacan igualmente entre estos viajes su visita a varias ciudades españolas en 1911: Madrid⁴, Barcelona y Valencia, intercaladas con sendas vistas a Londres y París (PASCUAL, 2016, p. 167-206).

² Fueron diversas las referencias en la prensa española a este método con mayor o menor extensión dependiendo de la publicación. *La Ilustración española y americana*, Madrid, 22 de agosto de 1905, p.112.

³ Escuela Normal Mariano Acosta de Capital y en la Escuela Normal n° 1 de La Plata.

⁴ Sirva de ejemplo las conferencias realizadas en su viaje a Madrid en 1911 en el local de la Unión Ibero-Americana acerca de “La Argentina, sus adelantos su cultura social y artística y nuevo sistema musical de que es autor”, invitado por la Cátedra del Centro de Cultura Hispano-Americana. *La mañana*, Madrid, 18 de mayo de 1911. También la realizada en la semana siguiente sobre su “Nuevo método teórico gráfico musical” en el Ateneo de Madrid, *La Mañana, diario independiente*, Madrid, 24 mayo de 1911, p. 4; y *La Época*, Madrid, 25 de mayo de 1911, p. 3.

Imagen 8 - Ejemplos de transcripción



Fuente:(MENCHACA, 1904, p. 154 y ss).

El nuevo método sería incansablemente extendido y divulgado por él mismo en conferencias y escritos, llegando a obtener juicios muy positivos de respetadas personalidades, entre los cuales destacaría especialmente el compositor Tomás Bretón, quien llegaba a comentar que se encontraba “maravillado” por el invento de Menchaca, calificándolo de “en extremo ingenioso” (ASTRANA, 1911, p. 1; AZZARINI, 1960, p. 157-163). Eco de las impresiones de Bretón sobre el nuevo método se hacía, entre otras publicaciones, la revista iliberritana *La Alhambra* en 1909, a través de su director y amigo personal Francisco de Paula Valladar, a raíz de los célebres Conciertos de la Alhambra en Granada, quien comentaba que (...) “Se trata, pues de una reforma radical, absoluta; que lo cambia y trastorna todo, y que merece conocerse y estudiarse” (VALLADAR, 1909), p. 10-12). La publicación reproducía en las páginas aludidas las impresiones de Bretón, que se convertía en uno de los principales admiradores del método de Menchaca en España. Así le ofrecía su apoyo merced a su asistencia en los cursos que éste ofreciese en su visita divulgativa a la capital española en el conservatorio en 1911, el que concurren

como alumnos el propio Bretón, José Serrano y Cecilio Roda, entre otros⁵. La visita se cerraba con un almuerzo homenaje al argentino que partía hacia París – previamente, Menchaca habría estado presentando el método en la sección primera del prestigioso IV Congreso de la Sociedad Internacional de Música de Londres (1911)⁶- para proseguir su *tournee* promocional.

A pesar de sus esfuerzos, y tras unos comienzos exitosos en cuanto a la difusión, aceptación y divulgación de su método en Argentina y Uruguay, Menchaca encontraría finalmente la resistencia oficial del Consejo Nacional de Educación de Argentina para implantar de manera definitiva su sistema en la enseñanza general. Después de su aceptación provisional en las escuelas normales de La Plata, en 1907, sus gestiones fueron refutadas definitivamente por el inspector Rosendo Bavío en 1913, lo que supondría la postergación de su propuesta. Aún así, Menchaca habría conseguido una divulgación temporal de cierto alcance internacional, ya que su libro fue editado por la empresa Pleyel en París en 1914 (FERNÁNDEZ, 2012, p. 123 y 156), uno de cuyos propietarios, M. Lyon, se habría planteado, al parecer, la construcción de pianos con el sistema de Menchaca (ASTRANA, 1911, p. 7).

En resumen, se trató de una iniciativa inserta en las corrientes renovadoras desde el ámbito de la educación musical que a principios del siglo XX se contemplaron como nuevas posibilidades que pudiesen favorecer y acelerar su aprendizaje.

EL METHODUS “BITIRU”. PUNCTUANDI OPERA MÚSICA (1906) DE RAMÓN GALBARRIATU

El segundo método al que se referiría Pedrell fue obra del sacerdote de

⁵ *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 de mayo, 1911, p. 6.

⁶ *Revista Musical* n° 6, Bilbao, junio 1911, p. 135; y *Revista general de Enseñanza y Bellas Artes*, Madrid, 1 de junio de 1911, p. 6.

Vergara (Guipúzcoa), Ramón Galbarriatu Izurco (1871-1938). Este presbítero formado en Salamanca — donde recibía su ordenación y se doctoraba en Derecho Canónico.—⁷, publicaba un pequeño folleto de trece páginas explicando lo que constituiría una nueva forma de entender la grafía musical adaptándola a la configuración visual que ofrecía el teclado tradicional. Galbarriatu desempeñaría su carrera profesional al margen de la música, en el ámbito de la administración eclesiástica, primero como ecónomo de la iglesia de San Francisco de Asís en Bilbao y posteriormente como Delegado Diocesano para Vizcaya y presidente de la Junta de Bilbao.⁸ En la última etapa de su vida, y durante el periodo de la Segunda República, fue Vicario General Delegado de Bilbao, y participó como primer firmante de un escrito dirigido al Papa Pío XI en contra de los bombardeos de Guernica y Durango durante la Guerra Civil Española, por lo que sería represaliado, destituido y puesto en situación de arresto domiciliario en San Sebastián, donde fallecía el 6 de agosto de 1938 (FERREIRO, 2013; ROJO, 2001, p. 284-306)

Galbarriatu buscó la aprobación de Felipe Pedrell sobre su método de enseñanza musical antes de publicarlo, dado que al parecer, la invención de este sistema partiría de la interpretación de un fragmento musical de este último (PEDRELL, 1906, p. 225). Contrariamente a lo ocurrido con la valoración sobre el método de Ángel Menchaca, Pedrell se mostraba complacido por la propuesta de Galbarriatu ya que éste no perseguía la suplantación del sistema de representación vigente sino que pretendía convertirse en una nueva forma de grafía orientada a facilitar y acelerar el aprendizaje de la técnica instrumental del piano y el órgano. Se trató de un método de escritura musical complementario a las grafías vigentes, que podría enseñarse de forma transitoria y paralela, pudiendo ser de gran ayuda para los educandos y diletantes, ya que se mostraba como una transformación natural y racional del pentagrama —además de los signos de representación allí contenidos— y no del aspecto y disposición de las

⁷ La *Semana Católica de Salamanca*, nº375 ,25 de febrero de 1893, p. 127; y nº392, 24 de junio de 1893, p. 406.

⁸ Heraldo Alavés: Diario independiente de la tarde, nº 10713, 4 de marzo de 1925.

teclas del instrumento. Así lo describe Pedrell, junto a las aportaciones esenciales del pentagrama *Bitiru*:

Usted no ha pretendido vacuamente reformar la gráfica de la notación y la práctica corriente de la música, se ha fijado tan solo en la reforma provechosa que podría introducirse en el pentagrama adaptándolo al teclado del piano [...] no hay duda de que trazado así [...] desaparecen muchas anomalías de la gráfica: se escriben de un modo uniforme las notas de todas las octavas, se suprimen las claves y los bemoles y los sostenidos, y constantemente la distancia de una a otra nota es la de medio tono de donde resulta visible que cada nota por su misma posición indica su exacto sonido (PEDRELL, 1906, p. 227).

El método se escribía en latín, por una parte por el deseo de que fuese dedicado a la memoria del Papa Pío X quien, como sabemos, se erigió como reformador de la música religiosa a través del *Motu Proprio* en 1903, proceso en el que Felipe Pedrell se vio plenamente inmerso. Por otra parte, se trataría de un método dirigido principalmente a los sacerdotes como él, estudiantes de piano y órgano, y a todos aquellos orientados a trabajar en las decadentes capillas de música religiosa españolas. Por otra parte, Galbarriatu, por razones que desconocemos escondía su apellido tras el seudónimo “Guiralabarty”– una pretendida italianización del mismo–, tal vez adoptado como estrategia editorial. Es este un detalle al que Pedrell no se refiere en su crítica, insistiendo en el hecho de que el autor es Ramón “Galbarriatu” con el que, según se expone en el mismo texto, habría mantenido una relación epistolar previa a la publicación definitiva del método.

El método “Bitiru” tomaría su nombre del euskera, lengua en la que “bi eta hiru” significan “2 y 3” en alusión directa a la colocación de las líneas en el nuevo pentagrama, en el que se sucedían grupos de dos y tres líneas por la parte superior o inferior según la tesitura, jalonadas por un espacio de separación.

Imagen 9 - Portada y dedicatoria del *Methodus "Bitiru"*. *Punctuandi Opera Musica*, BNE



Fuente:(GALBARRIATU, 1906).

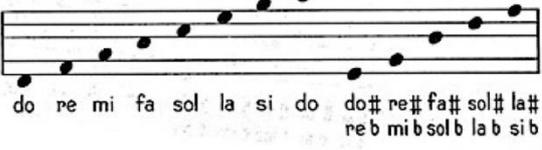
Con esta configuración se pretendía relacionar directamente la disposición pentagramal con la distribución interválica de las teclas del piano o el órgano. Del mismo modo se introducían otras novedades como la representación de las alteraciones, armaduras y compases, así como la disposición de la escala en el nuevo pentagrama con sus líneas adicionales:

Imagen 10 – Selección de fragmentos del Methodus “Bitiru”

Videmus enim in unaquaque octava horum instrumentum duas series alternas assularum nigri coloris, quarum (do \sharp et re \flat) et secunda trium (fa \sharp , sol \sharp et si \flat).



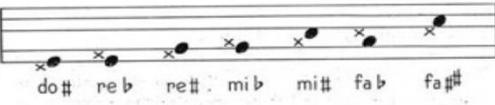
Denus pentagrammati hanc ipsam formam et scribamus in eo notas similiter ac in organo:



do re mi fa sol la si do do \sharp re \sharp fa \sharp sol \sharp la \sharp
re \flat mi \flat sol \flat la \flat si \flat



fa la do fa la do fa

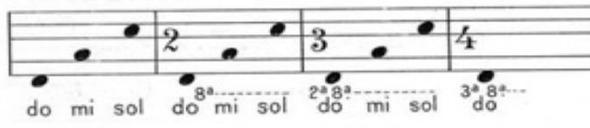
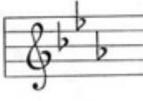


do \sharp re \flat re \sharp mi \flat mi \sharp fa \flat fa \sharp

aequivalet



idem est ac



do mi sol do^{8^a} mi sol 2^a 8^a do^{3^a} mi sol 3^a 8^a do

Fuente: (GALBARRIATU,1906, p. 6, 8-10).

La valoración de Pedrell fue, según hemos comentado, positiva, pero volvía a exponer cuáles eran los problemas que éste o cualquier otro método musicográfico renovador iba a encontrarse. Por una parte, el hábito universal de trabajar con el método convencional: (...) “todo se estrella ante la imposición del hecho inculcado por la costumbre, y lo que es peor, la rutina” (...). Por otra parte, estaba la resistencia de los impresores a cambiar sus tipos y procedimientos, unido a la propia industria editorial. También sería evidente el recelo de los docentes y los propios centros de enseñanza, que serían reacios –en opinión de Pedrell– a la adopción de nuevas grafías. A este grupo se podía añadir un sector del alumnado deseoso de formarse según la representación tradicional y la gráfica “universal” convencional.

Por último, apelando a sus inquietudes musicológicas, Pedrell expondría su temor a que si se impusiese un nuevo sistema musical podría desecharse progresivamente el sistema tradicional vigente, pudiendo pasar lo mismo con la

notación actual respecto a la neumática. Por otra parte, observaba que no eran muchos los que sabían leer y transcribir la notación del siglo XV –estampada con caracteres de imprenta movibles–, y muy pocos los lectores del sistema de notación por cifra, ejemplo elocuente de pragmatismo y eficiencia representativa del siglo XVI: (...) “ideado para vihuela, laúd, tiorba, órgano, clavicordio o arpa. (...) y eso que la cifra es uno de los sistemas más claros, lógicos y fáciles”(PEDRELL, 1906, p. 228).

El sentido común y la lógica de muchos planteamientos de mejora en la representación musical, se enfrentaban al peso –insalvable en la mayoría de los casos– de la tradición, aún en un contexto como el de final del siglo XIX, en el que la novedad y los avances en todos los campos preconizaban la posibilidad de renovar y subvertir multitud de cuestiones y disciplinas. El alcance de la propuesta de Galbarriatu fue escasa y marcadamente local en el País Vasco, y estuvo dirigida especialmente a la enseñanza musical en el ámbito de la Iglesia, puesto que además de para el teclado, servía para aplicarse a la notación gregoriana y facilitar su lectura: una aportación original inmersa en los esfuerzos por la difusión y aprendizaje del Canto Gregoriano emanados del *Motu Proprio* (GALBARRIATU, 1906, p. 7)⁹

“EL TONIC SOL-FA” (1841) DE SARAH. A. GLOVER Y JOHN CURWEN

Felipe Pedrell, más allá de sentirse en contra de cambiar el sistema de notación vigente, aceptando sus contradicciones y limitaciones, preconizaba los problemas surgidos de la innovación musicográfica. Al hilo del comentario de los dos métodos referidos, Pedrell añadía un segundo artículo en *Musicalerías*, esta vez dedicado al célebre método alfabético de aprendizaje musical *Tonic Sol-Fa* –

⁹ “Bibliographie” La Tribune de Saint Gervais, Bulletin mensuel de la Schola Cantorum n°5, Paris, mayo de 1906, p. 159.

aludido someramente en su crítica del sistema “Bitiru” – del que Pedrell, a pesar de su parecer genéricamente poco receptivo hacia los nuevos métodos, destacaba que: “un solo y único sistema, puramente para la gráfica vocal, se ha impuesto hasta lo presente, y no me cabe duda de que se impondrá cuando se extienda a la gráfica instrumental, cosa asequible” (PEDRELL, 1906, p. 233).

El método *Tonic Sol-Fa* (1841) de los ingleses Sarah Anna Glover (1786-1867) y John Curwen (1816-1880), que Pedrell habría conocido en sus viajes y a través de su acceso a publicaciones extranjeras, no pretendía sustituir la escritura musical tradicional sino facilitar el aprendizaje musical inicial para, posteriormente y una vez asimiladas muchas cuestiones a través del nuevo método, aprender la notación convencional. Por ello, Pedrell alabaría el alcance y utilidad del método por su utilidad en la divulgación genérica de la educación musical en Inglaterra (los sistemas creados en este país para la enseñanza musical en escuelas públicas, colegios, iglesias e institutos gozaron del reconocimiento oficial por parte del estado), Alemania y EE.UU., con el que se alfabetizaba musicalmente y con mayor celeridad a los discentes, tanto adultos como escolares, estando muy divulgado para la praxis vocal en agrupaciones tímbricas corales –formaciones identitarias especialmente en el paisaje musical urbano desde la segunda mitad del ochocientos– (NAGORE, 2001, p. 211-226). Pedrell destacaba esta exitosa implantación en los citados países, observando además el considerable adelanto allí en materia de divulgación y aprendizaje musical, donde esta materia formaba parte de los estudios de la enseñanza general, no así en el caso de España.

Tal y como describe Pedrell en su texto crítico, el *Tonic Sol-Fa* era un sistema musical alfabético que utiliza la entonación relativa y la quironimia, simplificando las indicaciones habituales del lenguaje musical tradicional. Para Pedrell, el uso de este sistema era un rasgo de la pervivencia de la tradición en la notación alfabética medieval en Inglaterra. El método, no obstante, fue ideado y publicado previamente en 1835 por Sarah Ann Glover –sin firmar–, basado en la entonación relativa a través del “do móvil”, y en un esquema con quince sílabas

de sencilla pronunciación en lengua inglesa, que facilitaba el aprendizaje así como la lectura del canto de los salmos en las congregaciones. En esos años habría otras iniciativas en Inglaterra como las de Joseph Mainzer (1801-1851) o John Pike Hulla (1812-1884) (SARMIENTO, 2016, p. 48-49), quien bajo la impronta francesa del sistema de Guillaume Louis Bouquillon-Wilhem (1781-1842) optaría, en cambio, por la adopción del “do fijo”, centrado en la entonación absoluta (ORIOU, 2005, p. 11-32). Se trataría de la plasmación de las corrientes racionalistas en la educación musical a las que se uniría la difundida propuesta francesa de notación numérica *Galín-Paris-Chevé* a la que nos referiremos con posterioridad. La idiosincrasia de estas iniciativas es producto de la nueva consideración de la educación musical y sus efectos, con el objetivo de formar musicalmente a un espectro social amplio de la sociedad, en especial a las clases populares. Unas iniciativas que Pedrell, más allá de su opinión acerca de los métodos alternativos de notación, veía con admiración frente a los derroteros que iba a seguir la enseñanza musical en España, donde a su precaria situación, se unía su exclusión del ámbito universitario en 1868, llevada a cabo por el erudito *isabelino* Severo Catalina del Amo (PAU, 2021).

Por otra parte, sería el reverendo inglés John Curwen, quien divulgaba el método *Tonic Sol-Fa*. Este partía del trabajo previo de la citada Sarah Ann Glover, realizando algunas modificaciones, en este caso basado en dieciocho sílabas derivadas de sus denominaciones en latín, que publicaba a mediados del siglo XIX (RAINBOW Y MCGUIRE, 2001; SARMIENTO, 2016, p. 49). Sin embargo, Curwen lo firmaba como propio, fagocitando así la creación original de la educadora musical de Norwich (SOUTHCOTT, 2019; BENNET, 1984, p. 49-65 y 1980, p. 233-236), aunque no conseguiría postergar del todo la memoria de la misma, siendo citada también por Pedrell (1906, p. 233).

Así, Curwen publicaba en 1843 *Grammar of Vocal Music* en 1843, y fundaba en 1853 la “Asociación Tonic Sol-Fa”. Posteriormente, en 1858 publicaba *The Standard Course of Lessons on the Tonic Sol-fa Method of Teaching to Sing*. El método se reeditaba perfeccionado en 1872, y en 1879 inauguraba en Londres

Precisamente, Pedrell (1906, p. 235) aludía de forma sucinta y crítica a otro de los sistemas alternativos de notación más divulgados, en este caso numérico, con una amplia implantación en Francia a finales del siglo XIX, conocido como *Método Chev e* o *Galin-París-Chev e*: (...) “el método de Curwen que yo sepa no ha entrado en Francia, sin duda por la analogía que tiene, hasta cierto punto, con el sistema Galin-París-Chev e, de desagradable memoria. Como llama un music ografo francés”.

Queda patente cierto desdén hacia este sistema, a pesar de ser un método con algún aspecto en común con el divulgado por Curwen como una clara raigambre roussoniana. Este método de enseñanza musical obra de Pierre Galin (1786-1822) en la primera mitad del *ochocientos*, fue desarrollado por el taqu ografo Aim e París (1789-1866) y Emile Chev e (1804-1864). El sistema estuvo inspirado en algunas de las aportaciones a la grafía musical apuntadas por el referido J. J. Rousseau. El sistema tuvo una importante difusión en Francia, pero también en otros países europeos como Suiza, Holanda, Inglaterra o Rusia, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX. De hecho, en 1883 se aprobaba y recomendaba su uso oficialmente junto con el método de enseñanza tradicional, al que no pretendía suplantar en las escuelas francesas.

A grandes rasgos diremos que se trató de un sistema de notación a través de números (del 1 al 7) correspondiente a los grados de la escala para su uso genérico en todas las tonalidades. La lectura de estos números se hacía, no obstante, vinculándolos a las sílabas propias de la solmisaci n convencional.

Algunos de los recursos de Glover y Curwen en el método *Tonic Sol-Fa* ser an utilizados posteriormente por los próceres de la educación musical, creadores de los principales sistemas musicales activos históricos como Z ltan Kodaly, o el de otra mujer determinante en el ámbito de la pedagogía musical, Justine Ward. El método diseñado por Ward se basar a en la entonación relativa –Do móvil–, la representación quiron mica y la notación numérica, extendiéndose en las escuelas católicas durante el siglo XX por EE.UU. y otros países. En España, la introducción de este método vendr a propiciada por algunos

de los reformadores de la música religiosa española: Nemesio Otaño y Tomás de Manzárraga, continuadores del espíritu regenerador de Pío X y el *Motu Proprio*, en la misma línea de acción preconizada por Pedrell y que se manifestaba entre otras acciones en su participación en la creación de la Asociación Isidoriana de Madrid para la reforma de la música sagrada (LÓPEZ, 2001, p. 287-306).

El discurso descriptivo de Felipe Pedrell sobre el *Tonic Sol-Fa* se jalónaba con numerosas referencias a publicaciones sobre el método, realizadas por Curwen y sus seguidores. Dejaba así clara la aceptación de la industria editorial de éstas, que en este caso, habrían propiciado su difusión. Finalmente, Pedrell ensalzaba el interés por la alfabetización musical de las naciones receptoras y divulgadoras del método de Glover y Curwen, aprovechando para exponer el desconocimiento completo sobre éste en España e Italia. Esto constituía una nueva oportunidad para incidir en la necesidad de una mejora sustancial de la educación musical de la sociedad española, que debía enarbolarse desde las instituciones. Esta debía pasar, de forma imprescindible, por la integración de la música en los planes oficiales de estudio de las escuelas elementales y primarias, lo que todavía tardaría en materializarse.

CONCLUSIONES

En el presente estudio se han analizado *Nuevo sistema teórico gráfico de la música* (1904); el *Methodus "Bitiru"* (1906) y el método *Tonic sol-fa* (1841), a través del tamiz de Felipe Pedrell. Este musicólogo y compositor de gran trascendencia –una de las personalidades más respetadas en el ámbito musical hispano– ofrecía una revisión crítica de todos ellos en *Musicalerías* (1906), obra recopilatoria de algunos de sus artículos publicados entre 1902 y 1906. A pesar de su resistencia frontal aparente, Pedrell defiende las innovaciones en el campo de la grafía musical tradicional, siempre que supongan un avance y una ayuda para desarrollar con eficiencia y rapidez en el aprendizaje del lenguaje musical y

por ende, la praxis de la música.

Aún admitiendo las incoherencias y dificultades del sistema convencional de escritura musical, Pedrell en ningún caso considera que este deba sustituirse por los nuevos métodos que analiza, por muy elaborados y razonables que puedan parecer. Los problemas derivados del cambio integral de la grafía musical podrían propiciar, a juicio del crítico, la desaparición a largo plazo del repertorio musical escrito en notación tradicional, tal y como había podido comprobar a lo largo de sus tareas musicológicas, donde la evolución de la notación habría convertido en un hecho muy complejo la lectura paleográfica de neumas y otros signos antiguos. También insitía con nuevos ejemplos historiográficos en el hecho de que aunque un nuevo sistema de representación gráfica presentara ciertas mejoras, este no tiene por qué trascender, tal y como ocurrió con el sistema de cifra para instrumentos de cuerda pulsada. Además, de cara a la adopción de estas nuevas propuestas, advertía sobre el conservadurismo que impregnaba el ámbito de la música tanto por parte de compositores, docentes e instituciones educativas como por el mercado editorial y los impresores.

Sus posturas quedan manifiestamente expuestas en los artículos analizados, donde solamente se admiten como posibilidades válidas los planteamientos de Ramón Galbarriatu y el extendido método anglosajón *Tonic Sol-Fa* de Glover y Corwen, al que dedica un texto a parte, y cuyo análisis muestra un conocimiento detallado de su uso y posiblemente, de alguna de las numerosas publicaciones editadas y divulgadas con tal grafía.

Peor suerte correría el método de Menchaca, tanto por su propuesta teórico-musical como por su nuevo modelo de teclado, al que perjudicaría sobremanera el rechazo frontal de Pedrell y su influencia mediática –aún a pesar del apoyo explícito de Tomás Bretón entre otros destacados músicos de la época–. El camino iniciado por Menchaca –como uno más entre los ingentes adelantos metodológicos a los que la incipiente psicología y la pedagogía no iban a permanecer al margen– no cristalizaron en esta ocasión a pesar del interés del planteamiento. Las resistencias vaticinadas por Pedrell terminaron por

materializarse.

En cualquier caso, los artículos respecto a los nuevos sistemas de notación musical escritos por Felipe Pedrell sirven como un valioso testimonio, no solo por el exiguo conocimiento que de los mismos se tenía en España, y que fueron, en todo caso testimoniales, sino también porque recrean la situación de la educación y la alfabetización musical de la sociedad española de la época (GALVIS, 2001, p. 913-921). Se trataría de nuevos métodos que surgieron, entre otras razones, como propuestas de democratización y rápido acceso de las clases populares a la educación musical. Un proceso que a España, como en otros muchos aspectos, llegaría con retraso.

REFERENCIAS

ASTRANA, Luis. La revolución en la música. **La Mañana, diario independiente**, Madrid, p. 7, 9 mayo de 1911.

ASTRANA, Luis. Crónica musical. Una conferencia notable”, **La Mañana, diario independiente**, Madrid, p. 1, 20 mayo de 1911.

AVIÑO, Xosé. El Nacionalismo, coartada de la modernización musical en Cataluña. En COLORADO Alfonso; LLORET, Mariona y UCÉLAY-DA, Enric (eds.). **El pentagrama político. Ensayos sobre música y nacionalismo**. Barcelona: Cal Edicions N.E., 2016, p. 75.

AZZARINI, Emilio. La Plata, cuna del sistema de doce notas. Ángel Menchaca: teórico genial. **Revista de la Universidad Nacional de La Plata**, Universidad de La Plata, primer cuatrimestre, p. 156-163, 1960.

BENNET, P. D. Sarah Glover: a forgotten pioneer in music education. **Journal of Research in Music Education**, v.32, n.1, 1984, p. 49-65.

BENNET, P. D. Curwen's Visit to Norwich”, **The Musical Times**, U.K., v.121, n.1646, p. 233-236, 1980.

BORDAS, Cristina. La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos. En CARRERAS, Juna José (ed.) **La música en España en el siglo XIX. Historia de la música en España e Hispanoamérica**. Madrid: Fondo de Cultura

Económica, v.5, 2018, p.602-640.

CALMELL CÈSAR. Pedrell, compositor i musicòleg. **Recerca Musicològica**, Barcelona: n.14-15, p. 335-348, 2004-2005.

CARREDANO, Consuelo, ELI, Victoria. El teatro lírico. (CARREDANO Y ELI (eds.) En: **La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Historia de la música en España e Hispanoamérica**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, v.6 2010, p. 182-183.

CARRERAS, Juan José. Hijos de Pedrell: La Historiografía Musical Española y sus orígenes nacionalistas (1780- 1980). **Il Saggiatore Musicale**, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschkin, n.8, v.1, p. 121-169, 2001.

CARRERAS, Juan José. Problemas de la historiografía musical: el caso de Higinio Anglés y el medievalismo. En BOMBI, Andrea (ed.) **Pasados y presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)**. Valencia: Universidad de Valencia, 2015, p. 25.

CRUZ, Jesús. **El surgimiento de la cultura burguesa**. Madrid: Ed. Siglo XXI, 2014.

CURWEN, John. **Tonic-Sol-fa**. London & New York: Novello, Ewer and Co., p. 23.

CURWEN, John. **Musical Theory**. v.1, London: J. Curwen & Sons Ltd., 1879, p. 12.

DE RODA, Cecilio. **Revista Musical**, Bilbao, p.135, n.6, junio 1911.

FERNÁNDEZ, Diana. Una reforma de la notación musical en la Argentina: Ángel Menchaca y su entorno. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, n.17, p. 61-130, 2001.

FERNÁNDEZ, Diana. Propuestas de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación Argentina (Siglos XIX y XX). **Revista Cruz del Sur. Revista de Humanidades**. Buenos Aires, n.3 p. 137-169, 2012.

FERREIRO, Anxo. **Consejos de guerra contra el clero vasco (1936-1944). La iglesia vasca vencida**. Mondragón: Intxorta Kultur Elkarte, 2013.

GARCÍA, Adriana C. “Día de la mujer: la historia de Sarah Ann Glover”. **Aula Musical de Adriana**. Disponible en: <http://aulamusicaldeadriana.blogspot.com/p/la-profesora.html>. Acceso: 20 oct.

2021.

GALBARRIATU, Ramón. **Methodus “Bitiru”**. **Punctuandi Opera Musica**, Bilbao: Sociedad Bilbaina de Artes Gráficas, 1906. (Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura: M.FOLL/104/13).

GALVIS, Vicente. La actividad musical de la Sociedad económica de amigos del País de Valencia en la primera mitad del siglo XIX. **Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia**. Valencia, RSEAPV, n.2, p. 913-921, 2001.

GARCÍA, Albano. Anhelos reformistas en torno al *Motu Proprio*. La Sociedad Cecilianista Española en la prensa especializada. En *El asociacionismo musical en España: estudios de caso a través de la prensa*. En QUEIPO, Carolina y PALACIOS, María (eds.) Logroño: Calenda Ediciones Musicales, 2019, p. 63-84.

GÓMEZ, Carlos. **Historia de la Música Española. 5. Siglo XIX**. Madrid: Alianza Música, 1984.

HARRIS, Clement A. The War between the Fixed and Movable Doh. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, n.4, v.2, p. 184-195, 1918.

LICHSTENSZTAJN, Dochy. El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell. **Recerca Musicològica**, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, n.14-15, p. 301-323, 2004-2005.

LOLO, Begoña. La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria. **Recerca Musicològica**, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, n.11-12, p. 345-356, 1991-1992.

LÓPEZ-CALO, José. Cien años de asociaciones de música religiosa en España, 1850-1950. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, n.8-9, 2001, p. 287-306.

LÓPEZ-CALO, José. **La música en las catedrales españolas**. Madrid: ICCMU-Universidad Complutense de Madrid, 2012.

MARTÍNEZ, Zoila. *Musica Divulgata: La labor divulgativa de Felipe Pedrell en Madrid (1894-1900)*. **Revista de Musicología**, Madrid, SEdeM, v.60, n.2, p. 489-512, 2017.

MENCHACA, Ángel y GUIDI, Francisco G. **Una Noche en Loreto, juguete cómico-lírico en tres actos y en prosa**. Buenos Aires: Imprenta, Litografía y Encuadernación de Stiller & Laass, 1886.

MENCHACA, Ángel. **Nuevo sistema teórico gráfico de la música. Breve, claro, científico y preciso, ideal para todas las voces y todos los instrumentos. Nuevo teclado para pianos, armonios etc.** La Plata: Taller de Publicaciones, 1904.

MENCHACA, Ángel. **El Nuevo Sistema Musical. Su enseñanza en las Escuelas Normales y las Musicalerías de don Felipe Pedrell.** La Plata: Taller de Impresiones Oficiales, 1907.

MONTOYA, J. Carlos. El recorrido de las metodologías de principios del siglo XX en la enseñanza de la música en España: aproximación bibliográfica e interpretativa. **Anuario Musical**, CSIC, Madrid, n.72, p. 219-232, 2017.

NAGORE, María. Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales. **Cuadernos de Música Iberoamericana**, Madrid, Universidad complutense de Madrid, n.8-9, p. 211-226, 2001.

ORIOL, Nicolás. La Música en las Enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI. **Revista electrónica de LEEME**, n.16, p. 11-32, 2005. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9756/9190>. Acceso en: 28 oct. 2021.

PASCUAL, María de las Nieves. Autógrafos de artistas: Valencia en el panorama musical internacional a principios del siglo XX. El libro de firmas como fuente de documentación musical. **Nassarre**, Zaragoza, IFC, v.32, p. 167-206, 2016.

PAU, Antonio. Severo Catalina y del Amo. **Real Academia de la Historia**. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/11780/severo-catalina-y-del-amo>. Acceso en: 16 mar. 2021.

PEDRELL, Felipe. **Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical.** Valencia: F. Sempere y Compañía Editores, 1906.

PEDRELL, Felipe. **Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos. Poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell.** Barcelona: Imprenta de Henrich y Ca., 1891.

RAINBOW, Bernarr y McGuire, Charles E. Tonic sol-fa. En **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Root, D.L. (ed.) Oxford: Oxford University Press, 2001.

RAURICH, Salvatore. Un nuevo sistema científico de notación musical, **Por esos mundos**, Madrid, p. 527-529, 1 de octubre de 1910.

ROJO, Severiano. El clero de Bilbao frente a la evolución de la sociedad vasca (De la II^a República al Franquismo). **Historia contemporánea**, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), v.22, p. 284-306, 2001.

ROUSSEAU, J.J.; GALIN, P.; PARIS A.; CHEVÉ, E. **300 airs: lecture musicale / Association galiniste pour la propagation de l'enseignement musicale par la méthode Galin-Paris-Chevé**, París: Association Galiniste y Lebègue, 1907.

SARMIENTO, Pedro A. **El Sistema Fallon: método de notación alternativa para la enseñanza musical en Colombia (1867-87)**. 2016. Tesis de maestría en Musicología, Universidad Nacional de Colombia, 2016.

SOUTHCOTT, Jane. **Sarah Anna Glover: Nineteenth Century Music Education Pioneer**. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2019.

VALLADAR, Francisco de Paula. Un nuevo sistema musical. **La Alhambra**, Granada, n.260, p. 10-12, 1909.

CARMEN M. ZAVALA-ARNAL es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza (ESPAÑA). Es Doctora en Educación Musical por la misma universidad, y realizó el Master en Investigación Musical en la VIU. Es miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública y del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza. Es además miembro de las Comisiones «Bandas de Música» y «Música y prensa» de la Sociedad Española de Musicología. Ha publicado varios artículos científicos sobre educación musical y musicología en revistas indexadas, y participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

E-mail: czavala@unizar.es

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1964-889X>

JORGE RÁMON-SALINAS es Licenciado y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, titulado superior en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza), y ha realizado el Máster en Investigación en Didáctica de las Ciencias Sociales (Universitat Autònoma de Barcelona). Es profesor titular del cuerpo de profesores de Educación

Secundaria y Bachillerato (Música) y profesor Asociado en el Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza (ESPAÑA). Es miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública de la Universidad de Zaragoza, y de las Comisiones de «Bandas de Música» y «Música y prensa» de la Sociedad Española de Musicología. Ha realizado distintas publicaciones científicas y participado en encuentros nacionales e internacionales.

E-mail: jramon@unizar.es

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3950-5407>

Recebido em: 01 de novembro de 2021

Aprovado em: 03 de março de 2022

Editora responsável: Terciane Angela Luchese



Revista História da Educação - RHE
Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação - Asphe
Artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.