

CUATRO OBRAS COLOMBIANAS DEL SIGLO XIX PARA PIANO A CUATRO MANOS

Prolegómeno

En una época donde no existía la tecnología para el registro y reproducción mecánica de la música, las reducciones para piano del repertorio sinfónico, la ópera y la música de cámara constituyeron el sustituto perfecto para hacer esa música en el salón burgués. Sólo el piano era capaz de reemplazar con la mayor eficiencia esos conjuntos instrumentales de mediano o gran tamaño. La tarea se facilitaba enormemente si las cargas se repartían entre dos ejecutantes compartiendo un mismo instrumento, usualmente sentados en la misma banqueta, uno tocando lo correspondiente a los registros agudos a la derecha, y el otro los graves a la izquierda. Así, el piano a cuatro manos se convirtió en uno de los formatos más populares y difundidos del siglo XIX en el hemisferio occidental.

Theodor Adorno (1985:165-168) afirma que prácticamente todo el sinfonismo y la música de cámara ingresaron a la vida doméstica a través del piano a cuatro manos. Eran los mismos miembros de la familia quienes tocaban esa música, apropiándose de ella a través de su ejecución. Su vínculo con el repertorio era mucho más íntimo que el de los aficionados actuales, cuyo rol es definitivamente más pasivo, limitado la mayoría de veces a escuchar grabaciones y no a hacer esa música con sus propias manos, como ocurría antes. Las reducciones para piano a cuatro manos constituyeron así un elemento clave para el auge y sostén de la industria de la edición musical durante el siglo XIX, ya que se requerían de ingentes cantidades de partituras para satisfacer la exigente demanda doméstica. Además, muchos creadores de gran prestigio como Mozart, Schubert, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, por nombrar sólo algunos de los más conspicuos, más allá de beneficiarse de la venta de reducciones a cuatro manos de sus obras sinfónicas y de cámara, dedicaron gran parte de su esfuerzo creador a escribir composiciones originales para este singular conjunto, aprovechando al máximo sus recursos técnicos y expresivos, dejándonos un abundante repertorio de inmensa originalidad, calidad, belleza y complejidad musical.

La situación en América Latina no fue para nada diferente a la que describe Adorno en Europa. En los fondos públicos y privados de la región abundan las publicaciones de la época con obras del repertorio aludido, que dan cuenta de su frecuente utilización en los espacios de reunión pública. Las crónicas, críticas y reseñas de prensa, los programas de conciertos, así como los relatos de viajeros, brindan testimonio de una práctica musical constante del repertorio europeo para piano cuatro manos en América Latina en todas sus variantes: obras originales, reducciones y arreglos.

Sin embargo, hasta donde sabemos hoy, el repertorio americano original para piano a cuatro manos del siglo XIX parece no haber sido tan enjundioso como el europeo. Al respecto, Arango (2013:14) afirma que “en Latinoamérica no ha habido cultivo de obras para este medio, y la producción, similar a la de Norteamérica, consiste de composiciones ocasionales de diferentes compositores” ¹. Los ejemplos conocidos hasta ahora son relativamente escasos y se encuentran muy dispersos. Una de las primeras dificultades con las que nos topamos, a la hora de evaluar la producción de obras para piano a cuatro manos de autores latinoamericanos, es que no existe ningún recuento, siquiera somero, de esa música. La mayor parte de las obras no están publicadas y, si lo están, se encuentran desde hace más de un siglo fuera de circulación, al margen de los catálogos de música disponible.

Comenzamos por tanto este trabajo, ofreciendo una idea sumaria de este repertorio en América Latina, ubicando las obras existentes en fondos documentales como bibliotecas o archivos, públicos y privados; examinando, en Internet, repositorios de música digitalizada; escudriñando en los catálogos de compositores latinoamericanos incluidos en biografías, diccionarios, enciclopedias y obras de referencia; y revisando la escasa discografía dedicada al tema. A través de tales procedimientos, hemos podido recabar una lista no exhaustiva, pero que nos brinda una idea significativa del carácter e importancia que el formato tuvo en las prácticas musicales decimonónicas del continente.

América Latina a cuatro manos en el siglo XIX

En el extenso catálogo de música para piano a cuatro manos de Cameron McGraw (1981), solo encontramos obras de compositores latinoamericanos del siglo XX, como la de los argentinos Rodolfo Arizaga, Horacio López de la Rosa, Alcides Lanza, Víctor de Rubertis, Luis Sammartino, José Siciliani o Celia Torr; los brasileños Edino Krieger, Octavio Maul o Heitor Villa-Lobos; el chileno Pedro Humberto Allende, o el franco-venezolano Reynaldo Hahn. En los registros de *Scores and Recordings at the Indiana University del Latin American Music Center* de esa universidad (Lorenz, 1995), tampoco encontramos obra alguna para piano a cuatro manos del siglo XIX. Otro fondo muy importante de música latinoamericana lo constituye sin duda la Colección Fleisher de la Free Library de Philadelphia, que comenzó a gestarse bajo la curaduría de Nicolás Slonimsky a mediados del siglo XX (Sans, 2012:38-42). No obstante, un examen de su extenso catálogo nos arroja apenas un único registro: *El cubano. Valse brillante para piano forte a quatro manos* del cubano Antonio Raffelin (1796-1882) ².

De un país como México, tan prolijo en pianistas y obras para el instrumento durante el diecinueve, conocemos algunos especímenes como *Las dos discípulas: vals a cuatro manos* de Felipe Larios (1817-1875) ³; la *Gavotta* de 1888 ⁴ y *Guillermo Tell, obertura para piano a cuatro manos sobre temas de Rossini*, de Felipe Villanueva; la *Danza para piano a cuatro manos* de Ernsto Elorduy (1845-1913); el *Scherzo* en si menor (1895) de Alfredo Carrasco Candil (1875-1945); la marcha-polka *Treno di piacere* op. 1 (1853) ⁵ y la mazurka *Flor de un día* (1870) de Melesio Morales (1838-1908); el vals *Los castillos en el aire* y la *Pieza para piano a cuatro manos en Do mayor* de Cenobio Paniagua ((1821-1882); y el *Allegro appassionato, para piano a cuatro manos* (1890) de Gustavo Ernesto Campa (1863-1934) ⁶. Mención aparte merece el arreglo y transcripción que hiciera Joaquín Beristáin (1865-1936) de la obertura *La primavera* de Julio Ituarte (1845-195) ⁷, por ser de los pocos ejemplos de reducciones de música orquestal para cuatro manos hechas en el continente.

No cabe duda de que fue el compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) quien más obras para piano a cuatro manos escribió en la América Latina del diecinueve, si nos atenemos al listado que nos ofrece Tiele Ferrer (1994). A juzgar por sus títulos, la mayoría de estas composiciones parecerían ser transcripciones de obras o fantasías sobre temas de otros autores, como la *Tarantella de Rossini* (1851), el *Gran galop cromático de Liszt* (1852), el *Capricho de concierto de Prudent* (1853), el *Estudio de Chopin* (1853), el *Estudio de Chopin* (1858), el *Nocturno N 11 de Chopin* (s.f.) o la *Obertura de Freischutz* (s.f.). Lamentablemente, no se conserva ningún ejemplar de las mismas en la actualidad. Tiele Ferrer nos ofrece también un listado de obras para dos pianos de Ruiz Espadero, entre las que encontramos *El Topye* (1860), *Nuit des tropiques de Gottschalk* (1866), *Tarantella furiosa* (1869), *Scherzo, Capricho* (1870), *Fiesta, idilio y drama* (1872), *Preludio de "Un ballo in maschera"* (1872), *Largo Solenne* (1875), *Voix de Sion captive* (1875), y *Pompa, incienso y nada* (1889), de las cuales tampoco subsisten ejemplares hoy. Las obras cubanas para un piano a cuatro manos más conocidas del período en la actualidad son las tres danzas *La camagyana*, *Los muñecos* y *Los delirios de Rosita* de Ignacio Cervantes (1847-1905), escritas en New York (Gadles Mikowsky, 1988:124). Estas obras nunca fueron puestas en pauta por el compositor, por lo que Hernández y Blanck (1959:93) las transcribieron de la versión de María Cervantes, hija del compositor, recordando cómo la tocaban sus padres sentados al piano. Encontramos además obras de otros autores cubanos menos conspicuos como la contradanza *La preciosa Lolita* de Clemente Peichler, publicada en 1840 en el periódico *Noticioso y Lucero* de La Habana, y la contradanza *Graziela* de Carlos Anillo, aparecida en *Don Junipero* el año de 1867 en la misma ciudad, recientemente recuperadas ⁸. Un caso especial lo constituye *La ninfa del Segre. Sinfonía a gran orquesta* de Felipe Grau que, junto a las composiciones del chileno Marcial Mártinez de Ferrari, es uno de los pocos casos de reducción a cuatro manos de una obra latinoamericana de manos del propio autor. La obra de Grau fue, según

reza el manuscrito, "Ejecutada a gran orquesta y banda militar en obsequio al Excmo. General Gasset en el festival ejecutado en el Gran Teatro de Tacón de La Habana el día 16 de marzo de 1861", lo que nos brinda una idea de la datación de la obra. No olvidemos aquí *El cubano* de Antonio Raffelin, arriba mencionada.

En la colección de partituras del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile ⁹ encontramos una serie de piezas de autores de ese país del siglo XIX para piano a cuatro manos, la mayoría de ellos aficionados, como *Glorias de D. Pedro León Gallo. Cuadrillas Militares* op. 24 del filólogo Fidelis Pastor Del Solar (1836-1910); *Reminiscencia de la Zarzuela La gallina ciega. Música de Fernández Caballero*, arreglada para piano a cuatro manos por Francisco J. Francia ¹⁰; la *Marche Solennelle pour Piano á quatre mains* Op. 65 de Federico Guzmán (1827-1885) ¹¹; la *Obertura en Sol para gran Orquesta* ¹² y la *Marche Solennelle pour Grand Orchestre* op. 32, del abogado Marcial Martínez de Ferrari (1866-¿?), reducidas ambas a cuatro manos ¹³. En tiempos recientes, José Manuel König Izquierdo ha hecho una edición en línea de la *Wilhelminen Walzery la Marcha del Riñihue* para piano a cuatro manos del compositor germano-chileno Wilhelm Frick y Eltze (1813 – 1905) ¹⁴.

La música decimonónica para piano a cuatro manos de Costa Rica, aunque poca, está muy bien representada en la publicación de Jorge Eduardo Carmona Ruiz, *Música costarricense para piano a cuatro manos* ¹⁵. Allí encontramos la gavota *Las dos hermanas* (1894) y la mazurka *Diálogo en el baile* (1898) de Alejandro Monestel (1865-1950), además de la mazurka *Wish* (1899) de José Joaquín Vargas Calvo (1871-1956), todas de exquisita factura.

Si no hemos encontrado a la fecha más música para cuatro manos de Puerto Rico, las cuatro danzas para el conjunto que se conservan de José Morel Campos (1857-1896) -máximo exponente de la música en ese país durante el siglo XIX- pueden considerarse como ejemplos paradigmáticos del género: *La Traviesa*, *¡También lo dudo!*, *El ciclón* y *Noche deliciosa* ¹⁶. La producción durante el siglo XIX de música para piano a cuatro manos de Brasil es sin duda importante, acorde con el desarrollo musical del país durante esa época. De Carlos de Mesquita (1864-1953) encontramos dos estupendas composiciones: *Gondole-ried (Romance sans paroles)* Op. 63, y *Phoebé (Valse lente)* op. 64 ¹⁷. Leopoldo Américo Miguez (1850-1902) compuso una *Marche Nupcial* op. 2, la *Scena Dramatica* op. 8, la *Marcha elegiaca à Camões*, el *Prélude (a l'antique)* op. 25, y *Teus lindos olhos* op.47. El también conocido editor brasileño Arthur Napoleão dos Santos (1843-1925) compuso por su parte la *Estrella Chilena* op. 73 (*Valsa Brillhante*); la *Ballade Romantique* op. 63 y la *Première Suite D'Orchestre* op. 62. A Francisco Braga (1868-1945) debemos dos piezas de inspiración patriótica: el *Hino Marcha Portugal-Brasil* y el *Hino da Confraternização Luso-Brasileira*. Por su parte, el mundialmente conocido compositor de ópera brasileño Carlos Gomes (1836-1896) escribió un *Hino Triunfal à Camões*. De José Domingues Brandão (1865-1941) tenemos *O Dia Paraende*; y de Alexandre Levy (1864-1892) contamos con *En mer (poème musical)* ¹⁸.

Los vales venezolanos para piano a cuatro manos del siglo XIX están recopilados en el primer volumen de la colección Clásicos de la literatura pianística venezolana ¹⁹. Allí encontramos las piezas *¡Qué nombre!*, *Amor Fraternal* y *Los misterios del corazón* de Federico Villena (1835-1899); *Happy New Year y Al Gral. Francisco L. Alcántara* de Heraclio Fernández (1851-1886); *Emilia* de José Ángel Montero (1832-1881); *Bucles de orode* los hermanos Marcano Centeno; y el *Vals Geranio* de Simón Wohnsiedler (1864-1925). Además de estos vales, existen otras piezas como *El Pabellón cubano* op. 5 (marcha triunfal a cuatro manos dedicada al Ejército Libertador de Cuba) ²⁰, y *Motivos del Himno Nacional Venezolano* y de la *Marcha Real Española* ²¹, de Jesús María Suárez (1845-1922). Por su parte, Manuel Leoncio Ródriguez (1870-1943) escribió *Marcha Guerreray la Marcha Triunfal*, ambas del op. 22, la *Marcha Militar* op. 4, así como un *Minué* op. 30, que aún permanecen inéditas.

En lo que respecta a Colombia, el trabajo más completo que se ha escrito sobre la música colombiana para un piano a cuatro manos es la tesis doctoral de Diego Arango (2013), *Colombian Piano Music for Four Hands: a Historical Context and Performance Catalog*, que ofrece una muestra bastante enjundiosa de obras colombianas para el conjunto. Entre ellas enumera algunas producciones del siglo XIX como *Bambuco. Aire Nacional Neo-Granadino* de Manuel María Rueda y Francisco Boada ²²; *Recuerdos de Ubaque: Introducción, Valses y Final* de Julio Quevedo Arvelo (1829 - 1896) ²³; *Ya ves*, de Pedro Morales Pino (1863-1926); seis piezas *Valse, Polka, Recreación, Polka a cuatro manos, Capricho y El Obsequio*, de la serie *Ensayos Musicales*, además de *El Valse de los Novios*, de Gonzalo Vidal Pacheco (1863 - 1946); y *Marcha Andina, Meditando* op.30 y *Danza Sin Nombre* de Guillermo Quevedo Zornoza (1886 - 1964). Aparte de estas obras incluidas en el trabajo de Arango, hemos encontrado en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile un *Albun [sic] musical* publicado en Bogotá (s.f.), que incluye *Lucía: dos vales para el piano a cuatro manos* del compositor colombiano José Joaquín Guarín (1825-1854). En la Biblioteca Nacional de Colombia se encuentran también un par de obras que Arango tampoco incluye en su trabajo: unos *Vales para piano a cuatro manos, destinado a los principiantes*, por un tal J. L. R. ²⁴; y *Arrullo*, bunde tolimense de Alberto Castilla Buenaventura (1878-1937), en arreglo para piano a cuatro manos de Oscar Buenaventura.

De otros países de la América Latina como Perú, Paraguay, Ecuador, Uruguay, Guatemala, Nicaragua, Salvador, Santo Domingo, Panamá u Honduras no tenemos noticias de obras para cuatro manos de la época. Pero no es de descartar que puedan ir apareciendo piezas de ese período en esos lugares, visto que poco a poco se ha ido descubriendo un repertorio mucho más grande del que inicialmente imaginábamos, y que no ha sido siquiera registrado en los catálogos de música para dúo de pianistas. En todo caso, esto será tarea para otra investigación.

El repertorio colombiano en el método de Diego Fallon

En este contexto, nos interesan de manera muy particular cuatro piezas para piano a cuatro manos que el ilustre poeta colombiano Diego Fallon (1833-1905) publica como complemento de su *Arte de leer, escribir y dictar música: sistema alfabético* de 1885. Esta obra constituye la ampliación de un trabajo previo que Fallon comenzó a desarrollar en febrero de 1867, y que publicó en 1869 bajo el título de *Nuevo sistema de Escritura Musical por Diego Fallon* ²⁵. En esta primera versión del método, Fallon (1869:35) expone las razones que lo motivaron a emprender el invento de un nuevo sistema de notación musical. La más importante de ellas fue permitir que la música pudiera ser impresa, no a través del grabado en planchas de cobre como era lo usual para la época -proceso sumamente costoso y por demás especializado- sino con la tipografía alfabética utilizada ordinariamente por la imprenta común. Comprendiendo que la América Latina era para ese entonces una región que carecía de posibilidades reales para emprender una industria de impresión musical en las mismas condiciones que Europa, Fallon se da a la tarea de buscar una solución práctica que permita imprimir música en el continente a través de un medio más expedito y de bajo costo. De este interés nace su sistema. En segundo término, el sistema brinda acceso a la lecto-escritura musical a personas sin recursos, tiempo o paciencia para aprender el solfeo tradicional. Por último, dada su naturaleza alfabética y silábica, el sistema Fallon configura un tipo de solfeo muy parecido al lenguaje hablado, de gran utilidad pedagógica, como veremos más adelante. Pero tal como lo expresa (Fallon, 1869:35), el método "no se ha inventado, pues, para sustituir al Antiguo Sistema; sino para darle mayor extensión a los medios de conocer la música."

Fallon articula un complejo sistema que permite -así lo demuestra de manera práctica a lo largo de la obra- escribir el repertorio musical de su época a partir del alfabeto latino. La profundidad con la cual aborda el problema es notable, sobre todo porque procura solución para prácticamente cualquier circunstancia presente en el sistema de notación musical tradicional: duraciones, alturas, articulaciones, dinámicas, ligaduras, repeticiones, etc., pero sin reducirlo a una tablatura convencional, limitada por lo general al uso de un solo instrumento. La lógica de funcionamiento del sistema resulta perfectamente comprensible para quien se esmere en estudiarlo con la debida paciencia a través de la lectura del tratado, cosa que hemos procurado para este trabajo.

En la primera versión de su método, Fallon (1869:35) incluye una serie de ejemplos musicales que "tienen por objeto ilustrar las principales leyes del sistema y dar una idea del aspecto que presenta la nueva escritura", advirtiendo que no los ha escogido por su facilidad de ejecución, sino a manera demostrativa de la eficacia de su nueva notación. Entre ellos encontramos ya algunas obras para piano que -por diversos indicios- suponemos colombianas, como el pasillo *María y Pepita* de Pietro Achiardi o la polka *Helena* de Rodolfo Mattiezzi; además de un *Valse* del propio Diego Fallon.

El autor promete además publicar una obra extensa para bandola y tiple bajo el nuevo sistema (Fallon, 1869:38), dándole a estos instrumentos

locales una importancia particular dentro de la concepción pedagógica de su método. De seguido ofrece ejemplos de melodías transcritas a su sistema, tocables en el clarinete, el pistón, la flauta o la bandola, entre otros, como el *Valse* de Venzano, y las arias “Qual cor traddisti” y “Ah Bello a me ritorna” de la Norma de Bellini. Al final de esta primera versión de su método, Fallon (1969:40) asegura que

Existen en poder del autor traducidas al nuevo sistema para clarinete, flauta, violín, pistón, bandola, etc. las siguientes óperas: La Norma, La Lucía, El Trovador, La Traviata, La Hija del Regimiento, Ana Bolena y El Elixir d'Amore: posee también un gran número de piezas diversas nacionales y extranjeras para aquellos instrumentos y además para piano, órgano, guitarra y acordeón y están en curso de preparación métodos especiales para cada uno de los instrumentos mencionados.

Si hemos de creerle, y no tenemos motivos para no hacerlo, al momento de la aparición del método, ya Fallon lo había probado extensiva y exitosamente con una amplia gama de obras musicales de estilos y autores disímiles. Resulta absolutamente remarcable para la época la insistencia de Fallon en incluir sistemáticamente obras colombianas como parte del repertorio transcrito a la notación alfabética.

A los efectos de este trabajo resultan sin duda más interesantes los suplementos de la versión de 1885 del método. En el ejemplar que hemos consultado ²⁶, encontramos anexa al final del cuerpo central de la obra (134 pp.) la *Gran Fantasía sobre temas de la ópera La Sonámbula Por S. Thalberg* (34 pp.); un *Catálogo de las notas musicales del antiguo sistema y de sus equivalentes en el nuevo, según la explicación de las lecciones III y IV del texto* (24 pp.); una versión completa de la *Sonata en do sostenido menor n° 14*, “Claro de Luna”, de Ludwig Beethoven (36 pp.); una versión para piano a cuatro manos del primer movimiento de la *Sinfonía Heroica*, también de Beethoven (26 pp.); la *Canción sin palabras n° 9* de Mendelssohn (8 pp.); un *Bambuco n° 1* en versión doble para piano a cuatro manos y para piano solo; *El canto del cisne* de Blumentahl, los *Strauss Autograph Waltzes* y la *Marcha fúnebre* de Beethoven para piano (20 pp. en total); el pasillo *El innominado* por Erg. ²⁷ (el punto sugiere la abreviatura de un nombre), en tres versiones, dos para piano a cuatro manos y una para piano solo (7 pp.); finalizando con una polka para piano a cuatro manos de la propia autoría de Fallon, *La loca* (12 páginas). Cada uno de los anexos descritos tiene una numeración propia, lo que hace suponer que constituyen *addendas* independientes, incluidas a posteriori junto al ejemplar del manual como una sola obra.

La descripción catalográfica de los dos ejemplares, del *Arte de leer, escribir y dictar música*, disponibles en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá parecieran concordar con este mismo concepto editorial. En la nota “materia personal” del registro de catálogo de uno de los ejemplares, aparece mencionado el *Bambuco n° 2* para piano a cuatro manos, titulado *En una noche de aquella*, autoría de Diego Fallon, con la acotación “documento deteriorado”, aunque el documento no se encuentra físicamente en la Biblioteca. El ejemplar de esta obra aquí utilizado fue suministrado muy gentilmente por Luis Carlos Rodríguez Álvarez, quien había tenido el cuidado de sacar fotocopia de este material cuando el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional estaba en la casa de la Carrera 5 con la Carrera 11 de Bogotá, hace un par de décadas. Probablemente el mismo se perdió en la mudanza a la nueva sede. Gracias a este trabajo, esta obra retornó de nuevo en formato digital al Centro.

Como vemos, la abundante presencia de repertorio para piano a cuatro manos en el método de 1885 de Fallon resulta a todas luces representativa de las prácticas musicales colombianas de ese período, tal como acotamos al comienzo de este artículo. La versión del primer movimiento de la *Heroica* de Beethoven para el conjunto atestigua que la música sinfónica del período era conocida y practicada en Colombia a través del *modus operandi* descrito arriba por Adorno. Las tres obras colombianas para cuatro manos incluidas en la selección de Fallon son también muestra del aprecio del salón burgués por los géneros representativos del repertorio colombiano de baile de la época. En este último caso, se trata de piezas estéticamente valiosas: de excelente factura, musicalidad e invención. Además, están escritas muy idiomáticamente para el conjunto, lo que las hace perfectamente asimilables a los repertorios de los dúos pianísticos actuales. Tales razones aconsejan su mayor difusión en una edición como la que proponemos aquí. Además, estas obras presentan un reto paleográfico muy particular: al estar escritas en una notación diferente, resulta imperante aprenderla especialmente para poder hacer la transcripción, con lo cual se puede además juzgar la eficacia del método.

Aspectos generales de la edición

Como ya dijimos, tres de las partituras de esta edición las hemos tomado del ejemplar del *Arte de leer, escribir y dictar música* que se encuentra en el ejemplar disponible en la Biblioteca Digital de Música de la Universidad EAFIT de Medellín, y una cuarta fue cortesía de Luis Carlos Rodríguez. Las cuatro están escritas por supuesto en el sistema alfabético Fallon. Para dar una muy leve idea de la complejidad del mismo, intentemos una brevísima descripción de sus rudimentos notacionales. Más allá de lo que el nombre del sistema pueda sugerir, no tiene nada que ver con la notación alfabética latina de Boecio, cuyas notas se nombran de acuerdo a la serie de las primeras siete letras del alfabeto: ABCDEFG. De hecho, Fallon utiliza no siete, sino doce letras distintas entre sí, todas consonantes, con el objeto de nombrar respectivamente cada una de las notas de la serie cromática, de acuerdo a la siguiente tabla:

Tabla No° 1

B	D	F	G	Y	L	Ch	N	V(P)	R	S	T
do	do#	re	mib	mi	fa	fa#	sol	lab	la	sib	si

Con esto, evita la ambigüedad de la notación alfabética boeciana o de la solmización guidoniana, que terminan requiriendo del bemo, el becuadro y el sostenido para alterar notas del mismo nombre pero de diferente sonido. Hablando en sentido estricto del término, el sistema Fallon plantea una notación dodecafónica, donde a cada nota de la escala cromática corresponde una identificación propia y única. Esto evita por tanto el uso de armaduras de clave, sobre todo en las partituras para orquesta, por resultar innecesarias, y de enharmonías. En tal sentido, Fallon se adelanta a su época al proponer un sistema notacional que anula por su naturaleza la tonalidad.

Las octavas donde se encuentran las notas a las que hacen referencia estas consonantes se diferencian entre sí de acuerdo al tipo utilizado para escribirlas: MAYÚSCULAS, redondas, *cursivas*, VERSALITAS, y de ser necesario, sus combinaciones (básicamente MAYÚSCULAS CURSIVAS para el

registro subgrave, o *CURSIVAS VERSALITAS* para el sobreagudo), con lo cual se abarcan los registros de todos los instrumentos musicales. Esto hace inútil el uso de claves. Si escribiésemos siete escalas cromáticas sucesivas para el piano, del grave al agudo y de izquierda a derecha, la mano derecha (m.d.) y la mano izquierda (m.i.) se verían así:

Tabla No° 2

	Octava 1	Octava 2	Octava 3	do ⁴ (central)	Octava 5	Octava 6	Octava 7
m.d.			BDFGYLChNVRST	BDFGYLChNVRST	bdfgylchnvrst	bdfgylchnvrst	BDFGYLChNVRST
m.i.	BDFGYLChNVRST	BDFGYLChNVRST	bdfgylchnvrst	bdfgylchnvrst	BDFGYLChNVRST		

Las MAYÚSCULAS de la mano derecha, que corresponden a la octava 4 donde se encuentra el *do* central del piano, equivalen a las *cursivas* de la mano izquierda, que corresponden exactamente a las mismas notas de la misma octava. Tal equivalencia de octavas no ocurre en la mayoría de los instrumentos, cuyo registro es muchísimo más limitado que el del piano, el órgano o el arpa, y se cifren por lo tanto a una de las dos series.

Por su parte, los valores rítmicos se forman con vocales o diptongos, de acuerdo al siguiente cuadro:

Tabla No° 3

uo	ui	a	e	i	o	u
redonda	blanca	negra	corchea	semicorchea	fusa	semifusa

Así, a cada altura (consonante) le corresponde un valor (vocal), sin necesidad de figuras, ni notas, ni cambios en la ubicación vertical en el sistema espacial de la página. Por ejemplo, *yuo* equivale a un *m^{ra}* redonda, mientras que *Lu* será el *fa²* semifusa. La escritura es lineal y horizontal, de izquierda a derecha, incluso con los acordes o la polifonía, lo que en un principio resulta muy perturbador e incómodo, acostumbrados como estamos a la verticalidad de la notación tradicional. Por ejemplo, un acorde de *do⁴ - mi⁴ - sol⁴* (registro central del piano) en negras se escribiría *BAYAN* para la mano derecha, o *bayan* para la izquierda (con innumerables matices de inmenso interés para la lectura y decodificación de las partituras, en los que lamentablemente no tenemos oportunidad de profundizar aquí).

El que en una sílaba (consonante + vocal) sean representados de una sola vez la altura y el valor de la nota, permite convertir una expresión absolutamente gráfica en una suerte de lenguaje, "susceptible de ser hablado ó dictado como cualquiera otro idioma, conservando la ventaja de ser forzosamente universal" (Fallon, 1969:34). Para poner un ejemplo de cómo funciona esto, veamos los primeros compases de la versión para piano solo del pasillo *El innombrado* en el sistema alfabético. La m.d. corre en la línea superior, la m.i. en la inferior:

Ejemplo No° 1

di | e Te i Ri | e Ve i Chi | Li Chi Ve i Chi | Fe he hi chi
 Re i yi de | re hi yi de | Te hi chi fe | te hi chi fe

En el sistema tradicional, este mismo pasaje luciría así:

Ejemplo No° 2



En el sistema Fallon, se puede “recitar” el pasaje de la mano derecha de la siguiente manera:

di-e Te-i Ri-e Ve-i Chi Li Chi Ve-i Chi Fe-he-hi chi

El pasaje de la izquierda se recitaría así:

Re-i yi-de re hi yi de Te hi chi fe te hi chi fe

Esta suerte de solfeo “en tiempo real”, que ofrece datos de altura, duración y silencios simultáneamente, resulta obviamente imposible en la notación gráfica convencional, (con el solfeo convencional sólo se puede reconocer oralmente la altura de la nota, pero no su duración). Como resulta obvio, este solfeo ofrece ventajas adicionales para la mnemónica, los invidentes o el dictado musical.

Fallon recomienda por último la escritura a lo largo de cada compás de frases como “Li-no sa-le pi-de”, o “Li-no sa-le pi-de te-la”, ristas de palabras escogidas de manera absolutamente arbitraria. La función de las mismas es que cada sílaba refiera al máximo común divisor rítmico de las piezas en cuestión, en el primer caso podría ser la corchea en un compás de $\frac{3}{4}$ en el segundo la semicorchea en un compás de $\frac{2}{4}$. Al hacer coincidir cada sílaba de la frase con las sílabas correspondientes a las alturas de las notas y sus respectivos valores, queda absolutamente claro cuándo hay o no sonido en un momento dado del compás, qué lugar ocupa dicho sonido en la métrica, y cuánto dura, sin importar si indica o no de manera explícita el silencio.

Ejemplo No° 3

di	e	Te	i	Ri	e	Ve	i	Chi	Li	Chi	Ve	i	Chi
	Li-no	sa- le	pi-	de	Li-no	sa- le	pi-	de	Li-	no	sa-	le	pi-
	Re	i	yi	de	re		yi	de	Te			chi	fe

Se trata además de una estrategia pedagógica sumamente eficiente para resolver los problemas rítmicos, aplicando una suerte de *ostinato* isócrono virtual que, aunque no suena, permite ordenar mentalmente los eventos musicales en una suerte de grilla rítmica.

En su edición, Fallon digita todas las piezas, con intenciones ostensiblemente didácticas. Si bien los dedos facilitan evidentemente la interpretación pianística, también coadyuvan a la desambiguación de la ubicación de las notas en las respectivas octavas de acuerdo a la posición del dedo, por lo que han sido de extrema utilidad a los efectos de aclarar dudas de registro en esta edición.

Como es usual en el repertorio a cuatro manos, quien toca el registro grave lee las páginas pares a la izquierda, identificadas en este caso como “bajo”, y no como “secondo” (segundo pianista), que es la nomenclatura tradicional en el género. Asimismo, quien toca el registro agudo lee las páginas impares a la derecha, identificadas como “primo” (primer pianista). Es de destacar que las páginas están excepcionalmente dispuestas en formato vertical y no apaisado, como es la costumbre en la publicación de música a cuatro manos, probablemente con el objeto de unificar la configuración de las páginas respecto del resto de las obras del volumen, que son para piano solo y siempre usan formato vertical. La mayoría de las páginas contienen siete sistemas (si es que podemos hablar en esos términos en este tipo de notación), aunque excepcionalmente las hay de cinco, seis u ocho.

Descripción de las fuentes y aparato crítico

Describiremos a continuación las obras a ser editadas en orden de aparición en la fuente, seguido del aparato crítico. En la portadilla de la primera obra aparece la inscripción “BAMBUCO / N° 1 / á cuatro manos”, sin mención alguna de autor. La obra está numerada del 2 al 5, de manera independiente del resto de los materiales adyacentes, empezando por la portadilla. Al igual que en otros ejemplos del libro (aunque no en todos), Fallon escribe a lo largo de cada compás la frase “Li-no sa-le pi-de”. Como la mano derecha de la parte del bajo de esta pieza consiste de un *continuum* arpegiado de corcheas de principio a fin, Fallon sólo coloca la frase en los primeros cinco compases, y luego la da por sentado hasta el fin. Sin embargo, en la parte del primo sí coloca la frase a lo largo de toda la pieza. Igualmente, Fallon coloca digitaciones para esta pieza, especialmente para el primo. Siendo la única versión disponible, la usamos obviamente para la edición. No presentó problema alguno en cuanto a definición de altura o valores. A los fines de la ejecución, hemos intervenido mínimamente la partitura, sugiriendo una velocidad metronómica estimada, dinámicas y reguladores. La hemos atribuido a Fallon, en vista de que el *Bambuco n° 2* está inequívocamente firmado por él, y este parece ser el primero de la serie.

La segunda obra editada es el pasillo *El innominado* de Erg. En la primera página, que funge como portadilla de la obra, se lee “PIEZAS PARA PIANO / EL INNOMINADO. / PASILLO (A cuatro manos) / por / “ERG / ADVERTENCIA. ” El párrafo que sigue reza como sigue:

La forma en que se vé escrita esta pieza en las primeras páginas, tiene por objeto llamar la atención del discípulo á las *notas*, la *medida*, y los *dedos*, únicamente. Por lo tanto, las aspiraciones llevan la forma tácita, pues la medida va intercalada; y se ha suprimido la ortografía. En las últimas páginas se vé la misma pieza con las aspiraciones en la forma expresa, y con la ortografía que le corresponde.

La publicación está paginada del 2 al 8 (como en los casos anteriores, la portadilla cuenta como 1, pero no lleva guarismo). En realidad, Fallon ofrece en esta ocasión tres versiones de la misma obra. La primera, para piano a cuatro manos, va de la p. 2 a la 5, sin dinámicas ni articulaciones (lo que él denomina “la ortografía” en la portadilla). Su escritura se limita a las alturas y sus valores, además de la digitación pianística correspondiente para cada nota, lo que hace explícito el sentido eminentemente pedagógico de esta versión. Fallon escribió esta versión sin “aspiraciones”, como llama él a los silencios. Como explicamos arriba, ello no constituye óbice para que se entienda perfectamente la duración de las notas y sus silencios, pues los últimos se hacen evidentes por la repetición continua de la frase “Li-no sa-le pi-de”, tal como hizo en la pieza anterior. En el borde inferior de la p. 5 se aclara que “en las dos páginas siguientes se encuentra la misma pieza con las aspiraciones y la ortografía”, reiterando lo dicho en la advertencia de la portadilla. La segunda versión es también para piano a cuatro manos, y ocupa las pp. 6 y 7. Difiere fundamentalmente de la primera porque en ella omite la escritura continua de la frase “Li-no sa-le pi-de”, así como de las digitaciones, indicando explícitamente los silencios, las articulaciones y las dinámicas (la “ortografía”) ausentes en la primera versión. La última versión es para piano a dos manos, y ocupa únicamente la p. 8. El encabezado dice “La misma pieza / (á dos manos)”. En ella omite las dinámicas, articulaciones y digitaciones. No cabe duda que, de las tres versiones, la segunda es quizá la más completa y acuciosa en todo sentido. Resaltan las discrepancias evidentes entre las tres versiones en cuanto a los valores de las notas se refiere. Las inconsistencias rítmicas, incluso dentro de una misma versión, no permiten una solución única. A la postre, se trata de lecturas en competencia, pues todas son plausibles en el contexto de cada versión, lo que hace muy difícil tomar una decisión para lograr una versión definitiva donde se hagan compatibles todas las diferencias. A los efectos, hemos optado por tomar como fuente principal la segunda versión, pero contrastándola con las otras dos como fuentes de control. Como en la pieza anterior, hemos incluido una indicación metronómica sugerida. Las dinámicas y reguladores son de la fuente, pero en todo caso nos parecen excesivas. De igual forma, las hemos incluido todas.

La tercera obra en orden de aparición es la polka *La loca*, del propio Diego Fallon. Se trata sin duda de la pieza más larga y compleja del conjunto, y muestra la maestría del autor en el manejo del género y la forma. Como las piezas anteriores, está numerada de manera independiente al resto de los materiales contenidos en el libro. Su portadilla reza así: “LA LOCA / POLKA / Para PIANO (á 4 manos) / por / DIEGO FALLON.” Luego sigue la música del 2 al 11. La p. 12 consiste de hecho en una fe de erratas, como lo aclara al pie de la p. 11: “Nota.-Rectifíquense, en las páginas correspondientes, los errores de *tipo* (pues aquel no está en las *notas*), según el número de cada compás como se ve en la página siguiente.” Al igual que ocurre con las piezas anteriores, Fallon incluye en esta un máximo común divisor, en este caso “Li-no sa-le pi-de te-la”, donde cada sílaba equivale a una semicorchea en un compás de 2/4. De esta forma no deja lugar a dudas del lugar métrico que ocupan notas y silencios, especialmente los valores irregulares. Igualmente, Fallon digita la pieza igual que en los casos anteriores, lo que sirve de referencia para el registro de las notas. Hemos sugerido también aquí una cifra metronómica, e incluido, a objeto de aclarar la ejecución, algunas articulaciones, especialmente ligaduras de expresión en grupos rápidos de notas que obviamente no se pueden tocar *staccato*. Además, hemos incluido dinámicas y reguladores, por completo ausentes en la fuente.

Por último, encontramos “EN UNA NOCHE DE AQUELLAS’ / BAMBUCO N.º 2 A CUATRO MANOS.” La composición está atribuida sin ambages a D. Fallon, lo que se constituye en prueba de la autoría del *Bambuco N.º 1*. No advertimos numeración en esta fuente, que recordamos, no se encuentra entre los ejemplares del método consultados, sino que nos fue suministrada por Luis Carlos Rodríguez. Parece una separata del método, lo que confirma en todo caso nuestra conjetura de que se trata de publicaciones independientes. La fuente consiste de cuatro páginas, dos para el *primo*, dos para el bajo. Aquí utiliza también el máximo común divisor “Li-no sa-le pi-de” en la partitura, que además está digitada con bastante profusión en ambas partes. La fuente no incluye ningún tipo de articulación, dinámica o expresión, que hemos añadido a discreción.

Conclusiones y recomendaciones

Esperamos con este trabajo haber contribuido a la elaboración de un catálogo preliminar de obras para piano a cuatro manos del siglo XIX de América Latina, que hasta la fecha no existía, y que muestra una muy interesante actividad para dúo pianístico en esa época, desconocido hasta ahora en la literatura sobre el tema. En tal sentido, recomendamos ampliamente continuar con la tarea de recuperación y recopilación de obras, y proponer eventualmente una edición antológica de lo mejor de este repertorio, que se encuentra sumamente disperso y resulta muy difícil de conseguir para los ejecutantes actuales.

La edición de las cuatro obras publicadas en este artículo constituye un aporte a la música latinoamericana para piano a cuatro manos, y en especial, a la música colombiana, principalmente porque se trata de composiciones originales que, si no se transcribían a notación tradicional como hemos hecho aquí, iban a permanecer por mucho tiempo sin ser incorporadas al repertorio para dúo pianístico. Los resultados han sido muy alentadores, sobre todo en lo que respecta a comprobar la eficiencia del sistema alfabético, que ha demostrado constituir un soporte robusto, eficiente y adecuado para la música de esa época.

No nos queda sino recomendar la edición del resto de las obras colombianas contenidas en las publicaciones de Fallon ²⁸, así como una reedición facsimilar del libro.

Referencias

Arango, D. (2013). *Colombian Piano Music for Four Hands: a Historical Context and Performance Catalog*. Tesis para el DMA (Doctor of Musical Arts), University of Iowa [<http://ir.uiowa.edu/etd/4814>].

Fallon, D. (1885). *Arte de leer, escribir y dictar música: sistema alfabético*. Bogotá: Imprenta de Diego Fallon.

Fallon, D. (1869). *Nuevo sistema de Escritura Musical por Diego Fallon*. Bogotá: Imprenta Metropolitana.

Gadles Mikowsky, S. (1988). *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Hernández, G.; y De Blanck, O. (1959). *Cervantes. 40 Danzas*. La Habana: Ediciones De Blanck.

Lorenz, R.; Hernández, L.R; y Dirié, G. (eds.). (1995). *Scores and Recordings at the Indiana University. Latin American Music Center*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

McGraw, C. (1981). *Piano Duet Repertoire. Music Originally Written for One Piano, Four Hands*. Bloomington: Indiana University Press.

Ministerio de Cultura República de Colombia. *Música Colombiana para Piano a Cuatro Manos*. Dúo Numen, Bibiana Carvajal and Rubén Pardo, piano. Bogotá, 2012, compact disc.

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México, 2 vols*. Guadalajara: Universidad Panamericana.

Sans, J. F. (2012). El patrimonio musical iberoamericano en el concierto mundial: las sinfonías del Nuevo Mundo. En M. Godoy Aguirre (ed.), *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología. Musicología desde Ecuador Vol. 1.*, pp. 33-43. Loja: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Tieles Ferrer, C. (1994). *Espadero, lo hispánico musical en Cuba*. Barcelona: Agil Offset, S.A.

1. "In Latin America there has not been a cultivation of this medium and its output, similar to North America, consists of sporadic compositions by different composers". Traducción nuestra.

2. Publicado en Philadelphia por Trumpler en 1865.

3. Publicada en México en 1840 por el Repertorio de música, nº 26.

4. Pareyón (2007:1095) afirma que esta obra es de 1887. La misma está actualmente en proceso de publicación por Juan Ramón Sandoval, quien nos brindó valiosos datos acerca de Villanueva y su música. Agradecemos también a Consuelo Carredano por los datos sobre Villanueva.

5. Publicada en Florencia por E. Paoletti.

6. Editada por Breitkopf & Härtel, Leipzig. Agradecemos a Ricardo Miranda el habernos llamado la atención sobre esta composición.

7. Publicada en México por H. Nagel Sucesores en 1900.

8. V. *El amor en el baile. Inéditos pianísticos cubanos del s. XIX*. <http://gabinetepatrimoniomusical.blogspot.com.co/2014/09/el-amor-en-el-baile-20-aniversario-de.html>

9. Cf. <http://archivobello.uchile.cl/partituras/>

10. Editada por E. Niemeyer e Inghirami en Valparaíso, Santiago y Lima.

11. Publicada por Choudens, Pére et Fils en Paris, y Martínez y Guzmán en Lima.

12. Publicada por el Almacén de Música Casa Amarilla, Santiago, 1929.

13. Agradecemos a José Manuel Izquierdo König por todos los datos brindados en torno a la música chilena para piano a cuatro manos del s. XIX.

14. V. Wilhelm Frick y Eltze, *Musik für das Fortepiano*. Valdivia: Edición de José Manuel Izquierdo König, https://www.academia.edu/9553312/Guillermo_Frick_-_Obra_para_piano

15. Publicada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2001.

16. Publicadas en los vols. 4 y 5 de Danzas de Juan Morel Campos, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, 1958.

17. Publicadas ambas en Paris por Armand Colin, en 1893.

18. Datos tomados de los CD *Música Brasileira para Piano a Quatro Mãos*, COSM 01, a cargo de Clélia Ognbene y Sylvia Maltese, publicado en 1995; y *Piano Luso-Brasileiro a quatro mãos, Repertório do séc. XIX e início do séc. XX* del Duo Maltese, conformado por Ida y Sylvia Maltese, publicado por Sonopress 2000.

19. Se trata de *Valses originales para piano a cuatro manos*, vol. 1 de Clásicos de la literatura pianística venezolana, bajo el cuidado de Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans, del Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, y la Yamaha Musical de Venezuela, publicado en Caracas en 2001.
20. Publicada por Alfred Rothe en Caracas, s.f.
21. Publicada por Félix Basco, Caracas, s.f.
22. Publicado por la Litografía Gómez i Boultrone, s.l., s.f. Considerado por Arango (2013:23) como el primer bambuco publicado como música de arte, c. 1854.
23. Publicado en Bogotá, Litografía Jerónimo Martínez, s.f.
24. Publicado en Bogotá, por la Imprenta de la Luz, en 1891.
25. Disponible digitalmente en la Biblioteca Nacional de Colombia, http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/digitalizados/fpineda_219_pza5.pdf
26. Proveniente de la Biblioteca Digital de Música, Universidad EAFIT, Medellín, <http://www.bdmusica.eafit.edu.co/>. Agradecemos profundamente a Fernando Antonio Gil Araque, quien muy gentilmente nos facilitó la copia digital a partir de la cual pudimos hacer esta edición.
27. Pedro Sarmiento nos ha comunicado privadamente su sospecha de que *El Innominado* fue compuesto por Evaristo Rivas Groot, amigo personal de Fallon. Agradecemos su gentileza respecto de este dato.
28. Entendemos que Pedro Sarmiento está elaborando su tesis de maestría en la Universidad Nacional en Bogotá sobre este tema.