

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

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



INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

El sentido de la notación es doble:

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

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

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

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

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

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

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

Jacques Chailley¹ especifica los tres puntos fundamentales que han orientado las tentativas de modificaciones:

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

A este panorama podemos agregarle:

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

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

Estos intentos son historiados por distintos autores² y cabe mencionar entre los más relevantes los siguientes:

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

Reforma de las claves:

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

3. CHAILLEY, Jacques (1950: 11).

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

REFORMA DE LAS ALTERACIONES Y ARMADURAS:

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

Supresión de las alteraciones por modificación de la pauta:

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

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

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

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

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

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

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

La Dra. Pola Suárez Urtubey escribe al respecto:

En nuestro país y dentro del período que abarcamos en nuestro trabajo, parecen haber existido tres intentos de modificar la notación tradicional, de dos de ellos, contamos con el material completo, en cuanto al tercero no ha podido ser hasta el momento localizado por nosotros.⁴

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

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

“...El sistema Menchaca es el más perfumado y florido de todos los sistemas que han germinado hasta hoy en los invernáculos mentales, puesto que toma su origen en los pétalos de una florecilla ‘Art nouveau’. El deseo de simplificar lo simple, ha llevado a nuestro innovador a producir un verdadero laberinto de complicaciones y heterogeneidades. ¡Hay acaso escritura o notación más lógica, clara y simple que la notación musical actual, que permite leer una partitura de treinta pentagramas a la vez? Por el sistema actual se aprende a leer y escribir la música en pocos días,

4. SUÁREZ URTUBEY (1986:64).

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

por el sistema de yuyos menchaquísticos, puede ser que se aprenda lo mismo en muchos lustros o decenios, si se tienen milagrosamente desarrollados los órganos del olfato. En la notación vigente, las notas tienen tan sólo siete nombres: en el sistema a base de pétalos de Menchaca, tienen las notas tantos nombres como sonidos diferentes hay: lo cual ha de acarrear a la fuerza, que para la difusión de este sistema, sea necesario encanecer estudiándolo en América para irlo a enseñar al otro mundo. La única ventaja práctica que parece tener el sistema, consiste en su ductilidad subvencionable. ¿Quién se atreverá a negar que es un arte y arte difícilísimo, el de sablear al erario público con sistemas peregrinos de notación musical?”

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

El sistema de Marcel Frémond es citado por Lavignac⁶ (junto con el de Hernández) como uno de los métodos cromáticos que resulta interesante citar por su resolución gráfica a la simplificación planteada. En el artículo de la Enciclopedia se analiza el sistema de Fremond describiendo el método: doce nombres para los doce sonidos de la escala: do, sa, ro, pa, mo, fa, co, sa, vo, la, bo, ga y dice:

(...) utiliza un gráfico similar al de la escritura usual, es decir que reproduce para la vista “la forma de las ondulaciones melódicas”. Cabría suponer por la descripción una resolución analógica de alturas, el análisis del método, sin embargo, va a aportar otros datos. También añade: “las notas adoptan formas diferentes siguiendo la serie de la octava a la cual ellos pertenecen y se escriben sobre una pauta de tres líneas”.⁷

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

6. LAVIGNAC (1921: 3648 y 3649).

7. Ídem.

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

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

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

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

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

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

8. HERNÁNDEZ, Rafael, 1892. Ver Bibliografía.

9. HERNÁNDEZ, Rafael, (1892: 9).

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

En 1869 se fundó en el Colegio Nacional de la Capital la cátedra de fonografía¹⁰ a cargo del señor Guillermo Parody a quien sucedió Carlos Williams, la cual se ha mantenido sin interrupción hasta el presente costeadas con largueza por el erario público. En los 22 años de existencia apenas se pueden contar como resultado efectivo 22 profesores ¡uno por año!¹¹

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

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

Quien lo sucedió a Hernández¹² fue otro emigrado porteño, Dalmiro Víctor Sánchez, tío del Dr. Sánchez Viamont, que era entonces sub-secretario de la Cámara de Senadores Nacional. A aquellos sucedieron los que actualmente lo profesan: Emilio Inzaurraga, Ángel Menchaca, Crescencio Fernández y Máximo Portela. Si ellos no han creído conveniente al país hacerlo conocer, nosotros juzgamos deber vulgarizarlo.¹³

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

11. Ídem.

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

13. Ídem.

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

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

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

Hernández apunta a un público diletante:

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

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

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

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

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

15. Ídem, págs. 83-84.

16. Ídem, pág. 85.

Nos ocupamos exclusivamente de su notación, sin cuidar pequeños detalles ni ejecución por ahora. El sistema que proyectamos, mantiene a cada nota su valor, sin distinción de llaves¹⁷ (que en rigor son siete) y se escribe en dos líneas.¹⁸

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

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

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

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

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

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

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

17. Claves (NA).

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

19. Ídem, pág. 86.

20. Ídem, pág. 89.

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

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

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

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

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

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

En la Plantilla XXII, “Meditación. Modelo taquigráfico”, Dalmiro Costa dedica su trabajo taquigráfico musical a su distinguido amigo, Rafael Hernández. A pie de página, D. Costa agrega²³: “Como se ve el Movimiento es a cuatro tiempos de manera que el bajo lo componen puras semicorcheas. El autor cree facilitar la lectura de esta melodía poniendo dos barras en cada compás que indiquen dichas semicorcheas. Nota: los acordes no siempre aparecen ligados, para dejar claridad a la escritura pero se comprenden por su posición vertical. D mano derecha i mano izquierda.”

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

22. Ídem.

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

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

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

3. EL SISTEMA DE ÁNGEL MENCHACA

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

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

3.1. Datos biográficos del autor

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

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

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

Menchaca posee una personalidad multifacética: abogado, profesor en letras y en historia, taquígrafo de relieve internacional²⁶ político y periodista, docente y teórico creador de reformas en la notación musical, escritor y autor del primer antecedente del sainete criollo²⁷. El estudio de su trayectoria en todos los ámbitos nos revela un espíritu original y creativo que marca huellas a nivel nacional e internacional.

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

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

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

Yo creo señores que trabajo en beneficio de las generaciones futuras...²⁸

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

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

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

28. Diario *El Día*, 27-12-1903.

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

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

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

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

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

Ángel Menchaca fallece en la Capital Federal, en 1924.

3.2. Objetivos del sistema

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

29. MENCHACA, Ángel (1904: XVII).

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

Desde lo histórico, reflexiona:

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

Desde lo científico, fundamenta:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34. Ídem, pág. VII.

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

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

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

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

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

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

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

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

36. Ídem, pág. XX.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

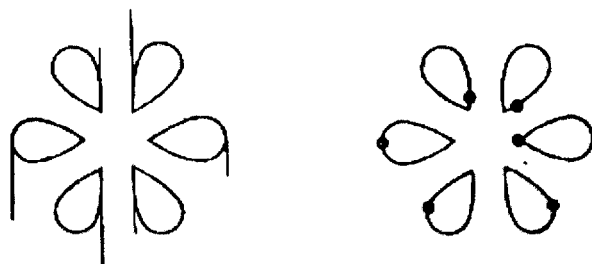
3.3. Descripción y análisis del sistema gráfico

SÍNTESIS DEL SISTEMA

Síntesis Gráfica

Los elementos del sistema se reducen a tres:

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



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

3. El punto expresa la duración de cada sonido.⁴⁰

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

40. MENCHACA, Ángel (1904: 4).

Sistema cromático

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

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

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

Representación gráfica de las alturas

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













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

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

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

Rangos de ubicación

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

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

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

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

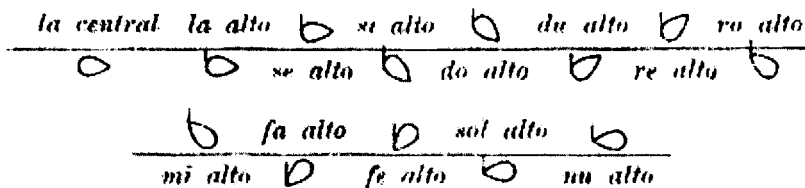
43. Ídem, pág. 12.

Representación gráfica de las octavas de la escala general

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

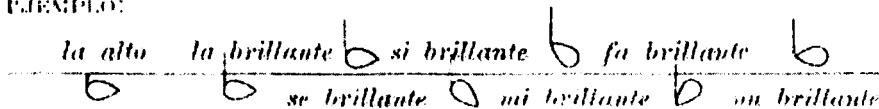
La línea perpendicular, sencilla o doble (corta o larga), a la izquierda o a la derecha del signo ubica la nota en la escala general (Ángel Menchaca dice: "la docena a la que pertenece").

Docena alta



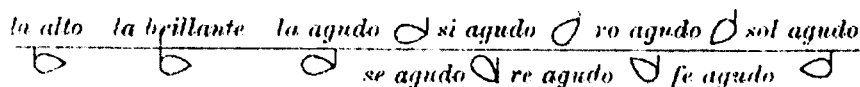
Docena brillante sigue inmediatamente a la alta y se expresa gráficamente por una línea perpendicular en el mismo sitio y dirección que la del ejemplo anterior pero de doble largo.

EJEMPLO:



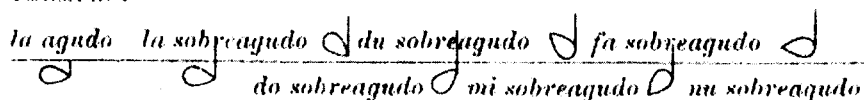
Docena aguda (el mismo largo de la línea perpendicular que el usado en la docena alta, pero a la derecha del signo).

EJEMPLO:



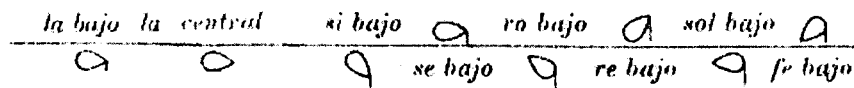
Docena sobreaguda (el mismo largo de la línea perpendicular que el usado en la docena brillante, pero a la derecha del signo).

EJEMPLO:



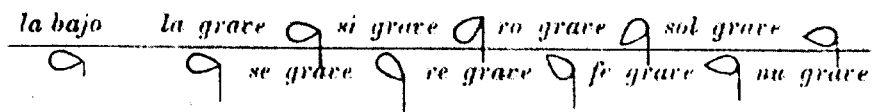
Docena baja es la más inmediata a la central pero descendiendo y se representa agregando al signo una línea perpendicular descendente del lado derecho.

EJEMPLO:



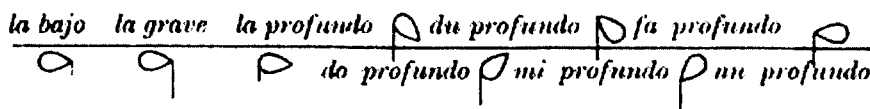
Docena grave sigue descendiendo inmediatamente después que la baja y es representada gráficamente por una línea colocada en el mismo sitio y dirección que las anteriores pero más larga.

EJEMPLO:



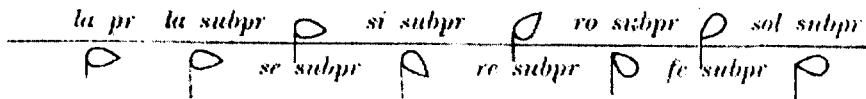
Docena profunda es la que sigue a la grave y se representa con una línea de igual trazo que la de las notas bajas pero colocada a la izquierda del signo.

EJEMPLO:



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

EJEMPLO:



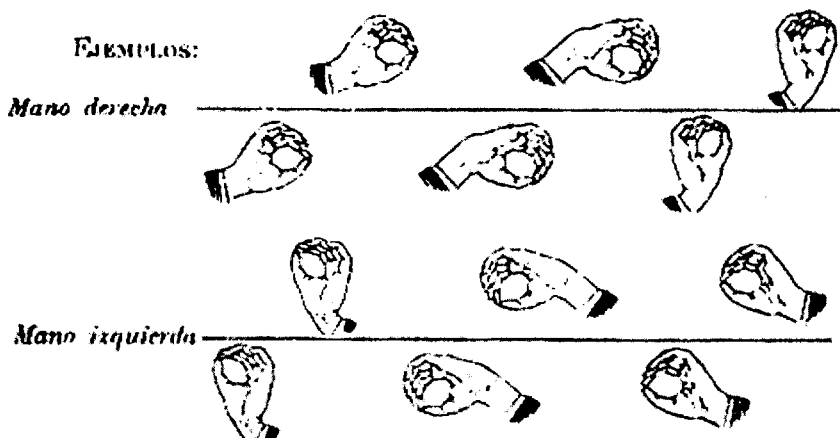
Utilización de fonomímica

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

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

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

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



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

Representación de las duraciones

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

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

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

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

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

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

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

49. Ídem.

50. Ídem.

Divisiones binarias

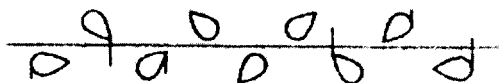
Utilizando la división temporal de los valores binarios de las notas, Menchaca habla de: larga, dupla, temporal, medio, cuarto, octavo y mínimo.

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

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

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

Notas temporales



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

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

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

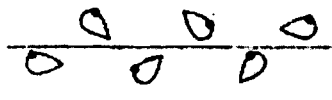
51. MENCHACA, Ángel, 1904, ob. cit., pág. 29.

Representación gráfica de las duraciones

EJEMPLOS:

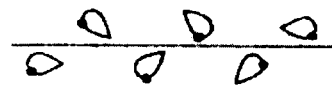
Notas medias

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



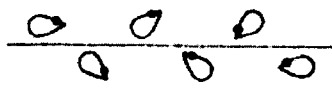
Cuartas

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



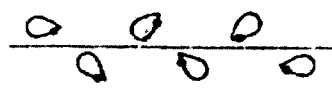
Ochavas


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

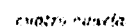



Minimas

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

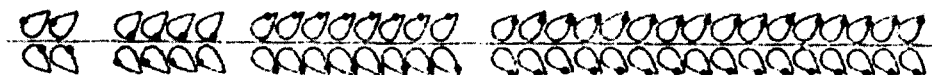


Una temporal  *vale:*

dos medias  *cuatro cuartas*

 *ocho ochavas*

y dieciséis minimas



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

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

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

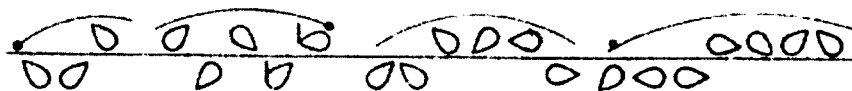
Las notas, entre las cuales ha de repartirse el valor representado por la curva, se escriben debajo de estas ligaduras.

EJEMPLOS:



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

EJEMPLOS:



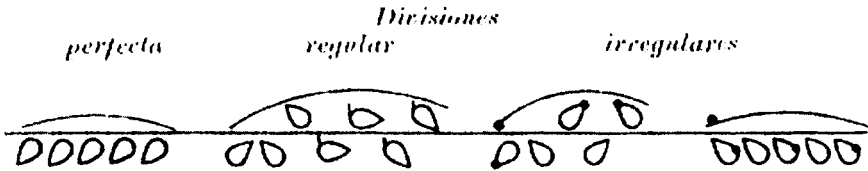
Este recurso, completamente nuevo y de aplicación general, a la vez que permite dividir la unidad o cualquier otra duración, en el número de notas que se desee, evita la necesidad de inventar una sucesión completa de nuevos signos para representar los valores impares.⁵²

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

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

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

EJEMPLOS:

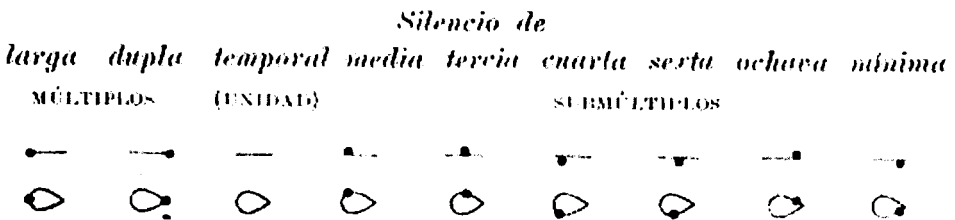


Los silencios tienen las mismas duraciones y son susceptibles de las mismas divisiones que los sonidos.

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

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

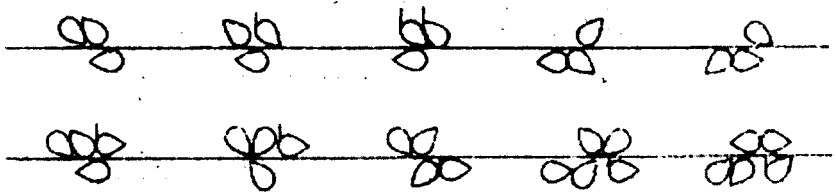
EJEMPLO:



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

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

EJEMPLOS :



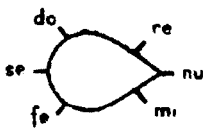
Más adelante reflexiona sobre una segunda opción:

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

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

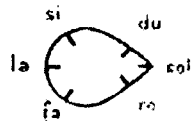
DIAGRAMAS

Notas pares



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

Notas impares




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

54. Ídem, pág. 45.

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

Así, por ejemplo, si queremos expresar este valor:

Larga
menos mínima

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



Este otro

 » » » » »
2 l y $\frac{1}{16}$



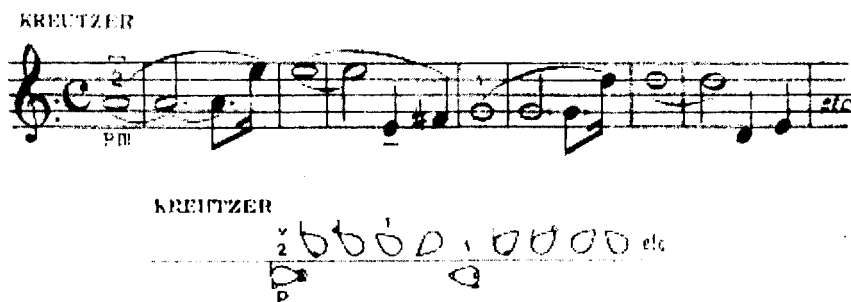
Habiendo planteado al comienzo la problemática del *movimiento* de la obra, fundamenta el error al que inducen las grafías tradicionales si se realiza un estudio objetivo sobre las relaciones entre figuras. Su reflexión es la siguiente:

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

57. Ídem, pág. 91.

Medio de la escala
de los metrónomos Menchaca

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

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

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

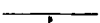
Ambos lenguajes tienen por base el sonido, silábico o no y se manifiestan en frases que nacen, se desenvuelven, siguen la evolución caprichosa del pensamiento y terminan, en absoluto o parcialmente, para vincularse con otras que complementan una idea general.⁵⁸


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


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


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


La *pausación* comprende:


la *semipausa* 


la *pausa* 


la *doble pausa* 

la *pausa de párrafo* 

la *de tema ó final* 

la *suspensiva* 

la *interrogativa* 

la *admirativa* 

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

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

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

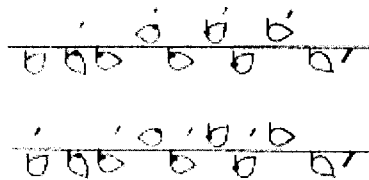
La *pausa de párrafo* se emplea cuando se termina una idea y le siguen otras correlativas.

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

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

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

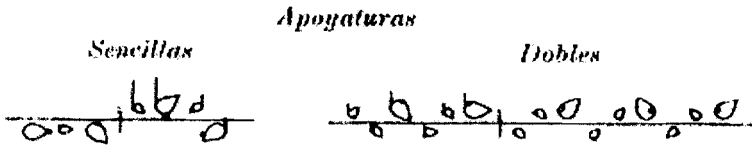
Para los acentos, Menchaca propone cinco opciones gráficas: el muy suave, el suave, el semifuerte, el fuerte y el muy fuerte o fortísimo. Estos acentos son colocados encima de las notas y se usan según el grado de intensidad que se quiera obtener.



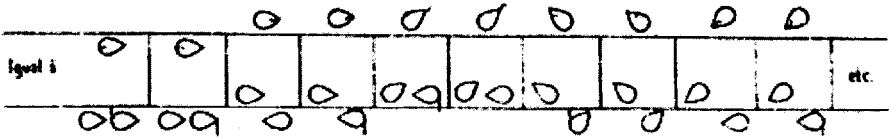
Con la supresión de las barras divisorias de los compases desaparecen la síncope y el contratiempo siendo suplantadas por el cambio normal de los acentos.

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

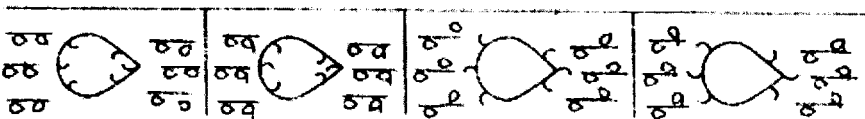
Los adornos: “apoyaturas, trinos, grupetos, fiorituras, cadencias y ritornelos” según los agrupa Menchaca, encuentran su graficación en la reducción del tamaño del signo.



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

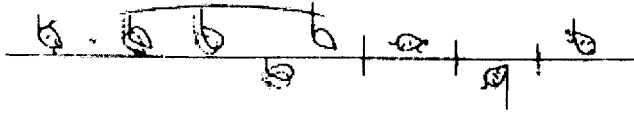


Diagramas

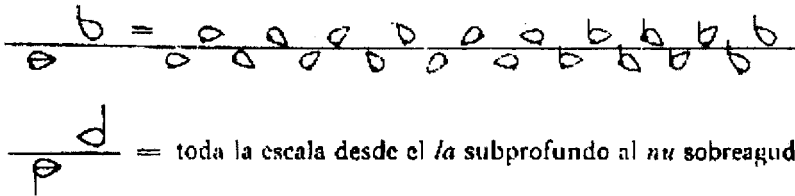


Los arpeggios se representan con abreviaciones curvas y con una pequeña perpendicular en el centro de la nota continente que expresa su fondo de simultaneidad.

EJEMPLO:

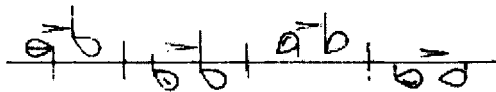


Las escalas se abrevian escribiendo solamente las notas extremas y cruzando la primera con una arista longitudinal del centro de la curva al vértice.

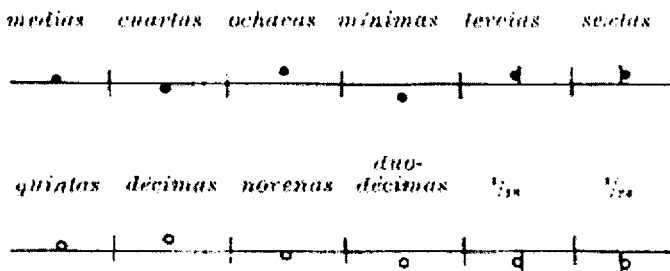


Si hay que volver al punto de partida se indica con un ángulo agudo colocado encima de las figuras.

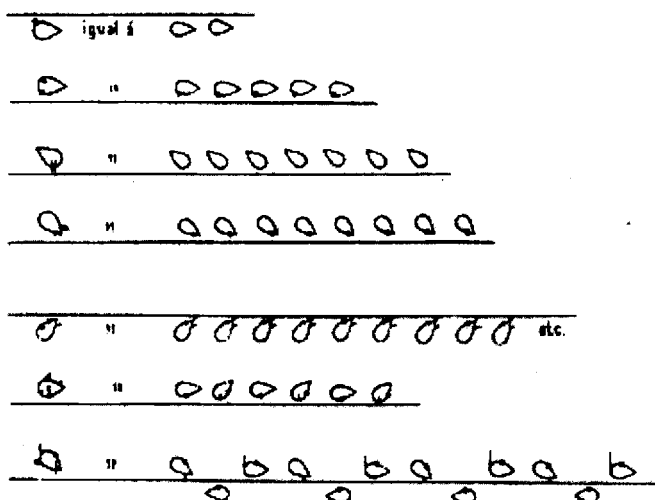
EJEMPLO:



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



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



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

Signos de expresión

EJEMPLOS:

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

Pedales

Apretar

pedal izquierdo *pedal derecho* *pedal del centro* *pedal izq. y der.*



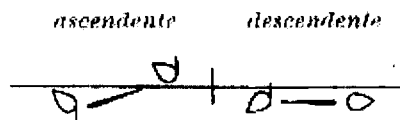
Soltar

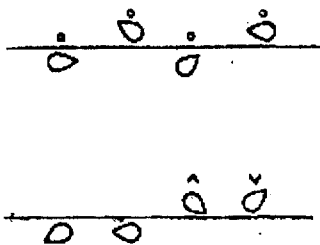
pedal izquierdo *pedal derecho* *pedal del centro* *todos ó cualquiera*



Glisandos, armónicos e indicaciones de arco

EJEMPLO:





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

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

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

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

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

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

En 1903⁶², Menchaca hace mención a los antecedentes de su teclado. En este texto admite conocer la reforma de Marius (1716), quien presenta ante la Academia de Ciencias de Francia cuatro modelos distintos de teclado llamados clavicordios a martillo. Menciona también los intentos de Nicolás Vicentino (1546) plasmados en su instrumento Arcimúsico organizado en seis rangos de teclas. Agrega la mención de que el clavicordio de Zarlino, construido en 1548 por Doménico Pesaro, era análogo al de Vicentino. Menciona también el “moderno teclado Biankó” que consta de seis hileras de teclas.

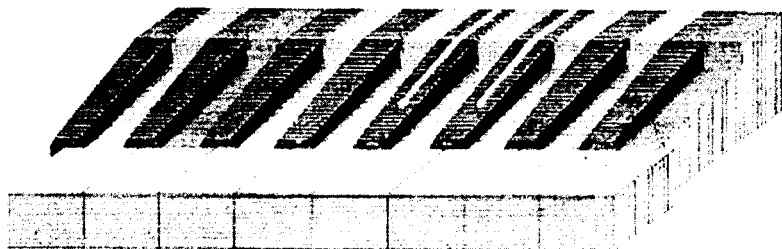
Las teclas se alternan sin solución de continuidad, siguiendo el orden de las notas en cada rango (inferior y superior). La idea obedece, según su autor, a la intención de colocar al piano en las condiciones de otros instrumentos de cuerda.

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

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

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

sencilla, cambia fundamentalmente la digitación y la técnica del piano facilitándola sobremanera.^{63 y 64}



ASPECTO GENERAL



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

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

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

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

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

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

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

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

Lámina 1

Rondo capriccioso.

Opus 14

Mendelsohn

Andante

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

Lámina 2

Rondo capriccioso.

Opus 14.

Mendelssohn

The image shows a handwritten musical score for 'Rondo capriccioso, Opus 14' by Mendelssohn. The score is organized into seven systems, each consisting of two staves. The notation is handwritten and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and characteristic of Mendelssohn's style, with many slurs and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is presented on a single page with a horizontal line at the top.

Lámina 3

Humoreske.

Schumann.

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

Lámina 4

Humoreske.

Schumann.

75

B-flat B-flat A B-flat A B-flat A B-flat
G A G A B-flat A G A B-flat G

B-flat B-flat A B-flat B-flat B-flat A B-flat
A B-flat A B-flat G A B-flat A B-flat A

B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat A B-flat
G A B-flat A G A B-flat A B-flat G

Hastig

B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat A B-flat
G A B-flat A G A B-flat A B-flat G

B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat A B-flat
G A B-flat A G A B-flat A B-flat G

B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat B-flat A B-flat
G A B-flat A G A B-flat A B-flat G

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

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

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

3.4. Análisis de la época: críticas y elogios

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

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

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

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

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

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

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

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

65. *El País* 12-06-1902.

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

67. *El País*, 16-06-1902.

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

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

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

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

68. *El País*, 16-06-1902.

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

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

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

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

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

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

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

72. *El Día*, 27-12-1903.

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

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

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

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

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

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

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

la progresista cooperación del Gobierno y sobre todo es de esperar que tendrá en su apoyo una nueva fuerza incontrastable, el sentimiento de solidaridad argentino. Se trata de un sistema genuinamente nacional, oriundo de esta provincia, los primeros profesores que hoy se reciben son argentinos, son hijos de Buenos Aires. Y yo pregunto señores, sin el menor asomo de vanidad ¿no sería glorioso para nosotros, que, de aquí, de este rincón *ignorado de la tierra*, que hasta hace muy poco, en París, el llamado cerebro del mundo, se consideraba como habitado *par des indiens* irradiara la enseñanza universal de una música nueva, más fácil, más clara, más precisa, más científica, más fundamental?⁷⁴

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

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

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

Ángel Echeverry (Ministro de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires) lo ayuda a publicar su primer libro sobre el sistema en 1904. Edición Príncipe, "*Nuevo Sistema Teórico-gráfico de la Música. Original de Ángel Menchaca*", *Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido / igual para todas las voces y todos los instrumentos / Nuevo teclado para pianos, armonios, etc. Tomo único, enseñanza completa.*

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

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

74. *El Día*, 08-02-1904.

75. Ídem.

76. AZZARINI, (1966:160).

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

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

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

Es usted un maestro. He leído con el más vivo interés su libro y admiro su talento de simplificación, de organización y de síntesis. Su sistema de notación es, ciertamente, más sencillo y más comprensible que el usado. No he encontrado en él ningún vacío⁷⁸.

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

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

77. AZZARINI, (1966: 160).

78. AZZARINI, (1966: 161).

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

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

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

Menchaca contesta y rebate estas opiniones en un folleto editado en La Plata en 1907.⁸¹

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

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

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

Art. 2 Comuníquese, etc."

FIGUEROA ALCORTA
Federico Pinedo

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

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

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

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

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

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

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

Finalmente ataca a fondo diciendo:

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

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

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

84. Ídem, pág. 4.

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

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

La reforma propuesta por éste entraña un cambio absoluto y fundamental, no sólo de la gráfica del sistema pentagramal universalmente aceptado y practicado en todas las naciones civilizadas, sino que también modifica la construcción actual del teclado del piano. Desde luego, admitido que fuese un verdadero sistema, es preciso tener en cuenta que, dada la trascendencia que el autor le atribuye, sería preciso archivar toda la música actual. Pero ni la admisión de un nuevo sistema cualquiera excluiría la necesidad de conocer, a la vez que el nuevo, el anterior o los anteriores inmediatos. Cabría la posibilidad de que el nuevo, a fuerza de años, se impusiera, pero entonces ocurriría lo que en la actualidad con la notación neumática: contados son quienes saben o pretenden traducirla, pocos los que pueden descifrar la música del Siglo XV.⁸⁵

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

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

Menchaca continúa con su prédica hasta su muerte en 1924.

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

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

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

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

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

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

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

86. LAVIGNAC, (1930: 3649).

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

88. Ídem, pág. 162.

A continuación, la autora cita a Ravel como el primero en aceptar la nueva notación. Comenta que Honnegger le dedica a Obouhow⁸⁹ un entusiasta capítulo en su libro *Incantation aux fósiles*. También menciona a Büsser, Messiaen, Jolivet, Emila Damais, José David y Luciano Gardin, como usuarios del sistema de notación inventado por Obouhow.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Por lo tanto pienso como la autora:⁹⁶

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

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

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

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

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Buenos Aires, La Plata, año 1903.

El Argentino, Buenos Aires, año 1907.

El Censor, Buenos Aires, años 1892-93.

El Chileno, Santiago de Chile, año 1902.

El Día, La Plata, años 1892-1919.

El Diario, Buenos Aires, años 1892-1907.

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

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

El País, Buenos Aires, año 1902.

El Tiempo, La Plata, año 1907.

La Nación, Buenos Aires, años 1892-1919.

La Prensa, Buenos Aires, años 1892-1919.

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

Revista Bibelot, N° 22, 30-03-1904.

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

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

Revista Música, París, setiembre de 1954.

Sudamérica, Buenos Aires, 1892-1907.

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