

De gráfica musical sobre dos nuevos sistemas de notación

I

Sin exigencias sociales ni mucho menos artísticas que lo reclamasen imperiosamente, la música, como lenguaje para practicarla y hacerla entender al que no la practica, posee una gráfica tan maravillosa y universalizada, que no ha podido lograr hasta ahora ninguna lengua viva europea. El hecho no deja de sorprender, mucho más al considerar con cuánta lógica se ha desarrollado el proceso histórico de la notación, siguiendo paso á paso sus transformaciones en sentido absolutamente paralelo á las evoluciones de arte, que de homófono encarrilóse por la fructuosa especulación de la polifonía, hasta determinarse con toda precisión en la armonía moderna.

En efecto, no deja de sorprender, repito, la lógica de ese proceso que de los *martirii* de la notación bizantina, de la literal y de la neumática, ó *nota romana*, como fué llamada en su origen; del poco preciso sistema de esta notación, verdadero y simple subsidio mnemónico ó de rememoración, hayamos venido á parar, pasando por la notación beociana, las reformas guidonianas, la notación mensural, etc., á las redondas, negras, corcheas y semifusas modernas.

A pesar de la universalidad de la música y de la gráfica correspondiente, que no ha superado ni es fácil pueda superar ningún volapuk ni ningún esperanto de la lengua hablada, debe de tener y tiene, en realidad, puntos muy vulnerables cuando no pasa año, y esto ya viene de lejos, sin que aparezcan unos y otros proyectos de reforma sobre un punto ó puntos dados ó de la totalidad del sistema, y tanto es así, que si se llegase á escribir la historia de los sistemas propuestos, el solo catálogo de éstos formaría una montaña de volúmenes.

Sí, tiene puntos vulnerables, y no pocos, el sistema actual de notación, y á esto se dirigen, á hacerlos invulnerables, todos los sistemas habidos y por haber, estrellándose todos, pero todos, contra la fuerza del hecho y de la rutina.

Dos de estos novísimos sistemas de reforma de la notación y aun de la práctica musical tengo sobre la mesa; los dos son debidos á autores españoles; son ambos de fecha reciente y de uno y otro cortesía obligame á hablar.

El que ha publicado el señor don Angel Menchaca, residente en La Plata, intitúlase «Nuevo sistema teórico-gráfico de la música... Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido, igual para todas las voces y todos los instrumentos...» El autor da el resumen de los elementos gráficos de su sistema, que se reducen á tres: «La figura (en forma de rosal), que da el nombre de la nota según la posición que se trace.—La perpendicular sencilla ó doble» (plica corta ó larga, que diríamos), «que ubica (?) la nota en la escala general, determinando su gravedad, ó sea la *docena* á que pertenece.—El punto, que expresa la duración de cada sonido.» La figura—añade el autor—«no tiene dimensiones determinadas: pueden dársele diversos *formatos* como á las letras.—Este sistema reposa sobre tres unidades fundamentales de que carece la música *pentagramal*: *Unidad gráfica*: una sola figura para representar todos los sonidos del alfabeto musical: *Unidad de duración*, que reduce todos los compases á uno» (esto es bueno para afirmarlo, pero no para aprobarlo), *Unidad de in-*

tervalo, que facilita la determinación precisa de los sonidos», etc.

Este simple anuncio bastará para comprender lo que el nuevo sistema significa: un capítulo más que añadir á los mil y un delirios de la interminable novela. La novela de la flamante gráfica técnica no termina, sin más consecuencias en esto sino que tiende á reformar la mecánica del teclado, uno de los artefactos considerado, hasta ahora, como el que mejor se adapta á la estructura de las manos del tañedor. «Mi teclado—dice el inventor—consiste en la colocación sucesiva y sin interrupción de las teclas en dos filas» (una de teclas blancas y otra de teclas negras alternadas rigurosamente entre sí), «correspondientes á los dos rangos, superior é inferior, en que»—dado su sistema—«se escriben las notas de la escala.» Y añade: «El teclado común ha pasado por las manos de millones de ejecutantes, desde 1655» (¿fué realmente en 1655 ó en 1711?), «en que inventó el piano» (¿el piano ó el piano-forte, que son instrumentos algo distintos?), «Bart, Cristoforis de Padua» (Cristofori de Florencia, quiso decir el autor, que en eso de historia anda tan desvalido como de técnica musical), «y no tiene ya secretos: el nuevo no se sabe aún lo que podrá obtener de él la técnica del porvenir.» Probablemente nada, aunque á todos los pianistas del mundo se le ocurriese reformar de repente su técnica y mecanismo sólo por dar gusto al autor de la reforma... y á los fabricantes de pianos y organeros.

En suma, que el *Nuevo Sistema* es uno más que añadir al catálogo interminable... de los que valía más que no se hubiesen inventado como atentatorios al sexto sentido.

Y ahora tócame hablar del otro sistema, que su autor, el ilustrado sacerdote bilbaino don Ramón Galbarriatu intitula *Methodus «Bitiru» punctuandi opera Musica*, de las voces bascas *Bi, ta, iru*, que significan *dos y tres*, porque las líneas del pentagrama del nuevo método en cuestión se suceden de dos en tres, por arriba ó por abajo, conforme á las necesidades de las *tessiture* de un fragmento gráfico dado, con un espacio de sepa-

ración en cada dos y cada tres líneas sucesivamente. Y como en el *Methodus* he tenido una intervención privada por haber acudido en consulta á mí su bondadoso y galante autor, y digo así porque quiso ofrecerme, no sólo las primicias, sino la misma paternidad del invento, forzoso me será levantar el velo de la intervención privada, ahora que el autor ha publicado las bases de su invento, y cederle la palabra para que se entere el estudioso lector. «Se acordará usted—díceme con fecha del presente mes—de que en Junio pasado le presenté mi proyecto de escritura musical y que usted, con atención que agradezco en el alma, se dignó felicitar-me por mi invento. Púsome también algunos reparos sobre las dificultades que presenta siempre una innovación en la gráfica musical, pero á pesar de ello, me decía usted que debía dar á conocer mi idea y que usted me secundaría en esa obra meritoria sobreponiéndose á su pesimismo en estas materias. Pues bien; tengo el honor de presentar á usted el pequeño folleto en el que expongo mi pensamiento. Lo he escrito en latín, porque me ha parecido conveniente dedicárselo á Su Santidad Pío X.»

«...Como verá usted, he traducido con pequeñas modificaciones las cuartillas en que le expuse mi pensamiento. He añadido una tercera objeción para responder á los reparos que usted tuvo la amabilidad de hacerme. Como digo allí, el perjuicio (ó más bien la prevención) de los editores y la necesidad de que los músicos tendrían que estudiar los dos sistemas, es un obstáculo que dificulta, pero no imposibilita la adopción del nuevo método. Es cuestión de más ó menos tiempo, y yo tengo una firme esperanza de que si no en vida mía más tarde ha de adoptarse mi pentagrama, por las ventajas, á mi juicio insuperables, que él ofrece, sencillez, claridad y precisión, y para el estudio del piano y del órgano el ser adaptación exacta del teclado. El primer paso, que es su publicación, ya se ha dado: el segundo, la presentación del nuevo pentagrama, nadie más á propósito que usted, señor Pedrell, ya que una composición suya, como le dije, fué la causa ocasional de mi invento. Una palabra laudatoria de usted...»

Esta palabra, laudatoria desde luego, y otros y otros reparos, añadidos á los que expuse, fundados en las dificultades insuperables que esta clase de reformas, totales ó parciales, de la gráfica musical, ofrecen en la práctica, por los extremos generales que al principio expuse, esta palabra yo se la diré en próxima ocasión al ilustrado autor del *Methodus «Bitiru»*, pues merece en realidad capítulo aparte.

II

Para don Ramón Galbarriatu

Su *Methodus «Bitiru»* anda ya por ahí impreso y entregado al juicio de los músicos. Quiero reiterar á usted la palabra laudatoria que me mereció su reforma, cuando privadamente me la dió usted á conocer, y me place hacerlo en público, muy cumplida y muy sinceramente. Usted no ha pretendido vanamente reformar la gráfica de la notación y la práctica corriente de la música: se ha fijado tan sólo en la reforma provechosa que podría introducirse en el pentagrama adaptándolo al teclado del piano, como si dijéramos *de visu*, trazando las líneas de aquél en la forma en que están colocadas las teclas negras, de dos en tres, suficientemente separados los espacios que representan las dos teclas blancas después de cada serie de dos y tres negras. Aunque ya se ha intentado la reforma en este mismo sentido, no hay duda de que trazado así el pentagrama desaparecen muchas anomalías de gráfica: se escriben de un modo uniforme las notas de todas las octavas: se suprimen las claves y los bemoles y sostenidos, y constantemente la distancia de una á otra nota es la de medio tono, de donde resulta *visible* que cada nota por su misma posición indica su exacto sonido... y con un poco más que se hubiese corrido usted, daba un nombre de afinidad á cada una de las tres modificaciones de natural, sosteni-

zada ó bemolizada que ofrece cada nota; de afinidad, digo, para no romper del todo con la costumbre de la nomenclatura actual, llamando con un nombre propio á las tres modificaciones del *do* natural, sostenizado y bemolizado, *da*, *de*, *di*, á las tres del *re*, *ra*, *ri*, etc.

Todo esto es muy santo y muy bueno, muy ingenioso é informado en el sentido común, pero todo se estrecha ante la imposición del hecho inculcado por la costumbre, y lo que es peor, por la rutina. ¡Qué de ingeniosidades no se les han ocurrido á los centenares y más centenares de reformadores de la notación musical, que han sido y serán, con constancia á prueba de desengaños y decepciones! Los encargados de estampar música dicen nones: nones dicen también los centros de enseñanza, y nones dice el que aprende música. Admitido que fuese un sistema (dada la posibilidad de que lo fuese) no iba de buenas á primeras á almacenarse toda la música actual, ni la admisión de un nuevo sistema cualquiera excluiría la necesidad de conocer, á la vez que el nuevo, el anterior ó los interiores inmediatos. Cabría la posibilidad de que el nuevo á fuerza de años se impusiese, y ¿qué sucedería entonces? Lo que ahora con la notación neumática, que son contados los que saben ó pretenden quizá traducirla; no son muchos los que pueden descifrar la del siglo XV, estampada con caracteres de imprenta movibles; que son también poquísimos los que saben traducir la notación por cifra para vihuela, laúd, tiorba, órgano, clavicordio, arpa, etc., del siglo XVI, y esto que la notación por cifra es uno de los sistemas más claros, lógicos y fáciles que puedan darse. 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 á la gráfica instrumental, cosa asequible; el sistema *Tonic-Solfa* inglés ó *Tonica Do*, muy popularizado en Inglaterra y en los Estados Unidos, donde se imprimen cada año millares de millares de ejemplares, destinadas á las escuelas de párvulos (sabido es que en aquellos países la enseñanza musical es obligatoria) y á las innumerables sociedades de orfeones, capillas rurales, gimnasios, aca-

demias, etc. En Francia y en Italia contadas personas conocen las excelencias gráficas del *Tonic-Solfa*; en España yo no tengo noticia de quien lo conozca ni siquiera de oídas.

Los hechos inculcados por la costumbre y por la rutina no sólo son la rémora de todo progreso en el sistema gráfico general de notación, sino de meros detalles del mismo. No ha mucho tiempo en una comunicación, que fué muy leída, proponía M. Saint-Saëns ciertas leves reformas en la escritura musical. La cuestión de los «accidentes de precaución» tenía preocupado y proponía colocarlos entre paréntesis, ó bien encima ó debajo de la nota. El procedimiento último es bueno para las voces ó instrumentos no policordos, é impracticable para los acordes cuyo gráfica impone colocar el accidente de precaución entre paréntesis.

La supresión de las claves de *do* ha originado, como usted sabe, la confusión de *tessitura* entre la voz de *soprano* y de *tenor*. Varias correcciones se han propuesto: ninguna tan monstruosa como la amalgama de las claves de *sol* y de *do* en cuarta en un solo signo que repugna á la vista y... al gusto.

Propone Saint-Saëns colocar en la clave de *sol* (condicional para la *tessitura* del tenor) dos puntos, como se hace con la clave de *fa*. Nadie le ha hecho caso. Si las dos mejoras propuestas no han sido admitidas, tampoco lo ha sido la de los accidentes que se aplican á las notas prolongadas durante varios compases. En Alemania la moda consiste en colocarlos únicamente en el primer compás. Esto simplifica la escritura; pero cuando se vuelve la página, ¿quién está seguro de que aquella nota es accidentada? Otra decisión debería tenerse en cuenta respecto á la confusión que se produce entre el ligado convencional del tresillo, destinado á reunir las tres notas que lo indican, y el signo expresivo de *ligado*. Los alemanes usan para el caso un trazo anguloso que, si evita toda confusión, no es elegante ni mucho menos. ¿Es indispensable acaso reunir estas notas? ¿No bastaría un número itálico que no se confundiese con los números usados para la digitación? Y ni aun esto siquiera,

puesto que el ligado convencional de indicación de tresillo podría suprimirse perfectamente con la condición de adoptar para la cifra gráfica de tresillo un número itálico especial que no podría confundirse con la cifra ó cifras de digitación.

Si por cosas de tan poca monta, como las que proponía Saint Saëns, no es posible el acuerdo en la gráfica manuscrita y estampada de la música, ayúdeme usted á pensar; ¿qué no será cuando se trata, como en el caso de usted, de la reforma parcial del pentagrama ó de la más trascendental de todo el sistema, pues á decir verdad es una consecuencia de aquella reforma parcial?

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO

EL TONIC-SOLFA

Á un preguntón

¿Quieres saber en qué consiste el sistema de notación musical de este nombre, llamado también *Tónica-Do*? Pues oye:

Dedúcese de antiquísima documentación, que *cantare in nota* significaba cantar sobre las notas de música figuradas en el pentagrama, en la bella escritura músico-litúrgica del siglo XIII, y que es posible que la expresión *cantare in solfa* designase la escritura musical en notación alfabética. La hipótesis es razonable si te fijas en lo que acontece actualmente en Inglaterra, país tradicionalista por excelencia, en donde corren impresas de mano en mano millares de publicaciones de *folk-lore* musical ó de composiciones para sociedades corales en la notación *Tonic-Solfa*, en la cual se emplean las sílabas de solmisación *doh, ray, me, fah, soh, lah, te* (que equivalen á las siete sílabas de solmisación acostumbrada), representadas en la escritura por las iniciales de aquellas sílabas.

Esto te explicará que las notaciones alfabéticas de la Edad Media tienen en Inglaterra y en los países de los Estados Unidos de la América del Norte una supervivencia que ha resistido á la acción de siglos. El *Tonic-*

Solfa, ó lo que es más cierto, su restaurador y propagador, fué un presbítero no conformista, que murió en 1880, John Curwen. Empezó á difundir su sistema publicando en 1858 su primer método, *The Standard course of lessons and exercises on the tonic-solfa*, al que siguieron gran número de obras pedagógicas, transcripciones de obras musicales clásicas y populares, escritas en el referido sistema, dadas á luz con una abundancia sorprendente, y que para la mejor obra de vulgarización tenían desde 1851 un *The Tonic-Solfa-Reporter* muy solicitado por las masas populares, aficionadísimas á la música, como lo son las de Inglaterra. Editores hay de bibliotecas de ese género de publicaciones, que forman un gremio; John Leng, por ejemplo, con sus preciosas colecciones *The People's English Songs*, *The People's Irish Songs*, *The People's Welsh Songs*, en sencilla ó doble notación, unida la ordinaria á la de Curwen. La curiosísima colección de Lachland Brean, intitulada *The Songs and Hymns of the Gael* publicase en *with Music in both Staff and Solfa notations*, en casa de Enneas Mackay. No puedes formarte una idea, ni siquiera aproximada, del número de *Sacred Quartets*, *Temperance Choruses*, *Popular Cantatast*, *Unison Songs*, *The Chure Choralist*, *Christmas Music Leaflets*, etc., estampadas en el sistema adoptado por la *Tonic Solfa Association*, asociación coral muy difundida en Inglaterra, en donde cuenta millares de miembros; no puedes formarte una idea, repito, de lo mucho y muchísimo que estampa y difunde esa famosísima asociación bajo el simple título de *J. Curwen & Sons' Musical Series*, en recuerdo de su fuadador.

Queda para los investigadores averiguar si desde la Edad Media se puede seguir en Inglaterra la tradición de una notación alfabética. Inclinase uno á la afirmativa pensando en el sistema de Curwen, tan rápidamente propagado. Mas no se trata ahora de esto, sino de explicarte en qué consiste el sistema, pues noto que te lo he dicho á medias.

John Curwen fué un pedagogo eminente; tuvo fe en un ideal, como la distinguida educatriz inglesa miss

Glover: hacer accesible la música á la mente del niño, y la fe allanó montañas. Allanar montañas es, ciertamente, que un método sea conocido y adoptado rápidamente en una nación cualquiera, y que, introducido de algunos años á esta parte en todas las escuelas del Reino Unido, beneficien la educación que les proporciona el tal método 3.750.000 niños de una sola nación.

De lo que te llevo explicado colegirás que la idea del sistema de Curwen se parece en el fondo á la de Rousseau: bástale al que canta, no que se le designe la elevación absoluta del sonido, sino una elevación relativa. Como, por ejemplo, los instrumentos transpositores de orquesta, que leen en *do* transportando por medio de mecanismos especiales (*tonillos*), así el que canta, pues, sólo tiene necesidad de la escala diatónica, la cual, si se transporta según la tonalidad prescrita, permanece inalterada en sus relaciones. Curwen sustituyó á las siete sílabas ordinarias del sistema corriente y del de Rousseau las que antes he indicado y para que no hubiera confusión entre las iniciales de las notas *sol* y *si* llamó á ésta *ti*. Con un talento pedagógico no común y con una finísima y elevada inteligencia del alma del niño, Curwen creó un método que es una obra maestra de sabiduría pedagógica.

Suprime las notas, el pentagrama, los accidentes, el compás, todo, sustituyendo aquéllas con iniciales para las necesidades de la gráfica, y con signos ó posiciones de la mano para la ejecución práctica de los cantos y los ejercicios de los educandos. En la conformación de los signos gráficos indicadores de la elevación del sonido, el sistema de Curwen tiene puntos de contacto y analogías con la gráfica de Roberto Hoewker. Y aquí te diré de paso que el sistema de este innovador se aplica á la reproducción de la música más complicada, como sinfonías, sonatas, estudios, etc., utilizando especiales combinaciones de líneas, grupos de signos coloreados para denotar partes contrapuntísticas, intensidad y matices del sonido, alteraciones del sonido, etc.

El método *Tonic-Solfa* es aplicable, en general, sólo á las partes sencillas ó múltiples de canto, aunque no se

resiste á otras aplicaciones como á la simple partitura de piano y á la más complicada orquestal. Uno y otro sistema ofrecen la ventaja material de la supresión del grabado y, como es de suponer, la estampación se hace utilizando únicamente la imprenta. No quiero dejar en el tintero la particularidad del método de Hoewker, que es á la orquesta lo que á la voz el de Curwen, y es que en el sistema de aquél se estimula la facultad representativa mediante formas en analogía con la idea musical expresada; que los signos de su sistema no sólo representan las funciones materiales del sonido, sino las imágenes que el alma asocia á dichos signos; y en fin, que los signos forman una como visión estética provocada, que se convierte á la vez en *auditiuición* estética; de modo que lo que el ojo percibe por medio de figuras, plásticamente más expresivas que las notas, permanece mejor impreso cuando repercute en lo íntimo secundado por la memoria. Tales prácticas son una consecuencia del sistema educativo del célebre pedagogo Pestalozzi, y tienen cierta analogía con el sistema de Curwen, objeto de este estudio. Añadiré á lo que antes decía que en el *Tonic-Solfa* el tono fundamental es siempre *do*; que en realidad de verdad lo que sucede es que cantando siempre en dicho tono se transporta lo que se canta, cuando no está en aquel tono, sin que el alumno se dé cuenta de ello, de lo cual resulta que procediendo así las entonaciones son más puras, más diatónicas, más afinadas. Para los fines de la gráfica del *Tonic-Solfa* la octava superior indicase con la cifra 1 colocada á la derecha de la inicial que designa el sonido, y la octava inferior con el mismo número colocado á la derecha, pero debajo de la inicial. Cuando se trata (excepcionalmente para la voz) no de una, sino de dos octavas superiores ó inferiores, en vez de la cifra 1 se adopta el 2. El compás se determina por medio de líneas verticales, y el valor de las notas ó, mejor dicho, de los sonidos, por líneas horizontales superpuestas. En cuanto al ritmo y su denominación, utilizanse otros signos convencionales: cada cuarto de tiempo se llama *ta*; cada pausa *sa*.

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-Paris-Chevé, de desagradable memoria, como lo llama un musicógrafo francés.

No se ha mostrado rehacia Alemania al adoptar el *Tonic-Solfa*. Es un país celoso de la educación musical del escolar, lo mismo que de la del obrero, y en general de toda asociación corporativa. Lo que Alemania lleva editado y propagado en este sistema de notación es ya tan importante que forma un ramo editorial. Aquí, al alcance de la mano, tengo un librito destinado á escuelas primarias de niñas, y escrito por una señorita, una maestra, sin duda. Forma un elegante cuadernito de 54 páginas, que contiene cuanto hay que saber respecto del *Tonic-Solfa* para cantar al unísono á dos y á tres voces. ¿Sabes quiénes firman las composicioneillas de este último grupo de cantos escolares de niñas? Weber (*Wiegenlied*); Bach (un coral); Schubert (*Der Lindenbaum*); Mozart (el *Ave verum*); Beethoven (*Gesang der Mönche*), y así por el estilo.

Tampoco ha entrado en Italia el *Tonic-Solfa*, ¿quién lo conoce en España? Nadie. ¿Y qué falta hace el tal sistema en España, donde no es obligatoria en las escuelas la instrucción musical? La rápida vulgarización del método Curwen en los pueblos más *prácticos* del mundo; la vivacidad del temperamento, y la avispada fantasía infantil de nuestros tiernos escolares; la poca inclinación al recogimiento y á la penetración, ¿no aconsejarían, en nuestro país más que en otro, la adopción de un sistema de educación musical tan excelente? Pero cabe demandar: cuando el legislador no aparece por ninguna parte, ¿dónde está el grupo de profesores que tomen tal iniciativa privada de acuerdo con los intereses de un editor de empuje que se imponga á todos? ¿Dónde el personal inteligente que por mero amor á la enseñanza, no por ordenaciones oficiales inútiles, que no se cumplen, se imponga el deber de hacer algo por la instrucción musical del niño?