

# *Aproximación a la obra teórico-pedagógica de Andrés Steinfors Mulow*

## *An approach to the theoretical-pedagogical work of Andrés Steinfors Mulow*

*por*

Juan Pablo Moreno

Investigador independiente, Alemania  
juanpablomoreno.romero@gmail.com

En el presente artículo se presenta un acercamiento a la obra de Andrés Steinfors Mulow (1883-1949) en el ámbito de la teoría y la pedagogía de la música. Este autor, hoy prácticamente desconocido, y quien fuera profesor del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Chile, desarrolló en el primero de dichos ámbitos una propuesta de reforma a la escritura musical. En el presente trabajo se hace una revisión de dicha propuesta, su recepción y su alcance internacional. Además, se hace una revisión de su pensamiento pedagógico aplicado a la enseñanza de la música, el que quedó plasmado en sus textos para el aprendizaje de la lectura musical y la armonía. Estos trabajos tuvieron una mejor recepción y han permitido que su nombre no se haya perdido del todo en el tiempo.

**Palabras clave:** Andrés Steinfors Mulow, pedagogía musical, teoría musical, notación musical, armonía.

*This article presents an approach to the work of Andrés Steinfors Mulow (1883-1949) in the field of music theory and pedagogy of music. This author, today practically unknown, and who was a professor at the National Conservatory of Music and Declamation of Chile, developed in the first of these areas a proposal to reform of musical writing. This paper reviews this proposal, its reception, and its international acceptance. In addition, a review is made of his pedagogical thinking applied to the teaching of music, which was embodied in his texts for the learning of musical reading and harmony. These works had a better reception and have allowed that his name has not been completely lost in time.*

**Keywords:** Andrés Steinfors Mulow, music pedagogy, theory of music, music notation, harmony.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Andrés Steinfort Mulsov (1883-1949) fue un compositor chileno formado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Santiago de Chile, institución a la que ingresó en 1905 y en la que luego asumió labores de ayudante de la clase de teoría, según consta en la *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911* (Sandoval 1911). Posteriormente, se desempeñó como profesor de teoría, solfeo, armonía y composición en dicha institución, según él mismo da cuenta en el prefacio de su tratado *Armonía*, firmado como “Profesor de Armonía del Conservatorio” (Steinfort 1925: 4), y en el prólogo de *ABC de la Música*, firmado como “Profesor de Teoría y Solfeo, Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Música” (Steinfort 1927: 5). Esta labor la desempeñó hasta octubre de 1931, momento en que presentó su renuncia, según consta en los *Decretos de la Rectoría* de la Universidad de Chile (1931)<sup>2</sup>.

Steinfort desarrolló su carrera como compositor principalmente en el ámbito musical de Santiago, ligado al Conservatorio Nacional previo a su reforma en 1928, momento en el que se desarrolló un proceso de modernización, que pretendía profesionalizar la práctica musical, integrándola al medio universitario. Como resultado, se incorporó el Conservatorio a la Universidad de Chile. Según Izquierdo (2011b: 15-16), este “fue un momento clave en la construcción de la música docta en Chile, ‘música académica’ construida desde la Universidad, y considerada y valorada desde la Institución, visión que permanece hasta nuestros días con pocos o prácticamente ningún cambio”.

Las composiciones de Steinfort no se proyectaron en la etapa posterior a dicha reforma, por lo que su nombre ha quedado con el pasar de los años en el olvido, como ha ocurrido también con otros músicos de su generación (Merino 2014). El desconocimiento de una parte de los compositores ligados al Conservatorio Nacional se ha debido a que sus nombres fueron omitidos durante décadas en la historiografía musical chilena por no haberse alineado con el mencionado programa de reforma institucional impulsado por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach (Izquierdo 2011a; 2011b). Si bien no se han encontrado, en el curso de esta investigación, registros que den cuenta de la situación específica de Steinfort en dicho proceso de transformación institucional, ni acerca de su posición al respecto, su nombre comenzó a desaparecer a partir de ese momento, por lo que su figura queda definitivamente ligada al Conservatorio anterior a la reforma. Una revisión de su labor como compositor, así como de su presencia en la historiografía musical chilena, permite afirmar que la transformación institucional y las diferencias estéticas que conllevó fueron determinantes en la suerte que corrió. Dicha revisión ha formado parte de la investigación en la que se enmarca el presente texto y que ha sido recientemente publicada (Moreno 2022).

Además de los datos antes mencionados, acerca de Steinfort ha llegado hasta nuestros días muy poca información. Los datos biográficos son escasos, así como antecedentes de aspectos ideológicos que permitan situarlo en el contexto de su época más allá de su quehacer musical y pedagógico. La información más detallada es la aportada por Uzcátegui

<sup>1</sup> El presente artículo presenta parte de los resultados obtenidos de una investigación mayor realizada como Trabajo final del programa de Máster en Interpretación e Investigación Musical con especialidad en Investigación, en la Universidad Internacional de Valencia finalizada en octubre de 2019, la que fue continuada como investigación independiente entre esa fecha y noviembre de 2021.

<sup>2</sup> El puesto vacante fue ocupado por Elcira Castrillón como profesora de Teoría y Solfeo y por Jorge Urrutia Blondel como profesor de Armonía Complementaria (Universidad de Chile 1931: 465). Este último había sido alumno de Steinfort; según sus propias palabras: “don Andrés Steinfort me inició en la técnica de la Armonía, la que después continué con Fernando García Oldini” (Urrutia Blondel 1977: 6).

en su libro *Músicos chilenos contemporáneos: Datos biográficos e impresiones de sus obras* (1919: 147-53)<sup>3</sup>, que presenta un completo perfil de Steinfort y destaca su quehacer como compositor, teórico de la música y pedagogo. El presente trabajo se enfoca en los últimos dos aspectos mencionados, haciendo una revisión de su trabajo en dichos ámbitos a partir de la descripción hecha por Uzcátegui, y de su alcance posterior.

Si bien los trabajos de Steinfort como teórico de la música y como pedagogo están estrechamente ligados y son inseparables –porque su quehacer como pedagogo, como se verá más adelante, tenía como fin último favorecer el aprendizaje de la teoría musical–, para efectos de esta revisión se hace necesario dividirlos, para poder dar énfasis a distintos aspectos de ellos.

En un primer momento se abordarán algunos aspectos relevantes de su pensamiento pedagógico, los que fueron determinantes en el desarrollo metodológico de sus publicaciones musicales *ABC de la música* (1922 y 1927) y *Armonía* (1925), de las que se hará un acercamiento descriptivo.

Más adelante se abordará un aspecto interesante del trabajo de Steinfort en el ámbito de la teoría musical, describiendo su esfuerzo por transformar la escritura musical occidental mediante una propuesta de reforma a la notación musical. De dicha propuesta existe una descripción detallada presentada por Uzcátegui (1919), quien además menciona los esfuerzos de Steinfort por darla a conocer a nivel internacional y, a su vez, lamenta la nula aceptación de esta. Durante el desarrollo de la presente investigación, se encontraron registros que evidencian lo señalado por Uzcátegui, dando cuenta efectivamente del alcance internacional que pretendía lograr Steinfort. Dichos registros, en los que se menciona, comenta, discute, o se hace acuso de recibo de la propuesta de Steinfort, han sido encontrados en diversos documentos publicados en Francia, Alemania y Austria en 1911 y 1912<sup>4</sup> y en Estados Unidos en 1987. A partir de esas referencias, fue posible dar con un documento manuscrito original de Steinfort que se conserva actualmente en una biblioteca alemana, el que será también descrito en detalle.

## 1. STEINFORT COMO PEDAGOGO

Muchos de los compositores que se desempeñaron como docentes en el Conservatorio Nacional en Santiago de Chile produjeron textos dedicados a la enseñanza de las diferentes ramas de la teoría musical, partiendo desde el nivel inicial hasta la formación avanzada. En el caso de Steinfort, su producción fue mucho más allá de la enseñanza específica de la disciplina musical, y llegó a desarrollar un concepto pedagógico que pretendía mejorar la metodología de enseñanza a nivel general.

Las características específicas del pensamiento pedagógico de Steinfort y su aplicación en sus textos de enseñanza serán abordadas en profundidad más adelante. En primer lugar, es necesario situar la figura de Steinfort en el ámbito de la pedagogía musical y en el contexto educativo chileno, lo que implica establecer las redes de acción fuera de las aulas del Conservatorio Nacional.

<sup>3</sup> El capítulo dedicado a Steinfort fue republicado en *Música*, III/3 (1922), pp. 1-3, revista dirigida por Aníbal Aracena, con el título “Andrés Steinfort Mulsow” (Uzcátegui 1922).

<sup>4</sup> Para acceder a los documentos, en los que se habían detectado referencias a Steinfort y su propuesta, fue necesario consultar publicaciones conservadas en bibliotecas de Francia y Alemania. En uno de los casos, fue posible acceder a un documento original tras localizarlo en una tienda de antigüedades en Alemania.

Barbacci<sup>5</sup> (1940) se refirió a Steinfort en una conferencia que precedió a un concierto de música chilena, realizado en Lima el 15 de septiembre de 1940, de la siguiente manera:

Andrés Steinfort, brillante compositor y uno de los mejores pedagogos de Chile, por su modestia permanece aislado y casi desconocido; ha publicado varias obras de interesante estructura y sabio [sic] elaboración además de algunos tratados de teórica musical (1940: 4).

Además de dar cuenta de la situación de olvido vivida por el compositor en esos años, Barbacci destacó el perfil pedagógico de Steinfort. Esta afirmación es difícil de generalizar, debido a su limitación y falta de especificidad en los criterios para establecerla, pero, tomando en consideración que esta descripción se hizo en el marco de una actividad musical, se puede afirmar ciertamente que Barbacci se refirió a Steinfort en estos términos en el ámbito específico de la pedagogía musical.

Según Richter (2016), la pedagogía de la música, en un sentido amplio, consiste en todos los esfuerzos prácticos y sistemáticos, basados en evidencia científica, reflexiones e investigaciones, destinados a servir a la facilitación y mediación, por parte de profesores y alumnos, de competencias, habilidades y conocimientos musicales. En este sentido, el trabajo de Steinfort no solo calza con dicha definición, como se verá detalladamente en el siguiente apartado, sino que es oportuno afirmar que él fue en cierta medida pionero en el ámbito de la pedagogía musical en Chile. Es importante destacar que la enseñanza de la música como disciplina pedagógica en Chile comenzó a ser regulada en el ámbito universitario a partir de la promulgación del Decreto Universitario N° 566, del 4 de noviembre de 1935, en el que se incorporó la disciplina musical a la Universidad de Chile y se establecieron los criterios para los nuevos títulos profesionales de Maestro de las disciplinas instrumentales, canto y teoría de la música. En los estudios contemplados por el Instituto Pedagógico se agregó la posibilidad de obtener el título de Profesor de Música (Poblete 2017). Este modelo fue replicado en las décadas posteriores en otras universidades, donde se crearon las carreras de pedagogía en música. Steinfort desarrolló su trabajo pedagógico entre 1911 y 1931 aproximadamente, por lo que, retomando la afirmación anterior, su obra se puede considerar fundacional en el ámbito de la pedagogía musical.

Además de ocupar su cargo como profesor del Conservatorio Nacional, Steinfort fue profesor de la Escuela Técnica anexa al Instituto Superior de Educación Física dependiente de la Universidad de Chile, según consta en el documento *Memoria, Plan de Estudios i Reglamento del Instituto Superior de Educación Física Correspondiente al año 1918* (Universidad de Chile 1919). Si bien en el documento no se especifica qué asignaturas dictaba Steinfort, el plan de estudios contempla el área de música vocal, que incluye las asignaturas de “teoría”, “solfeo” y “armonía i composición”. Estas coinciden con su perfil de especialización, por lo que se puede deducir que probablemente dictó alguna o la totalidad de ellas.

Más allá del ámbito musical, Steinfort tuvo una activa participación en instancias de discusión en torno a la educación chilena. En septiembre de 1926 fue parte de la Asamblea Pedagógica organizada por la Asamblea Departamental de Santiago de la Sociedad Nacional de Profesores. Steinfort asistió como representante del Conservatorio Nacional junto con Lidia Saavedra. La asamblea contó con setecientos noventa y cuatro participantes de todo Chile.

Respecto de la participación en la asamblea, el reglamento establecía:

<sup>5</sup> Rodolfo Barbacci (1911-1972) fue un compositor y musicólogo argentino radicado en Perú, donde fue director de la *Revista Musical Peruana* entre 1939 y 1941. <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RPE> [acceso: 4 de junio de 2023].

Artículo 1°. Podrán formar parte de la Asamblea Pedagógica los miembros del Claustro Universitario, del personal docente y administrativo de los establecimientos de enseñanza, los profesores titulados, hasta tres delegados de las colectividades organizadas que deseen hacerse representar, hasta cinco delegados de cada Centro de Estudiantes Universitarios y hasta quince del Centro de Estudiantes de Pedagogía. Podrán también tomar parte en los debates los miembros del Congreso Nacional (Asamblea Departamental de Santiago de la Sociedad Nacional de Profesores 1927: 7).

Las actividades que se desarrollaron en la Asamblea Pedagógica “se consagraron a dos aspectos sobresalientes de la materia, a saber: a la organización general de la enseñanza, y a las reformas que son menester introducir en los planes, programas, métodos y pruebas de nuestro actual sistema educativo” (1927: 5).

Con un sistema educativo aún en su juventud y necesitado de transformaciones urgentes para afrontar el siglo XX con los enormes cambios sociales que traía consigo, la Asamblea Nacional asumió la tarea de generar propuestas concretas de reformas para ser entregadas a las autoridades de gobierno y legislativas. Esta tarea es descrita en las actas de la Asamblea de la siguiente manera:

Frutos de la experiencia, de un cuidadoso estudio y de un patriótico anhelo de perfeccionamiento de todo el sistema no solo en su organización administrativa, sino en sus fundamentos filosóficos y en los procedimientos que deberán emplearse, los profesores de Chile confían en que sus aspiraciones han de verse realizadas (1927: 5).

La participación de Steinfors fue activa y, según consta en las actas, expuso ante la Asamblea su propuesta metodológica respecto de los textos de enseñanza, como se expone a continuación.

### 1.1. *Selbstunterricht*: democratización del aprendizaje

En las conclusiones de la séptima sesión de la Asamblea Pedagógica el 26 de septiembre de 1926, Steinfors presentó dos propuestas que reflejaban su visión democratizadora de la educación. En primer lugar, propuso la creación de “Consejos de padres de familia” en cada escuela, con la facultad de fiscalizar la calidad de la enseñanza. En el segundo punto, que aquí más interesa por ser la base de sus obras pedagógico-musicales, Steinfors expuso el método de autoenseñanza<sup>6</sup>:

2° Ayuda al profesor sin vocación. El libro didáctico más perfecto, es decir, el que menos trabajo del profesor necesita para que el alumno aprenda lo que estudia, es el de “auto-enseñanza”, aquel libro que reúne tal claridad, orden, continuidad y limitación de cada materia, que el estudiante pueda aprender y educarse a sí mismo y ser su propio maestro (1927: 109-110).

En el prólogo de su libro *ABC de la música* (1927), Steinfors se refiere a este método de la siguiente manera:

La autoenseñanza es el método natural de aprender lo que se desea. Su elasticidad es tal, que se adapta a cualquiera mentalidad, a todos los grados de inteligencias, desde el niño en el comienzo de su desarrollo cerebral hasta el hombre ya formado (1927: 4).

<sup>6</sup> El concepto aparece en algunos textos como auto-enseñanza y en otros como autoenseñanza. Se opta por el segundo, pero cuando corresponda a una cita se respetará la forma utilizada en el texto original.

Uzcátegui (1919) ya había valorado positivamente, varios años antes, la metodología propugnada por Steinfort, poniéndolo como ejemplo, ya que este se formó de manera autodidacta antes de estudiar en el Conservatorio Nacional: “Contrariamente a la totalidad de maestros que aseveran que no se puede estudiar solo la música, preconiza lo que los alemanes llaman *selbstunterricht*<sup>7</sup>, de lo que es un caso auténtico” (1919: 147).

*Selbstunterricht*, según el *Lexikon der Psychologie* (Wenninger 2000), corresponde al aprendizaje independiente, sin una conducción fija, donde la función principal se inclina cada vez más del educador al educando y que se lleva a cabo por medios impresos, o actualmente cada vez más por medios computacionales.

Steinfort señala en el prefacio de *Armonía* (1925): “Este sistema para aprender sin profesor o de auto-enseñanza (*Selbstunterricht*) adquiere cada día más auge en todas las ramas del conocimiento humano y es especial para el estudio de las artes por su bondad esencialmente impersonal” (1925: 3). Esto último da cuenta de la visión modernizadora de Steinfort respecto de los avances y tendencias en el ámbito pedagógico a nivel internacional. Además del valor pedagógico a nivel personal, Steinfort vio en el método de autoenseñanza una democratización de la enseñanza, que tenía la finalidad de romper las barreras del aula y permitir el aprendizaje a quienes no tenían la oportunidad de acceso a la educación tradicional. Al respecto, Steinfort es muy claro y entusiasta al señalar:

Da mil veces más oportunidades para instruirse, porque cada uno puede estudiar en cualquier momento, en cualquier lugar, a cualquiera edad, a cualquiera hora, desempeñando cualquier puesto, empleo o trabajo, sin horario fijo: la Escuela va hacia el estudiante, y no el estudiante hacia la Escuela. Es el sistema de aprender más económico, porque sin asistir a clase, en cada momento de la vida se tiene listo al profesor, a la Escuela o a la Universidad para que le enseñe sin mayor costo que el valor del libro (1927: 4).

La relevancia del discurso de Steinfort debe ser evaluada tomando en cuenta que se encontraba en una época en que la enseñanza se basaba en un sistema vertical con absoluta autoridad del docente, y en la que el acceso a la educación musical era un privilegio de un segmento exclusivo de la sociedad.

## 1.2. *ABC de la Música* (1922/1927)

Esta publicación es un manual para el aprendizaje de la lectura musical a partir de un nivel muy elemental, y es la primera publicación de carácter pedagógico de Steinfort. Uzcátegui dedicó en su texto sobre Steinfort unas palabras para describir la obra: “El ‘ABC de la Música’ es un tratado bastante conciso y práctico para la enseñanza de la teoría musical” (1919: 148).

Sin embargo, según las palabras del propio Steinfort en la segunda edición de 1927, la primera edición del libro fue publicada en 1922, es decir, con posterioridad al libro de Uzcátegui:

La primera edición del “ABC de la Música”, publicada en el año 1922, dio a conocer una labor que se fue formando poco a poco mediante la detallada colaboración de mis alumnos y mi experiencia de más de diez años en la enseñanza del ramo (Steinfort 1927: 3).

De estos datos se puede inferir que antes de su primera edición en 1922, el *ABC de la Música* ya circulaba en el medio musical de Santiago, dentro del ámbito del Conservatorio

<sup>7</sup> La forma correcta en idioma alemán, por ser sustantivo, es con inicial mayúscula: *Selbstunterricht*.

Nacional. Esto se confirma al revisar los programas de estudio aprobados por Decreto Supremo N° 5999 del 30 de diciembre de 1919, según consta en el documento *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*, en el que se establecen los textos de enseñanza para el segundo año de Teoría y Solfeo: “Textos de enseñanza y de consulta: E. Soro - J. Guerra - A. Steinfort - E. Pozzoli - P. Bona - A. Lavignac y A. Dannhauser” (Conservatorio Nacional 1923: 22). Esta versión, la que describe Uzcátegui, puede corresponder por tanto a un manuscrito o autoedición que, según se desprende de las palabras de Steinfort, no habría tenido carácter oficial, aunque su uso sí habría sido oficializado.

La edición de 1922 también contó con un reconocimiento institucional, según se destaca en la portada de la segunda edición de 1927 por la editorial Casa Amarilla: “Adoptado como texto de enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago de Chile y en varios Liceos y Academias musicales. Aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública, Decreto Supremo N° 2652, de 14 de agosto de 1923” (Steinfort 1927). Esta última edición ha llegado hasta la actualidad, por lo que se puede inferir que tuvo amplia distribución y comercialización.

En el prólogo, Steinfort afirma que:

La facilidad y el éxito obtenidos por los estudiantes en el aprendizaje teórico-práctico de la lectura y escritura musical, la franca acogida de los colegas al adoptar mi obra en sus clases colectivas e individuales, y las congratulaciones y testimonios recibidos por parte de muchos padres de familia, maestros, profesores de música y pedagogos nacionales y extranjeros, me han inducido a elaborar una segunda edición del “ABC de la Música”, más detallada que la primera, y minuciosamente corregida y, para retribuir en algo siquiera tan generosas manifestaciones, he tratado, en cambio, de facilitar al estudiante, hasta donde es posible, el completo estudio autoeducativo de los primeros conocimientos de la música (1927: 3).

A partir de estas palabras queda claro que su amplia circulación se debió a la positiva recepción y al reconocimiento por parte de los distintos actores que participan en el proceso de formación.

El texto, acorde al método de autoenseñanza, está organizado en lecciones breves con sus respectivas tareas. En cada lección se presentan conceptos que luego deben ser aprendidos y practicados por los estudiantes en las tareas. Así, se inicia un recorrido que va desde los elementos más básicos de la lectoescritura musical al solfeo entonado.

Esta estructuración con tareas luego de cada lección es un aspecto que define metodológicamente al texto. Si se compara con otros textos similares, esto se puede apreciar con claridad. Por ejemplo, si comparamos el texto de Steinfort con *Teoría musical* de Antonio Alba (1873-1940), contemporáneo de Steinfort, de nacionalidad española y radicado en Chile, y cuyo libro fue publicado en Valparaíso por la editorial Kirsinger, podemos apreciar que sus primeras lecciones son muy similares y comienzan introduciendo el pentagrama de la misma manera. Alba solo define conceptos como pentagrama, líneas adicionales y llave de sol de manera muy breve (ver Figura 1). Steinfort, en cambio, explica el concepto de pentagrama de manera un poco más extensa, dándole un contexto, para luego indicar inmediatamente una tarea muy básica: la de dibujar notas en el pentagrama (ver Figura 2). La explicación es tan básica, que incluso describe la forma de dibujar las figuras, algo que puede ser muy útil para quienes se inician a temprana edad en la lectoescritura musical.

1ª Lección.

Escritura musical.

*Pentagrama.* Tiene cinco líneas y cuatro espacios.

*Ejemplo.*

5ª línea	—	4º espacio
4ª línea	—	3er espacio
3ª línea	—	2º espacio
2ª línea	—	1er espacio
1ª línea	—	

*Líneas adicionales.* Como no es posible escribir toda la música en el pentagrama, se hacen uso de las líneas adicionales que se colocan encima ó debajo, formando nuevos pentagramas.

*Ejemplo.*



Cuando se encuentran las notas sobre ó debajo del Pentagrama, no se le ponen líneas adicionales encima.

*Ejemplos.*



*Llave de sol en 2ª línea.*

*Ejemplo.*



Figura 1. *Teoría Musical* de Antonio Alba, primera lección, p. 8.

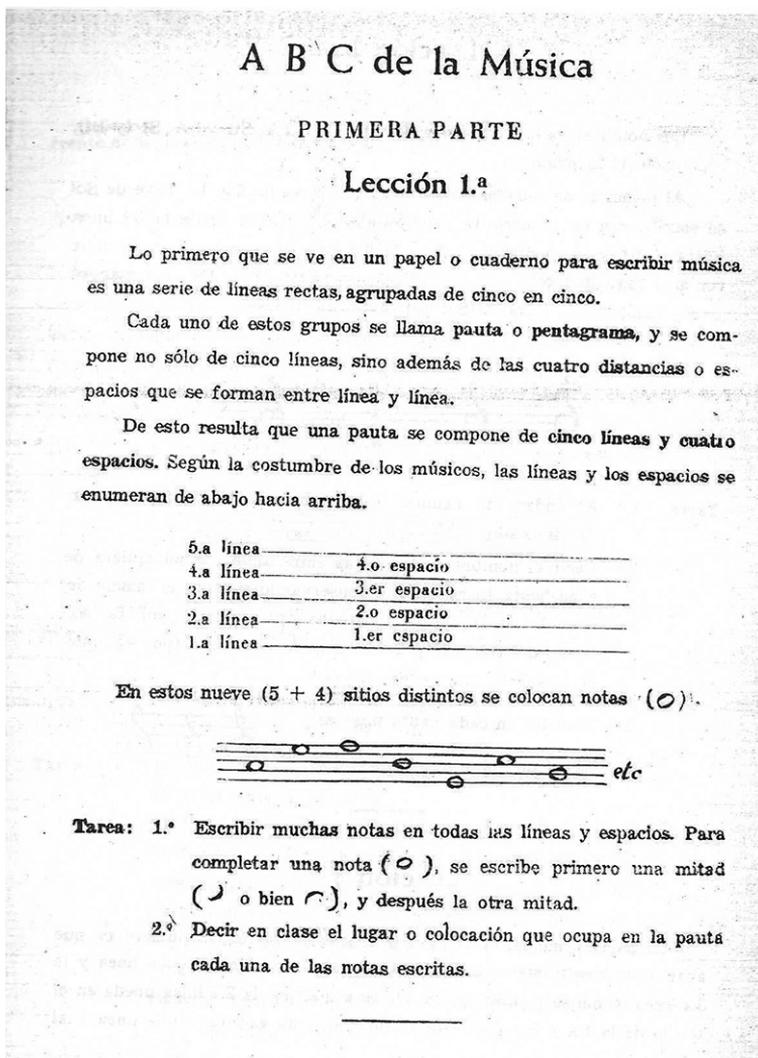


Figura 2. *ABC de la música*, de Andrés Steinfort, primera lección, p. 7.

De esa misma manera, al explicar la llave de sol, Steinfort propone una forma de dibujarla en cuatro pasos (ver Figura 3), mientras que Alba solo muestra un ejemplo, como se aprecia en la parte inferior de la Figura 1.



Figura 3. Pasos para hacer una llave de sol según Steinfort (1927: 8).

De esta manera, Steinfort ordena detenerse luego de cada concepto presentado para poder realizar las tareas y garantizar el aprendizaje. De esta manera, las tareas cumplen un rol de autoevaluación:

“[...] es necesario estudiar cada vez una sola lección, y terminar por hacer la Tarea indicada. Cada lección se completa con su Tarea correspondiente, y cada Tarea no es otra cosa que un examen de lo estudiado. Por estas consideraciones, no estará de más aconsejar seriamente a quien desee estudiar solo, que no avance ni lea nada de las páginas que sigan, mientras no haya terminado primero las distintas Tareas de la Lección que estudia. De esta manera, paso a paso, una Tarea tras otra, leyendo lentamente y con atención se van adquiriendo gradualmente los conocimientos y la íntima satisfacción de aprender por sí mismo” (1927: 3-4)

Esta obra da un claro testimonio del amplio espectro que abarcó la producción de Steinfort, desde la formación inicial en lectura musical hasta el estudio avanzado de la armonía con su tratado de 1925, como se verá a continuación.

### 1.3 *Armonía* (1925)

Según se puede constatar en los catálogos de los centros de documentación más importantes de Chile, existió una producción significativa de textos de enseñanza de teoría musical a principios del siglo XX, publicados principalmente por profesores del Conservatorio Nacional, entre los que se pueden destacar a Federico Stöber, Luigi Stefano Giarda, Enrique Soro, Luis Sandoval, Julio Guerra, Aníbal Aracena y Andrés Steinfort. Estos textos circularon entre profesores y alumnos, y algunos de ellos tuvieron un reconocimiento oficial como material de enseñanza en el Conservatorio y como material de preparación para exámenes, según muestra el documento *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música* (1923), como ya se ha descrito anteriormente en el caso del *ABC de la Música*. En el ámbito específico de la armonía, se distinguen el *Tratado de Armonía* de Luigi Stefano Giarda, publicado en 1920, y *Armonía* de Steinfort (1925). Se puede entender que Steinfort se situó con este texto en una tradición tratadística, porque publicaciones de este ámbito tienen muchos antecedentes de otros autores, los que se pueden remontar al tratado fundacional de Rameau, por ejemplo.

Si bien el tratado de Steinfort que ha llegado a nuestros días data de 1925, ya se hace referencia a un texto de Steinfort en el *Reglamento* de 1923 citado más arriba, siendo un caso similar al descrito anteriormente con el *ABC de la Música* (1922 y 1927). En el apartado del señalado *Reglamento*, donde se describen los requisitos para aprobar los exámenes de Armonía, se indica: “Textos de enseñanza y de consulta: L. S. Giarda, E. Durán, L. Bussler<sup>8</sup>, Andreoli, L. Gevaert, H. Riemann y A. Steinfort” (Conservatorio Nacional 1923: 25). Dicho texto sería el *Tratado teórico-práctico de Armonía* que Uzcátegui (1919) describe en su obra. El autor señala:

Hay pocos textos tan claros y sencillos como este. Sus tres grandes secciones: I) Acordes de la tonalidad; II) Armonía figurada; y III) Modulación, permiten que el alumno se dé cuenta completa y exacta de las principales leyes de la armonía. Confeccionado según los principios de Bussler, da importancia a la armonización de cantos dados al soprano, poca a la de bajos sin numerar y casi

<sup>8</sup> “L. Bussler” corresponde probablemente a Ludwig Bussler y su *Praktische Harmonielehre* (primera edición, 1875). Según Uzcátegui, Steinfort: “Traduciendo malamente el alemán, corrigiéndose a sí mismo y tropezando en innumerables dificultades, se guió por el maravilloso (así lo llama y con razón) tratado de armonía de Ludwig Bussler” (1919: 148).

ninguna a los clásicos bajos cifrados. Sus numerosos ejemplos y ejercicios son una garantía de éxito en su aplicación, lo mismo que el detalle y esmero con que ha sido tratada la modulación. Pero, por sobre todo, tiene el gran mérito de no ser dogmático: al indicar alguna prescripción como el señalar las prohibiciones en la formación y encadenamiento de los acordes tiene buen cuidado de cimentarlas en una razón (1919: 148).

En la edición de 1925, la primera por la editorial Casa Amarilla, Steinfort señala:

Después de un sin número de cambios, correcciones y modificaciones derivados de la misma práctica de la enseñanza y en continuo contacto con las observaciones de mis alumnos en el transcurso de varios años, he podido elaborar un texto de Armonía para aprender sin la ayuda de profesor (1925: 3).

El texto de 1925 lleva por título *Armonía*. El autor mismo lo define como un tratado, tomando la palabra no como parte del título, sino como categoría: “De esta práctica vivida en contacto con mis alumnos-colaboradores fue formándose poco a poco el presente tratado de Armonía” (1925: 4).

Steinfort define claramente a sus destinatarios en el prefacio. Según él, su texto está desarrollado para abarcar las aspiraciones de tres grupos definidos: 1) los estudiantes de composición, 2) los que necesitan armonía como asignatura complementaria y 3) los aficionados que desean hacer un curso rápido de armonía (Steinfort 1925: 3).

*Armonía* es un tratado práctico<sup>9</sup> que se estructura en lecciones con sus respectivas tareas y ejercicios. De esta manera, Steinfort propone un plan diferenciado para cada uno de los grupos indicados más arriba. Al grupo 1 se le sugiere realizar tanto las tareas como los ejercicios, al grupo 2 solo los ejercicios y al grupo 3 solo las tareas.

El autor define las tareas como “teórico-prácticas” y los ejercicios como “prácticos” (1925: 3), dándole mayor énfasis práctico a los grupos 1 y 2, es decir, a quienes estudian composición o interpretación. A esto, el autor agrega: “Las dos primeras categorías deben corregir ellos mismos sus propios ejercicios una vez que hayan avanzado cinco o diez lecciones más adelante. De esta manera su aprendizaje tiene la ventaja de ser doble: estudiar una nueva lección y corregirse otra anterior” (1925: 3).

A partir de dichas recomendaciones vemos cómo Steinfort puso énfasis en el proceso de autoenseñanza, que caracteriza a su tratado. La estructuración con tareas y ejercicios también se puede encontrar en el tratado de Bussler (1903), en el que Steinfort se basó para elaborar el suyo, según Uzcátegui (1919). El autor alemán no establece diferentes destinatarios, pero sí hace referencia al concepto de *Selbstunterricht*, es decir, autoenseñanza. Bussler señala en el prólogo que el énfasis de su tratado está en lo práctico y en el desarrollo de los estudiantes de manera independiente. Por tanto, se puede sostener que Steinfort es un continuador directo de la línea de Bussler.

<sup>9</sup> Según sus propósitos, Hussong (2005) reconoce dos categorías en las que se pueden clasificar los tratados de armonía: tratados teóricos y prácticos. Para su diferenciación, recurre a la definición planteada por Rohwer (1956), quien señala que los tratados teóricos se ocupan del conocimiento sistemático, por tanto, son un intento de describir el efecto conjunto de los fenómenos musicales tonales y armónicos, y formularlos por medio de conceptos. Los tratados prácticos son intentos de hacer accesible los resultados de los tratados teóricos para la enseñanza de la armonización y el análisis de obras.

El texto de Steinfort corresponde a un tratado tradicional<sup>10</sup>. Según el autor, “Las reglas, prácticas y principios adoptados corresponden a la Armonía severa para aprender a escribir musicalmente sin errores en estilo puro” (Steinfort 1925: 4). Sin embargo, deja en claro en todo momento que las reglas corresponden a usos determinados por los “maestros” y que estas son imposiciones solo en el ámbito de estudio, estimulando, sobre todo, a los estudiantes de composición a hacer uso de las libertades. Al respecto señala:

Según sea el gusto y la inclinación natural de cada estudiante, puede y debe optar en los ejercicios de escuela, por esta y todas las innovaciones, particularidades y libertades que sean de su íntimo agrado, las que, además de no estar en pugna con la técnica ni en contra de una correcta escritura, forman poco a poco en su alma joven ese ambiente de satisfacción en el propio estudio, y al cual debe llegar necesariamente, con o sin restricciones escolares, por la tendencia interior que lo guía hasta el fin de la jornada. ¡No se deben imponer severas reglas cuando después en la práctica no tienen objeto! (Steinfort 1925:100).

De esta manera, Steinfort demuestra estar consciente de que su tratado no representa la realidad concreta de la composición, sino el ideal estático que se ha configurado en la tradición para ser propuesto a una realidad dinámica. Steinfort establece, además, los conocimientos previos mínimos necesarios de teoría (escalas e intervalos) y piano para la realización práctica de los ejercicios. Es así como, determinando sus receptores y posicionándose en una tradición, se establece una especie de contrato de lectura con el receptor.

El texto, según se describe en el prefacio, está dividido en cuatro libros: *Armonía consonante*, *Armonía disonante*, *Adornos armónicos* y *Modulación*. Del cuarto libro no se han localizado ejemplares en ninguno de los centros de documentación donde se encuentran conservados ejemplares de los tres primeros. Esto se podría deber a que el cuarto libro no tuvo la misma distribución que los tres primeros y, por tanto, su alcance fue muy reducido, o a que tal vez la publicación de dicho libro nunca se realizó. De hecho, como ejemplo, en el *Manual de Armonía* de María Soledad Morales (1988) se encuentran los tres primeros libros de Steinfort citados en la bibliografía, lo que da cuenta de que ellos han circulado en el medio académico chileno varias décadas después de su publicación; no así el cuarto libro. Dicha cita, además, es indicio de la influencia teórica<sup>11</sup> o la trascendencia que el texto de Steinfort ha tenido en el estudio y la enseñanza de la armonía en Chile.

## 2. STEINFORT Y LA TEORÍA MUSICAL

Si bien la obra de Steinfort en el ámbito de la teoría musical se desarrolló mayormente en un perfil ligado a la pedagogía musical –ya que, como se verá a continuación, sus reflexiones teóricas tenían como fin último el desarrollo de mecanismos para facilitar el aprendizaje del lenguaje musical–, esta pretendía proyectarse ampliamente en el ámbito académico musical apuntando a una ambiciosa reforma de la escritura musical. Fue así como, en su calidad de profesor a cargo de la clase de teoría en el Conservatorio Nacional de Chile,

<sup>10</sup> Hussong (2005), basándose en su revisión de tratados desde 1945, reconoce tres categorías para clasificar los tratados de armonía según su contenido, las que pueden ser aplicables a épocas anteriores: a) tratados tradicionales: textos que se ocupan exclusivamente de la tonalidad mayor-menor; b) tratados expansivos: textos que tienen un alcance más allá de la tonalidad mayor-menor y que incluyen, por tanto, la música contemporánea; y c) tratados especiales: textos que se limitan estilísticamente (por ejemplo: armonía en el clasicismo vienés, armonía jazz, etc.).

<sup>11</sup> Acerca de modelos teóricos en armonía, véase García Gallardo (2017) y Moreno (2020).

dedicó parte de su trabajo a reflexionar acerca de la notación musical, desarrollando un sistema que pretendía modernizarla y simplificarla.

La notación musical, entendida como un flujo de datos temporales por medio de un campo visual con signos que acentúan, acortan o abstraen los sonidos reales, y que se transforma en un documento que permite diversas interpretaciones, se ha visto en su desarrollo influenciada tanto por el surgimiento de determinadas tradiciones musicales como por los medios técnicos para su fijación (Möller 2016), y, como señala Schnürl (2001), ha sido para la música europea una condición fundamental para su desarrollo.

Los esfuerzos por representar fenómenos sonoros con símbolos han existido desde la Antigüedad (Schnürl 2001). Las profundas transformaciones de los siglos XVI y XVII establecieron lo que a partir de entonces quedaría fijado como la notación moderna con validez hasta hoy (Wolf 1997: col. 339). Proyectos para reformar la escritura musical arraigada en la tradición académica han existido desde entonces. Como señala Read (1987: 1), desde el año 1700 aproximadamente, muchos compositores, teóricos, pedagogos y aficionados han propuesto reformas a la notación musical con la intención, en su mayoría, de simplificarla. Estas propuestas de reforma han pretendido transformar la representación gráfica de los sonidos en todos sus parámetros sonoros estableciendo sistemas completamente nuevos o haciendo transformaciones a algunos de los elementos del sistema tradicional.

Read (1987) hace un recorrido por gran parte de las reformas propuestas por distintos autores en los últimos trescientos años, las que en su gran mayoría no han tenido repercusión mayor y, por tanto, no se han establecido ni proyectado en el tiempo. Como ejemplo de lo ambiciosas que estas propuestas han sido, se puede citar la de Johannis (1961). Él describe las desventajas del sistema tradicional, especialmente para ciertos instrumentos, para cuya solución propone reemplazarlo por uno completamente nuevo, cambiando el nombre de las notas y reemplazando el pentagrama por un sistema de dos líneas, entre otros importantes cambios. Según se aprecia en las palabras preliminares del libro de Johannis, su propuesta fue muy alabada por diversos profesores y músicos de Alemania y Austria, entre ellos el célebre director Herbert von Karajan (Johannis 1961: 17). Se menciona esta propuesta de reforma a la notación como ejemplo de que dichos intentos han ocupado recurrentemente un sitio en la tradición académica y que han sido comunicados por medio de diversos mecanismos.

En esa línea, es interesante revisar la propuesta de Steinfort, surgida de su trabajo como profesor del Conservatorio Nacional, la que no ha sido analizada ni comentada en Chile después de Uzcátegui (1919: 150-51).

## 2.1. La notación normal: recepción y alcances

Uzcátegui (1919) comienza la explicación de la propuesta de Steinfort de la siguiente manera:

Fruto de su estudio y afán de propagar la música es su excelente idea de suprimir las llaves en la escritura musical. Expuesta en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en su conferencia del miércoles 18 de octubre de 1911 y enviada su explicación a los principales países de Europa, no ha tenido la aceptación que merece y hasta ha sido ridiculizada por gente que con seguridad no comprendió tan valiosa reforma. En efecto, el reemplazo de las llaves por índices unifica el lenguaje musical con el acústico; da a las notas un nombre invariable, no sujeto al cambio de llaves; suprime las líneas adicionales y las expresiones 8ª aguda, 8ª grave; permite aprender más fácilmente varios instrumentos, pudiendo escribirse la parte de cualquiera de ellos sin dificultad alguna en lo que se refiere a las llaves (1919: 150).

La notación normal, como el mismo Steinfort la denominó, según afirma Uzcátegui (1919), consistía en reemplazar las llaves al comienzo del pentagrama por números romanos

para indicar la octava en la que se deben leer las notas escritas. De esta manera, un IV al comienzo del pentagrama indica que la nota do en el tercer espacio<sup>12</sup> corresponde a un do<sub>4</sub> del sistema franco-belga<sup>13</sup>. Del mismo modo, un III indica que el do<sub>3</sub> (do central) ocupa el tercer espacio en el pentagrama. La numeración romana fue escogida por Steinfort para evitar confusión con la cifra indicadora de compás, delante de la que se coloca. Este sistema otorgaba a las posiciones en el pentagrama un nombre invariable. Así, para escribir una melodía en otra octava solo sería necesario cambiar la indicación en números romanos al comienzo del pentagrama.

Uzcátegui valora muy positivamente esta propuesta por su simplificación del proceso de lectura musical y señala: “Es de desear, por estas razones, que el señor Steinfort persevere en sus propósitos y propague su sistema” (1919: 151). Sin embargo, como se ha podido apreciar en la cita, deja en claro el rechazo recibido por Steinfort en Europa, el que ha sido posible de ratificar indagando en los registros conservados que dan cuenta de ello. Esto será comentado posteriormente.

Acerca de la conferencia de 1911 en la Universidad de Chile señalada por Uzcátegui no existen registros. De lo que sí existen registros es de un texto de Steinfort titulado *Reforme dans l'écriture musicale ou suppression des clefs*<sup>14</sup>, publicado en francés en Santiago de Chile en 1911<sup>15</sup>. Su existencia fue posible de determinar gracias a una reseña publicada en el n° 7 de la *Revue Musicale Mensuelle* de la Sección de París de la Sociedad Internacional de Música<sup>16</sup>, del 15 de julio de 1911. El autor, J. Ecorcheville<sup>17</sup>, publicó en la sección “Les livres” un comentario crítico no muy favorable. Si bien alaba el hecho de proponer una reforma a la escritura musical, se muestra muy escéptico al respecto. Ecorcheville señala:

Esta tabla reemplaza las llaves por números romanos que indican los registros de octavas al comienzo. ¡Bravo! Pero yo creo que muchos de estos reformistas no tienen suficientemente en cuenta la utilidad que hay en nuestra notación para servirse de pequeños signos cabalísticos, como las llaves, que hablan a los ojos más directamente que los signos matemáticos. La música es más bien asunto de iniciación sentimental que de razonamiento. Nuestra notación apenas es razonable, por supuesto, no busca serlo. Tiene como objetivo poner delante de nuestros ojos una multitud de pequeños personajes con una fisonomía familiar para los iniciados, y que nosotros reconocemos al pasar (1911: 56-57)<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Uzcátegui (1919: 151) se refiere a la nota do en llave de sol asignándole el cuarto espacio. Probablemente se trata de un error del autor, ya que en el uso común de la llave de sol la nota do ocupa el tercer espacio.

<sup>13</sup> El sistema franco-belga es históricamente el más utilizado en las lenguas romances para indicar la altura de las notas musicales. En este sistema, el do central del piano se denomina do<sub>3</sub>. La numeración cero corresponde a la octava más grave del piano tradicional. En la *scientific pitch notation* el do central se denomina C4 (do4). Una tabla comparativa de los índices de altura según distintos sistemas puede encontrarse en Chiantore, Domínguez y Martínez (2018: 112-113).

<sup>14</sup> *Reforma de la escritura musical o supresión de las llaves.*

<sup>15</sup> El texto fue firmado como André Steinfort.

<sup>16</sup> *Société Internationale de Musique* (SIM).

<sup>17</sup> Jules Ecorcheville (1872-1915) fue un musicólogo francés. Fue uno de los fundadores de la Société Internationale de Musique, de la que llegó a ser presidente. Fue alumno de Cesar Franck y Hugo Riemann. Estuvo encargado de catalogar los fondos de música antigua de la Biblioteca Nacional de París y de la Academia de Bellas Artes. En la revista de la SIM colaboraban compositores como Ravel y Debussy, quienes fueron grandes amigos de Ecorcheville, al igual que Satie (Warszawski 2016).

<sup>18</sup> *Ce tableau remplace les clefs par des chiffres romains qui indiquent les registres d'octaves sur la portée. Bravo! Mais je crois que beaucoup de ces réformistes ne tiennent pas assez compte de l'utilité qu'il y a, dans notre notation, à se servir de petits signes cabalistiques, comme les clefs, qui parlent aux yeux plus directement que les signes mathématiques. La musique est affaire d'initiation sentimentale bien plutôt que de raisonnement. Notre*

Esta reseña sirvió de fuente para la inclusión del texto francés de Steinfort en la lista de libros y escritos musicales publicados en 1911, publicada en Alemania en el *Anuario de la Biblioteca Musical Peters 1911*<sup>19</sup> (Schwartz 1912: 111).

La propuesta de Steinfort fue también ampliamente comentada en “A propos d’un projet de réforme musicale” (Boutin 1911: 25-26), publicado en *L’art à l’École*, el boletín de la Sociedad Nacional de Arte Escolar<sup>20</sup>. El autor dedica el artículo a la discusión de la propuesta de Steinfort enmarcándola en una serie de propuestas modernizadoras que pretendían transformar la escritura musical, las que fueron desestimadas por el autor:

Cada trimestre en curso, una reforma surge haciendo borrón y cuenta nueva de las teorías de los signos convencionales universalmente adoptados. Los autores de dichos nuevos sistemas no ven en la notación tradicional más que complicaciones y dificultades y sinceramente se imaginan haber facilitado la lectura musical, cuando, por el contrario, le han agregado una dificultad. [...] Dentro de dichas reformas, citaremos la presentada por el Sr. André Steinfort, de Santiago, cuyo objetivo es la supresión de las llaves. Teóricamente, el sistema del Sr. Steinfort es de los más simples: los diferentes registros de la escala musical, en lugar de ser representados por llaves, lo serán por números que determinan la altura de la octava (Boutin 1911: 25)<sup>21</sup>.

Luego de explicar en detalle el sistema de Steinfort, Boutin presenta dos objeciones, argumentando su juicio negativo. En primer lugar, afirma el autor, los instrumentistas aprenden a leer con las llaves que le convienen a su instrumento al mismo tiempo que aprenden la mecánica de la ejecución instrumental y, en segundo lugar, la lectura en diferentes registros y llaves permite también la lectura para instrumentos transpositores, cuyo sonido real no coincide con el escrito. El autor cierra su artículo afirmando: “la lectura musical es un talento que, como todos los talentos, solo se aprende con mucho trabajo”, a lo que agrega: “no todo el mundo es apto para leer rápidamente” (Boutin 1911: 26).

Además del mencionado texto en francés, se encontraron referencias a una versión en alemán escrita por Steinfort llamada *Reform in der Musikschrift oder die Unterdrückung der Schlüssel*<sup>22</sup>, publicada también en 1911. En el documento *Noticias de la Sociedad Real de Ciencias de Gotinga*<sup>23</sup> de 1912, se encuentra el texto de Steinfort indexado en la lista de documentos impresos recibidos en 1911 (Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1912: 68).

Del mismo modo, en el acta de la sesión del 5 de julio de 1911 de la Cátedra de Filosofía e Historia de la Academia Real de Ciencias de Viena<sup>24</sup> se informa de la recepción

---

*notation n’est guère raisonnable, c’est entendu, elle ne cherche pas à l’être. Elle vise à placer devant nos yeux une foule de petits personnages à physionomie familière aux initiés, et que nous reconnaissons au passage* (Ecorcheville, 1911: 56-57). Traducción propia.

<sup>19</sup> *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*.

<sup>20</sup> *Société National d’Art à l’École*

<sup>21</sup> *Chaque trimestre, cependant, une réforme surgit, faisant souvent table rase des théories et des signes conventionnels universellement adoptés. Les auteurs de ces nouveaux systèmes ne voient dans la notation traditionnelle que complications et difficultés et très sincèrement s’imaginent avoir facilité la lecture musicale quand au contraire, ils viennent y ajouter une complication [...] Parmi ces réformes, nous citerons celle que présente M. André Steinfort, de Santiago, dont le but est la suppression des clés. Théoriquement, le système de M. Steinfort est des plus simples: les différents registres de l’échelle musicale, au lieu d’être représentés par les clés, le seront par des numéros déterminant la hauteur de l’octave* (Boutin 1911: 25). Traducción propia.

<sup>22</sup> El documento fue firmado como Andreas Steinfort.

<sup>23</sup> *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*.

<sup>24</sup> *Philosophische-Historische Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*.

del texto de Steinfort y su ingreso a la biblioteca de la institución (Kaiserliche Akademie der Wissenschaften 1913: XIV).

Una importante mención al texto alemán de Steinfort fue encontrada en el documento *Cäcilienvereins Organ*<sup>25</sup> publicado en Ratisbona, Alemania, en 1911, en cuya sección “Sala de lectura”<sup>26</sup> presenta la siguiente descripción:

Andreas Steinfort dedica su esfuerzo a una reforma de la escritura musical. Él pretende eliminar las diferentes llaves y en lugar de ellas representar las diferentes octavas con números. El autor del pequeño tratado, reproducido litográficamente, hará llegar con mucho gusto a los interesados mayor información [Dirección: Santiago de Chile, Correo Central casilla N° 1975]<sup>27</sup> (Müller 1911: 211).

El texto en alemán, del que no se han encontrado menciones en Chile, fue el que tuvo mayor circulación posterior. En 1987 fue incluido en la recopilación de propuestas de reformas a la notación musical publicada en Estados Unidos (Read 1987), ya mencionada, en la que se mencionaron algunos ejemplos. En esta recopilación se describen de manera detallada un gran número de formas de notación musical propuestas en los últimos tres siglos; algunas de ellas consisten en la utilización de nuevas llaves o símbolos para representar el registro de altura. Dentro de estas se encuentra la propuesta de Steinfort junto con muchas otras que van, por ejemplo, desde Girolamo Frescobaldi en 1616 hasta John Cage y Karlheinz Stockhausen en 1958 y 1959, respectivamente. Sin embargo, la propuesta de Steinfort se enmarca en aquellas que pretenden transformar el uso general de la notación musical y no usos específicos para determinadas obras, como es el caso de los compositores de mediados del siglo XX. En el caso de Steinfort, como de otros de similares características, se trata de proponer nuevas formas de notación para ser enseñadas desde el nivel de iniciación musical. Read (1987: 414-415) agrupa en una tabla comparativa los distintos símbolos de registros de similares características, principalmente numéricos, propuestos por los autores que forman parte de su revisión. En la siguiente tabla se muestran algunos de los ejemplos presentados por el autor<sup>28</sup> (ver Figura 4).

<sup>25</sup> Allgemeiner Cäcilienverein es una institución para la promoción y fomento de la música sacra católica, según lo establecido en el Breve Pontificio del 16 de diciembre de 1870 (Müller 1911).

<sup>26</sup> “Im Lesezimmer”.

<sup>27</sup> *Andreas Steinfort bemüht sich um eine Reform in der Musik-Schrift. Er will die verschiedenen Schlüssel beseitigen und statt dessen die verschiedenen Oktaven mit Zahlen bezeichnen. Interessenten gibt der Verfasser der kleinen lithographisch vervielfältigten Abhandlung gern Auskunft (Adresse: Santiago de Chile, Correo Central casilla Nr. 1975)* (Müller 1911: 211).

<sup>28</sup> En la primera fila de tabla se muestran las diferentes octavas según una variante del Sistema Helmholtz. En dicho sistema, el do central corresponde al  $c^1$ . En su forma original, se utilizan comas altas en lugar de números: C, - C, - C - c - c' - c'' - c''' c'''''. Véase Chiantore, Domínguez y Martínez (2018: 113). En algunos textos actuales se utiliza una combinación de ambas formas o se presentan en paralelo, como por ejemplo en *ABC Musik: Allgemeine Musiklehre* (Ziegenrucker 1998: 27).

$A_2 - B_2$	$C_1 - B_1$	C - B	c - b	$c^1 - b^1$	$c^2 - b^2$	$c^3 - b^3$	$c^4 - b^4$	$c^5 -$	
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII		Ailler, Ambros, Delcamp, Guilford, Walter
	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	Bazin
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Meerens
	I	II	III	IV	V	VI	VII		A. Decher G. Decher, Howe, Sacher
		I	II	III	IV	V	VI		Rand, Steinfort
			III	II	I				Klett
1	2	3	4	5	6	7	8		Bässler, Huntington, Teule, Warren
1	2	3	4	5	6	7	8		Bässler
	7	8	9	10	11	12	13	14	Meerens
	1	2	3	4	v	6	7	8	Hautstont
	1	2	3	4	5	6	7		Bässler, Engelke, Godjerati
		1	2	3	4	5			Robberson
		3	4	5	6				Waldmann
		(G)1-3	4-10	11-17	18-22				Bontempi
		(F)1-4	5-11	12-18	19-21				Stierlein
			1-7	8-14	15-21				Jacob

Figura 4. Símbolos de registros (Read 1987: 414-415).

A partir de esta tabla comparativa, se puede señalar que la propuesta de Steinfort se enmarca en varias iniciativas de similares características a nivel internacional.

Al referirse a Steinfort, Read confunde el año de publicación del texto alemán de dicho autor, atribuyéndole el año 1975. Como se aprecia en la cita de Müller (1911: 211) antes mencionada, 1975 corresponde al número de casilla de correo de Steinfort en Santiago y no a la fecha de publicación, que es 1911.

En una primera mención, mientras describe una propuesta de 1906 de Axel Törnudd que consiste en la utilización de nuevas llaves, Read afirma: “desde Juan Caramuel de Lobkowitz en 1645 a Andreas Steinfort en 1975 [...], los reformistas de la notación han intentado designar un único y aceptable símbolo de llave para todos los registros”<sup>29</sup> (Read 1987: 126). Más adelante, al referirse a las propuestas de 1975, Read presenta una descripción detallada del sistema de Steinfort. En ella se presentan primero los símbolos para el registro de las notas, relacionando la numeración romana con las diferentes octavas (ver Figura 5). Aquí se puede apreciar que existe una diferencia con lo mostrado anteriormente en la Figura 4, porque, en esa tabla, en la quinta fila de nombres, Read solo mostraba la numeración de I a VI.

I	I	II	III	IV	V	VI	VI	VI
Oct. -2	Oct. -1	Oct. 1	Oct. 2	Oct. 3	Oct. 4	Oct. 5	Oct. 6	Oct. 7

Figura 5. Símbolos de registro en el sistema de Steinfort según Read (1987: 132).

Luego, Read describe la notación de la altura de cada nota en el sistema de Steinfort, que es la misma del sistema tradicional, pero con la salvedad de que cada nota puede ser escrita de tres maneras cambiando los números romanos (ver Figura 6):

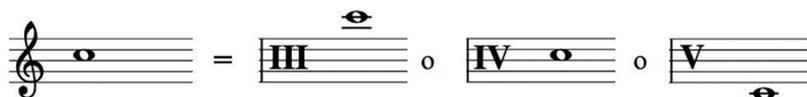


Figura 6. Notación de la altura en el sistema de Steinfort según Read (1987: 132).

Al comentar el sistema de Steinfort, Read plantea dos interrogantes. En primer lugar, el porqué del uso, en algunos casos, del mismo número romano para más de una octava en vez de usar los números del I al IX. En segundo lugar, el porqué de las nueve octavas, cuando dicha extensión no se consigue con los instrumentos de la orquesta moderna y, si así fuera, estos serían prácticamente inaudibles para el oído humano.

Dichas interrogantes, bien fundadas, solo eran posibles de responder teniendo a la vista la explicación del sistema de notación normal de primera fuente.

Para ello, fue necesaria una larga etapa de búsqueda para dar con algún ejemplar original de los textos de Steinfort. Debido a la existencia de las referencias antes descritas, era de esperar que alguno de los documentos se encontrara conservado actualmente. De la versión en francés o de alguna en español no se han encontrado hasta ahora registros de su presencia en el catálogo de algún centro de documentación en Chile o en Europa. De la versión alemana, de la que se había encontrado la referencia más actual (Read 1987), fue posible encontrar un ejemplar original conservado en la biblioteca de la Universidad de las Artes de Berlín, Alemania. El ejemplar se encuentra marcado con

<sup>29</sup> *From Juan Caramuel de Lobkowitz in 1645 to Andreas Steinfort in 1975 [...], notation reformers have been trying to design a single, acceptable clef sign for all registers* (Read 1987: 126). Traducción propia.

el timbre de la Real Academia de Música de Berlín, existente entre 1869 y 1933 y que es considerada una de las instituciones predecesoras de la actual Universidad de las Artes, que probablemente en ese entonces recibió el documento de Steinfort. A diferencia de lo indicado en las referencias antes descritas, el ejemplar se encuentra catalogado con fecha de publicación 1910.

El documento es un manuscrito de dos páginas en el que se explica el sistema de notación normal en detalle, por medio de representaciones gráficas con sus respectivas descripciones (ver Figura 7).

The image shows a handwritten manuscript page titled "Ausdehnung der musikalischen Töne". It compares two systems of musical notation. The top system, "Gewöhnliche Notierung" (conventional notation), shows a staff with notes and rests, with octave markings "Okt. 1." through "Okt. 7." written above. The bottom system, "Normal Notierung" (normal notation), shows a similar staff but with Roman numerals "I." through "VI." written above the notes to indicate octaves. A handwritten note at the bottom right says "Nur ein Instrument umfasst diese Ausdehnung: die Orgel." (Only one instrument covers this extension: the organ). Another note at the top right says "Da man beinahe nichts Neues erlernt, wird viel Altes besichtigt." (Since one almost learns nothing new, much of the old is reviewed).

Figura 7. Sistema de notación normal. Detalle del manuscrito original (Steinfort 1910: 1).

Como se aprecia en la Figura 7, el texto comienza con la comparación del sistema tradicional de notación con el sistema de notación normal. Tal como lo describe Read (1987), Steinfort presenta una extensión de nueve octavas, para las cuales utiliza los números romanos del I al VI repitiendo el I dos veces y el VI tres veces. La interrogante acerca de la extensión es posible de resolver gracias a la aclaración que se encuentra inmediatamente debajo del segundo pentagrama: "Solo un instrumento alcanza esta extensión: el órgano" (Steinfort 1910: 1). De esta afirmación se puede entender que Steinfort hace una diferencia entre los sonidos escritos y los sonidos reales. El número VI corresponde a la octava más aguda del sistema de notación tradicional y su repetición en dos octavas más agudas corresponde a los sonidos reales que se alcanzan según cada registro del mencionado instrumento.

En el caso número I, Steinfort hace también la diferenciación entre sonidos escritos y reales, algo que queda todavía más claro al analizar una tabla en la que se presenta una correspondencia entre las llaves tradicionales y la numeración romana. En la Figura 8 se puede apreciar cómo Steinfort, por ejemplo, le asigna al contrabajo el número I, indicando que en la práctica dicho instrumento emite sonidos una octava inferior a los escritos (ver Figura 8).

Como se aprecia en la Figura 8, con la notación normal prácticamente se utilizan para casi todos los instrumentos solo los números II, III y IV, que se corresponden con las llaves de fa, do y sol, respectivamente, y en pocos casos los números I y V.

El objetivo final de este sistema, como ya se había mencionado según la descripción de Uzcátegui (1919), es mantener de forma invariable la posición de las notas en el pentagrama,

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. On the left, a list of instruments is written in cursive: Violine, Bratsche, Violoncelle, Contrabass, Flöte, blinde Flöte, Horn, Δ englisches Horn, Fagott, Kontrafagott, Δ Klarinette in C, Δ Bass-Klarinette, Saxophone soprano, \* " tenor in C, \* " bass in C, \* Contrabassophones. To the right of the instrument list, Roman numerals (I, II, III, IV, V) are written vertically, corresponding to the instruments. Further right, the names of the instruments are written again in a different column, with some marked with an asterisk (\*). At the bottom of the score, the numbers 14, 8, and 5 are written.

Figura 8. Correspondencia entre llaves y numeración romana de la notación normal (Steinfors 1910: 2).

es decir, una posición en el pentagrama tiene siempre el mismo nombre, para facilitar así el aprendizaje de la lectura musical. Esta invariabilidad es ejemplificada en la Figura 9, donde se muestra una comparación de formas de escribir las notas. El título del ejemplo es “Facilitemos la comprensión” (Steinfors 1910:2) (ver Figura 9).

The image shows a handwritten musical score titled "Erleuchten wir das Verständnis." It consists of two staves. The top staff uses traditional musical notation with notes, stems, and clefs. The bottom staff uses a simplified notation system where notes are represented by small symbols (dots and lines) and stems are represented by vertical lines with horizontal bars at the top. The two staves are aligned to show the correspondence between the traditional and simplified notations.

Figura 9. Ejemplos comparativos de notación tradicional y notación normal (Steinfors 1910: 2).

Si bien la propuesta de Steinfors tuvo un alcance mayor a lo hasta ahora conocido gracias a Uzcátegui (1919), su recepción posterior no fue mejor de lo que dicho autor describió en ese entonces.

No se han encontrado registros que indiquen que Steinfors haya perseverado en su intento de dar a conocer su propuesta o registros que demuestren el uso de su sistema de notación en sus clases en el Conservatorio Nacional o en sus composiciones. El autor no hace mención alguna a su sistema de notación en sus textos pedagógicos para la enseñanza de la lectura musical y la armonía, los que fueron descritos anteriormente.

## CONCLUSIONES

Como se ha demostrado a través de la revisión realizada en el presente trabajo, Andrés Steinfort Mulso, desde su puesto como profesor de asignaturas teóricas en el Conservatorio Nacional de Chile, intentó instalarse como teórico de la música a nivel internacional con un proyecto de reforma a la notación musical. En el marco descrito, el que Steinfort haya desarrollado una propuesta de reforma a la notación musical e intentado socializarla en la academia lo posiciona dentro de una tradición específica dentro de la teoría musical, que no ha sido explorada por la musicología chilena. El proyecto para reformar la escritura musical, que claramente no tuvo acogida en su época, no puede ser evaluado en este trabajo en cuanto a su practicabilidad. Si es aplicable o si efectivamente facilita el aprendizaje de la lectura musical sería objeto de otro tipo de estudio. La suerte que corrió fue la misma que han corrido tantas otras propuestas similares, ignoradas y olvidadas.

En lo que a la presente investigación respecta, se constata el hecho de que dicha propuesta fue discutida por especialistas en su época y que existen registros que hacen acoso de recibo de ella, tal y como lo señalaba Uzcátegui en 1919. Además, se ha constatado que la propuesta de Steinfort ha tenido un alcance geográfico y temporal mayor de lo hasta ahora sabido, siendo discutida varias décadas después.

Más allá del valor en sí mismo de la propuesta del sistema de notación normal, el haber detectado y accedido a un ejemplar manuscrito original conservado actualmente en Berlín es un hecho que puede aportar para conocer mejor el quehacer de los músicos chilenos de principios del siglo XX, los discursos que emitieron y las ideas que comunicaron. La socialización de este tipo de documentos es un aporte para ampliar las miradas desde donde estudiar el quehacer de quienes tuvieron un rol en el desarrollo musical de esa época y que se han perdido con el paso del tiempo.

El pensamiento pedagógico de Steinfort aplicado a la enseñanza de la música, como se ha demostrado en este trabajo, presenta características democratizantes que pretendían hacer accesible el aprendizaje de la música mucho más allá de las aulas de un conservatorio. El concepto de autoenseñanza aplicado a la música da cuenta del esfuerzo de Steinfort por innovar desde el punto de vista metodológico en el proceso de aprendizaje. Sus obras pedagógicas han sobrevivido, aunque de manera un tanto marginal, el paso del tiempo, especialmente el tratado *Armonía* (1925), el que ha tenido circulación varias décadas después de su publicación. Con este texto, Steinfort se situó en una tradición tratadística internacional en el ámbito de la armonía.

Queda pendiente presentar un análisis detallado acerca del pensamiento musical plasmado en sus textos pedagógicos y las distintas corrientes teóricas que por medio de ellos se han comunicado y establecido en Chile, especialmente en el ámbito de la armonía. Para ello, un análisis más detallado de los contenidos y una descripción precisa de los aspectos teóricos y prácticos en que se basa su tratado deberán ser objeto de otro estudio. Este primer acercamiento a la figura de Steinfort pretende abrir una línea de investigación que no se agota aquí.

La revitalización de la obra de Steinfort se justifica como revaloración de parte del quehacer musical desarrollado al alero del Conservatorio Nacional antes de 1928, que ha quedado en parte en el olvido durante décadas. Recuperar las distintas facetas desarrolladas por músicos como Steinfort y otros de su generación es una tarea en desarrollo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBA, ANTONIO

s.f. *Teoría musical: Ilustrada con ejemplos de música y con un pequeño vocabulario de las principales palabras y términos más usados en la música*. Valparaíso: Kirsinger.

ASAMBLEA DEPARTAMENTAL DE SANTIAGO DE LA SOCIEDAD NACIONAL DE PROFESORES

1927 *Asamblea Pedagógica*. Santiago: Imprenta Universitaria. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:546814> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

BARBACCI, RODOLFO

1940 "El arte musical en Chile", *Revista Musical Peruana*, II/22, pp. 2-6.

BOUTIN, A.

1911 "A propos d'un projet de Réforme Musicale", *L'art à l'École*, IV/31, pp. 25-26.

BUSSLER, LUDWIG

1903 *Praktische Harmonielehre*. Berlín: Carl Habel Verlagsbuchhandlung.

CONSERVATORIO NACIONAL

1923 *Reglamento y Planes de Estudios del Conservatorio Nacional de Música*. Santiago: Imprenta Lagunas & Co. <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/70478/1/185651.pdf&origen=BDigital> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

CHIANTORE, LUCA, ÁUREA DOMÍNGUEZ Y SÍLVIA MARTÍNEZ

2018 *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books.

ECORCHEVILLE, JULES

1911 "Les livres", *S.I.M. Revue Musical Mensuelle*, 7, pp. 53-61.

GARCÍA GALLARDO, CRISTÓBAL

2017 "De Rameau a Schenker: Principales teorías armónicas", *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 5, pp. 35-52. [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2\\_garcia\\_gallardo\\_cristobal.pdf?442](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/2_garcia_gallardo_cristobal.pdf?442) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

HUSSONG, HANNO

2005 *Untersuchungen zu praktischen Harmonielehren seit 1945*. Berlín: dissertation.de - Verlag im Internet.

IZQUIERDO, JOSÉ MANUEL

2011a "Aproximación a una recuperación histórica: Compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, XV/28, pp. 33-47.

2011b "Prólogo", *Palabra de Soró*. Roberto Doniez (editor). Viña del Mar: Ediciones Altazor.

JOHANNIS, CARL

1961 *Notenschrifreform*. Stuttgart: Schuker Verlagsgesellschaft.

KAISERLICHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

1913 *Sitzungsberichte der Philosophische-Historische Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Viena: K. U. K. Hof- und Universitäts-Buchhandlung.

KÖNIGLICHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN ZU GÖTTINGEN

1912 *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften Zu Göttingen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

MERINO, LUIS

2014 "La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados", *Neuma*, VII/2, pp. 32-79.

MÖLLER, HARMUTT

2016 "Notation. Einleitung". *MGG Online*. Bärenreiter, Metzler, RILM. [www.mgg-online.com/mgg/stable/11423](http://www.mgg-online.com/mgg/stable/11423) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

MORALES, MARÍA SOLEDAD

1988 *Manual de Armonía*. Santiago: Ediciones Musicales INTEM.

MORENO, JUAN PABLO

2020 “Teorías en armonía: Principios y conceptos”, *Hoquet*, 8, pp. 86-99. [https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4\\_Hoquet\\_8\\_2020\\_Moreno\\_Juan\\_Pablo\\_-\\_Teorias\\_de\\_armonia....pdf?v=1588091980](https://cdn.shopify.com/s/files/1/0264/2837/5092/files/4_Hoquet_8_2020_Moreno_Juan_Pablo_-_Teorias_de_armonia....pdf?v=1588091980) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

2022 “Andrés Steinfort Mulsow y las huellas del olvido”, *Neuma*, XV/2, pp. 42-69. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/239/220> [acceso: 24 de mayo de 2023].

MÜLLER, HERMANN

1911 “Im Lesezimmer”, *Cäcilienvereins-Organ*, 46, pp. 211.

POBLETE, CARLOS

2017 “Formación docente en música en Chile: Una aproximación histórica desde tres universidades”, *Revista FAEEBA XXVI/48*, pp. 97-109. <https://revistas.uneb.br/index.php/faceba/article/view/7568/4915> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

READ, GARDNER

1987 *Source Book of Proposed Music Notation Reforms*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

RICHTER, CHRISTOPH

2016 “Musikpädagogik, Versuch einer Systematik der Musikpädagogik, Begriffe und Aufgaben”, *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14506> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

ROHWER, JENS

1956 “Harmonielehre”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* I. Friedrich Blume (editor). Band 5. Kassel: Bärenreiter, Columnas 1614-1665.

SANDOVAL, LUIS

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutemberg. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9515> [acceso: 20 de junio de 2022].

SCHNÜRL, KARL

2001 “Notation”, *Oesterreichisches Musiklexikon*. [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_N/Notation.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Notation.xml) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

SCHWARTZ, RUDOLF

1912 “Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1911 erschienenen Bücher über Musik”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911*, 18, p. 79.

STEINFORT, ANDRÉS

1910 *Reform in der Musikschrift oder die Unterdrückung der Schlüssel*. Santiago.

1925 *Armonía. Libro Primero: Armonía Consonante; Libro Segundo: Armonía Disonante; Libro Tercero: Adornos Armónicos*. Santiago: Casa Amarilla.

1927 *ABC de La Música*. Santiago: Casa Amarilla.

UNIVERSIDAD DE CHILE

1919 *Memoria, Plan de Estudios Reglamento del Instituto Superior de Educación Física Correspondiente al Año 1918*. Santiago: Imprenta Universitaria. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-62415.html> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

1931 “Decretos de la Rectoría”, *Boletín del Consejo Universitario, Anales de la Universidad de Chile*, I/ Segundo semestre, Serie 3, pp. 413-478. Doi: 10.5354/0717-8883.2019.53902

URRUTIA BLONDEL, JORGE

1977 “Ensayo de una síntesis autobiográfica”, *Revista Musical Chilena*, XXXI/138, pp. 5-16. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/326/256> [acceso: 20 de junio de 2022].

## UZCÁTEGUI, EMILIO

1919 *Músicos Chilenos Contemporáneos. Datos biográficos e impresiones de sus obras.* Santiago. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-125936.html> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

1922 “Andrés Steinfurt Mulsov”, *Música*, III/3, pp. 1-3. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0033024.pdf> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WARSZAWSKI, JEAN-MARC

2016 “Écorcheville Jules 1872-1915”, *Musicologie.Org*. [https://www.musicologie.org/Biographies/e/ecorcheville\\_jules.html](https://www.musicologie.org/Biographies/e/ecorcheville_jules.html) [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WENNINGER, GERD (EDITOR)

2000 “Selbstunterricht”, *Lexikon Der Psychologie*. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/selbstunterricht/13985> [acceso: 27 de noviembre de 2021].

## WOLF, UWE

1997 “Notation. 17. Bis 19. Jahrhundert”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. Ludwig Finscher (editor). Sachteil Band 7. Kassel: Bärenreiter, Columnas 339-350.

## ZIEGENRÜCKER, WIELAND

1998 *ABC Musik: Allgemeine Musiklehre*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.