

John Fredy Ramírez Jaramillo

fredy.ramirez@udea.edu.co

Ens.hist.teor.arte

John Fredy Ramírez Jaramillo, “La reivindicación de Alejandro Agudelo Tafur y sus *Lecciones de música*: a propósito de una infundada crítica”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXV, No. 41 (julio-diciembre 2021), pp. 81-102.

<https://doi.org/10.15446/ensayos.v25n41.114114>

RESUMEN

En 1858 Alejandro Agudelo publicó sus conocidas Lecciones de música. A pesar de su aporte formativo, Gabriel Angulo y Andrés Pardo Tovar impugnaron en su momento su validez y los méritos académicos de su autor. Este escrito busca rehabilitar la imagen intelectual de Agudelo y la calidad argumentativa de sus Lecciones, para esto discute las circunstancias en las que se editaron los primeros tratados musicales producidos en Colombia, ofrece una breve reseña de la trayectoria de Agudelo y contextualiza sus fuentes bibliográficas. Por último, argumenta por qué las Lecciones constituyen el primer tratado publicado en Colombia con un enfoque moderno sobre la teoría y la historia de la música.

PALABRAS CLAVE

Alejandro Agudelo, Colombia, teoría musical, historia de la música, fuentes.

TITLE

Reassessing Alejandro Agudelo Tafur and his Lecciones de música: apropos of an unfounded critique

RESUMEN

In 1858 Alejandro Agudelo published his Lecciones de música. Despite the formative contribution of this treatise, Gabriel Angulo and Andrés Pardo Tovar impugned its validity and the academic merits of its author. This paper seeks to reassess Agudelo's intellectual image and the argumentative quality of his Lecciones. Thus, it discusses the circumstances in which the first musical treatises produced in Colombia were published, offers a short review of Agudelo's career and contextualizes his bibliographical sources. Finally, it argues why the Lecciones represent the first treatise published in Colombia with a modern approach to the theory and history of music.

KEY WORDS

Alejandro Agudelo, Colombia, music theory, music history, sources.

John Fredy Ramírez Jaramillo es filósofo, Magíster y Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Actualmente es Profesor Titular del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia e investigador del Grupo de Estudios en Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL). Entre sus publicaciones se cuentan Ángel Cuervo. Perfiles de un intelectual moderno. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2020, el capítulo “Nietzsche: coro y experiencia trágica”, en Arte, imagen y experiencia. Perspectivas estéticas, Ed. M. C. Salas Guerra, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2021 y el artículo “Ángel Cuervo: Curiosidades de la vida americana en París o de la defensa de la identidad latinoamericana” en la Revista Lingüística y Literatura, (2019).

Recibido 11 de julio de 2022
Aceptado 21 de febrero de 2023

La reivindicación de Alejandro Agudelo Tafur y sus *Lecciones de música*: a propósito de una infundada crítica

John Fredy Ramírez Jaramillo

Introducción: el contexto de aparición de los primeros cuatro
tratados musicales publicados en Colombia en el siglo XIX

Durante las seis primeras décadas del siglo XIX, los textos de música que contaron con un mayor volumen de ventas entre el público hispanoamericano fueron los tratados técnicos, escritos por autores hispanos y europeos en general (algunos traducidos al castellano y muchos otros difundidos en su lengua original). Aun así, para el caso de Colombia, no todos los aficionados y estudiantes de música podían adquirir aquellos manuales y métodos debido a su elevado costo. Si bien es cierto que, para entonces, la nación colombiana mantenía una circulación de libros importados de toda índole, este comercio e intercambio todavía era restringido. De hecho, se trató de un lujo adquisitivo al que solo tenían acceso los sectores de la clase pudiente. Para enfrentar este obstáculo y limitación del saber cultural, desde la década de los cuarenta, los impresores y editores nacionales asumieron la tarea de difundir libros de interés popular, escritos tanto por autores nacionales como foráneos. En el rango de estas publicaciones encontramos los materiales pedagógicos, destinados a apoyar los procesos de formación de los establecimientos educativos¹.

¹ Patricia Cardona Z., “Más que ideología: obras populares en Colombia, 1840-1890”, en Diana Paola Guzmán Méndez et al. (eds.), *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI*, Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano – CERLALC, 2018, pp. 130-158.

En el interludio de 1821 a 1839, las escuelas de la nación colombiana basaron su enseñanza en los contenidos de más de una treintena de manuales escolares. Muchos de estos, todavía pertenecientes a autores españoles del siglo XVIII. Sin embargo, entre 1840 y 1859 va a darse un notorio incremento de esta clase de textos. Efectivamente, en dicho espacio de tiempo las imprentas nacionales publicaron alrededor de setenta y cinco manuales. Algunos destinados a la enseñanza de la gramática, los ejercicios de lectura y escritura, y la retórica. Otros aplicados a las matemáticas, la física y la geometría; algunos más a la geografía, la historia, las normas de urbanidad y la enseñanza de la religión. Asimismo, encontramos textos para el aprendizaje del dibujo y la música. De estas guías escolares, la gran mayoría fue escrita por pedagogos y autores nacionales, y unas tantas por extranjeros residenciados en el país. También hubo traducciones provenientes de autores franceses, italianos e ingleses². Todos estos textos sirvieron como apreciables herramientas pedagógicas para mejorar los procesos de la enseñanza en el país, llenando de paso un vacío en los distintos campos del conocimiento.

Ahora bien, en todo el lapso de tiempo indicado solo salieron a la luz pública cuatro tratados de música. El primero de ellos, *Doce lecciones de música* fue escrito por Emilio Herbruger, músico y profesor alemán afincado en Colombia; los talleres de los hermanos Echeverría lo imprimieron en 1851³. El segundo, *Teoría de música puesta al alcance de los educandos*, salió de la imprenta de Francisco Torres Amaya en 1854; Francisco Boada fue su autor⁴. El tercero, *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica*, lo publicó en 1858 el músico y pedagogo Alejandro Agudelo en la imprenta de los señores Pizano y Pérez⁵. Mientras que el cuarto fue una traducción realizada en 1859 por un intérprete anónimo de la obra *Principios elementales de música* del pedagogo italiano Bonifazio Asioli, cuya impresión corrió a cargo, a su vez, de los talleres del señor Torres Amaya⁶.

El texto de Herbruger tiene una extensión no superior a las catorce páginas, más dos anexos que encierran las tablas de los tonos mayores y menores, por lo que podríamos decir

² Jorge Orlando Melo, “El texto en la escuela colombiana: unas notas breves y una modesta propuesta” 2006, pp. 1-45, disponible en: https://www.academia.edu/14474793/El_texto_en_la_escuela_colombiana_unas_notas_breves_y_una_modesta_propuesta, consultado el 15 de junio de 2021.

³ Emilio Herbruger, *Doce lecciones de música ó corto método para aprender los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental, i la razón de sus respectivos sostenidos i bemoles*, Bogotá: imprenta de Echavarría Hermanos, 1851.

⁴ Francisco Boada, *Teoría de música puesta al alcance de los educandos*, Bogotá, Imprenta de F. Tórres Amaya, 1854.

⁵ Alejandro Agudelo, *Lecciones de música, precedidas de una introducción histórica, seguida cada una de su respectivo programa i acompañada de láminas litografiadas*, Bogotá: Pizano y Pérez, 1858.

⁶ Bonifazio Asioli, *Principios elementales de música*, Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, 1859.

que más bien se trató de un folleto. El título completo del tratado, *Doce lecciones de música ó corto método para aprender los tonos o términos mayores i menores que encierra la ciencia de la música vocal e instrumental*, indica que el objetivo puntual de la obra era dar a conocer de forma progresiva y concisa las estructuras tonales que componen las escalas mayor y menor del pentagrama. Las primeras líneas del prólogo explican la razón por la cual el contenido de la obra poseía tal carácter sintético: “Para facilitar el estudio del aprendizaje de los tonos o términos que se encuentran en la ciencia de la música, se hace uso de un método aritmético, arreglado, sencillo i seguro”⁷.

Aun cuando las *Doce lecciones* se distinguen por su brevedad y simpleza explicativa, nadie podrá robarle el crédito, como lo reconoce Andrés Pardo Tovar, de haber sido el primer libro de teoría musical escrito en Colombia⁸. Por lo que hace a la corta extensión de su contenido, debemos recordar que esta se halla ajustada a las orientaciones didácticas de la época que exigían la entrega de un conocimiento práctico de fácil asimilación para los lectores. Algo similar a como lo proponían los redactores de los libros escolares (*schoolbooks*) norteamericanos⁹. Herbruger, en efecto, propone una presentación sencilla y conveniente, para que los neófitos estudiantes de música conozcan el ordenamiento tonal de las escalas mayores y menores. Ello con el fin de que pudieran ejercitar y asimilar su contenido con rapidez, dentro del aprendizaje del canto o la ejecución de un instrumento musical.

El músico neogranadino Francisco Boada publicó su tratado dedicándolo a las alumnas de la *Escuela del Sagrado Corazón de María*, institución educativa donde ocupó el cargo de docente para las asignaturas de solfeo, piano y canto. El compositor colombiano revela que la razón principal por la que escribió sus lecciones obedeció a la carencia que había en el medio nacional de métodos pedagógicos prácticos y sencillos, encargados de entregar a los niños y jóvenes en general las bases del arte musical: “Hai necesidad urgente de subvenir á esa escasez i esto, esto solo me anima á publicar un corto método, fruto de mis trabajos en la enseñanza de la música vocal è instrumental”¹⁰. La *Teoría de música*, comparte el enfoque pedagógico del texto de Herbruger que demanda fortalecer una formación escolar aplicada a la propalación de unos conocimientos sucintos y útiles, más que a la fundamentación de un saber erudito.

La premisa que justificó el rechazo de manuales didácticos densos en contenido, era que la plétora de información tendía a ser inapropiada para el fructífero desarrollo artístico

⁷ Herbruger, p. 1. En todas las citas documentales se mantendrá la ortografía original.

⁸ Andrés Pardo Tovar, “La cultura musical en Colombia”, en Luis Martínez Delgado y Sergio Elías Ortiz (eds.), *Historia Extensa de Colombia*, Bogotá: Lerner, t. 6, vol. 20, 1966, p. 175.

⁹ Barry Joyce, *The First U.S. History Textbooks: Constructing and Disseminating the American Tale in the Nineteenth Century*, Lexington Books: Lanham, 2015.

¹⁰ Boada, p. 1.

de los infantes y jóvenes en grado de escolaridad. El carácter práctico que identifica los tratados de Herbruger y Boada se compagina con las reformas educativas que, desde el gobierno de Santander, fueron dispuestas en el país con el objeto de preparar a los nuevos ciudadanos para enfrentar los requerimientos y ritmos que traía consigo el progreso del mundo moderno. Estos cambios se caracterizaron por otorgar una especial atención a los enfoques pedagógicos sustentados en modelos de aplicación técnica y empírica¹¹.

El manual de música de Asioli, por su parte, fue uno de los textos de enseñanza musical más difundidos en Hispanoamérica a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Bonifazio Asioli fue un afamado compositor italiano de música clásica y religiosa, al igual que un didacta autor de distintos libros musicales. Su tratado *Principi elementari di musica* fue publicado en 1811, y sirvió como manual de enseñanza para los alumnos del conservatorio de Milán. Hasta mediados del siglo XIX, esta obra contaba con tres traducciones al castellano. Sabemos que la primera fue realizada en México en 1850 por el pianista y compositor español establecido en dicho país, Juan Nepomuceno de Retes¹². Sin que tengamos el dato exacto de su publicación, la segunda traducción apareció también en la década de los cincuenta. Esta versión corrió a cargo del músico, editor y crítico Juan Budó Martí, quien fuera profesor de clarinete en el Liceo Lírico-dramático de Barcelona¹³. La tercera versión de los *Principios* fue realizada en Bogotá en 1859 por un traductor anónimo, y buscaba asimismo suplir la escasa difusión de manuales de música que había en el territorio nacional. Los *Principios* poseen un contenido teórico mucho más amplio y explicativo que el divulgado por los dos anteriores tratados. Sin embargo, su presentación ofrecida en forma de preguntas y respuestas, continuaba vinculada a la didáctica memorística, cuyo objeto de enseñanza estaba centrado en el fomento de un conocimiento dogmático que no admitía ser discernido y debatido en lo más mínimo por parte de los estudiantes.

Alejandro Agudelo y las *Lecciones de música*

En su *Bibliografía colombiana*, Isidoro Laverde afirma que Alejandro Agudelo fue un comerciante oriundo de Honda – Tolima que combinó esta actividad con la redacción de obras de carácter técnico y cultural, publicadas entre las décadas de los cincuenta y los setenta

¹¹ Olga Lucía Zuluaga Garcés, *Colombia: dos modelos de su práctica pedagógica durante el siglo XIX*, Medellín: Universidad de Antioquia – CIED. 1979, pp. 60–61.

¹² Bonifazio Asioli, *Principios elementales de Música. Adoptados por el Conservatorio Imperial y Real de Milan para las lecciones diarias de los alumnos*, Ciudad de México: M. Murguía, 1850.

¹³ Bonifazio Asioli, *Principios elementales de Música. Adoptados para las lecciones diarias de los alumnos del Conservatorio de Milan*, Barcelona: Almacén de Música de Juan Budó, 185?. Se desconoce la fecha exacta de su publicación.

del siglo XIX¹⁴. Ahora bien, lo que este biógrafo pasó por alto es que el autor de las *Leciones de música* también fue egresado del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y médico graduado por la Universidad Central con una especialización médica obtenida en París¹⁵. Por otro lado, fue miembro fundador del *Instituto Homeopático de los Estados Unidos de Colombia*. Entre sus logros profesionales e intelectuales de Agudelo, figura haber sido el creador del programa para la enseñanza de la medicina legal, y sobresalir como uno de los primeros investigadores de la psicología en nuestra nación (después de las incursiones de Manuel Ancízar en esta área del conocimiento, aparecieron los estudios de Agudelo). Estos son los folletos, manuales, libros y artículos que, sabemos, escribió junto con el tratado de música: *Programa para la enseñanza de la medicina legal en las universidades de la República*¹⁶, *Manual del comerciante*¹⁷, *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*¹⁸, *Filosofía fisiológica del cerebro*¹⁹ y el *Diccionario etimológico de palabras referentes a ciencia, artes y otras materias*, trabajo publicado en 1882 a manera de artículo de dos entregas sobre vocabulario para los *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*²⁰.

Los padres de Alejandro Agudelo fueron Miguel Agudelo Contreras y María Brígida Tafur Espinosa. Su hermana, María Tomasa Agudelo Tafur se casó con José María Samper Blanco de cuya unión nacieron los reconocidos intelectuales Miguel y José María Samper Agudelo. A su vez, fue tío por línea paterna del distinguido músico y compositor José Francisco Agudelo. No sobra decir que las *Lecciones de música* están dedicadas tanto a su sobrino como a Achille de Malavasi, famoso flautista italiano, quien, a mediados de 1856, en el curso de su gira artística por Latinoamérica, llegó a Bogotá donde se instaló por un par de años ofreciendo conciertos y clases de música.

Manifiesta Agudelo que la redacción del tratado estuvo motivada por la necesidad de suplir en el medio nacional, la escasez de textos musicales que recogieran y detallaran con

¹⁴ Isidoro Laverde Amaya, *Bibliografía colombiana*, Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, t. 1, 1895, pp. 19-20.

¹⁵ Helio Fabio González Pacheco, *Un viaje por el Tolima*, Ibagué: Fundación para el Desarrollo de la Democracia Antonio García, 1986, p. 108.

¹⁶ Alejandro Agudelo, *Programa para la enseñanza de la medicina legal en las universidades de la República*, Bogotá: Imprenta de Nicolás Gómez, 1845.

¹⁷ Alejandro Agudelo, *Manual del Comerciante*, Bogotá: Imprenta de El Neogranadino, 1857.

¹⁸ Alejandro Agudelo, *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*, Bogotá: Imprenta de El Neogranadino, 1857.

¹⁹ Alejandro Agudelo, *Filosofía fisiológica del cerebro. Estudio experimental del hombre, demostrando que sus diversas actividades son efecto de su organización*, Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1872.

²⁰ Alejandro Agudelo, "Diccionario etimológico de palabras referentes a ciencia, artes y otras materias", en *Anales de la Instrucción Pública en los Estados Unidos de Colombia*, t. 3, 16 (enero de 1882), pp. 484-504; Agudelo, "Diccionario etimológico...", t. 3, 17 (febrero de 1882), pp. 528-554.

pertinente claridad y amplitud los principios más esenciales del arte musical. Las *Lecciones de música* sobresalen de los anteriores tratados publicados en Colombia, por proveer un contenido teórico y técnico de mayor extensión. Admite el médico autor que sus conocimientos en el campo de la teoría musical no eran lo eficazmente amplios y variados, como muchos quisieran. Pese a esto, mantiene que la obra fue escrita pensando en la necesidad de difundir este género de estudios de enorme provecho para la población.

Las *Lecciones* fueron el resultado de una juiciosa y detenida lectura de destacadas obras vinculadas con la ciencia, la teoría y la historia musical. En virtud de la información suministrada por Andrés Pardo Tovar²¹ y Raúl Jiménez Arango²², junto con otra que hemos podido rastrear de modo directo, sabemos que Agudelo consultó una significativa lista de autores en su mayor parte franceses. Entre ellos tenemos a Paul-Antoine Gratacap (más conocido con el seudónimo de P. A. Cap)²³, Alexandre Chorón, François Fayolle y Juste Adrien de Lafage²⁴, Louis François Dauprat²⁵, Adolphe Ganot²⁶, Henri-Montan Berton²⁷

²¹ Pardo, p. 176.

²² Raúl Jiménez Arango, “Escaparate del bibliófilo”, *El Tiempo*, 29 de agosto de 1965, p. 2.

²³ Agudelo leyó los siguientes dos artículos de Gratacap escritos para la *Bibliothèque ou encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*: “Música (primera parte)” e “Historia de la música. Canto popular (segunda parte)”. Ver Paul-Antoine Gratacap, «Musique (première partie)», «Histoire de la musique. Chant populaire (seconde partie)», en Michel Alcan et al. (eds.), *Bibliothèque ou encyclopédie théorique et pratique des connaissances utiles composée de traités sur les connaissances les plus indispensables*, Bruxelles: E. Peeters, t. 2, 1830, pp. 1921-1952, 1953-1984. Francisco Mellado editó esta enciclopedia en lengua castellana con el título *Instrucción para el pueblo*. Ver Francisco Mellado (edit.), *Instrucción para el pueblo. Cien tratados sobre los conocimientos más útiles e indispensables*, Madrid: Mellado, 1848. La traducción de los artículos de Gratacap corrió a cargo del reconocido traductor español Manuel Jiménez Murillo. De acuerdo con la información que nos suministra Raúl Jiménez Arango, la edición de Mellado fue la que consultó Agudelo.

²⁴ Chorón y Fayolle escribieron el *Diccionario histórico de los músicos*, consultado por Agudelo. Ver Alexandre Chorón et François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris: Chimot, t. 1, 1817, pp. xi-xcii. También el médico y sabio colombiano estudió el *Manual completo de música vocal e instrumental*, escrito por Chorón en compañía de Lafage. Ver Alexandre Chorón et Juste Adrien de Lafage, *Manuel complet de musique vocale et instrumentale ou encyclopédie musicale*, Paris: Librairie encyclopédique de Roret, vol. 3, 1838.

²⁵ Louis François Dauprat, *Le professeur de musique ou l'enseignement de cet art: mis à la portée de chacun au moyen d'un instrument à sons fixes et du métronome de Maelzel*, Paris: Quinzard, 1857.

²⁶ Adolphe Ganot, *Traité élémentaire de physique expérimentale et appliquée et de météorologie*, Paris: Chez l'Auteur-Éditeur, 1851.

²⁷ Henri-Montan Berton, *Traité d'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords*, Paris: Mme Duhan et Cie., 1814. Henri-Montan Berton, *Jeu des préludes harmoniques, ou Compas et boussoles des gammes musicales pour tous les tons, par dièse et par bémols par les deux modes majeur et mineur*, Paris: Richault, 1842.

y Carl Czerny²⁸. Otros autores revisados fueron Rousseau y los hermanos Escudier y sus respectivos *Diccionario de música*²⁹, así como Andrioux de Brioude y Louis Baudet y su enciclopedia *Enseñanza universal elemental*³⁰.

El libro de Agudelo mezcla reflexiones propias, resúmenes, paráfrasis y apropiaciones directas de pasajes de las obras estudiadas. Echamos de menos, no obstante, que las pocas citas que van en entrecomillado no tengan el soporte de la fuente recabada. De otro costado, encontramos que algunos párrafos que cualquier lector consideraría como producto de los distintos razonamientos e introspecciones por los que ha pasado el autor en procura de exponer o dilucidar un tema en particular, son en realidad traducciones directas de fragmentos tomados de los escritos examinados. Tal procedimiento nos avisa que no estamos ante un contenido original que haya sido formulado y debatido íntegramente. Pese a ello, las *Lecciones de música* constituyen una inestimable obra pedagógica, tal y como lo afirma su propio autor, “digna (aunque no fuera sinó a falta de otras mejores), de servir de testo para la enseñanza de tal materia, en los establecimientos de educación”³¹. La recopilación de conocimientos teóricos, científicos, técnicos e históricos, para aquel entonces desconocidos en el ámbito de la enseñanza musical de la nación, dan cuenta de la enorme utilidad que prestó la obra de Agudelo.

La injusta apreciación de Andrés Pardo Tovar

Las *Lecciones de música* hacen parte del esfuerzo de aquellos hombres de letras de mitad del siglo XIX que, llenos de entusiasmo civilizador, se dedicaron a escribir obras didácticas musicales. En su estudio *La cultura musical en Colombia*, Andrés Pardo Tovar reseña la obra de Alejandro Agudelo como uno de los primeros tratados de teoría musical publicado por un autor colombiano. Aun así, el historiador musical emite un juicio descalificador indicando el presunto desconocimiento de Agudelo “de las más elementales normas gramaticales del idioma”³². Este dictamen lo sustenta con arreglo al siguiente pasaje, tomado

²⁸ De este autor Agudelo leyó sus *Notas sobre el bajo continuo*. Ver Carl Czerny, *Letters on Thorough bass, with an Appendix on the Higher Branches of Musical Execution and Expression*, London: R. Cocks and Co., 1840.

²⁹ Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris: Chez la Veuve du Chesne, 1768; Marie Escudier et Léon Escudier, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris: Bureau Central de Musique, vol. 2, 1844.

³⁰ Andrioux de Brioude et Louis Baudet, *Enseignement élémentaire universel, ou Encyclopédie de la jeunesse*, Paris: Dubochet, 1844, pp. 760-766.

³¹ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 6.

³² Pardo, p. 177.

del preámbulo “Al lector”, y que hace parte de un extenso párrafo donde el intelectual tolimese explica las razones específicas que motivaron la redacción del tratado:

Si se considera, ademas, que: de un lado, el gusto i aficion por este arte encantador va siendo cada dia mas jeneral, entre los Neo-Granadinos; i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad; acabará de asegurarnos, lo esperamos, la induljencia de nuestros compatriotas, i demas lectores, por nuestro arrojo³³.

Lo que a primera vista podemos observar en relación con la sentencia del musicólogo colombiano, es la crítica al manejo de los signos de puntuación que forman y separan las oraciones del párrafo (cuya cabal comprensión, valga aclararlo, exige la lectura de todo el prólogo introductorio dentro del cual se enlaza). Dado que el cuestionamiento es general y no específico, esto nos da licencia para considerar que uno de los desacuerdos de Pardo Tovar tal vez obedezca a que el intelectual tolimese utiliza los dos puntos en la siguiente frase: “Si se considera, ademas, que: de un lado, [...]”. El caso es que la mayoría de las veces los dos puntos pueden sustituir una coma. Para nosotros puede parecer extraño el empleo de los dos puntos en dicha oración. Sin embargo, esto no le resta ningún valor al significado del enunciado, el cual, como hemos podidos observarlo, tiene un carácter enumerativo. Ahora bien, quizás esta haya sido otra de las frases que Pardo Tovar consideró mal elaboradas a tenor del empleo de unas comas que, a manera de inciso, encierran una idea que no tendría por qué ir intercalada con una autonomía gramatical: “[...] i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad”. La verdad es que un reclamo de esta naturaleza es sensato, ya que hubiera sido mejor redactar la frase sin el empleo de las comas delimitadoras del inciso. Veámoslo: “[...] i del otro, que no se encuentra publicacion alguna sobre este ramo de instruccion en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones con método i claridad”. No obstante, a nuestro juicio, la crítica de Pardo Tovar es poco clara e insustancial; además, deja de lado lo que ameritaría un verdadero análisis crítico. Me refiero al aporte hecho por Agudelo a la ampliación del conocimiento de la historia y la teoría

³³ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 6. Resulta importante precisar que la cita de las *Lecciones* reproducida por Pardo Tovar no es fiel al uso idiomático que se encuentra en la edición original de la obra. En concreto, porque ubica tildes en las palabras agudas (además, afición, publicación, instrucción, demás), al igual que en la palabra grave día, cuando, para el momento en que fue escrito el tratado de Agudelo (década de los cincuenta del siglo XIX), esta forma de acentuación no estaba aún regulada y universalmente aceptada dentro de la escritura de la lengua castellana. Así introduce el musicólogo colombiano la referida cita: “Si se considera, además, que: de un lado, el gusto i afición por este arte encantador va siendo cada día más jeneral, entre los Neo-Granadinos; i del otro, que no se encuentra publicación alguna sobre este ramo de instrucción, en que se hallen espuestas i desarrolladas sus nociones, con método i claridad; acabará de asegurarnos, lo esperamos, la induljencia de nuestros compatriotas, i demás lectores, por nuestro arrojo”. Pardo, p. 177.

musical en una época en la que, como el mismo autor lo asevera, el país no contaba con suficientes publicaciones sobre tales temáticas.

Independientemente de haber sido un eminente médico cirujano, Alejandro Agudelo fue autor de la *Ortografía razonada de la lengua hispano-americana*, texto publicado un año antes de la aparición de las *Lecciones*. Esta obra evidencia el conocimiento y manejo que tuvo de la gramática. Como constancia de esto, quiero acudir a dos pasajes de su *Ortografía razonada* (1857). El primero, se corresponde con el juicio sobre las inacabables opiniones y discrepancias de aquellos teóricos españoles que procuraron definir los preceptos más razonables para la comprensión del uso apropiado de la lengua. Vale la pena añadir que Agudelo fue un atento lector de las pugnas teóricas en las que se enzarzaron los gramáticos ibéricos de su época, tal es el caso de Pedro Martínez López, Vicente Salvá y José Gómez Hermosilla, quienes polemizaron entre sí con el objeto de dirimir el uso apropiado de las palabras del castellano. A este respecto, el autor colombiano concluye:

Bien pudiéramos estender estas observaciones a otros puntos tales como el empléu rutinero que aun hacen algunos de la y por la i, &c [etc.], pero las que dejamos apuntadas, prueban suficientemente *que no existe conformidad, ni fijeza de principios*, aun en los mismos gramáticos españoles³⁴.

El segundo pasaje se conecta con el uso apropiado de los signos de puntuación:

He aquí otro ejemplo de la mala colocacion de un acento i del signo de puntuacion.

Un actor, al salir a las tablas, tenía que decir lo siguiente: *Muerto está, tarde venimos*; i entendiéndolo todo al reves, dijo: *Muerto, esta tarde venimos*, cambiando no solo el lugar de la coma, sino el acento.

Decidme, pues i cuales son los *signos de puntuacion*?

—Son de *dos especies*. Los que sirven para *indicar las pausas e inflexiones* que debemos hacer leyendo, son:

el *punto final* (.), el *punto interrogante* (?), el *punto de admiracion* (!), la *coma* (,), el *punto i coma* (;), los *dos puntos* (:), los *puntos suspensivos* (....) i el *paréntesis* (): de ellos, el *punto final*, la *coma*, el *punto i coma*, los *dos puntos*, i los *puntos suspensivos*, indican *pausas*; i el *punto interrogante*, el de *admiracion* i el *paréntesis* denotan la *inflexion de la voz*, que pasa de una *entonacion* a otra que tuvo³⁵.

³⁴ Agudelo, *Ortografía razonada*, pp. 51-52.

³⁵ *Ibíd.*, p. 52.

Pardo Tovar también rebaja a Agudelo porque “no era muy afortunado en el manejo del estilo expositivo”³⁶. Ante este cuestionamiento, admitimos que el orden de los temas desarrollados en la *Lecciones de música* es farragoso. Esto es manifiestamente notorio en la primera parte de la obra inscrita como “Del lenguaje i teorías musicales”, la cual está compuesta de once lecciones, cada una acompañada de apartados y, en la mayoría de los casos, de subdivisiones, según la temática desarrollada. A esto se suma que todas las lecciones vienen acompañadas de numerosas notas a pie de página, en tanto que al final de ellas hay un amplio cuestionario dirigido a los estudiantes del tratado. Asimismo, en las primeras páginas encontramos un extenso cuadro sinóptico que sustituye el índice de la obra, mientras que las últimas páginas del libro las componen diez láminas litográficas atiborradas de numerosos ejemplos y explicaciones musicales.

Al margen de este defecto formal de la obra, lo que parece no apreciarse, y esto quiero recalcarlo, es el tremendo esfuerzo que hay allí, con vistas a entregar un vasto conocimiento que, hasta entonces, no había sido divulgado en materia de historia y teoría musical en Colombia.

Las seis críticas de Gabriel Angulo

El primer autor colombiano que, desde finales del siglo XIX y con gran éxito, lanzó una sombra de desconfianza y descrédito respecto al contenido teórico del tratado de Agudelo fue Gabriel Angulo. En sus *Estudios musicales* (1896), el médico, teórico y compositor samario, miembro honorario de la Academia Nacional de Música, formuló seis críticas puntuales contra las *Lecciones de música*. No obstante, la mayoría de sus alegatos son infundados e inexactos. Como pasaremos a demostrarlo, tales discordancias son producto de una suerte de inferencias tomadas de citas que, la verdad sea dicha, ignoran el amplio contexto explicativo dentro del cual se hallan insertas.

La primera discrepancia obedece a la supuesta imprecisión que Agudelo tiene del concepto físico del ruido. Veamos el motivo de desconcierto de Angulo: “[...] pasma la impavidez con que define acerca del punto el señor Agudelo. “El *ruido*,” dice, “es un sonido de *harta escasa duración* para que sea fácil su exacta *apreciación*”³⁷. La molestia de este distinguido autor obedece a que la definición entregada es, conforme con su parecer, insuficiente y errada: “Hé ahí, pues, que esta definición no encierra todo lo definido y comprende cosas distintas de lo que se define”³⁸. Sin embargo, Angulo omite precisar que esta explicación en

³⁶ Pardo, p. 177.

³⁷ Gabriel Angulo, *Estudios musicales*, Santa Marta: Imprenta de El Vigilante, 1896, p. 8. La cita extraída, se encuentra en los Preliminares, Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15.

³⁸ Angulo, *Estudios musicales*, p. 8.

torno al ruido, como lo aclara —por lo pronto refrámoslo así— el propio autor de las *Lecciones de música*, no es concluyente. Desconcierta que Angulo ignore que tal premisa forma parte de una reflexión más amplia (basada en las teorías de la acústica con la que se abren los primeros párrafos de los “Preliminares” del tratado), la cual está encaminada a establecer una diferenciación sobre lo que es y no es el sonido musical.

Ahora bien, tanto la cita aludida por Angulo como el largo párrafo dentro del cual se encuentra inserta, hacen parte de las formulaciones concedidas por el escritor y editor francés Adolphe Ganot en su *Tratado elemental de física experimental y aplicada*. Valiéndose de citas textuales y del parafraseo de enunciados pertenecientes a dicha obra, Agudelo describe en qué consiste la calidad del sonido musical. Veamos específicamente lo que dice:

Calidad del sonido musical — El *sonido musical* es el resultado de vibraciones continuas, rápidas e isócronas del cuerpo sonoro que, transmitidas por un intermedio elástico, al órgano auditivo, producen en este una sensación tal que puede apreciarse su valor, ser comparado con otros sonidos i encontrarse su unísono, lo que no puede hacerse con el ruido³⁹.

Al cotejar esta entrada con lo formulado por Ganot, apreciamos que se trata de una reproducción casi que literal perteneciente al *Tratado*:

Calidad del sonido musical — El *sonido musical* es el resultado de vibraciones continuas, rápidas e isócronas, que producen sobre el órgano del oído una sensación prolongada. Podemos siempre compararlo con otros sonidos y tomar su unísono, lo que no puede hacerse con el ruido⁴⁰.

Aun cuando Agudelo amplía y clarifica el planteamiento de Ganot, en ningún momento hace mención a su nombre. Como ya lo expresé, esta reproducción de citas es un recurso al que acude de forma asidua el autor colombiano. Por esta razón, es comprensible que algunos puedan catalogar tal estrategia argumentativa como un modo de plagio que invalida cualquier solicitud de estudiar las Lecciones de música. No sobra agregar que la Constitución Política de la Confederación Granadina, sancionada el 29 de mayo de 1858, en su artículo 43 protegía los derechos de propiedad del autor sobre su producción, algo que abarcaba, por supuesto, la propiedad intelectual de las obras literarias. Sin embargo, como pasó con la legislación de las demás naciones latinoamericanas del siglo XIX que incluyeron cláusulas a este respecto, su implementación tenía aún muchos vacíos legales.

³⁹ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁰ Ganot, p. 179.

Sin duda alguna, esta porosidad jurídica la aprovecharon distintos editores y escritores latinoamericanos de libros técnicos y científicos, como fue el caso de Alejandro Agudelo, para no verse en la necesidad de dar los respectivos créditos a los autores citados y parafraseados. De todas maneras, reitero que el valor de su obra consiste, antes que nada, en ser un tratado divulgativo de ideas musicales. De hecho, las Lecciones tienen la estimación de ser el primer amplio manual de base para la enseñanza práctica, teórica e histórica de la música publicado en Colombia.

Ahora bien, no deja de causar extrañeza que Angulo establezca esta primera crítica limitándose solo a citar aquellas líneas puntuales del texto de Agudelo. Por supuesto, si nos apegamos de modo exclusivo a la mencionada premisa, esta no logra entregar un apropiado contraste entre lo que es el sonido y el ruido. Máxime, cuando solo se define el significado del ruido sobre la base de la experiencia que tenemos en relación con aquellas vibraciones sonoras cortas, las cuales no alcanzan a ser identificadas del todo por nuestro oído. Sin embargo, a renglón seguido, Agudelo ensancha más su explicación. Esta vez parafrasea otro pasaje del libro quinto de la citada obra de Ganot, en donde se determina que el ruido guarda relación con todas aquellas vibraciones ligeras o prolongadas que, en todo caso, son irregulares y confusas para el oído:

El *ruido*, a diferencia del sonido propiamente dicho, es un sonido de harta escasa duracion para que sea fácil su exacta apreciacion, cual acontece en el estampido de los cañonazos, o bien, en una mezcla confusa de muchos sonidos discordantes, como el retumbo de los truenos o el murmullo de las olas ⁴¹.

El párrafo de Ganot es más amplio y dice lo siguiente:

En general distinguimos el sonido con respecto al *ruido*. El sonido propiamente dicho, o *sonido musical*, es aquel que produce una sensación continua y de la cual se puede apreciar el valor musical; en tanto que el ruido es un sonido de una duración muy corta para ser bien apreciado, como el ruido de un cañón; o bien, es una mezcla confusa de varios sonidos discordantes como el retumbar del trueno, el ruido de las olas⁴².

No obstante, Ganot aclara de inmediato que tal definición sobre la naturaleza del ruido, y la divergencia con respecto al sonido continúan siendo limitadas. Agudelo recoge al pie de la letra esta observación del autor francés: “Sin embargo, no se tenga por bien deslindada la diferencia entre el sonido i el ruido, pues oidos hai tan perfectamente organizados

⁴¹ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15.

⁴² Ganot, p. 161.

que determinan el valor musical del ruido de los carruajes que circulan por el empedrado de las calles”⁴³.

Pese a que, como hemos visto, Agudelo extiende con suficiente claridad el argumento de Ganot en torno a la naturaleza del ruido, no deja de causar extrañeza la crítica de Angulo. Sobre todo, porque reitera que dicha definición, además de pecar por su brevedad, es inexacta.

La segunda objeción de Angulo proviene del concepto de melodía, vista como “una sucesión de sonidos diferentes que, ordenados convenientemente, forman un canto”⁴⁴. Reclama el autor de los *Estudios musicales* que este enunciado es secundario y que no se ajusta a una definición específica. A ojos suyos, constituye una contravención, al parecer imperdonable, querer convertir la palabra canto en un sinónimo de la palabra melodía, tal y como lo pretende hacer Agudelo. De acuerdo con este dictamen, la palabra canto solo adquiere una correcta acepción si se utiliza para definir, como lo diría Rousseau, aquellas inflexiones de la voz humana por las cuales se crean sonidos variados y agradables. De ahí que exprese lo siguiente, sin abandonar su tono recriminatorio:

La palabra *canto* significa: ó los sonidos musicales producidos en la laringe, ó una melodía cualquiera. Es evidente que aquí no se trata de la primera acepción, porque dejaría de ser melodía toda pieza ejecutada en un instrumento melódico: se toma, pues, la dicción *canto* como sinónimo de MELODÍA, y entra así en la definición lo mismo que se define. ¿Quién creyera que en un punto tan sencillo fuera dable cometer un error?⁴⁵

Bien podríamos aceptar esta reprimenda, creyendo que estamos, en efecto, ante un desliz en el que un verdadero teórico musical jamás podría incurrir. Empero este enjuiciamiento no es válido en absoluto. A fin de exponer mi punto de vista a favor de Agudelo, quiero llamar la atención sobre dos cosas. La primera de ellas es que, en efecto, Rousseau indica que, *stricto sensu*, “canto se dice exclusivamente de la música vocal”⁴⁶. Sin embargo, en su mismo *Diccionario de música* también precisa que en el contexto de la música moderna (a saber, la que se hace desde la época de Guido), la expresión canto, *latu sensu*, se aplica para describir “su parte melodiosa, aquella que resulta de la duración y sucesión de los sonidos, de la cual depende toda la expresión y a la cual se subordina todo lo demás”⁴⁷. De ahí que, en distintas reflexiones suyas sobre la música moderna, emplee la palabra canto para referirse a la melodía ejecutada por instrumentos. Si bien es cierto que Agudelo intercambia el

⁴³ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 15. Ganot, p. 161.

⁴⁴ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 19.

⁴⁵ Angulo, p. 9.

⁴⁶ Jean Jacques Rousseau, *Diccionario de música*, Madrid: Akal, 2007, p. 121.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

concepto de melodía con el de canto, también es cierto que en determinados pasajes de su escrito define el significado específico de ambas expresiones musicales.

La tercera y cuarta réplica proceden del argumento que entrega Agudelo en cuanto a la formación de las escalas musicales. En primer lugar, Angulo reprocha que solo sea tomada la escala de do para explicar el ordenamiento de la escala diatónica (tercera queja). Este es el pasaje que motiva dicha crítica:

De la escala diatónica — Se da este nombre, a la sucesion, en orden natural, de los siete sonidos DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, a los que se añade un octavo DO, que es la réplica o repetición del primero. Se distingue en *ascendente* i *descendente*, según que la sucesion se haga, subiendo o bajando, por los ocho grados que la forman.

Esta escala puede prolongarse, según lo permita el alcance de la voz humana o la de un instrumento, repitiendo los mismos sonidos; i a este alcance se da el nombre de *estension* de esta voz, o de ese instrumento.

La escala diatónica, que también se llama *gama natural* o *normal*, la constituyen cinco tonos i dos medios-tonos, comprendidos los primeros en los intervalos que forman los sonidos DO-RE, RE-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, i los segundos, en los intervalos que hai entre los sonidos MI-FA, SI-DO, cuya sucesión puesta en orden es como sigue:

1 1 ½ 1 1 1 ½

DO—RE—MI—FA—SOL—LA—SI—DO

de suerte que los dos *semi-tonos* se hallan situados entre el 3.º i 4.º grados i entre el 7.º i 8.º⁴⁸

Conjetura Angulo que el autor de las *Lecciones de música* incurrió en otro penoso traspié al no explicar que la escala diatónica mayor se forma también con arreglo a las demás notas musicales. En particular, indica que tal descripción no abarca todo lo que debe exponerse ya que “apenas es la definición de la escala de *do mayor*: cualquiera que sea medianamente entendido en música sabe que, excluyendo tal escala y la de *do menor*, todas las demás ni principian por *do*, ni acaban en esta nota”⁴⁹. Respecto a este cuestionamiento, es cierto que la explicación de Agudelo no logra ser del todo precisa. Esto, lo digo, admitiendo que habría sido deseable que nuestro autor dijese que la escala diatónica mayor se puede formar a partir de cualquier nota de la escala musical. Aun así, creemos que, para un atento lector, era comprensible que Agudelo estaba allí procurando esclarecer la construcción general del modelo diatónico mayor en función de la escala modelo de do mayor. Merece la pena recordar que el uso de esta escala modelo, lo encontramos aplicado no solo en los

⁴⁸ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 25.

⁴⁹ Angulo, p. 9.

tratados del siglo XIX, sino también en los actuales compendios de teoría musical como una forma didáctica para enseñar el orden natural y sucesivo de la escala diatónica mayor.

Por otro lado, en la anterior cita de Agudelo vimos la forma como están dispuestos los siete sonidos de la escala diatónica mayor, los cuales se hallan fijados por cinco tonos y dos semitonos. Más adelante, el escritor tolimense expresa que según sea la ubicación que tengan los dos semitonos que conforman dicha escala, se habla de un modo mayor o de un modo menor. Esto lo precisa para poder hablar, a renglón seguido, tanto de las propiedades afectivas de ambos modos, como de la disposición que allí tienen los dos semitonos y que provocan el cambio en las respectivas ordenaciones de sus intervalos:

El modo *mayor*, que conviene a la música majestuosa, brillante, se aplica, sobre todo, a la espresion del placer, de la alegría, de la felicidad, de los sentimientos expansivos; el modo *menor*, que da a la música un carácter de melancolía i de tristeza, se aplica especialmente a la espresion del dolor, de los sentimientos sombríos, íntimos, concentrados.

Estos dos modos, que difieren tanto por sus efectos, no se diversifican entre sí mas que por mui lijera alteracion en el sistema de la escala. En el *modo mayor*, los dos semitonos se encuentran colocados: el primero, del 3.º al 4.º grado, i el segundo, del 7.º al 8.º; en el *modo menor*, se encuentran del 2.º al 3.º, e igualmente del 7.º al 8.º. Esta disposicion hace que, en el modo *mayor* el intervalo *de tercera* sea *mayor*, es decir, compuesto de dos tonos, i que en el modo *menor*, este mismo intervalo sea *menor*, esto es, compuesto de un tono i de un semitono; de suerte que, la diferencia consiste solamente en un semi-tono [...]⁵⁰.

Angulo cuestiona la elaboración de este segundo párrafo. Específicamente, en lo que concierne a la definición del modelo de la escala diatónica menor —estamos ante la cuarta réplica. A juicio de este crítico, Agudelo cae en un desacierto por pretender enseñar que *todas las gamas menores admiten una única variante compuesta por dos semitonos, y que el segundo de ellos se ubica siempre entre el séptimo y octavo grado. Respecto a esta crítica, debemos advertir que de las tres grandes gamas menores que se emplean en la música moderna, la natural, la melódica y la armónica, las dos primeras son las que poseen cinco tonos y dos semitonos, tanto en su forma ascendente como descendente. Sin embargo, el segundo semitono de la gama menor natural se halla entre el quinto y sexto grado, subiendo y bajando melódicamente. En cuanto al segundo semitono de la gama melódica, si bien en la escala ascendente se ubica entre el séptimo y octavo grado, al descender este se desplaza entre el sexto y el quinto grado. La constatación respecto a las ubicaciones del segundo semitono en ambas escalas, bastaría para que un lector informado comparta sin repulsas la censura de Angulo. A esto debemos añadir que la gama menor armónica, tanto al subir como al bajar, está compuesta por tres semitonos, tres tonos y un intervalo de un tono y medio. Del mismo modo, el*

⁵⁰ Agudelo, *Lecciones de música*, pp. 32-33.

autor de los *Estudios musicales* recuerda que hay una gama menor mixta compuesta en su recorrido ascendente por una escala menor melódica (conformada por dos semitonos) y en el descendente por una escala menor armónica (conformada por tres semitonos). Todo ello es formulado, con el objeto de remarcar que la disposición y el número de los tonos y semitonos de las gamas menores, no posee la misma regularidad y cantidad que poseen las gamas mayores:

Por aquí se ve que el autor [Alejandro Agudelo] cree que no existe más que una sola clase de escala menor: sólo cerrando los ojos á las obras prácticas de música es como puede hacerse tan falsa aseveración. Regístrense las producciones del arte, y por ellas se caerá en la cuenta de que poseemos tres especies de gamas menores: una de dos semitonos, tanto al ascenso como al descenso, colocados, al subir, el uno entre el 2.º y el 3.er grado, y el otro entre el 7.º y el 8.º; y al bajar, el uno entre la dominante y la subsensible, y el otro entre el 2.º grado y la mediente [gama menor melódica]; otra de tres semitonos al subir como al bajar, colocados uno entre la supertónica y la mediente, otro entre la dominante y la subsensible, y el otro entre la sensible y la octava [gama menor armónica]; y otra escala de dos semitonos al ascenso y tres al descenso, colocados al subir, uno del 2º al 3er grado, y el otro de la séptima á la 8.ª, y al bajar, uno entre el 2.º grado y la mediente, otro entre la dominante y la 6.ª, y el otro entre la séptima y la octava [gama menor mixta]. Abrase, no más, el Método de piano por Bertini, y allí se verá la escala de lá menor en la segunda forma y la de mí menor en la tercera⁵¹.

En cualquier caso, este tajante cuestionamiento tampoco lo podemos aceptar sin ninguna reserva. Tanto más cuando Agudelo, al ser consciente de la complejidad que encierra la construcción de las gamas menores, entrega en los anexos de su tratado una tabla que contiene los treinta modos o tonos de la música occidental moderna, los cuales se dividen en quince modos mayores y quince modos menores⁵². Esto lo hace advirtiendo a sus lectores que, si bien, la doctrina de los modos es absolutamente fundamental en el estudio de la composición, constituye “la parte mas oscura de la música, lo que proviene, tanto de la naturaleza del asunto, cuanto de la manera como ha sido considerado”⁵³. En este punto es pertinente agregar que al inicio de la “Lección quinta” de su tratado, Agudelo habla solo de aquellas dos disposiciones de escalas a fin de empezar a familiarizar a sus lectores con los arreglos y características generales de los sonidos que dan origen a los modos mayor y menor diatónicos. No está por demás decir que esta explicación genérica es tomada de un pasaje del artículo de Gratacap “Música (Primera parte)”, en donde se establece de forma introductoria la distinción que hay entre el carácter y las propiedades de la escala mayor y la escala menor musical. Veamos lo que allí se dice:

⁵¹ Angulo, pp. 10-11.

⁵² Agudelo, *Lecciones de música*, Anexo, lámina 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

El lenguaje musical posee dos tonos: el *mayor* y el *menor*. El primero se aplica sobre todo a la expresión de la alegría, de la felicidad, de los sentimientos expansivos; el segundo expresa la tristeza, el dolor, los sentimientos sombríos, íntimos, concentrados. Estos dos tonos que difieren tanto por sus efectos, no se diversan entre sí más que por una muy ligera alteración en el sistema de la escala. Hemos dicho que en el tono mayor, los semi-tonos se encontraban colocados del tercero al cuarto y del séptimo al octavo grado; en el tono *menor*, se encuentran del segundo al tercero y del séptimo al octavo. Por consiguiente, la diferencia consiste únicamente en que, en el tono menor, el primer semi-tono se encuentra colocado del segundo al tercer grado, en vez de estarlo del tercero al cuarto⁵⁴.

Como podemos apreciar hasta aquí, los alegatos de Angulo no tienen un sólido sustento argumentativo. Las citas con las que pretende atacar a Agudelo son sacadas de su verdadero contexto expositivo. El teórico musical también cuestiona otros pasajes extraídos de *Lecciones*. Uno de ellos guarda relación con los signos que expresan la duración del sonido (quinta crítica). A este respecto, específicamente anota: “No queremos hacer ningún comentario sobre otros erróneos conceptos que encierran las *Lecciones de Música*, como aquellos que implícitamente afirman, que el *puntillo* no se coloca nunca después de la *semipausa* [silencio de blanca]”⁵⁵. La crítica atañe a la explicación que ofrece Agudelo sobre el manejo del puntillo (el signo musical encargado de incrementar la duración de una nota en la mitad), ligado a las figuras de silencio que indican el cese del sonido en una partitura musical. El pasaje es el siguiente: “El *punto de aumento* [puntillo], simple i doble, se coloca igualmente después de los silencios, para aumentar su duración en las mismas proporciones que el de las notas; pero este medio no se pone en uso sino respecto de los silencios de *se-minima* [silencio de negra] i siguientes [silencios de blanca, redonda y cuadrada]”⁵⁶.

Respecto a este reparo debemos concederle la razón a Angulo. Efectivamente, en ninguno de los textos estudiados por Agudelo y de los otros tantísimos libros musicales publicados hasta la época de aparición de las *Lecciones de música*, se encuentra una restricción de tal tipo. De hecho, los tratados del siglo XIX, coinciden en afirmar que el punto de aumento puede ser aplicado en todos los signos de silencio que se hallan definidos en el alfabeto musical. Es probable, más bien, que nuestro apreciado autor haya querido decir que la aplicación del puntillo en los silencios se ve con mayor frecuencia después de los silencios de negra.

La sexta crítica se eleva motivada por la equívoca definición, al decir de Angulo, que enseña “que en la música de piano *a cuatro manos* se usa *exclusivamente la clave de*

⁵⁴ Gratacap, «Musique (première partie)», p. 1926.

⁵⁵ Angulo, pp. 11-12.

⁵⁶ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 44.

*sol para cada mano de cada persona*⁵⁷. Sin embargo, esto no lo dice Agudelo en ningún momento. Al referirse a los usos de la clave de sol y la clave de fa en el piano, establece que estas se corresponden respectivamente con el uso de la mano derecha y la mano izquierda, y que en las partituras para esta clase de instrumento ambas claves van unidas por un corchete. Ahora bien, respecto a la música que está compuesta para este instrumento, destinada a interpretarse a cuatro manos, precisa que la clave de sol —de la cual viene previamente hablando mostrándola como la clave más utilizada para fijar o escribir la música moderna— es empleada “tanto para la una como para la otra [mano derecha] de cada persona [de cada uno de los ejecutantes]”⁵⁸.

Conforme a estas pruebas y contra argumentaciones, no queda más por concluir que la mayoría de los cuestionamientos de Gabriel Angulo dirigidos al autor de las *Lecciones de música*, carecen de absoluta objetividad. Sorprende que sobre la base de unas apreciaciones ligeras y sacadas de contexto se desprestigie o, por lo menos, se haya puesto en tela de juicio la idoneidad de Alejandro Agudelo como teórico musical. Es más que seguro que muchos lectores y estudiosos de la música sienten desánimo de estudiar su obra por causa de tan desafortunadas tasaciones.

La división de las *Lecciones* y su enfoque moderno

Aun cuando no es mi interés entrar en un análisis intertextual sobre las lecciones que trae el texto de Agudelo (ello demandaría un extenso estudio que rebasa las pretensiones de un simple artículo), sí estimo oportuno, por lo menos, hacer una breve descripción sobre los ítems que estructuran su contenido. Las *Lecciones de música* inician con una introducción y unos preliminares. La introducción entrega una sucinta exposición sobre la historia universal de la música, la cual va desde la antigüedad hasta la primera mitad del siglo XIX. Pese a su brevedad, la “Introducción histórica” aporta valiosas reflexiones que permiten comprender el progreso histórico y teórico de la música europea. El artículo de Gratacap “Historia de la música. Canto popular (Segunda parte)”⁵⁹ y el “Resumen sobre la historia de la música” que aparece como prefacio del *Diccionario histórico de los músicos* de Chorón y Fayolle⁶⁰, sirvieron de guías para su elaboración. De hecho, las doce notas aclaratorias que hay en la “Introducción histórica”, contienen transcripciones directas y resúmenes argumentativos extraídos de la mencionada obra de Chorón y Fayolle. Al mismo tiempo, es indispensable destacar que ambos textos presentan un enfoque moderno de la historia, ba-

⁵⁷ Angulo, p. 12.

⁵⁸ Agudelo, *Lecciones de música*, p. 23.

⁵⁹ Gratacap, «Histoire de la musique. Chant populaire (seconde partie)», pp. 1953-1984.

⁶⁰ Chorón et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, pp. xi-xcii.

sado en la idea de progreso. Una idea de raigambre iluminista que posibilitó a los teóricos e historiadores del siglo XIX interpretar con un cierto sentido de orden y claridad, los diferentes modos de perfeccionamiento alcanzados por la música en la cultura de occidente⁶¹.

Agudelo sigue el plan expositivo de Gratacap por el cual es trazada una historia de la música que va desde los tiempos bíblicos antiguos, pasando por la cultura griega y romana, la cultura musical medieval, renacentista, barroca y clásica, hasta llegar a las más elaboradas expresiones del arte sonoro de comienzos del siglo XIX. Si bien las descripciones que dan forma a la “Introducción histórica” son concisas, dejan en evidencia los logros de los distintos períodos musicales abordados. Por lo que hace a la época medieval, allí son referidos sus más significativos adelantos, tales como la instauración del canto llano y gregoriano, la invención de la notación, la incorporación de la medida y el ritmo, el desarrollo de la armonía, la valoración de los cantos populares y nacionales. Asimismo, vemos cómo es definida la trascendencia de los períodos del Renacimiento y el Barroco musical europeo, por ser las épocas en las que se afianzaron los cánones que irían a determinar los rumbos del gusto musical moderno⁶².

Los “Preliminares” que también son incorporados al inicio de las *Lecciones*, tienen como objeto explicar, basándose en los estudios de la física moderna transmitida por Ganot, la naturaleza del sonido y las modificaciones a las que este se ve expuesto. Todo ello con el propósito de dilucidar el significado del sonido musical y las cualidades que este tiene en relación con la intensidad y el timbre, de acuerdo con la familia de instrumentos que lo produce.

El contenido central del tratado de Agudelo está dividido en dos grandes unidades. Once lecciones conforman la primera unidad y solo dos dan cuerpo a la segunda. En la primera gran unidad del libro, están vertidos los principales temas del escrito, los cuales tienen que ver con el estudio del lenguaje y la teoría musical. Allí, lo mismo que son incluidas y detalladas las escalas musicales (tema explicado de forma escueta en el tratado de Herbruger) y los principios generales de la música (asunto que también fueron atendidos con brevedad por los tratados de Boada y de Asioli), son ofrecidos otros tipos de conocimientos musicales. Entre estos, encontramos la definición de la música y su división, el alfabeto musical y de las notas, los signos de alteración, los intervalos y sus alteraciones, los modos y sus gamas, los signos de duración y de medida, los signos y términos de expresión y abreviación, la modulación, la trasposición y la manera de acompañar, así como el análisis de la expresión en la ejecución musical. Los autores de los que se valió Agudelo para la rea-

⁶¹ Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600-1960*, New York: Dover Publications, 1962, pp. 245-248.

⁶² Agudelo, *Lecciones de música*, p. 10.

lización de esta primera parte del tratado, fueron ante todo Gratacap, Choron, Rousseau, Escudier, Dauprat, de Briuode y Baudet.

La segunda gran unidad versa sobre la construcción del lenguaje musical. En esta parte del libro encontramos un estudio más especializado de la teoría musical, relacionado con el análisis de la armonía, los acordes, las consonancias y las disonancias, y el acompañamiento musical. Otro de los temas contemplados aquí se enlaza con la definición de lo que es el contrapunto, la imitación, el canon, la fuga, el manejo de la instrumentación en la composición, al igual que el reconocimiento de los estilos musicales tales como el sagrado, el dramático, el camerístico y el instrumental. Los autores que sirvieron a Agudelo para definir la estructuración de esta segunda parte de su libro fueron en especial Henri-Montan Berton con su *Tratado de armonía* y su *Ejecución de preludios armónicos*, y Carl Czerny con sus *Notas sobre el bajo continuo*. La segunda parte de las *Lecciones* solo aborda los principios básicos de la armonía, el contrapunto y la instrumentación. No obstante, debemos suponer que, en su momento, dicha exposición fue recibida de buen grado, en un medio educativo que no contaba con adecuadas fuentes bibliográficas especializadas en materia de composición musical.

Sin ninguna duda, algunos de los conceptos y explicaciones que aparecen en las *Lecciones* están sujetos a una revisión y corrección de carácter técnico, tal y como lo hizo ver Angulo. Ahora bien, a causa de la insuficiente circulación en el medio nacional de tratados que tuvieran una visión ampliada de la teoría musical (recordemos que, hasta entonces, las imprentas nacionales solo habían publicado los escuetos tratados de Herbruger y de Boada, y traducido el texto de Asioli), la obra de Agudelo gozó de un relativo grado de significación y utilidad. En especial, para aquellos profesores de música y aficionados de ambos sexos que no tenían posibilidad alguna de adquirir manuales de mayor contenido teórico publicados en lengua castellana o lengua extranjera; los cuales podían ser encargados a través de las agencias comerciales de la época, pagando, no obstante, un alto costo de importe. Como se advierte en las primeras páginas, las *Lecciones* contaron con una “Patente de privilegio” —contemplada en el inciso 14 del citado Artículo 43 de la recién creada Constitución— para su publicación y venta en todo el territorio de la Confederación Granadina por un lapso de quince años. Pese a la riqueza de los temas, la pertinencia de la información y las definiciones allí consignados, encontramos que el manual solo tuvo una edición (desconocemos el número de ejemplares que logró publicarse). Algo que nos lleva a inferir que la recepción no fue tan exitosa como lo hubiera deseado su propio autor.

A manera de conclusión

Desde la segunda década del presente milenio se han dado unos tímidos intentos encaminados a rehabilitar el prestigio de Agudelo, al posicionarlo como un teórico preocupado por entregar un conocimiento que, hasta entonces, no había sido difundido por las

imprentas nacionales⁶³. Como lo acabamos de insinuar, algunos de los temas suministrados en el libro no alcanzan a ser desarrollados con suficiente amplitud. Sin embargo, uno de sus indisputables servicios radica en haber sido el primer manual que ofreció a los profesores y estudiantes de la nación colombiana un contenido amplio sobre la teoría musical.

La publicación de Agudelo resulta particularmente significativa, ya que se correspondió con un proyecto educativo que buscaba llegar a sectores más amplios de la sociedad en una época en que el acceso a los libros extranjeros, y en especial de instrucción y teoría musical, seguía siendo un privilegio de las élites sociales. Por otro lado, hemos de reconocer que el médico e intelectual colombiano se esforzó por elaborar una argumentación conceptual que, si bien adolece de algunas imprecisiones, tenía por objeto alejarse de la excesiva parquedad por la cual se identificaron las anteriores obras didácticas musicales que se habían publicado en el país.

Ciertamente, las *Lecciones de música* están lejos de ser un texto absolutamente original, producido por la mano de un autor colombiano. Tal excepcionalidad difícilmente podríamos esperarla en esta fase inicial de elaboración de los escritos de enseñanza musical en el país. Hemos podido notar que Agudelo reproduce pasajes de múltiples obras (transcripciones que, lamentablemente, no son puestas entre comillas y tampoco con la aclaración de las respectivas autorías). Sin embargo, esto no significa que sea una obra hecha simplemente de retazos de libros disímiles sobre la teoría y la historia de la música. Su contenido guarda una unidad compositiva que está reflejada en el orden mismo de sus lecciones.

Egberto Bermúdez afirma que la relevancia de las *Lecciones* reside en su “Introducción histórica”, toda vez que entrega “la primera exposición en nuestro medio de los elementos fundamentales de la historia universal”⁶⁴. De cualquier modo, quiero puntualizar que en ello no reposa exactamente su real trascendencia. El valor de dicho tratado estriba, más bien, en haber sido la primera obra didáctica que inaugura, valiéndose de un amplio enfoque argumentativo, la enseñanza moderna de la historia, la teoría musical y la teoría de la composición en Colombia. No sobra terminar diciendo que, cuando salió a la luz, el texto gozó de crédito y estima por parte de reconocidos músicos nacionales y extranjeros que se encontraban en la Confederación Granadina. De acuerdo con un anuncio que empezó a circular el 11 de enero de 1859 en el periódico *El Comercio*, promocionando las *Lecciones de música*, el maestro Nicolás Quevedo Rachadell, el pianista alemán Guillermo Lindig, el guitarrista Nicomedes Mata Guzmán, el afamado flautista italiano Archille de Malavasi (quien, como lo dijimos, se encontraba por aquel entonces en la ciudad de Bogotá), entre otros respetados músicos, dieron su aval para que el tratado fuera admitido como manual

⁶³ Fabio Soto Correa, *Dieciséis tratados de fundamentos teóricos de la música publicados en Colombia: 1851-2003. Una visión desde la teoría musical*, Tesis de Maestría, Medellín: Eafit, 2011, pp. 42-88.

⁶⁴ Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538 – 1938*, Bogotá: Música Americana, 2000, p. 154.

de enseñanza del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, al igual que sirviera como texto de uso particular para los aficionados a la música en nuestra nación.

En las siguientes décadas de la segunda mitad del siglo XIX, pedagogos y teóricos musicales nacionales siguieron publicando tratados que fueron requeridos, en igual o mayor medida que el de Agudelo, para el desarrollo de la enseñanza musical. Así, mientras que algunos de estos textos estuvieron dirigidos a niños y niñas —como los manuales escritos por José Gabriel Núñez y José Viteri—, hubo otros con distintos enfoques pedagógicos dirigidos a un público más amplio —como fueron los textos publicados por Carlos M. Torres y Diego Fallón. Asimismo, hubo otros tantos manuales pensados para un público de mayor vocación musical; tal fue el caso del texto *Teoría de la música* de Vicente Vargas de la Rosa (libro altamente elogiado por Gabriel Angulo y Andrés Pardo Tovar), los *Estudios elementales de música* de Domingo Vera, así como el *Tratado de Armonía* y la *Teoría de la música*, ambas obras escritas por Santos Cifuentes. Con todo, hemos de decir, que el aval que recibió el manual de Agudelo para ser adoptado como texto de enseñanza en el Colegio del Rosario, denota la validez que llegó a tener dicha obra como material pedagógico de uso en un momento en que la práctica musical se expandía, cada vez con mayor asiduidad y entusiasmo, por todo nuestro territorio nacional.