

**INVESTIGACIONES DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

Música de América

Estudio preliminar y edición crítica

Vera Wolkowicz



t
teseo

Música de América

VERA WOLKOWICZ

Música de América

Estudio preliminar y edición crítica

teseo 



Wolkowicz, Vera
Música de América: Estudio preliminar y edición crítica - 1a ed. - Buenos Aires
: Teseo; Biblioteca Nacional (Investigaciones de la Biblioteca Nacional), 2012.
E-Book.
ISBN 978-987-1867-35-6
1. Música. I. Título
CDD 780.9



© Biblioteca Nacional, 2012



© Editorial Teseo, 2012

Buenos Aires, Argentina

ISBN 978-987-1867-35-6

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,
escribanos a: info@editorialteseo.com

www.editorialteseo.com

Director de la Biblioteca Nacional: Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional: Elsa Barber

Director de Cultura: Ezequiel Grimson

Área de Investigaciones: Cecilia Larsen

Área de Publicaciones: Sebastián Scolnik

Diseño de tapas: Alejandro Truant

Ilustración de tapa: Eliseo Viola

Agradecemos a Pablo Williams, Gabriela Martínez Castro, Ana María I. Bunster,
Universal Music Publishing y Melos Ediciones Musicales por hacer posible la
presente edición.

ExLibrisTeseoPress 116371. Sólo para uso personal

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
---------------------------	----

LAS PARTITURAS CONTENIDAS EN LA REVISTA *MÚSICA DE AMÉRICA*

Estudio preliminar	15
1. Introducción	15
2. Algunas cuestiones acerca del nacionalismo musical....	16
3. <i>Música de América. Revista mensual de arte</i>	18
4. Gastón O. Talamón	29
5. Los compositores y las obras	32
6. La iconografía	45
7. Para concluir	46
Bibliografía	47
Hemerografía	51

PARTITURAS

Nota sobre la edición	54
André, José <i>Flor de cardo</i>	55
Aracena Infanta, Aníbal <i>Leyenda de la tarde</i>	59
Beruti, Pablo M. <i>Nostalgia llanera</i>	66
Bisquertt, Próspero <i>La niñita regalona</i>	69
<i>Preludio núm. 4</i>	71
Boero, Felipe <i>Ariana y Dionysos. Segundo cuadro: Danza de Bacantes</i>	72
Broqua, Alfonso <i>La Cruz del Sud</i>	77
Carrasco, Alfredo <i>Háblame</i>	80
Castro, José María <i>Humoreske</i>	83
Cluzeau Mortet, Luis <i>Río indígena</i>	87
Cortés López, Joaquín <i>Sarabanda. De la suite op. 7</i>	92
De Herrera y Lerena, Enrique <i>Regreso</i>	95
De Rogatis, Pascual <i>A ti única</i>	99
De Rubertis, Víctor <i>Giga</i>	106

Dente, Domingo	
<i>Ninna-Nanna</i>	110
Fabini, Eduardo	
<i>Sarandí en la corriente</i>	113
Fornarini, Eduardo	
<i>Evangélica</i>	115
Forte, Vicente	
<i>El zorzal</i>	120
Gil, José	
<i>La abeja</i>	124
Gómez Carrillo, Manuel	
<i>Qué linda sois</i> (vidala en tono mayor)	129
<i>Bailecito</i>	131
<i>Vidala</i> (de lejas tierras)	133
<i>Canto indígena</i>	135
<i>Zamba</i>	137
<i>El cuando</i>	141
López Buchardo, Carlos	
<i>Campera</i> (al estilo popular).....	144
Luzzatti, Arturo	
<i>Preludio</i>	150
Machado, Alberto	
<i>Canción triste</i>	154
Massa, Juan Bautista	
<i>Canción del boyero</i>	158
Palau, Gabriel	
<i>Ballet de marionnettes</i>	162
Pallemaerts, Edmundo	
<i>En los Andes</i>	167
Pasqués, Víctor A.	
<i>La blanca rosa</i>	174
Pereira, Celerino	
<i>La chilota</i> (cueca)	178

Ponce, Manuel M.	
<i>Lejos de ti</i>	179
<i>Las mañanitas</i>	182
Rodríguez, Ricardo	
<i>Las mariposas</i>	184
Salgado, Francisco	
<i>Romanza núm. 2 para piano</i>	188
Schiuma, Armando	
<i>Canción variada</i>	192
Stiattesi, César A.	
<i>Triste</i>	198
Torrá, Celia	
<i>Beati mundo corde (motet a 3 voix mixtes)</i>	206
Torre Bertucci, José	
<i>El indiecito de Pichi-Mahuida</i>	209
Ugarte, Floro M.	
<i>Saika. Segundo cuadro: un bosque encantado</i>	214
<i>Bajo el parral</i>	220
Valle-Riestra, José María	
<i>Ollanta. Acto 2: Dúo Yaraví</i>	226
<i>Ollanta Yaraví. Piano solo</i>	229
Villalba Muñoz, Alberto	
<i>Canción serrana. Núm. 2</i>	231
<i>Canción serrana. Núm. (4) 3</i>	234
Villa-Lobos, Heitor	
<i>A prole do bebê. 3. Caboclinha</i>	237
Williams, Alberto	
<i>Santos Vega bajo un sauce llorón (milonga)</i>	242
<i>Adiós a la tapera (milonga)</i>	246

PRESENTACIÓN

En 1920 comenzó a editarse la revista *Música de América*. Desde ese momento hasta su cierre en 1922, todos los meses publica partituras musicales destinadas a un público que podría reproducirlas en sus hogares. Talamón, su director, afirmaba la existencia de una estética musical americana, a cuya promoción y difusión dedicó la revista.

Vera Wolkowicz, en el estudio preliminar a la recopilación de estas partituras, explora las complejidades de la construcción de una identidad musical y el carácter contradictorio que presentó esa empresa en estas latitudes. Porque los nacionalismos musicales, como el que guía la empresa de Talamón, se inspiraban en parámetros europeos que afirmaban la existencia de una singularidad musical americana, que se basaría en ciertos rasgos peculiares del lugar de origen. Inspirada en estas ideas, la revista se propuso el rescate de lo incaico como sustrato identitario para la creación musical.

Sin embargo, en lo que se refiere a lo estrictamente musical (sonoro), las piezas que efectivamente circulaban en la revista no se apartaban de la música académica europea. Los elementos musicales que se incorporaban eran citas musicales literales de canciones populares, giros melódicos, patrones rítmicos, e incluso “aires” folclóricos “donde lo autóctono no es necesariamente intrínseco a las obras, sino que se valida en la intención del autor y la

recepción del público". Será en el plano discursivo donde se afirmará lo nacional, antes que en la sonoridad.

Complejidad y contradicción, decíamos, de la construcción de una imagen de nación que siempre arrastra mecanismos de homogeneización, subsunción de las diferencias y apuestas utópicas. En este caso, lo utópico provendría de la suposición de que era posible condensar las variedades sonoras del continente en una sola estética común provista por lo incaico.

Rastrear esos intentos y también esas complejidades fue uno de los objetivos que tuvo el concurso de becas de investigación llamado por la Biblioteca Nacional durante el año 2009. En las vísperas del Bicentenario, se convocó a la presentación de proyectos destinados a relevar el fondo patrimonial de la institución, con relación a las representaciones y querellas de la nación. Un jurado integrado por Gisela Catanzaro, Jorge Lafforgue y Eduardo Rinesi seleccionó cinco investigaciones para ser realizadas.

De ese modo, se sumaba a las rememoraciones y a los festejos, la mirada sobre la construcción de la identidad, los linajes y tradiciones culturales, y las narraciones de la comunidad.

En este libro publicamos la recopilación que la investigadora Vera Wolkowicz realizó de las partituras publicadas en la revista *Música de América* junto con el análisis de la apuesta y los dilemas de la publicación. El cuidadoso trabajo de compilación y transcripción permite poner en circulación nuevamente estas obras, valorarlas en tanto piezas musicales y analizarlas como parte de las querellas de la Nación.

Biblioteca Nacional

**LAS PARTITURAS CONTENIDAS
EN LA REVISTA *MÚSICA DE AMÉRICA***

INTERSECCIONES ENTRE LO LOCAL Y LO AMERICANO
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIONALIDAD ARGENTINA
A COMIENZOS DE LA DÉCADA DE 1920

VERA WOLKOWICZ

Estudio preliminar

1. Introducción¹

Música de América fue una revista mensual editada en Buenos Aires desde marzo de 1920 hasta marzo de 1922, cuyo propósito fue propender hacia el fomento de una estética “americanista” constituida a partir de los nacionalismos musicales propios de cada país latinoamericano. Esta propuesta era en sí contradictoria, pues concebía una música que unificaba a toda América Latina partiendo de cada idiosincrasia, pero sobre la base de una música de raíz europea (como lo es la denominada música académica). Así, desde la publicación, se tendía a construir un discurso sobre la música latinoamericana que no era reflejo de la música en sí misma.

En cada número de *Música de América* se incluyeron piezas de diversos compositores de Argentina y de otros países latinoamericanos. El *corpus* permite observar esta contradicción, que no es privativa de esta revista, sino que parecería primar en el discurso en torno a la construcción de todo nacionalismo musical de la época, particularmente en América Latina.² Sin embargo, más allá de las diferencias entre una estética “utópica”³ y una real (cuya música

¹ Se agradece profundamente a la Dra. Silvina Mansilla por sus orientaciones académicas en esta investigación. También a Claudia Kohen, José Ignacio Weber y Romina Dezillio, por sus atentas lecturas, y a Hernán D. Ramallo, por su asesoramiento en la edición de las partituras.

² “Tanto los nativismos decimonónicos como los nacionalismos del siglo XX ofrecen modelos de lo que *deben ser* los sonidos de la nación. Es importante conocerlos no tanto para comprender la ‘esencia’ de las naciones a través de sus sonidos, como para entender *las contradicciones entre sonido y discurso sobre el sonido, que esclarecen las desiguales luchas de poder que siempre se dan en torno a la representación sonora de la nación*” (Alejandro Madrid, 2010: 228. El énfasis es nuestro).

³ Basamos este concepto en lo que desde la literatura se concibe como “utopía intelectual”: “La condición de ‘utopía intelectual’ se erige como

suele sonar a la “manera europea”, o como estilizaciones europeizantes de los folclores de origen colonial iberoamericano de cada región), la revista se comprende como parte integrante de la segunda etapa del nacionalismo musical argentino que a continuación pasaremos a detallar.

2. Algunas cuestiones acerca del nacionalismo musical

Los inicios del denominado nacionalismo musical en Argentina tienen sus orígenes en las postrimerías del siglo XIX, y hacen referencia a lo que se conoce como música “académica” o aquella que proviene de la tradición europea (particularmente franco-italo-germana pretendida como “universal”).⁴

Más allá de que la obra para piano *El rancho abandonado*, compuesta por Alberto Williams, sea considerada o no, hoy en día, la primera pieza de nacionalismo musical argentino –como lo planteó el mismo autor–,⁵ es un punto de partida hacia la conformación de esa tendencia estética. En una primera etapa, que va aproximadamente desde 1890 (año de la creación de *El rancho abandonado*) hasta 1920, la elaboración de obras nacionalistas surge de la relación entre elementos folclóricos tomados de la tradición de la guitarra enraizada en la cultura gauchesca y el lenguaje de la música académica europea. Estos elementos pueden ir desde citas musicales literales de canciones populares

resistencia a las incapacidades de la geografía para unificar un territorio cuya descripción física varía desde la Cordillera de los Andes hasta las playas atlánticas, pasando por diversas selvas entre las que sobresale la amazónica, e incidiendo de manera notoria en un Caribe cuyas islas han sufrido colonizaciones múltiples [...]”. (Croce, 2009: 128).

⁴ Sobre la pretensión de universalidad de la música académica proveniente de las naciones centrales de Europa véase la lectura que realiza la musicóloga Melanie Plesch (2008: 71) sobre el artículo de Carl Dahlhaus “Música y Nacionalismo”.

⁵ Para una refutación sobre ésta como la primera pieza nacionalista argentina, véase Plesch (1992: 196-202).

hasta giros melódicos, patrones rítmicos e incluso “aires” folclóricos en donde lo autóctono no es necesariamente intrínseco a las obras, sino que se valida en la intención del autor y la recepción del público como tal.⁶ Si consideramos el concepto de *nación* como una construcción que se imagina y se va formando a través de valores simbólicos creados desde los sectores que detentan el poder, como ha sido planteado por historiadores contemporáneos como Eric Hobsbawm (1995) y Benedict Anderson (1991), podremos figurarnos claramente que la intención de crear una música nacional argentina desde el ámbito de la música académica sea uno de esos elementos de valor simbólico en la construcción de la imagen de la Nación Argentina. Como ya ha sido señalado, la importancia no radica en el propio material musical, sino en la *intención* de crear una imagen nacional que “recupere” elementos de la cultura popular, basada, sobre todo en este primer período, en la nostalgia de la figura del gaucho.⁷

Luego, en una segunda etapa, algo posterior a la época de los Centenarios, la construcción de la nacionalidad argentina a través de la música académica parece extender progresivamente su horizonte geográfico y cultural. Esa extensión se logra apelando al “rescate” del pasado

⁶ Seguimos el lineamiento de Dahlhaus según el cual la estética nacional no depende exclusivamente de los elementos que componen a la obra considerada como objeto autónomo e independiente, sino por sobre todo, pensándola como constructo histórico-social, por el cual lo nacional se convalida si hay una intención por parte del compositor de propugnarla, y, a su vez, los oyentes de aceptarla como tal. El ejemplo más significativo que lo ratifica es el de los himnos y canciones patrias. Véase Dahlhaus (1980: 79-101).

⁷ Para Plesch (2008: 57-108), la construcción mítica de la figura del gaucho surgió como contrapartida del inmigrante proveniente de las zonas más pobres de Europa, el cual se encontraba lejos de configurar la inmigración esperada por Sarmiento y Alberdi para la constitución de la Nación Argentina.

aborigen (entendido como “lo incaico”) y a la búsqueda de sintonía con lo que sucedía a nivel musical en otros países latinoamericanos. Habría entonces en la construcción de una música “argentina”, y a su vez latinoamericana, lo que la musicóloga Malena Kuss define, prefiriendo omitir la formulación de “nacionalismo musical”, como una “identificación con una sustancia percibida como regional, o nacional”.⁸ Nuevamente observamos que, al igual que los elementos de música folclórica versados en la imagen del gaucho, lo aborigen e incaico se corresponden con un imaginario sobre su música que es trasladado al ámbito académico. Este ideario no es excluyente de los compositores argentinos, sino que forma parte también de la creación de otros autores iberoamericanos, produciendo una especie de pan-nacionalismo o, por vincularse simultáneamente tanto con elementos folclóricos como con aquellos elementos aborígenes que conectan al vasto territorio latinoamericano, lo que podría denominarse como nacionalismo / americanismo.

3. *Música de América. Revista mensual de arte*

El primer número de la publicación pertenece al mes de marzo de 1920, y el último hallado corresponde a un número doble de febrero y marzo de 1922. Si bien éste no da indicios de la finalización de la revista, las dos colecciones

⁸ Dice Kuss (1998: 138): “En Latinoamérica, la identificación con una sustancia percibida como ‘nacional’ se presenta dentro de una dialéctica entre la identificación del compositor con una América utópica, y la identificación con una sustancia folklórico / popular de presencia más inmediata, un ‘folklore’ definido por características más locales. La América utópica de raíces sumergidas en el pasado precolombino sugiere recreaciones que hasta podrían ser calificadas de ‘románticas’ (en su impreciso sentido de evocar lo ‘infinito’), y se nutre de mitos y cosmovisiones indígenas. O sugiere obras épicas que recrean el mito de la unidad latinoamericana [...]”.

que se conservan llegan hasta este mismo número que es el primero del tercer año, sumando un total de veintitrés (diez números del primer año, doce del segundo y uno del tercero).⁹

A lo largo de esos dos años, el director de *Música de América* fue el crítico musical Gastón Talamón (1883-1956), a quien, debido a su intensa labor como promotor del nacionalismo musical, le dedicaremos especial atención más adelante. A su vez, la revista fue codirigida por algo más de un año por el violinista Néstor Cisneros.¹⁰ Luego, siguió bajo la dirección única de Talamón hasta el último número encontrado, en el que figura como codirector el pianista y compositor Luis Le-Bellot.¹¹

La revista tiene una estructura fija, aunque no todas las secciones aparezcan en todos sus números. Luego de la portada y previo al inicio de cada número, aparece insertado un pliego o cuadernillo que contiene, bajo el título “notas extranjeras”, artículos sobre actividades musicales fuera de Argentina (mayormente europeas y algunas americanas) y avisos de diversa índole: desde publicidades de

⁹ Las dos colecciones de la revista que se conservan se encuentran una en la Biblioteca Nacional, a la que le falta sólo el número IV del año II, y la otra en la Biblioteca de Música de la Universidad Católica Argentina, que, si bien está algo más incompleta que la primera, tiene el número que le falta a aquella para completar el volumen.

¹⁰ En el número IV del año II (abril de 1921), hay un artículo firmado por “La dirección” anunciando la renuncia de Cisneros a la codirección de la revista.

¹¹ La labor de Le-Bellot en el campo de las revistas culturales comienza con la dirección de la publicación *Apolo* en 1919 (editada en Rosario, provincia de Santa Fe) y codirigida en su segundo año junto con Evar Méndez, quien fuera posteriormente director de la ilustre *Martín Fierro*, en la que Le-Bellot escribe durante sus comienzos, antes de radicarse en Europa, sobre las estéticas musicales contemporáneas. Véase Corrado (2010: 38 y 75. Sobre todo la nota al pie número 227). La revista *Apolo* tiene un diseño muy similar al de *Música de América* y los ilustradores de ambas revistas son los mismos.

conservatorios hasta venta de pastas dentífricas o muebles de oficina. Salvo en aquellos artículos en los que se indica expresamente que se trata de un extracto de una publicación extranjera, en los demás, que no llevan firma, se vislumbra la escritura de Talamón, ya que en ellos se realiza una constante comparación entre el suceso extranjero y lo que acontece en el arte nacional. Tal es el caso de un artículo sobre la música en Rumania. El autor escribe: “El gobierno rumano, a pesar del deplorable estado de las finanzas, de la crisis ocasionada por la guerra, se preocupa del desarrollo cultural con una atención que desearíamos ver en nuestro gobierno”.¹² A veces, los comentarios son un poco más ácidos e irónicos, como el que puede leerse en el número siguiente a propósito del homenaje realizado en Holanda a un director de orquesta:

¿Imagina el lector semejante fiesta en Buenos Aires en homenaje a un artista? [...] No, por cierto; la *seriedad* del país se vería comprometida. Que se pasee triunfalmente un campeón ganadero, un toro que pesa centenares de kilos, un Botafogo, honra y prez del país... íbamos a decir de la raza es lógico; pero que se festeje a un señor que marca el compás, que hace música, que colorea telas o transforme el barro en monigotes, es indigno de país civilizado...¹³

Al primer pliego, le sigue el comienzo formal de la revista, en un papel más grueso y opaco, donde figuran la viñeta de carácter indigenista que acompaña al título, fecha y número de la publicación y su director o directores. Los artículos que dan inicio a la publicación suelen versar sobre

¹² “Rumania”, *Música de América*, año I, núm. IV, junio de 1920, (s/p). Una dificultad que posee la revista es que, debido a la inserción de diversos pliegos como el de noticias extranjeras y del suplemento musical, las páginas no están numeradas, a excepción de las partituras.

¹³ “Holanda. El jubileo de Wilhem Mengelberg”, *Música de América*, año I, núm. V, julio de 1920.

diversos temas musicales y están escritos por diferentes personalidades del mundo intelectual, no siempre ligadas directamente al ámbito musical. El caso más emblemático es el del escritor Ricardo Rojas, quien en el primer número de la revista publica, como es esperable, un artículo donde promueve la construcción de un arte americano y argentino, entre otros escritos destacables, aparecidos en números posteriores.

Los aportes de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones constituyen parte fundamental del ideario político del nacionalismo musical que propugna la revista, y sobre todo su director Gastón Talamón. De esta manera, el discurso sobre lo nacional se posiciona, en los términos de Adriana Arpini, en:

Una visión que tiende a homogeneizar los rasgos culturales asociados a factores biológicos como la raza; [estos discursos] naturalizan la relación entre ser y deber ser y universalizan ideológicamente ciertos valores propios de un grupo o sector social. Se configura, así, una ideología nacionalista excluyente, montada sobre una asimetría en relación con *los otros* que están entre *nosotros*: los inmigrantes, los habitantes del “desierto”, la masa ignorante y anárquica, los partidarios del “extranjerismo liberal”. (Arpini, 2004: 50. El énfasis es del original).

Esta concepción ciertamente nos retrotrae una vez más a la contradicción de tratar de conformar un latinoamericanismo musical sustentado, no sólo –y como ya hemos mencionado– en las diferencias entre las particularidades de cada folclore musical, sino también a través de la *selección y exclusión* de aquellos elementos folclóricos *necesarios* para la construcción de un lenguaje musical nacional. Enfatizamos esta palabra porque la elección de los elementos folclóricos no es una necesidad real, sino que proviene del mismo discurso sobre lo nacional que

plantearon los escritores mencionados. Pero es sobre la base de la música “universal”, que no es ni más ni menos que la música académica de cierta parte de Europa occidental, anclada particularmente en la estética romántica, que esa aspiración de la música local se construiría.¹⁴

Sin embargo, la aparición de artículos como el del pianista español Ricardo Viñes¹⁵ y la contribución de otros músicos y críticos vinculados al modernismo musical – movimiento que en América Latina está comenzando a gestarse por estos años–, producen una nueva contradicción en la revista. Otra vez, se percibe la tensión entre la estética nacionalista (sea desde el discurso como desde la práctica) y la modernista, la cual busca, a través de la vuelta al pasado clásico y al desarrollo de las formas, desligarse del subjetivismo propio del romanticismo. A pesar de que en *Música de América* prime la constitución de una estética nacionalista desde las concepciones político-ideológicas ya mencionadas, es interesante poder observar cómo se le otorga espacio a un pensamiento que se encuentra en las antípodas del que se quiere transmitir, sin que la contradicción afecte al mensaje.

También conforman el *corpus* de artículos de las primeras páginas de cada número de la revista escritos de

¹⁴ Sobre las selecciones y exclusiones del folclore, es muy interesante el caso de México, como lo explica el artículo de Ricardo Pérez Montfort (1998: 118-119). En el caso del nacionalismo musical argentino, una de las músicas populares excluidas fue el tango, reivindicado luego desde las obras de aquellos compositores que constituyeron la modernidad musical del país. (Corrado, 2010: 76-77 y 222).

¹⁵ Viñes fue conocido por ser un importante difusor del repertorio musical moderno, sobre todo ejecutando obras de Debussy, Ravel, Satie, Falla y el Grupo de los Seis antes de que estos artistas fueran conocidos. Sobre su labor como difusor del modernismo véanse al respecto los textos del propio Viñes titulado “Liszt precursor” y Vicente Forte “La música moderna y Ricardo Viñes”, en *Música de América*, año I, núm. VI, agosto de 1920; como también Corrado (2010: 98-99).

músicos, musicógrafos, musicólogos, demás escritores y otros profesionales tanto argentinos como de otras partes de América.¹⁶ En algunos casos, también se incluyen traducciones de artículos publicados en revistas musicales extranjeras escritos por personalidades europeas. Los autores publicados, siguiendo el orden de aparición en la misma revista, son: Ricardo Rojas, Jean d'Udine, Arturo Giménez Pastor, Gastón O. Talamón, Juan Carlos Dávalos, Víctor Mercante, Gregorio Passianoff, Vicente Forte, Ricardo Viñes, Alfonso Broqua, Ernesto Vernavá, Theodore Roosevelt, Manuel M. Ponce, Romain Rolland, Ildefonso Falcao, Georges Jean-Aubry, Massico Zatti Bianco, Carlos B. Quiroga, Felipe Pedrell, Teodor de Wyzewa, M. Daubresse, Pedro Pablo Traversari, Joan Lamote de Grignon, Víctor de Rubertis, Franck Choisy, Delfina Bunge de Gálvez, Roberto J. Payró, Leopoldo Lugones, Joaquín V. González, Rogelio Villar, Alberto Villalba Muñoz, Joaquín Nin, Edmundo Pallemmaerts, Félix E. Etcheverry, Julio Giménez Rueda, Rafael Alberto Arrieta, Wenceslao Jaime Molins, Eugenio Petit Muñoz, Adolfo Salazar, Carlos César Lenzi, Camille Saint-Saëns, André Mangeot, Martiniano Leguizamón, Gustavo E. Campa, Mario Roso de Luna. Además, fueron publicados los escritos de una serie de figuras destacadas del ámbito de la música y de la literatura en respuesta a una encuesta realizada por la propia revista con respecto a la creación de una Orquesta Sinfónica Municipal.¹⁷

¹⁶ Decimos “América” y no “Latinoamérica” porque hay publicado un artículo del presidente norteamericano Theodore Roosevelt sobre el nacionalismo en el arte. Roosevelt, Th., “El nacionalismo en la literatura y en el arte”, *Música de América*, año I, núm. VI, agosto de 1920.

¹⁷ La encuesta salió en *Música de América* dividida en dos partes, en los números 3 y 4 del año II, correspondientes a los meses de marzo y abril de 1921, y quienes la respondieron fueron: Jerónimo Zanné, Salustiano Frías, Ernesto de la Guardia, Manuel Gálvez, Benjamín Larroque, Rafael A. Arrieta, José Gil, Carlos López Buchardo (por la *Asociación Wagner-*

Cada sección de *Música de América* está caracterizada por una viñeta que refleja su título. El apartado que sucede a los primeros artículos es el titulado “Nuestra Música Aborigen”. Aunque el encabezado de esta sección no figure en todos los números, muchos de los textos publicados en la primera sección de la revista elaboran esta temática. Los artículos aquí expuestos versan sobre dos tipos de música. La primera y que verdaderamente se configura como representación de lo aborigen es la música incaica, construyéndose una suerte de “ideal” latinoamericano de lo indígena ligado a ella. Como bien lo explica Kuss:

La imposibilidad científica de reconstruir el pasado musical precolombino [...] nos lleva sólo a una aproximación de la experiencia sonora precolombina y estimula la necesidad de recrearla, sugiriendo un paralelo entre esta necesidad y la fuerza regeneradora del pasado griego para el renacimiento, la emergencia del barroco, el clasicismo y neo-clasicismo europeos. [...] Este arsenal inagotable perpetúa también el mito de la unidad latinoamericana en la percepción de un pasado común. (Kuss, 1998: 138-139).

La otra parte de los textos trata sobre la música de origen colonial iberoamericano, es decir, los folclores propiamente dichos.

Los artículos que se publicaron en esta sección son: “La música incásica”, por Sixto M. Durán;¹⁸ “Payador o Pallador”, por Wenceslao Jaime Molins;¹⁹ “Estudio sobre la música Mexicana”, por Manuel M. Ponce;²⁰ “Arte Nativo”,

riana de Buenos Aires), Víctor Mercante, M. Aliana (por la *Asociación Filarmónica Argentina*) y Joaquín Cortés López.

¹⁸ *Música de América*, año I, núms. II, III y IV, abril, mayo y julio de 1920.

¹⁹ *Música de América*, año I, núm. V, junio de 1920.

²⁰ *Música de América*, año I, núms. VII, VIII y IX, julio, agosto y septiembre de 1920. La primera entrega (año I, núm. VII) del artículo no figura bajo la sección “Nuestra Música Aborigen”, sino que aparece bajo el título de la revista.

por Gastón O. Talamón;²¹ “Origen de la música incaica”, por Esteban M. Cáceres;²² y “Sixto M. Durán”, por Aurelio Martínez Mutis.²³

El apartado siguiente se titula “Teatro Lírico”, y generalmente trata sobre las óperas representadas en el Teatro Colón y en el Teatro Coliseo.²⁴ Estos artículos aparecen a veces sin firma, otras veces firmados por Gastón Talamón, y hacia mediados del segundo año de la revista por las siglas G. de la R. (desconocemos a quién pertenecen estas iniciales).²⁵ Sobre el Colón, el o los articulistas suelen hacer referencias negativas hacia la empresa, argumentando que se preocupa más por el lucro que por hacer arte. Esto se debe en gran medida a que las temporadas estaban organizadas por empresas privadas que obtenían una especie de concesión sobre el teatro, por lo cual era más probable que organizaran las representaciones en función de la cantidad de público concurrente que por la elección de un repertorio moderno y/o latinoamericano, como estimara el director de la revista. En los artículos se remarca la incesante repetición de las mismas obras, generalmente de la lírica italiana, y la falta de estrenos y promoción de obras de compositores argentinos.²⁶

²¹ *Música de América*, año II, núm. III, marzo de 1921.

²² *Música de América*, año II, núm. X, octubre de 1921.

²³ *Música de América*, año II, núm. XII, diciembre de 1921.

²⁴ Decimos que la sección versa sobre la ópera generalmente y no siempre ya que, por ejemplo, en el número IV del año I (junio de 1920) se publica una crónica realizada por el periodista y escritor uruguayo Leopoldo Thevenin en homenaje a su reciente fallecimiento.

²⁵ En el primer número de la revista también hay dentro de esta sección un par de artículos firmados por el compositor uruguayo Alfonso Broqua y las siglas C.P.

²⁶ La musicóloga Silvina Mansilla ha puesto de relieve comentarios similares sobre el Teatro Colón realizados por el compositor Julián Aguirre en su columna “La semana musical”, publicada en el semanario *El Hogar* entre 1920 y 1924. Véase Mansilla (en prensa: 193-197).

Al parecer, según Talamón, el empresario del Teatro Coliseo, a diferencia del que decidía en el Colón, llevó a escena repertorios líricos más interesantes y novedosos. Pero las representaciones no eran de gran calidad, y el crítico llegó a decir que terminaban arruinando o desmereciendo a esas grandes obras que se daban a conocer. Veamos, por ejemplo, el siguiente comentario:

El señor Walter Mocchi es un empresario de grandes aspiraciones y de mucho amor propio. Una historia superficial del teatro lírico en Buenos Aires, diría que a él débense los estrenos de *Salomé*, *Parsifal*, *Prince Igor*, *La Peri*, la venida del maestro Félix Weingartner, etc.: un estudio crítico, serio y profundo, probaría que *Salomé*, dirigida por el mediocrísimo Barone fue detestable, que *Parsifal* por Marinuzzi fue un espectáculo incompleto [...] Diría al fin que los teatros dirigidos por el Sr. Mocchi, son usinas, monstruosas usinas, en las que la obra de arte sólo existe en los carteles y en uno que otro factor, pues, como queda dicho, si las intenciones de este señor son siempre buenas, las realizaciones son desastrosas.²⁷

Generalmente, previo a esta sección, se encuentra insertado en la revista un suplemento musical –al cual nos referiremos más adelante– conteniendo dos o más piezas de música.

A las crónicas y críticas líricas, le sigue la sección “Conciertos”. Aquí se narran y comentan todas las audiciones del mes realizadas en diferentes teatros de Buenos Aires, y a veces de otras provincias del país y países vecinos. Además, se escriben artículos individuales sobre los conciertos organizados por asociaciones musicales de la época. Así, la sección comienza con algún concierto destacado, y luego, el espacio de la publicación se va dividiendo

²⁷ G.O.T. [Gastón O. Talamón], “Teatro Coliseo. ‘Parsifal’”, *Música de América*, año I, núm. VI, agosto de 1920.

en diferentes escritos subtítulos bajo el nombre de los músicos y/o las asociaciones que intervienen. Entre las asociaciones que se destacan figuran: la *Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica*, la *Asociación Wagneriana*, la *Sociedad Nacional de Música*, la *Sociedad Argentina de Conciertos Sinfónicos*, la *Asociación Filarmónica Argentina*, la *Associazione Italiana di Concerti*, y la *Singakademie Buenos Aires*. También se hace mención a empresarios que se dedican a traer importantes músicos del extranjero, como por ejemplo, la empresa Quesada-Grassi, que además publicita sus conciertos en la revista.

Los artículos sobre los conciertos suelen estar firmados por el nombre completo o por siglas, y los comentaristas suelen ser críticos musicales o músicos. Quienes escribieron frecuentemente en esta sección son: Gastón Talamón, quien firma bajo sus iniciales G.O.T.; Néstor Cisneros, quien también utiliza sus iniciales para firmar los artículos y solía estar a cargo de las críticas sobre conciertos de violín; Arturo Luzzatti, que firma con nombre completo al igual que Vicente Forte; Eduardo Fornarini, que firma también con sus iniciales, y otros.²⁸

En la revista *Música de América* se le dedicó un lugar especial al desarrollo de la pedagogía musical, particularmente en Buenos Aires, en la sección titulada "Conservatorios". En esa época, había una gran cantidad de academias e institutos musicales, que eran muy requeridos porque el aprendizaje musical básico, sobre todo en las niñas y señoritas, era

²⁸ Además de los autores ya mencionados encontramos las siguientes firmas: Alejandro Savelieff, C.P., R.R., Carlos A. Tarelli, Alberto Machado, R.A., M.R.C., Luis Le-Bellot, Beckmesser, Víctor Montagne, R.G., P.L.B., L. Moisset de Espanés, C. Scoseria, V.F.C., Gregorio Passianoff, A.S. [¿Alejandro Savelieff?], F.B. [¿Felipe Boero?], R.R.A., V.F. [Vicente Forte], R.A.A., G.P. [¿Gregorio Passianoff?], A. Lakran, E.F. [Eduardo Fornarini], José André, Víctor de Rubertis, A.B. [¿Alfonso Broqua?], T., B., X., L.A.B., B.P.B., R., A.A., S., I., G de la R.

una costumbre social instaurada (Huseby y Plesch, 1999: 212-214). En la sección se comentan los conciertos de los alumnos en un tono menos severo que el empleado para las críticas regulares de conciertos. Según la propia publicación, la diferencia de criterio se funda en una cuestión pedagógica, considerándose el hecho de que los ejecutantes actuaban en calidad de alumnos. Los conservatorios más reseñados son: el *Conservatorio de Música de Buenos Aires*, dirigido por Alberto Williams; la *Escuela Argentina de Música*, dirigida por Julián Aguirre; el *Instituto Musical Santa Cecilia*, dirigido por los músicos Héctor Forino, Ferruccio Cattelani y Cayetano Troiani; el *Conservatorio Argentino*, dirigido por Edmundo Pallemmaerts; el *Conservatorio Thibaud-Piazzini*, y el *Conservatorio Fracassi-D'Andrea*, entre otros. Varias de estas instituciones se publicitaban, además, en la misma revista.

El único apartado no musical es el denominado "Literatura", que sitúa a *Música de América* del lado de las revistas culturales de la época. Se leen aquí, casi siempre, comentarios sobre libros de poesía recientemente publicados, que firma el escritor Rafael de Diego bajo las siglas R.D.²⁹

La última sección de la revista es la de "Notas". Se escriben en ella comentarios musicales de tipo anecdótico, a veces reflexivo, o artículos que no fueron pasibles de ser ubicados en otras secciones.

El pliego previo a la revista continúa como últimas páginas de cada ejemplar, en donde aparecen publicadas, sucesivamente, fotos de músicos según los siguientes títulos: "Nuestro suplemento musical", con una foto y una pequeña biografía del compositor cuya obra fue publicada en el número. Le sigue "Actualidad artística", donde se

²⁹ Se sabe que esas iniciales pertenecen a este poeta ya que en el primer número de la revista se lo indica como redactor de la sección.

incluyen algunas fotos de los músicos destacados en la revista por algún concierto brindado, o por algún artículo especial que hayan tenido. Y en tercer lugar, “Por nuestros conservatorios - Alumnos que se destacan”, donde, como bien indica el título, se publican las fotos de los estudiantes sobresalientes y se notifica el nombre del estudiante, el instrumento que interpreta y su maestro.

Para concluir, las últimas páginas se componen de una “guía de profesionales”, en donde aparecen los nombres y datos de profesores de diversos instrumentos, a veces con su foto, a la que le siguen los avisos de conservatorios e institutos musicales, y luego, los llamados almacenes de música.

4. Gastón O. Talamón

El musicógrafo y crítico Gastón Talamón tuvo un desempeño relevante en la construcción y promoción del nacionalismo musical argentino que desarrolló a través de sus escritos en diversas publicaciones de la época (Mansilla, 2010: 68). A partir de 1922 y hasta su muerte publicó artículos musicales en el diario *La Prensa*, y fue crítico musical de la revista *Nosotros* entre 1914 y 1935. Realizó también colaboraciones para las revistas musicales *La Quena* (dirigida por Alberto Williams), *Tárrega* (cuyo dueño era O. M. Vignardel y su director artístico Carlos Vega),³⁰ *Apolo* (dirigida por Luis Le-Bellot y luego también por Evar Méndez) y *Música* (revista chilena dirigida por Aníbal Aracena Infanta), entre muchas otras.³¹ Su labor como director editorial se conoce a través de *Música de América* y, según varias fuentes, por la revista *Indoamérica*

³⁰ Véase Donozo (2009: 161-162).

³¹ Mansilla (2010: 68-69) menciona también colaboraciones en *Buenos Aires Musical*, *El momento musical*, *Revista de SADAIC* y un artículo en *La Revue Musicale* de París.

de 1935, de la cual no se ha detectado ningún ejemplar aún.³² Además, participó en la fundación de la revista *Martín Fierro*, aunque nunca publicó en ella (Corrado, 2010: 27).

A raíz de la lectura de sus artículos tanto en *Música de América* como en otras publicaciones, observamos la complejidad y las contradicciones que revela Talamón en su defensa y fomento de un nacionalismo / americanismo musical, propias también de los discursos en torno a lo nacional que circundaban en la época.³³ Fundamentalmente, se percibe en su discurso un pensamiento elitista, propio de los nacionalismos que se crean desde “arriba”, es decir, de los sectores que detentan el poder. Estas ideas se construyen en torno al concepto de elevar a la condición de arte –esto es, “academizar” o europeizar, aunque desde esta perspectiva debiéramos decir “universalizar”– las piezas de la música popular. Se trata de ideas que no sólo reflejan el pensamiento de Talamón, sino también del nacionalismo musical en general (y de los nacionalismos latinoamericanos en particular). Sin embargo, se expone, a través de la revista, una intención de “democratizar” la escucha y de que el repertorio pueda ser accesible a todas las clases sociales.³⁴ A su vez, Talamón –que se muestra como un wagneriano a ultranza–,³⁵ critica duramente a los

³² Véase al respecto la nota al pie 7 en Mansilla (2010: 73).

³³ Sobre los discursos de los intelectuales latinoamericanos en torno al concepto de *nación* véase Funes (2006: 69-136).

³⁴ Un ejemplo de ello es el constante reconocimiento en los artículos dedicados a la *Asociación Filarmónica Argentina* fundada por León Fontova, por los conciertos gratuitos realizados por esta asociación “que ponen al alcance de todos manifestaciones de arte reservadas generalmente para las clases pudientes”. “Conciertos – *Asociación Filarmónica Argentina*”, *Música de América*, año I, núm. II, abril de 1920.

³⁵ Un rasgo particular del crítico fue una especie de antiitalianismo que se refleja en sus críticas negativas sobre el repertorio y los empresarios del Teatro Colón. En defensa de éstos, según Omar Corrado, se forma una especie de “frente antiwagneriano” difundido ampliamente desde la revista *Disonancias* (1927-1932). (Corrado 2010: 75.) Sobre las

compositores argentinos que componen música académica pura, sin la menor intención de hacer “música nacional”, y no obstante, otorga en su revista diversos espacios a compositores vinculados con la modernidad y con la incipiente vanguardia musical, que no sólo intentan desprenderse del estilo de la música nacionalista sino que además lo critican duramente.³⁶ Los pensamientos divergentes, por tanto, coexisten yuxtapuestos en un mismo espacio sin la menor vacilación.

Por otro lado, la defensa de una música nacionalista/americanista, ya de por sí contradictoria, es difícilmente sustentable, como puede leerse en los artículos de Talamón que abogan por ella:

La evolución artística de todos los países, cuya personalidad espiritual está en formación, es la siguiente: inicia imitando, más o menos servilmente, los modelos extranjeros, hasta que surge un verdadero temperamento, sensible a las influencias del ambiente, que *basándose en el canto popular* –la más sublime y la más típica manifestación espiritual de una raza– *construye, siempre inspirándose en las formas consagradas*, obras que con el tiempo y mediante la labor de varias generaciones de artistas, llegan a formar una nueva nacionalidad espiritual, que enriquece, con sus modalidades propias, con sus innovaciones, el patrimonio artístico de la humanidad.

En el arte musical argentino, fácil es seguir esa evolución, que si bien ha sido rapidísima (en nuestro continente los años valen por siglos) no ha llegado aún a culminar, exis-

rivalidades entre nacionalismo e italianismo musical existentes desde fines del siglo XIX, véase Weber, “Desentramar la crítica. Las estrategias modernizadoras del gusto en las críticas de conciertos orquestales en Buenos Aires a fines del siglo XIX” (en Mansilla, dir., en prensa: 102-108).
³⁶ Tal es el caso de las críticas de conciertos escritas por el italiano Eduardo Fornarini, quien fue maestro de varios integrantes del grupo de vanguardia musical de la Argentina que se constituyó en 1929 como “Grupo Renovación”.

tiendo una fuerte resistencia al Americanismo –*me parece impropio decir argentinismo; pues estoy convencido que conforme existe un solo idioma en el continente, en el futuro solo habrá un lenguaje musical*– por parte de muchos músicos que *encandilados* por los grandes y pequeños astros de Europa, prefieren ser satélites de éstos, a zurcar [sic] los libres espacios ofrecidos al músico por el admirable y rico folklore de América.³⁷

Estos párrafos, que Talamón escribe para la revista *Música* de Chile en el artículo titulado “El estado actual de la música Argentina”, resumen y condensan varias de las ideas aquí expuestas.

5. Los compositores y las obras

En los veintitrés números que publicó *Música de América* entre 1920 y 1922, se han contabilizado un total de cincuenta piezas de treinta y nueve compositores de diversos países latinoamericanos, en su mayoría de Argentina, y luego, de México, Uruguay, Chile, Perú, Brasil y Ecuador.³⁸

Las obras son en su mayoría para piano o canto y piano; algunas de ellas reducciones de ópera. Hay publicadas también dos piezas para violín y piano y una obra coral a tres voces. Las dificultades técnicas varían de algunas más o menos sencillas a otras de carácter casi virtuosístico. Sin embargo, más allá de las dificultades de ejecución, las obras fueron publicadas con la intención de que los lectores de la revista –en mayor o en menor medida– pudieran tocarlas.

³⁷ Talamón, Gastón O., “El estado actual de la música Argentina”, *Música*, año II, núm. 5, Santiago de Chile, mayo de 1921, p. 6. El énfasis es nuestro salvo la palabra “encandilados”, que se encuentra en itálicas en el original.

³⁸ Los datos biográficos de los compositores publicados en *Música de América* fueron extraídos mayormente del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, 10 Tomos.

El *corpus* de obras y sus respectivos compositores publicados en la revista se develan eclécticos. Las piezas van de aquellas que, si bien estilizadas, presentan rasgos folclóricos propios de cada país, es decir, netamente “nacionalistas” (como por ejemplo las milongas de Alberto Williams o los arreglos de canciones típicas mexicanas como las de Manuel M. Ponce); a otras que son puramente académicas (como *Ninna-Nanna* del compositor uruguayo Domingo Dente o *Humoreske* del argentino José María Castro). De las piezas de índole “americanista” –llamando así a aquellas que usan elementos de tipo incaico según las concepciones de la revista y de la época–, hay algunas que, sobre la base de la escala pentatónica, crean estilizaciones románticas a través del agregado de apoyaturas cromáticas, la incorporación de la sensible (la cual la escala pentatónica no posee, al igual que los cromatismos) y armonizaciones que exceden la escala original. Un ejemplo de ello es la reducción para dos voces y piano de un fragmento de la ópera *Ollanta* del compositor peruano José María Valle Riestra, titulado *Yaraví*. También figuran piezas que se pretenden nacionalistas pero que lejos están de serlo. Tal es el caso de *Canción triste*, subtitulada “melodía popular”, de Alberto Machado, que según el comentario publicado en la revista es “la primera obra al estilo popular de este compositor argentino”, y en la que se aprecia “la ciencia con la que Machado ha realizado una idea inspirada en las modalidades de nuestros cantos autóctonos”.³⁹ Sin embargo, los rasgos autóctonos no sólo no se perciben, sino que además el elemento más “popular” que aparece en la obra es una cita de dos compases de la conocida *Serenata* de Franz Schubert.

³⁹ “Nuestro suplemento musical”, *Música de América*, año I, núm. VI, agosto de 1920.

Así como las obras, los compositores también se instalan en diversas tendencias.⁴⁰ Fueron publicados aquellos que, por 1920, ya formaban parte del nacionalismo musical de su país. En Argentina, es fundamental mencionar a Alberto Williams y a compositores como Carlos López Buchardo, Felipe Boero, Floro M. Ugarte como cultores pilares de esta corriente.⁴¹ Sin embargo, no todas las obras publicadas son representativas del nacionalismo musical. Tal es el caso de los fragmentos de las óperas *Saika* de Floro Ugarte y *Ariana y Dionysos* de Felipe Boero. Como bien indican los títulos de estas partituras, lejos estaban de tratar, siquiera desde el libreto, una temática nacional, pero aparecieron publicadas, sin embargo, previamente a sus respectivos estrenos en el Teatro Colón, entendiéndose este gesto de la revista como una manera de promover las obras.⁴² También fueron publicados compositores que

⁴⁰ Es importante destacar que los compositores publicados pertenecen a diferentes generaciones y presentan diversos grados de experticia musical debidos a la edad, como a su respectiva formación, que se reflejan en las obras editadas a lo largo de los dos años de la revista.

⁴¹ Otros compositores publicados que forman parte del nacionalismo musical argentino con diferentes niveles de relevancia dentro de este canon son José André, Joaquín Cortés López, Pablo M. Beruti, Pascual de Rogatis, Vicente Forte, José Gil, Juan Bautista Massa, Ricardo Rodríguez y José Torre Bertucci. Figura importante es también la del compositor Manuel Gómez Carrillo quien recopiló y arregló canciones del folclore del Noroeste argentino, de las cuales algunas se publicaron en *Música de América*. Además, se incluye en la corriente nacionalista a la compositora Celia Torrá (aunque no esté representada en la pieza publicada). La incorporación de una obra de esta autora en la revista es sumamente importante, ya que representa la profesionalización de la mujer en el ámbito de la música en la Argentina. Otra pieza publicada pertenece a Víctor A. Pasqués que, según la revista, es un aficionado musical. "Nuestro suplemento musical - Víctor A. Pasqués", *Música de América*, año II, núm. IX, septiembre de 1921.

⁴² En este período ambos compositores tenían obras de carácter "nacional" o "americano", por lo cual el único motivo que justifica su publicación se debe a la intención de publicitar sus inminentes estrenos. También se percibe en esta época la intención de promover el nacionalismo

se radicaron en la Argentina, quienes en algunos casos adoptaron el nacionalismo musical con mayor o menor grado de implicancia, como Edmundo Pallemmaerts, Arturo Luzzatti, Víctor de Rubertis, Armando Schiuma y César A. Stiatesi.⁴³ Ubicadas en la corriente modernista son las obras de Eduardo Fornarini y José María Castro.

Con respecto a los compositores de otros países latinoamericanos, sucede algo similar a los argentinos. En el caso de Uruguay, el nacionalismo musical está representado por las obras de Eduardo Fabini, Alfonso Broqua y Luis Cluzeau-Mortet.⁴⁴ Mientras que los compositores Domingo Dente y Enrique de Herrera y Lerena no sólo no representan al nacionalismo musical, sino que tampoco son figuras relevantes –sobre todo el último– para la música de ese país.

De los compositores chilenos, el único que perteneció a la corriente nacionalista fue Próspero Bisquertt (aunque las obras publicadas en *Música de América* no lo reflejen), mientras que los otros dos (Aníbal Aracena Infanta y Celerina Pereira Lecaros) se afincan en el estilo romántico con piezas de salón.⁴⁵ La relación entre Aracena Infanta y Talamón que se observa en el intercambio de artículos y partituras entre las revistas *Música* y *Música de América* posiblemente haya motivado la publicación de la pieza de aquel.

Manuel M. Ponce fue un importante promotor del nacionalismo musical mexicano a través tanto de sus

musical a través de lo que representan los compositores como figuras propulsoras de tal corriente en lugar de, lo que en muchos casos, reflejan en verdad sus obras.

⁴³ Se publicó también la pieza de un sacerdote español residente en argentina llamado Gabriel Palau del que sólo se ha obtenido información a través de la revista. “Conciertos – R. P. Gabriel Palau”, *Música de América*, año II, núm. X, octubre de 1921.

⁴⁴ Véase Salgado (1980: 96-111). De estos tres compositores, el más relevante para la música académica uruguaya es Eduardo Fabini.

⁴⁵ Se agradecen estos datos a la musicóloga Carmen Peña Fuenzalida.

composiciones como de sus escritos en la revista *México Moderno* y en la dirección de la *Revista Musical de México*. Sin embargo, el otro compositor mexicano publicado en *Música de América*, Alfredo Carrasco, representa la música romántica de salón al igual que los chilenos Pereira y Aracena Infanta.

El peruano José María Valle-Riestra también pertenece a la corriente romántica, pero hacia el final de su vida se inclina hacia el nacionalismo musical. El padre Alberto Villalba Muñoz refleja asimismo en su obra el estudio de la música incaica o de raigambre andina en el uso libre de la escala pentatónica.

Francisco Salgado es considerado uno de los pioneros del nacionalismo musical ecuatoriano (Godoy Aguirre, 2002: 592), y es fácil suponer una amistad hacia Talamón, ya que la pieza publicada en la revista está dedicada a él.

La labor compositiva de Heitor Villa-Lobos en Brasil, como es sabido, es sumamente relevante. Su tendencia modernista de este período, con raíces ancladas en elementos de orden folclórico de su país, se refleja en la obra publicada en la revista, que pertenece a la serie de piezas características para piano *Prole do bebê* ('La familia del bebé').⁴⁶

El cuadro que presentamos a continuación comprende un listado alfabético de los compositores y las obras publicadas en *Música de América* con el número y año de edición en la revista, además del país de origen del compositor (en algunos casos de radicación). Se brinda información también acerca de la instrumentación de la pieza y otros datos que acompañan a la partitura, como por ejemplo, el nombre del autor de la letra (en el caso de las canciones) o las fechas de composición. La última columna refiere a otras ediciones de las partituras que se han podido encontrar en algunos casos.

⁴⁶ Sobre las relaciones entre el compositor brasileño y el ámbito musical argentino véase Mansilla (2007: 42-63).

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
José André	<i>Flor de cardo</i>	Argentina	II-VII	Canto y piano	Poesía de Carlos Ortiz	-
Aníbal Aracena Infanta	<i>Leyenda de la tarde</i>	Chile	II-II	Piano	Dedicado a la Sra. Elena K. de Merino y Srita. Adriana Kohena M.	En revista <i>Música</i> , años IV y V (número único), Santiago de Chile, 1923-1924
Pablo M. Beruti	<i>Nostalgia llanera</i>	Argentina	III-I	Piano	-	Edición Lottermoser, Buenos Aires, 1948
Próspero Bisquertt	1. <i>La niñita regalona</i> 2. <i>Preludio núm. 4</i>	Chile	1. II-XII 2. III-I	Piano (las dos obras)	1. (16-XII-1919)	-
Felipe Boero	<i>Ariana y Dionysos</i> (2° cuadro: <i>Danza de Baccantes</i>)	Argentina	I-IV	Piano	Poema de Leopoldo Díaz. Reducción para piano de un fragmento de ópera. Edición de <i>Música de América</i>	-
Alfonso Broqua	<i>La Cruz del Sud</i> (drama lírico en 3 actos y 5 cuadros)	Uruguay	I-I	Canto y piano	¿Reducción? Poema y música de Broqua	-
Alfredo Carrasco	<i>Háblame</i> (canción mexicana-original)	México	II-III	Canto y piano	Letra: María Luisa	-

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
José María Castro	<i>Humoreske</i>	Argentina	I-IX	Piano	A Elvira Viale (Buenos Aires, marzo de 1918)	En el archivo familiar (de Gabriela Martínez, nieta del compositor) se conserva un borrador de esta obra
Luis Cluzeau Mortet	<i>Río indígena</i>	Uruguay	III-I	Canto y piano	Versos de Andrés Lerena Acevedo	Edición Ricordi, Buenos Aires, s/f. Se indica el lugar y año de composición: Montevideo, 1918
Joaquín Cortés López	<i>Sarabanda</i> (de la <i>Suite</i> op. 7)	Argentina	II-IV	piano	Dedicada al Mtro. Eduardo Fornarini	<i>Suite</i> opus 7 (IV. <i>Sarabande</i>). Edición de la Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, s/f
Enrique Herrera y Lerena	<i>Regreso</i>	Uruguay	II-V	Canto y piano	A Rodolfo Canabal con afecto. Soneto de R. Canabal. (Montevideo 1913)	En revista <i>Música</i> , año II, núm. 11, Santiago de Chile, noviembre de 1921
Pascual de Rogatis	<i>A ti única</i>	Argentina(1)	I-I	Canto y piano	A Elena Rakowska de Serafin. Letra de Leopoldo Lugones (1919). Edición de <i>Música de América</i>	Edición de la Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires s/f
Víctor de Rubertis	<i>Giga</i>	Argentina(*)	I-X	Piano	A Alberto Williams	—

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Domingo Dente	<i>Ninna-Nanna</i> (Pastorale)	Uruguay	II-V	Violín y piano	A Camilo Giucci	–
Eduardo Fabini	<i>Sarandí en la corriente</i>	Uruguay	II-XI	Piano	Reducción para piano	Según Graciela Paraskevaidis, podría tratarse de algún fragmento que después el compositor empleó en su poema sinfónico <i>Campo</i>
Eduardo Fornarini	<i>Evangélica</i>	Argentina(*)	I-IX	Canto y piano	–	–
Vicente Forte	<i>El zorzal</i>	Argentina	I-IV	Canto y piano	A mi querido amigo el Doctor Isaac López. Poesía de Edmundo Montagne (mayo de 1920). Edición de <i>Música de América</i> . Es propiedad del autor	Edición Lottermoser, Buenos Aires, 1949
José Gil	<i>La abeja</i>	Argentina	II-VI	Piano	A José María Franco	<i>Tres piezas</i> (núm. 3, <i>La abeja</i>). Edición de la Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, s/f

Compositor	Obra	País	Año y Nº	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Manuel Gómez Carrillo (recopilador)	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Que linda sois</i> (vidala en tono mayor) 2. <i>Bailecito</i> 3. <i>Vidala</i> (de lejas tierras) 4. <i>Canto indígena</i> 5. <i>Zamba</i> 6. <i>El Cuando</i> 	Argentina	<ol style="list-style-type: none"> 1 a 4. II-I 5. II-III 6. II-III 	<ol style="list-style-type: none"> 1 a 4. Canto y piano 5. Piano 6. Violín y piano 	<p>Colección de la Universidad de Tucumán. Folklore del Norte Argentino.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Santiago del Estero, tomada en Loreto. 2. Tomado en Humahuaca 3. Tomada a Guillermo Agüero (La Ceja) 4. Tomado en Alto de la Torre (Jujuy) 5. Tomada a Baltazar Gallardo (arpista ciego) 6. Danza característica santiagueña 	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Que linda sois</i> (vidala). Edición Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943. 3. <i>Colección de motivos danzas y cantos regionales del norte Argentino</i>. Recopilados y armonizados por el maestro Manuel Gómez Carrillo. 2ª serie (núm. 15 <i>Vidala</i>). De lejas tierras). Edición Ricordi, Buenos Aires, s/f. <p><i>Vidala</i> (de lejas tierras). En revista <i>Música</i>, año II, núm. 3, Santiago de Chile, marzo de 1922</p>
Carlos López Buchardo	<i>Campera</i> (al estilo popular)	Argentina	I-I	Piano	Reducción para piano. A mi querido amigo Dr. Miguel Cane	Edición Ricordi Americana, Buenos Aires, 1949

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Arturo Luzzatti	<i>Preludio</i>	Argentina(*)	I-X	Piano	-	-
Alberto Machado	<i>Canción triste</i> (melodía popular)	Argentina	I-VI	Piano	A Sara G. P.	En revista <i>Música</i> , año II, núm. 10, Santiago de Chile, octubre de 1921
Juan Bautista Massa	<i>Canción del boyero</i>	Argentina	II-IX	Piano	A Félix Etcheverry	-
Gabriel Palau	<i>Ballet de Marionnettes</i>	Argentina(2)	II-X	Piano	-	-
Edmundo Pallemerts	<i>En los Andes</i>	Argentina(3)	II-VIII	Piano	-	-
Víctor A. Pasqués	<i>La blanca rosa</i>	Argentina	II-IX	Canto y piano	Letra de Leopoldo Lugones	-
Celerino Pereira	<i>La Chilota</i> (cueca)	Chile	II-IX	Piano	-	En revista <i>Música</i> , año I, núm. 11, Santiago de Chile, noviembre de 1920
Manuel M. Ponce	1. <i>Lejos de ti</i> 2. <i>Las Mañanitas</i>	México	I-VII	Canto y piano	1. Letra y música de Ponce. 1 y 2. Edición de <i>Música de América</i> . Especialmente autorizada por los editores De la Peña Gil Hermanos (México)	-

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Ricardo Rodríguez	<i>Las mariposas</i>	Argentina	I-III	Canto y piano	Letra de Luis María Iglesias	6 canciones (núm. 6 <i>Las mariposas</i>). Edición Ricordi Americana, Buenos Aires, 1953
Francisco Salgado A.	<i>Romanza núm. 2 para piano</i>	Ecuador	I-I	Piano	A mi distinguido amigo Gastón O. Tamamón. Edición de <i>Música de América</i>	-
Armando Schiuma	<i>Canción variada</i>	Argentina(*)	II-IV	Piano	A María Costa-Barbé	Edición sin nombre ni fecha [Es igual a la edición de <i>Música de América</i> pero con el agregado de la tapa con el nombre de la obra y del compositor] hallada en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
César A. Stiattesi	<i>Triste</i>	Argentina(4)	I-VII	Canto y piano	Letra de Luis Agote. Edición de <i>Música de América</i>	Edición de la Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, s/f)

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Celia Torr	<i>Beati mundo corde</i> (<i>Motet a 3 voix mixtes</i>)	Argentina	II-X	Canto a tres voces	-	-
José Torre Bertucci	<i>El indiecito de Pichi-Mahuida</i>	Argentina	I-VI	Canto y piano	Letra [Pablo] Cavestany (núm. 12 del libro titulado "Madri-gales"), 1919	Cuatro canciones. Edición Breyer Hermanos, Buenos Aires, 1919)
Floro M. Ugarte	1. <i>Saika</i> . Cuento de hadas en un acto y dos cuadros (segundo cuadro: Un bosque encantado) 2. <i>Bajo el parral</i> . Núm. 1 de las Baladas Argentinas	Argentina	1. I-III 2. II-XI	Canto y piano	1. Versión para piano (poema y música de Ugarte)	1. <i>Saika</i> . Manuscrito en versión de canto y piano de la ópera hallado en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". 2. <i>Baladas Argentinas</i> (núm. 1: <i>Bajo el parral</i>) Edición de la Sociedad Nacional de Música, Buenos Aires, s/f
José María Valle-Riestra	1. <i>Ollanta</i> (Acto 2). Do Yaravi 2. <i>Ollanta</i> (Yaravi, piano solo)	Perú	II-VI	1. Canto a dos voces y piano 2. piano	Reducción para piano de la pera Ollanta	-

Compositor	Obra	País	Año y N°	Orgánico	Comentarios	Otras fuentes
Alberto Villalba Muñoz	1. <i>Canción Serrana</i> núm. 2 2. <i>Canción Serrana</i> núm. (4) 3 [sic]	Perú	II-VII	Canto y piano	-	-
Heitor Villa-Lobos	<i>A prole do bebê</i> . Colección de peças características (3. <i>Caboclinha</i> . A boneca de barro)	Brasil	II-XII	Piano	A Lucilia Villa-Lobos	<i>Prole do bebê 1, Danças Características Africanas, and Other Works</i> . Edición Dover, Nueva York, 1996
Alberto Williams	1. <i>Santos Vega bajo un sauce llorón</i> (milonga) 2. <i>Adiós a la tapera</i> (milonga)	Argentina	I-V	Piano	1. A Rafael Obligado 2. A Rubén Darío 1 y 2. Edición de <i>Música de América</i>	<i>Milongas</i> . Aires de la Pampa. <i>Danzas Argentines para piano Op. 64</i> . (Núm. 6. <i>Adiós a la tapera</i> . Núm. 7. <i>Santos Vega bajo un sauce llorón</i>). Edición La Quena, Buenos Aires, 1951

- (1) Compositor nacido en Italia. Llegó a la Argentina cuando tenía tres años de edad.
 (2) Compositor español (sacerdote jesuita), radicado en Argentina.
 (3) Compositor belga radicado en Argentina.
 (4) Compositor nacido en Francia. Llegó a la Argentina siendo muy pequeño.
 (*) Compositor italiano radicado en Argentina.

6. La iconografía

Si bien no es nuestra intención analizar aquí las ilustraciones de la publicación, sí nos interesa destacar que en ese campo parecen replicarse las controversias estéticas presentes en los discursos sobre música. En el primer número se hace mención a ello de la siguiente manera:

Dos artistas de excepción: Rodolfo Franco y Alfredo Guido, honran a *Música de América* con hermosos dibujos decorativos, que por sí solos, evidencian ya que en América hay talento creador. El primero, dentro de un universalismo apenas rozado por el arte aborigen; el segundo, intensamente impregnado de arte incaico, dan carácter y orientación estética a esta revista. Sería tan insensato querer prescindir de la belleza a la cual estamos atados por lazos espirituales, como desechar en absoluto las creaciones de las razas aborígenes, que iniciaron la vida artística en el continente, que a nosotros toca continuar y elevar al rango de arte superior. Franco y Guido, con su talento y su personalidad, a pesar de medios distintos de expresión, son americanos, por su espíritu, como por su tendencia; representan dos aspiraciones, de cuya unión nacerá el gran arte continental, que todos esperamos ansiosamente.⁴⁷

Cuando se observan con detenimiento las viñetas, es difícil encontrar rasgos “aborígenes” –como lo sugiere el artículo– en la obra de Franco, mientras que Guido realiza ilustraciones completamente evocativas del ideario andino. Las estéticas de cada dibujante son, casi podríamos decir, contrarias; sin embargo, desde la revista se trata de buscar un discurso que las amalgame en una unidad americana, simplemente por el hecho de *ser* americanos los autores.

⁴⁷ “A Nuestros Lectores”, *Música de América*, año I, núm. I, marzo de 1920.

7. Para concluir

Hemos indagado de manera sucinta en las características, la estructura y los núcleos temáticos centrales abordados en la revista estudiada, e intentamos realizar una vinculación entre ellos y las composiciones y los autores cuyas músicas aparecieron publicadas en sus páginas.

Aunque todavía con carácter preliminar, como lo indica el presente estudio, podría concluirse que el discurso en torno a la construcción de una música tanto nacional como americana demostró en sí mismo la imposibilidad de una estética común que represente en sus sonidos a América Latina en su conjunto. Sin embargo, sí puede percibirse la incipiente construcción de un imaginario y de un ideario sobre esta música, que persiste incluso hasta nuestros días. Que obras de compositores argentinos hayan sido consagradas y se conciban de forma ingenua aún hoy como “nacionales” por referencias folclóricas en sus títulos –o en las letras, en el caso de las canciones–, cuando a primera audición no se reconozcan como tales, demuestra la fuerte influencia del discurso por sobre la música que, a su vez, fortaleció y aportó nuevos elementos en la constitución de la nacionalidad argentina en la década de 1920.

Por otro lado, las contradicciones estéticas en *Música de América* entre nacionalismo y modernismo respondieron claramente a una primacía de lazos sociales, como los que parece haber mantenido Talamón con Le-Bellot y con Fornarini, lo que permitió compartir estos discursos antitéticos. En suma, aunque el mismo Talamón, como promotor del americanismo musical, haya sido consciente del carácter utópico que contenía su propuesta, nunca dejó de perseguirla:

Los países americanos viven aislados, sin ningún contacto intelectual (dentro de su modesta esfera, esta Revista aspira a difundir la labor de los artistas continentales), sin intercam-

bio artístico, lo que origina un absoluto desconocimiento entre pueblos unidos por comunes aspiraciones y hace imposible –reconozcámoslo, lealmente– una confraternidad sincera, asentada sobre sólidas bases. Estamos al tanto de todo lo que pasa en Europa, ignoramos lo que acontece en el continente, donde moran pueblos hermanos, que siguen una evolución política, social y artística, paralela a la nuestra... No nos engañemos con palabras huecas y con discursos diplomáticos; América será grande y unida, cuando las almas de sus habitantes se hayan compenetrado unas con otras, o sea cuando las manifestaciones literarias, artísticas y musicales de cada agrupación *política* –en Sud América no puede hablarse de *razas*, desde que hay una sola– irradian sobre las demás.⁴⁸

Bibliografía

- AA.VV. (2001), *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, Buenos Aires, Academia de Artes y Ciencias de San Isidro, 2 volúmenes.
- Anderson, Benedict (1991), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Arpini, Adriana (2004), “Posiciones en conflicto: latinoamericanismo-panamericanismo”, Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires Biblos, tomo I, pp. 31-50.
- Boero de Izeta, Carlota (1978), *Felipe Boero*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación.
- Cantón, Darío y Moreno, José L. (2005), *Historia Argentina 6: la democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Paidós.

⁴⁸ Talamón, Gastón O., “Héctor Villa-Lobos. Un gran compositor brasileño”, *Música de América*, año II, núm. XII, diciembre de 1921.

- Casares, Emilio (dir.) (1999-2002), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 10 tomos.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge (1973), *Historia de la música en Chile*, Santiago de Chile, Editorial Orbe.
- Corrado, Omar (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Croce, Marcela (2009), "Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable", *Espacios de Crítica y Producción*, núm. 42, Buenos Aires, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, noviembre de 2009, pp. 128-134.
- Dahlhaus, Carl (1980), "Nationalism and music", *Between Romanticism and Modernism*, traducido por Mary Whittall, Los Ángeles, University of California Press, pp. 79-101.
- Devoto, Fernando (2005), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Donozo, Leandro (2006), *Diccionario Bibliográfico de la música argentina: y de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Donozo, Leandro (2009), *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Funes, Patricia (2006), *Salvar la nación: intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Godoy Aguirre, Mario (2002), "1. Salgado Ayala, Francisco", Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 9, p. 592.
- Grier, James (2008), *La edición crítica de música*, Madrid, Akal.
- Halfpiter, Rodolfo (1998), "Manuel M. Ponce", *Pauta*, vol. XVI, núm. 67, julio, agosto, y septiembre de 1998, pp. 32-35.
- Herrera, Carlos A. (1946), "El canto uruguayo en la música de Broqua y Cluzeau-Mortet", *Revista Musical Chilena*,

- núm. 14, Universidad de Chile, septiembre de 1946, pp. 19-26.
- Hobsbawm, Eric (1995), *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.
- Huseby, Gerardo y Plesch, Melanie (1999), "La música argentina en el siglo XX", José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, tomo 2, pp. 212-214.
- Kuss, Malena (1998), "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 6, Madrid, Fundación Autor, pp. 133-149.
- Madrid, Alejandro L. (2010), "Música y nacionalismos en Latinoamérica", *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (siglos XVI-XX)*, Madrid, SEACEX, pp. 227-235.
- Mansilla, Silvina (2007), "Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical", *Per Musi. Revista académica de música*, núm. 16, Belo Horizonte, Universidad Federal de Mina Gerais, julio / diciembre de 2007, pp. 42-53.
- Mansilla, Silvina (2010), "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino", *Huellas*, año 7, núm. 7, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, mayo de 2010, pp. 67-74.
- Mansilla, Silvina (dir.) (En prensa), *Estudios sobre música y prensa periódica en Buenos Aires*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Mello, Paolo (1998), "Hacia una nueva lista de las obras de Ponce", *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, México DF, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 1998, pp. 231-236.
- Méndez, Marcela (2001), *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*, Entre Ríos, Editorial de Entre Ríos.

- Miranda, Ricardo (1998a), "Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce (primera parte)", *Pauta*, vol. XVI, núm. 67, julio, agosto y septiembre de 1998, pp. 36-57.
- Miranda, Ricardo (1998b), "Exploración y síntesis en la música de Manuel M. Ponce (segunda y última parte)", *Pauta*, vol. XVII, núm. 68, octubre, noviembre y diciembre de 1998, pp. 16-35.
- Paraskevaídis, Graciela (1992), *Eduardo Fabini*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- Pérez Montfort, Ricardo (1998), "Entre 'nacionalismo,' 'regionalismo' y 'universalidad.' Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920-1921", *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, México DF, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, enero-diciembre de 1998, pp. 41-51.
- Plesch, Melanie (1992), "El rancho abandonado de Alberto Williams: una reflexión en torno a los comienzos del nacionalismo musical", *Actas de las Jornadas del 5º Centenario del Descubrimiento de América*, Buenos Aires, UBA, pp. 196-202.
- Plesch, Melanie (2008), "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", Bardin, Pablo y Plesch, Melanie *et al.*, *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, pp. 57-108.
- Ponce, Manuel M. (1919), "El folk-lore musical mexicano", *Revista Musical de México*, tomo I, núm. 5, Ediciones México Moderno, 15 de septiembre de 1919, pp. 5-9.
- Salgado, Susana (1980), *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, Montevideo, A. Monteverde y Cía.
- Urrutia Blondel, Jorge (1959), "In Memoriam. Apunte sobre Próspero Bisquertt", *Revista Musical Chilena*, año XIII, núm. 67, Universidad de Chile, septiembre-octubre de 1959, pp. 56-61.

Vega, Carlos (1981), *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Veniard, Juan María (1986), *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Veniard, Juan María (2000), *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires, EDUCA.

Hemerografía

Apolo, Rosario, 1919-1920.

La Quena, Buenos Aires, 1919-1936.

Música de América, Buenos Aires, 1920-1922.

Música, Santiago de Chile, 1920-1924.

PARTITURAS

Nota sobre la edición

La presente edición consiste en la transcripción revisada y corregida de las partituras contenidas en la revista *Música de América*. Para ello, en los casos que ha sido posible, nos hemos valido de otras ediciones para poder contrastarlas respetando las obras tal como fueron publicadas en la revista.

La intención principal de esta edición es que las obras sean ejecutadas. En este sentido, se actualizaron y normalizaron ciertos elementos de la notación para facilitar la lectura, y a su vez, se respetaron otros, tratando de ser, en la medida de lo posible, fidedignos al original. El criterio de ordenamiento elegido fue alfabético por compositor.

Flor de Cardo

Poesía de Carlos Ortiz

Música de José André

Vivo (♩ = 126)

Canto

p

Co - noz - co tus la - bios ro - jos — Y her - mo - sa - men - te pe -

Piano

p *m. l.*

mf *p*

que - ños; — A - zu - les son tus en - sue - ños — Ya -

mf

zu - les tie - nes los o - jos; —

p *f*

mf

Mas cuan - do ar - den con e -

dim. *mf*

cresc.

no - jos I - gual a in - fer - na - les bro - ches Y

cresc. *f*

p *poco rall.*

bri - llan co - mo en la no - che Las pu - pi - las de un leo -

f *dim.* *p* *poco rall.*

par - do

a tempo *mf* *p*

más lento *p*

Pa -

rall. *pp* *p*

re - cen flo - res de car - do Con es - pi - nas tus re -

a tiempo más lento

mf *f*

pro - ches — Pa - re - cen flo - res de car - do — con es -

rall. -----

pi - nas tus re - pro - ches. —

rall. ----- *Vivo, al primer tiempo*

accel. ----- *dim.*

p *pp* *f seco*

Dedicado a la Sra. Elena K. de Merino y Sta. Adriana Konenena Kamp M.

Leyenda de la Tarde

(Poema para piano)

Aníbal Aracena Infanta

Op. 73

"Es la tarde -La hora del Angelus- Todo está en calma, la luna comienza a derramar sus argentinos rayos y los dos seres en medio de la floresta detienen su dulce diálogo al percibir el tañido lejano y solemne de las campanas. Se mezclan sus sonidos con las notas cadenciosas de la naturaleza; se suceden las armonías en portentoso y apasionado *crescendo*, el ambiente está saturado de música y poesía, es el *Himno Universal* que dos almas afines, dos corazones que laten unísonos en amoroso diapason sienten en toda la subilme plenitud, bendiciendo mil veces la creación, la vida y el amor"

E. G. C.

Andt. Sostenuto

Piano

f *fff* *p* *ppp* *ppp* *ppp*

(imitando campanas)

(da lontano)

(più lontano)

(suavissimo)

(dolcissimo)

Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

Tea * Tea * Tea * Tea

System 1: Treble clef with a complex arpeggiated accompaniment. Bass clef features a long note with a slur and a fermata, followed by a measure with a fermata and a dynamic marking *sf*. Below the staff, the word "Lea" is written with a long horizontal line underneath, and asterisks are placed at the end of the line and under the first measure.

System 2: Treble clef with a complex arpeggiated accompaniment. Bass clef features a long note with a slur and a fermata, followed by a measure with a fermata and a dynamic marking *sf*. Below the staff, the word "Lea" is written with a long horizontal line underneath, and asterisks are placed at the end of the line and under the first measure.

System 3: Treble clef with a complex arpeggiated accompaniment. Bass clef features a long note with a slur and a fermata, followed by a measure with a fermata and a dynamic marking *sf*. Below the staff, the word "Lea" is written with a long horizontal line underneath, and asterisks are placed at the end of the line and under the first measure.

System 4: Treble clef with a complex arpeggiated accompaniment. Bass clef features a long note with a slur and a fermata, followed by a measure with a fermata and a dynamic marking *sf*. Below the staff, the word "Lea" is written with a long horizontal line underneath, and asterisks are placed at the end of the line and under the first measure.

System 5: Treble clef with a complex arpeggiated accompaniment. Bass clef features a long note with a slur and a fermata, followed by a measure with a fermata and a dynamic marking *sf*. Below the staff, the word "Lea" is written with a long horizontal line underneath, and asterisks are placed at the end of the line and under the first measure.

First system of a piano score. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in D major. The left hand has a simple bass line with notes G, B, and D, marked with a slur and a fermata. Below the staff, there are four measures of a dashed line with asterisks: "Lea ----- * Lea --- * Lea --- * Lea ----- *".

Second system of the piano score. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a sustained chord of G, B, and D. Below the staff, there are two measures of a dashed line with asterisks: "Lea ----- * Lea ----- *".

Third system of the piano score. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a bass line with notes G, B, and D, each marked with an accent (>) and a fermata. Below the staff, there are four measures of a dashed line with asterisks: "Lea ----- * Lea --- * Lea ----- * Lea --- *".

Fourth system of the piano score. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a bass line with notes G, B, and D, each marked with an accent (>) and a fermata. Above the first measure of the right hand, there is a dynamic marking of *8^{ma}*. Below the staff, there are four measures of a dashed line with asterisks: "Lea ----- * Lea --- * Lea ----- * Lea --- *".

Fifth system of the piano score. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a bass line with notes G, B, and D, marked with a slur and a fermata. The first measure of the right hand is marked *dolcissimo* and the second measure is marked *apassionato*. Below the staff, there are two measures of a dashed line with asterisks: "Lea ----- * Lea -----".

allarg. molto *ppp* *Amoroso*

Lea ----- * Lea ----- *

cresc.

Lea ----- * Lea — Lea — Lea — Lea ----- * Lea — * Lea — *

più cresc.

Lea ----- * Lea — Lea — Lea — Lea ----- * Lea — Lea — Lea —

animando appassionato

Lea ----- * Lea — Lea — Lea — Lea ----- * Lea ----- *

cresc. *sempre animando*

Lea ----- * Lea ----- * Lea ----- * Lea ----- * Lea ----- *

First system of a piano score. The right hand features a complex, multi-measure rest followed by a melodic line with various ornaments. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Below the bass staff, there are six measures of a dotted line with the word "Lea" and an asterisk, indicating a specific performance instruction.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, including a phrase with a slur and a fermata. The left hand maintains its eighth-note accompaniment. Below the bass staff, there are six measures of a dotted line with the word "Lea" and an asterisk.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking *fff* is present in both hands. The instruction *apassionatissimo* is written above the right hand. Below the bass staff, there are six measures of a dotted line with the word "Lea" and an asterisk.

Fourth system of the piano score. The right hand features a series of chords and a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes, including some triplet markings. Below the bass staff, there are six measures of a dotted line with the word "Lea" and an asterisk.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, ending with a *ff* dynamic marking. The left hand continues with eighth notes, including triplet markings. Below the bass staff, there are six measures of a dotted line with the word "Lea" and an asterisk.

8^{ma}

fff

sf

(8^{ma}) - 1

ritenuto

fff

sf

fff

molto stentato

fff

Tranquillo

amoroso

pp

ppp

sf

allarg. allarg. molto

sf *sf* *sf* *sf*

ppp anima

anima

Lea-----* Lea-----*

pp *molto allarg.* *allarg. sempre*

morendo *perdendosi* *pp* *ppp* *pppp*

Lea-----* Lea-----* 2 Lea-----*

Nostalgia llanera

Pablo M. Beruti

Andante

Piano *p*

mesto

p *con molta espressione*

p *calando*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *p* dynamic marking. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Second system of a piano score. The right hand includes a triplet and a *ten.* (tension) marking. The left hand features a *calando* (rushing) marking. Dynamics range from *p* to *pp* and *f*.

Third system of a piano score. The right hand includes markings for *lento*, *p*, and *largo*. The left hand includes markings for *ff*, *cresc.*, *rit.*, and *p*. A *ppp* dynamic is also present.

Fourth system of a piano score. The right hand includes an *a tempo* marking and a triplet. The left hand includes a *pp* dynamic marking.

Fifth system of a piano score. The right hand includes a triplet and first/second endings. The left hand includes a *calando* marking. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*.

Musical score system 1. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *f*, and *p* roll. The left hand plays a bass line with a *f* dynamic and the instruction *marcato espress.*

Musical score system 2. Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The right hand continues with similar patterns. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, and *ff*. The left hand has a *pp* dynamic. The instruction *a tempo* is present.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The right hand features *p rit.*, *rall.*, and *p* dynamics. The left hand has a *dim.* dynamic. The instruction *flebile* is written below the left hand.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The right hand has *pp*, *p*, *cresc.*, *allarg.*, *ten.*, and *pp* dynamics. The left hand has a *p* dynamic. The instruction *flebile* is written above the right hand, and *a tempo* is written above the left hand.

Musical score system 5. Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The right hand has *ppp*, *allarg.*, *pp*, and *ppp* dynamics. The left hand has a *pp* dynamic and the instruction *rit. molto Lento*.

La niña regalona

Próspero Bisquert

Allegretto ma non troppo

Piano

p

mf

Rea

cresc.

f

8va

* *Rea*

dim.

più

Fine

mf *cresc.*

un poco meno

ff *a tempo*

sc.

m/c

D.C. al Fine

Preludio N° 4

Próspero Bisquert

Piano

Largo

Doloroso
mf *pp* *pp* *pp* *mf*

p *ppp* *p* *mf*

più mosso al doppio

pp *Fine* *mf* *3*

Fine *3*

a tempo
ten. *p* *mf* *f* *fff* *m/c* *ppp* *armónico*

ten. *m/c* *m/c*

Sea *D.C. al Fine*

Ariana y Dionysos

2.º CUADRO

Danza de Bacantes

Poema de Leopoldo Díaz

Música de Felipe Boero

Piano

Molto Sostenuto
Vibrato
Vivo
ff
pp
(88)

Poco meno vivo
f
pp
Sostenuto molto
pp

Rall.
Vivo
mf
pp

pp
Poco meno
pp Sost. molto

Musical score system 1. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *Rall.* marking and a fermata over a half note. The tempo then changes to *Moderato*. The lower staff has a bass clef and continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed between the staves, with the number (89.) written above it.

Musical score system 2. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a *Rall.* marking and a fermata. The tempo then changes to *a tempo*. The lower staff has a bass clef and continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *svelto* (quickly).

Musical score system 3. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed between the staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

Musical score system 4. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff has a bass clef and continues with a rhythmic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The system concludes with a *Rall.* marking and a fermata.

Primo tempo

p

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is placed between the staves.

Accelerando *Animato*

ff

This system continues with two staves. The tempo markings *Accelerando* and *Animato* are placed above the staves. The music becomes more rhythmic and intense. The lower staff features a prominent bass line with eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed between the staves.

(91)

pp

This system begins at measure 91, indicated by the number in parentheses above the staff. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed between the staves.

ff *ppp* *ff* *ppp*

This system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords. The dynamic markings *ff*, *ppp*, *ff*, and *ppp* are placed between the staves, indicating a sequence of volume changes.

Lento e languido

fff (92) *pp*

Animado

Rall.

pp (93) *sottovoce*

cresc.

f

f

(94) *Más animado*

cresc. *f* *cresc. sempre*

ff *accell.* *fff*

La cruz del sud

Drama lírico en 3 actos y 5 cuadros

Poema y Música del
Mtro. Alfonso Broqua

Moderado Telen: *p* *más lento*

Canto

Quie - res can - tar-me_a-que-lla can - ción tan an-ti - gua que

Piano

can - tan a los ni - ños es - pa - ño - les en la le - ja - na

pp

Larghetto (♩ = 69) *Magüey: pp*

tier - ra de tus pa - dres... Ar - ro - ró mi

poco rit. *muy leve*

Telen: (queda a poco semidormido en los brazos maternos)

ni - ño ar - ro-ró mi sol ar - ro-ró la pren - da

de mi co-ra - zón Es - te ni - ño lin - do se quie re dor -

mir y el pí ca - ro sue - ño no quie re ve - nir

pp

(Meciendo a su hijo)

o... o... o... o...

Alargando poco

o... o... o... o... ar - ró la pren - da

mf

Oyensé, de súbito gritos
a lo lejos. Ahú! Ahú!

de mi co - ra - zón o... o... o...

Háblame

Canción Mexicana
(original)

Letra de
M.ª Luisa

Música de
Alfredo Carrasco

Canto

Há - bla-me; tus pa-la-bras ca - ri -

Piano

p *rit.* *p*

ño - sas son — mú - si - ca que lle - ga a mis o -

í - dos con su - ges - tio - nes de le - ja - nas —

ritar.

co - sas, de se - res muer - tos y de a - mo - res

pp 1. *pp* 2. *mf*

i - dos. i - dos. Tus pa -

la - bras me a - rran - can de la tie - rra y con - mo -

vi - da a mi pe - sar te es - cu - cho; *p* ¿No

sa - bes la ter - nu - ra que se en - cie - rra en la

fra - se vul - gar: te que - ro mu - cho? Tus pa - mu - cho? *p* *pp* *mf* *pp* *pp*

Humoreske

A Elvira Viale

José María Castro

Piano

Allegretto ($\text{♩} = 120$)

pp

mf

f

mf *rit.*

a tempo *mf*

Lea

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *mf*.

Third system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. Dynamics include *f* and *mf*.

Fourth system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. Dynamics include *p* and *mf*. A *Rec.* (Recitativo) marking is present below the left hand.

Fifth system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. Dynamics include *p* and *mf*. *Rec.* (Recitativo) markings are present below the left hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *mf*, and *p*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamic markings are *mf*, *f*, and *mf*. The system ends with a fermata.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings are *mf*, *mf*, and *f*. The system concludes with a fermata.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *subito p*. The system ends with a fermata.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings are *mf*, *p*, and *mf*. The system concludes with a fermata.

First system of a piano score. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 3/4. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *p*.

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development. Dynamics include *p* and *pp*.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. Dynamics include *pp*. There are markings *Seo* with brackets under the left hand in the first and third measures.

Fourth system of the piano score. The right hand features a more complex melodic pattern. Dynamics include *mp* and *pp*. There are markings *Seo* with brackets under the left hand in the second and fourth measures.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *Senza* marking above it. The left hand has a *si tiene a tempo* marking. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*.

Río Indígena

Versos de
Andrés Lereña Acevedo

Luis Cluzeau Mortet

Adagio *mf*

Canto

En el rí - o na - ti - vo que on-du-la som no-

Piano

p

lien - to na - ve-gan las ba - lan-dras tras ig - no - tas es - te - las.

mf

La paz del in - fi - ni - to se ha dor-mi - do en las ve - las.

p

Dó-cil co-mo un es - cla vo, es-lá su - mi - so, el vien - to. _____

E - llas sur - can las a - guas en - tre som - bro - sas

quin - tas don-de cre ce, el a - hu - é y, el na - ran - jo mo -

mf

ro - cho e in - mó - vil co - mo un bron - ce en la po - pa

mf

Un ja - ro - cho re - su - ci - ta la fá - bu -

la de las ra - zas ex - tin - tas

cresc.

Los ja - gua - res aus - cul - tan el sal - va - je ho - ri -

f

zon - - - - te.

P

a tempo

Es tan hon do el si - len - cio que se, es cu cha en el mon - te

mf

El tem blor de los as tros jun to, al ra ma je un brí-o. Y an tes que, el al ba - can te

por las in - dias co - li - nas em - pa - pa - das de lu - na las ba - lan - dras ce - trin - nas

p hien den su - pers - ti - cio - sas la piel a - zul del ri - o. *p*

Sarabanda

De la Suite op. 7
dedicada al
Mtro. Eduardo Fornarini

por Joaquín Cortés López

Movimiento Propio: un poco rubato

Piano *p* *sempre legato* *cresc. - - -*

The musical score is written for piano in 3/8 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking 'Movimiento Propio: un poco rubato' and dynamic markings 'piano' (p), 'sempre legato', and 'cresc. - - -'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth and fifth systems conclude the piece with sustained chords and melodic lines.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with some triplet markings. The left hand has a steady accompaniment. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is in the left hand.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with triplets. The left hand accompaniment is consistent. A *p* (piano) dynamic marking is in the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand accompaniment includes a *string.* (string) marking. The system concludes with a *rit.* (ritardando) and a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with triplets and a *rit.* (ritardando) marking. The left hand accompaniment also features triplets. A *a tempo* marking is in the left hand, and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is in the right hand.

First system of a musical score in 9/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has five flats. The music begins with a piano (*p*) dynamic. A large slur covers the first two measures. The bass line consists of eighth-note patterns, while the treble line features chords and eighth-note figures.

Second system of the musical score. The treble clef part has a slur over the first two measures. The bass line continues with eighth-note patterns, and the treble line has chords and eighth-note figures.

Third system of the musical score. The treble clef part has a slur over the first two measures. The bass line continues with eighth-note patterns. The word *allarg.* is written above the treble clef in the third measure. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Regreso

Soneto de R. Canabal

Enrique de Herrera y Lerena

Con mucha calma

Piano

To - do es - tá i - gual, la ca - sa, el en - re -

ja - - - - do, El pa - rral y las ma - tas de ro -

sa - les Co mo an - tes el arre - a - te, es tá inun - da - do de a - ma -

rall. *col canto*

po - - - las. A - llá en los ven - ta -

a tempo

2 2 1

na - les Hay fue - go de cla - ve - les, en el va - do que a tra -

accel. poco

vie - sa el ria - chue - lo los jun - ca - les ver - de - an co mo siem - pre y el cer -

4

ca - do de - rro - cha sus a - ro - mas *rit.* a rau - da - les.

col canto

Pri ma - vera - es tá en to - do y no he

sen - ti - do can - ta - ta de sol jun to, a mi ni - do. Al mi -

rar del ca - mi - no que des - vía y al lle - gar a la lo - ma se des - plie - ga

la ca - sa - ca en el fon - do de la ve - - - ga

rit. *meno*

rall.

rit.

me sabe a un sueño de melanco - lía.

p *esfumando* *m. i.*

A Elena Rakowska de Serafin

A Ti Única

Para canto y piano

Letra de
Leopoldo Lugones

Música de
Pascual de Rogatis

Canto

Andantino

Un po - co de cie - lo y un po - co de

Piano

p

la - - - - go Don - de pes - - - - ca es -

tre - - - - llas el grá - cil bam - bú, _____ y al

poco rit.

pp e a tempo

fon - do del par - que, un ín - ti mo ha - la - - - go, La

pp

no - che que mi - ra co - mo mi - ras tú, Flo -

poco riten.

re - ce en los li - rios de tu po - e - sí - - - a La cán - di - da

pp a tempo *sempre legato*

lu - - - - na que sa - le del mar, _____ y en

té - - - - - bil _____ de -

li - - - - - rio _____ De a -

Musical score for the first system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "zul - - - - - me - - - - - lo -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a steady eighth-note accompaniment and a left-hand part with a simple harmonic line.

Musical score for the second system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "dí - - - - - a. Te - - - - - in -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the first system.

Musical score for the third system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "fun - - - - - de u - - - - - na". The piano accompaniment concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

va - - - - - ga con - go - ja de a -

ten.

sopra

mar. _____

legato

m. g.

Los

allargando

dul - - - ces sus - pi - ros de tu al - ma per -

pp *riten.*

Piú tranquillo ancora

fu - - - man, Te dan, como a e - -

a tempo *rit. --- a tempo*

lla ce-les-te_as-cen - ción. — La no - che tus o - jos...

riten.--- dim. - allarg. pp (1)

un po - co de Schu - mann y ___ mis

m. d.
m. g. 3 3 3 3
pp

ma-nos lle-nas de tu co - ra - zón. —

rit. ---
a tempo *poco rit.*
pp

(1) Deseando interpretar con la "mayor verdad el sentimiento" que la letra sugiere, he creído indispensable citar dos compases de "Chant du Soir" de Schumann. P. De Rogatis. [N. de la E.: Nota al pic en la partitura original. La pieza a la que hace referencia el compositor se titula originalmente *Abendlied*, N° 12 del op. 85].

Giga

A Alberto Williams

Víctor de Rubertis

Vivace (♩ = 104)

Piano

p

cresc.

col ped.

f

p

pp

un poco marcato

cresc.

f

p

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings of *mf* and *f* are used.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a repeat sign. The left hand has a sparse accompaniment. A dynamic marking of *pp* is present.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the second measure and *f* (forte) in the third measure.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the second measure, followed by the instruction *un poco marcato cresc.*

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The left hand provides a bass line with a *f* dynamic. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Second system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic. The left hand has a bass line with a *p* dynamic. The music continues in the same key and time signature.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *mf* dynamic. The left hand has a bass line with a *mf* dynamic. The music continues in the same key and time signature.

Fourth system of the piano score, starting at measure 62. The right hand has a melodic line with a *f* dynamic. The left hand has a bass line with a *f* dynamic. The system concludes with a double bar line.

Ninna-Nanna

Pastorale

A Camilo Guucci

Domingo Dente

Tranquillo

Violín con sordina

Piano

L'accompagnamento pp e legato

pp

sonido

p

rall.

p dolce

First system of a musical score. It consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Second system of the musical score. The vocal line includes the tempo markings *rall.* (rallentando) and *a tempo*. The piano accompaniment continues with its harmonic structure.

Third system of the musical score. The vocal line has a long melodic phrase with a slur. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line is mostly silent, indicated by a series of horizontal lines. The piano accompaniment features a bell-like sound effect labeled *campana*. Dynamic markings include *m. sin.* (mezzo-forte), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo).

dormendosi da lontano

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a long note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features dense chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

p

rall.

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features dense chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The tempo marking *rall.* is present at the end of the system.

p

pp

come prima

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features dense chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The tempo marking *come prima* is present.

mf

p

pp

ppp

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features dense chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The dynamics *mf*, *p*, *pp*, and *ppp* are indicated.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The right hand plays a series of chords and melodic lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *sf* (sforzando) with accents. The word *Lea* is written below the bass staff in two locations.

Musical score system 2, continuing the grand staff. The right hand features a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic pattern. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *poco más movido* (a bit more lively), *rit* (ritardando), and *mf* (mezzo-forte).

Musical score system 3, continuing the grand staff. The right hand has a complex chordal texture. The left hand has a rhythmic pattern. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *p* (piano).

Musical score system 4, continuing the grand staff. The right hand has a complex chordal texture. The left hand has a rhythmic pattern. The system ends with a fermata over the right hand and a *tr* (trill) marking over the left hand.

Musical score system 5, continuing the grand staff. The right hand has a complex chordal texture. The left hand has a rhythmic pattern. Dynamic markings include *prestissimo*, *accelerando*, *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The word *Lea* is written below the bass staff.

Evangélica

"Y María tomó una libra de unguento o perfume de nardo puro, y de gran precio y derramólo sobre los piés de Jesús, y los enjugó con sus cabellos; y se llenó la casa de la fragancia del perfume".

"*Evangelium*" secundum Joannem
(Cap. XII, Vers. 3)

Música de
Eduardo Fornarini

Lento e con unzione

Canto

Piano

pp mormorato *mf* *p*

Ma - ri - a er - go ac - ce - pit li - bram un -

p *mf*

guen - ti - nar - di pi - sti - ci, pre - ti - o -

sfz *mf*

si.....

intensamente espressivo

m. s.

m. d.

This system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a single note 'si' followed by a dotted line. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the bass and chords in the treble. The tempo is 3/4. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The piano part is marked 'intensamente espressivo' and 'm. d.' (mezzo-dolce). A 'm. s.' (mezzo-soprano) dynamic marking is present in the right hand.

sempre pp

m. s.

This system continues the piano accompaniment. The bass line has a steady eighth-note pattern. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The tempo is 3/4. The key signature has four sharps. The piano part is marked 'sempre pp' (sempre pianissimo) and 'm. s.' (mezzo-soprano) dynamic markings.

This system shows the continuation of the piano accompaniment. The bass line continues with eighth-note patterns. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The tempo is 3/4. The key signature has four sharps. The piano part is marked 'sempre pp' (sempre pianissimo) and 'm. s.' (mezzo-soprano) dynamic markings.

poco crescendo ----- *mf*

dimin... * *Leo.* * *Leo.*

...et un - xit pe - des Jc - su

p *p.*

et ex - ter - sit pe - des e - ius ca - pil - li

mf

su - - - is;

mf

et do - mus im -

dolcissimo

subito p

plé - ta est ex o - do - re un -

p

p

Musical score system 1. The system consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first two notes, followed by a triplet of eighth notes. The lyrics "guén" and "ti." are positioned above the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *fp* is placed above the bass staff.

Musical score system 2. This system continues the piano accompaniment from the first system. It features the same three-staff layout. The vocal line is mostly silent, with a few notes and a triplet of eighth notes appearing. The piano accompaniment continues with its rhythmic patterns in both the treble and bass staves.

Musical score system 3. This system concludes the piano accompaniment. The vocal line is silent. The piano accompaniment in the treble staff features a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*. The bass staff contains a melodic line with a fermata, a dynamic marking of *pp*, and a sextuplet of eighth notes. The instruction "perdendosi" is written above the bass staff, indicating a fading ending.

(A mi querido amigo el Doctor Isaac López)

El Zorzal

Poesía de
Edmundo Montagne

Música de
Vicente Forte

Canto

Andantino

Piano

p

Al

pie - - - - de un ár - - - bol gi - gan - - - te Me es -

sempre p

tu - - - - ve, o - yen - - - do, un zor - zal - - - -

p

Tri - - - no más lin - - do_a_o-tra a - - - ve No_o - í en la

p *rit.*

vi - da ja - más. _____

p

La co - pa_os - cu - ra del ár - bol

p *meno mosso y libremente* *>* *6*

Se_a - cla - ra - ra - ba_a su can - tar

Y_entre las ra - mas bri - lla - ba la di - vi - na in men - si - dad

f (Quasi Lento)

Cuan - do me_a - le - jé del ár - bol

A la luz cre - pus - cu - lar — lo ví to - do flo - re - ci - do del

f

can - to de a - quel — zor - zal. —

p mo - ren - do *p*

(fuminoso y poco a poco perdiéndose)

p *pp*

La Abeja

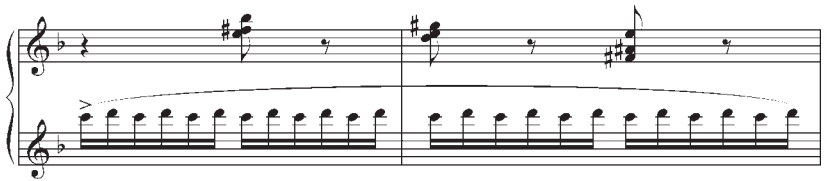
A José María Franco

José Gil

Piano

Allegro

mf



p



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *rit.* (ritardando) is present in the right hand.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *a tempo* is present in the left hand.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains two measures of chords, each with a slur over a pair of notes. The bass clef staff contains two measures of a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with slurs and ties. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *mf* and contains two measures of a melodic line. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains two measures of music with a key signature of one flat and a common time signature. The first measure has a whole rest followed by a quarter note G4 with a sharp sign. The second measure has a quarter note G4 with a sharp sign, a quarter rest, and a quarter note A4 with a sharp sign. The lower staff (bass clef) contains two measures of music, each with a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains two measures of music with a key signature of one flat and a common time signature. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note G4 with a flat sign. The second measure has a quarter note G4 with a flat sign, a quarter rest, and a quarter note F4 with a flat sign. The lower staff (bass clef) contains two measures of music, each with a continuous eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains two measures of music with a key signature of one flat and a common time signature. The first measure has a quarter note G4 with a flat sign, a quarter note F4 with a flat sign, a quarter note E4 with a flat sign, and a quarter note D4 with a flat sign. The second measure has a quarter note D4 with a flat sign, a quarter note C4 with a flat sign, a quarter note B3 with a flat sign, and a quarter note A3 with a flat sign. The lower staff (bass clef) contains two measures of music, each with a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the first measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains two measures of music with a key signature of one flat and a common time signature. The first measure has a quarter note G4 with a flat sign, a quarter note F4 with a flat sign, a quarter note E4 with a flat sign, and a quarter note D4 with a flat sign. The second measure has a quarter note D4 with a flat sign, a quarter note C4 with a flat sign, a quarter note B3 with a flat sign, and a quarter note A3 with a flat sign. The lower staff (bass clef) contains two measures of music, each with a continuous eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains two measures of music with a key signature of one flat and a common time signature. The first measure has a quarter note G4 with a flat sign, a quarter note F4 with a flat sign, a quarter note E4 with a flat sign, and a quarter note D4 with a flat sign. The second measure has a quarter note D4 with a flat sign, a quarter note C4 with a flat sign, a quarter note B3 with a flat sign, and a quarter note A3 with a flat sign. The lower staff (bass clef) contains two measures of music, each with a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* is present in the first measure of the lower staff.

First system of a musical score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a fermata. The left hand has a few notes, including a half note. A *rit.* (ritardando) marking is present in the right hand.

Second system of a musical score. The right hand has a continuous eighth-note melody. The left hand has a simple accompaniment. The marking *p a tempo* is written in the left hand.

Third system of a musical score. The right hand has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a few notes.

Fourth system of a musical score. The right hand has a few notes, including a half note. The left hand has a few notes. The marking *mp más moderato* is written in the left hand.

Fifth system of a musical score. The right hand has a few notes, including a half note. The left hand has a few notes. The marking *p* is written in the left hand.

Folklore del Norte Argentino
(Sgo. del Estero)

Que linda sois Vidala

(En tono mayor)

Colección encomendada por la
Universidad de Tucumán

Tomada en Loreto
por Manuel Gómez Carrillo

Introducción
Moderato (♩ = 120)

Piano

(Marcado el bajo e imitando los golpes rítmicos de la caja)

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords in a 3/4 time signature, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, mimicking the sound of a tambora. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute.

Canto *p*

Sois u - na pre - cio - sa

The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Sois u - na pre - cio - sa'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction, with the left hand providing a steady eighth-note accompaniment.

Estribillo

flor... Que lin - da sois Ven - go, a de - cir - te a -

crescendo

The chorus begins with the lyrics 'flor... Que lin - da sois Ven - go, a de - cir - te a -'. The piano accompaniment features a 'crescendo' marking, indicating a gradual increase in volume. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Estribillo

díos... Re - cau - da tus pren - das que al al - ba me voy...

The chorus continues with the lyrics 'díos... Re - cau - da tus pren - das que al al - ba me voy...'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern, with the left hand providing a steady eighth-note accompaniment.

(Imitando una modalidad del arpa campesina)

p

Si te fas - ti - dia mi a - mor Que lin - da sois

Ya lue - go des - can - sa - rás Re - - - cau - da tus

f

pren - das Que al al - ba me voy voy

dim. *p* *D. C. tutto*

Bailecito

Tomado en Humahuaca

Manuel Gómez Carrillo

Introducción

Allegro (♩ = 176)

Piano

Musical notation for the piano introduction, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical notation for the piano introduction, measures 5-8. The right hand continues with the complex rhythmic pattern, while the left hand maintains the accompaniment.

Danza

Cuan-do se-pas que he muer-to, Mi ne-gra Vue-la al ins-tan-te

Musical notation for the dance section, measures 1-4. The right hand plays a series of chords and eighth notes. The left hand has a simple bass line with eighth notes and rests.

Pa-lo-mi-ta, ay! Mu-cho te quie-ro Vi-di-ta, ay!

Musical notation for the dance section, measures 5-8. The right hand continues with the chordal accompaniment. The left hand has a simple bass line with eighth notes and rests.

con sentimento

Cuan do me va - ya No has de llo - rar

¡Ay! de tu ne - gro, Do - no - sa. Te has de a - cor - dar

Jalco
Cuan - do se - pas que he muer - to Mi ne - gra, Vue - la al ins - tan - te

ff *Vivo*

Pa - lo - mi - ta, ay! Mu - cho te quie - ro, Vi - di - ta, ay!

D. C. tutto (1)

(1) Después de una pausa se repite todo.
[N. de la E.: nota en la partitura original]

Vidala

(De lejas tierras)

Manuel Gómez Carrillo
Tomada a Guillermo Agüero (La Ccja)

Introducción
Moderato (♩ = 120)

Piano

p con tristeza

Guitarra con golpes rítmicos de caja

Continuation of the piano introduction musical score, showing the final measures of the piece.

Canto

De le - jas tie - rras ve - ni - do, So - lo por ver u - na
Yo por vos pren - da que - ri - da Tra - ba - jos he pa - de -
Tra - ba - jos he pa - de - ci - do so - lo por ve - nir - te, a
Bien me pue - des co - no - cer Yo soy el que siem - pre he

Estrillo

(Trova)

pren - da Quien sa - be, ay de mi! Si se a - cor - da - rá, Quien
ci - do —
ver...
si - do —

sa - be, ay de mi! Si se a - cor - da - rá, Si e - lla no me ol -

vi - da No la he de ol - vi - dar dar

1, 2, 3. 4.

D. C.

Canto Indígena

Tomado en Alto la Torre (Jujuy)

Manuel Gómez Carrillo

Moderato (♩ = 108)

Melancólico y monótono
Imitando la caja

ritmo persistente



Piano

Canto

1a. U - nos o - jos es - toy
2a. Cuan - do quie - ro, quie - ro
3a. Qui - sie - ra pa - sar el



vien - do Por e - sos o - jos me muc - ro Soy li - bre soy
mu - cho Cuan - do ol - vi - do, ol - vi - do lue - go —
rí - o sin que me sien - ta la, a - re - na —



due - ño. Y pue - do que - rer Me di - cen que
Cuan - do me quie - Al dia - blo po -

tie - nen due - ño A - sí con due - ño los quie - ro Soy
ren de - jar An - tes que me de - jen de - jo
ner - le gri - llos Ya tu a - mor u - na ca - de - na

li - bre soy due - ño. Y pue - do que - rer

1, 2, 3. Para term.

Nota: A esta música se aplican muchas otras coplas de acuerdo con la intención del cantor o con la fiesta que se celebra.
[N. de la E.: nota en la partitura original]

Zamba

Tomada a Baltazar Gallardo - (arpista ciego)

Manuel Gómez Carrillo

Introducción

Piano

pp con delicatezza *cresc.*

f

pp *cresc.*

f

Danza

The first system of the musical score for 'Danza' consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) begins with a series of chords and a melodic line, while the left-hand staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The tempo and dynamics are marked as *dolcissimo*.

The second system continues the piece. The right-hand staff features more complex chordal textures and melodic passages. The left-hand staff maintains a steady accompaniment. The dynamics are marked as *cresc.* (crescendo).

The third system shows a change in mood. The right-hand staff has a more rhythmic and energetic feel. The left-hand staff has a more active accompaniment. The dynamics are marked as *f* *enérgico* (strong and energetic) and *subito pp* (suddenly very soft).

The fourth system concludes the piece. The right-hand staff features a melodic line with grace notes and slurs. The left-hand staff has a more active accompaniment. The dynamics are marked as *con amor* (with love) and *cresc.* (crescendo).

First system of a piano score. The right hand features a series of chords and a melodic line with accents. The left hand provides harmonic support with chords and a bass line. Dynamics include *f* *enérgico* and *subito pp*.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *con amor* and *Marcato*. A first ending bracket is present.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *cresc.* and *pp*. A dashed line indicates a dynamic change.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *ff* and *pp*. A dashed line indicates a dynamic change.

First system of a piano score. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a series of chords and melodic lines, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking **f** (forte) is present at the beginning. The system concludes with a **subito pp** (pianissimo) marking.

Second system of the piano score. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The dynamic marking **pp** (pianissimo) is maintained throughout this system.

Third system of the piano score. The music continues with a dynamic marking of **ff** (fortissimo). A dashed line labeled **8^{va}** above the staff indicates an octave transposition for the right hand.

Fourth system of the piano score. The music concludes with a dynamic marking of **sf** (sforzando) and the instruction **D. C. tutto**. A dashed line labeled **8^{va}** above the staff indicates an octave transposition for the right hand. The system ends with a double bar line and repeat dots.

El Cuando

Danza característica santiaguena

Adaptación para Violín
con acompañamiento de Piano

Manuel Gómez Carrillo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a Violin part and a Piano part. The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line starting on a whole note G4, moving to a half note F#4, and then a quarter note E4. The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a similar eighth-note accompaniment in the left hand. The second system continues the same musical material. The third system shows the Violin part becoming more active with sixteenth-note patterns, while the Piano part remains consistent. The score concludes with a ritardando and fortissimo marking.

Violín

Lento ($\text{♩} = 56$)

p muy sentimental

Piano

Aire de minué

dolce *p*

p

Allegro

rit. *ff*

rit. *ff*

Vivo (♩ = 184) *V*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a *V* and a fermata. It contains three measures of music with dotted rhythms and tied notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, marked with a *V*. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Tempo de Gato

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a *V* and a fermata. It contains three measures of music with dotted rhythms and tied notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, marked with a *V*. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with triplets indicated by a '3' over the notes.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a *V* and a fermata. It contains three measures of music with dotted rhythms and tied notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, marked with a *V*. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with triplets indicated by a '3' over the notes.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, marked with a *V* and a fermata. It contains four measures of music, including a triplet of eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, marked with a *V*. It features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with triplets indicated by a '3' over the notes.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth-note chords and some slurs. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and some slurs.

Second system of the musical score. It features the same three-staff layout. Above the first staff, the tempo marking "1° Tempo" is written. The system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the notes. A dynamic marking "p" (piano) is present in the bass staff of the second ending.

Third system of the musical score. It continues the three-staff layout. It also features first and second endings, marked "1." and "2.". A "rit." (ritardando) marking is placed above the second ending in both the top and bass staves. The system concludes with the word "Fin" at the bottom right.

First system of a piano score. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note and an eighth note. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Second system of the piano score. The right hand continues with a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is present in the second measure.

Third system of the piano score. The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *rit.* marking is present in the second measure.

Fourth system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes in the second measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *rit.* marking is present in the second measure.

Fifth system of the piano score. The right hand has a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *rit.* marking is present in the second measure.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and a triplet of eighth notes in the first measure. The tempo/mood marking *con expresión* is written above the right hand staff.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure and various chordal textures.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure and various chordal textures.

Fourth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure and various chordal textures.

Fifth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in the first measure and various chordal textures.

Reten molto. ---

First system of a piano score. The right hand features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note. The left hand has a quarter note followed by a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo marking is *Reten molto.*

Second system of the piano score. The right hand has a quarter rest followed by a triplet of eighth notes. The left hand has a quarter note followed by a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Third system of the piano score. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The left hand has a quarter note followed by a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Fourth system of the piano score. The right hand has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The left hand has a quarter note followed by a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Fifth system of the piano score. The right hand has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The left hand has a quarter note followed by a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by frequent use of triplets and slurs.

- System 1:** Starts with a dynamic marking of *p* (piano). It features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand.
- System 2:** Continues the triplet patterns in both hands. A *Ped.* (pedal) marking is present in the bass staff.
- System 3:** Further development of the triplet motifs. A *Reten.* (ritardando) marking is present in the bass staff.
- System 4:** Marked *Molto Trattenuto* (Molto Ritardando). It includes a *Reten.* marking in the bass staff.
- System 5:** Concludes with a *Reten molto* (Molto Ritardando) marking in the bass staff.

8^{va}

f *leg.*

3

V

3

This system contains the first two measures of the piece. The right hand features a melodic line with a trill in the first measure and a triplet in the second. The left hand has a steady bass line with a triplet in the second measure. Dynamics include *f* and *leg.* (legato).

3

f *leg.*

poco ritard.

a tempo

V

3

3

This system contains measures 3 and 4. The right hand has a triplet in measure 3 and a trill in measure 4. The left hand continues with a bass line. Dynamics include *f*, *leg.*, *poco ritard.*, and *a tempo*.

allargando

f *leg.*

3

3

V

3

This system contains measures 5 and 6. The right hand has a trill in measure 5 and a trill in measure 6. The left hand has a triplet in measure 5 and a triplet in measure 6. Dynamics include *f*, *leg.*, and *allargando*.

Preludio

Arturo Luzzatti

Lent Espressivo

Piano

p

cresc.

p

p

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with triplets and a fermata. The word *dolce* is written above the first measure. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system ends with a fermata in the right hand and a *leg.* marking in the left hand.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand features triplets and a fermata. The word *marcato* is written above the final measure. The system ends with a *leg.* marking in the left hand.

Third system of the piano score. The right hand has a series of chords. The left hand has triplets and a fermata. The word *cresc.* is written above the final measure. The system ends with a fermata in the right hand and a *leg.* marking in the left hand.

Fourth system of the piano score. The right hand has chords and a fermata. The left hand has triplets and a fermata. The dynamic marking *-- p* is written above the first measure. The system ends with a fermata in the right hand and a *leg.* marking in the left hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a long slur over the final two measures. The left hand contains two triplet figures.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *cresc.* and *molto*. The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats.

Third system of a piano score, marked with a dashed line above the staff and *8va*. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplet figures. Performance markings include *affrett.* and *calmandose*.

Musical score system 1, first system. It consists of two staves (treble and bass clef). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first measure is marked *sfor. calmandose*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *dim.*. The fourth measure is marked *p*. There are triplets in the first two measures of both staves.

Musical score system 2, second system. It consists of two staves. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *pp*. There are triplets in the second and third measures of both staves.

Musical score system 3, third system. It consists of two staves. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *pp*. There are triplets in the second and third measures of both staves.

Musical score system 4, fourth system. It consists of two staves. The first measure is marked *pp*. The second measure is marked *pp*. The third measure is marked *pp*. The fourth measure is marked *pp*. The fifth measure is marked *pp*. The sixth measure is marked *pp*. The seventh measure is marked *pp*. The eighth measure is marked *pp*. The ninth measure is marked *pp*. The tenth measure is marked *pp*. The eleventh measure is marked *pp*. The twelfth measure is marked *pp*.

Canción Triste

Melodía popular

A Sara G. P.

Alberto Machado

Piano

Moderato f
pp e legato

pp
rall. poco

a tempo

pp
cresc.

dim. *pp* *mf*

This system features a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a *dim.* marking and a *mf* dynamic. The bass clef contains a bass line with a *pp* dynamic. Both parts include triplet markings.

pp *pp cresc. e acc.* *mf*

This system continues the piece. The bass clef has a *pp* dynamic, while the treble clef has a *pp cresc. e acc.* dynamic. The system concludes with a *mf* dynamic. Triplet markings are present throughout.

mf *pp* *cresc. e acc.*

This system shows a *mf* dynamic in the treble clef and a *pp* dynamic in the bass clef. A *cresc. e acc.* marking is placed between the staves. Triplet markings are used in both parts.

f *rall.* *dim.*

This system features a *f* dynamic in the treble clef and a *rall.* marking in the bass clef. The system ends with a *dim.* marking. Triplet markings are present in both parts.

Largo

Moderato

p

pp

mf

pp

mf

rall. molto

a tempo

8th-1

Canción del boyero

A Félix Etcheverry

Juan Bautista Massa

Lento (♩ = 72)

Piano

pp

mf

f

Lea *

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A signature *Lea ** is centered below the staff.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. A dynamic marking of *f* is present, followed by the instruction *affrett. poco a poco*. The left hand accompaniment remains consistent. A signature *Lea ** is centered below the staff.

Third system of the piano score. The right hand melodic line is marked with *dim.*. The left hand accompaniment features a more active eighth-note pattern. Three signature marks *Lea ** are placed below the staff.

Fourth system of the piano score. The right hand melodic line is marked with *poco ritenen.* and *p*. The left hand accompaniment features a more active eighth-note pattern. The system concludes with the instruction *a tempo*. Two signature marks *Lea ** are placed below the staff.

Musical score system 1, first system. The key signature is two sharps (F# and C#). The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a box around the final measure. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures. Performance markings include *poco rall.* in the first measure and *f* *affrett.* in the third measure.

Musical score system 2, second system. The upper staff continues with a melodic line, featuring a box around the first measure and a slur over the remaining two measures. The lower staff has a bass line with a slur over the first measure and a slur over the remaining two measures. Performance markings include *f* *a tempo* in the second measure and *rall.* in the third measure.

Musical score system 3, third system. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. Performance markings include *p* *a tempo* in the first measure. The words *Sea* and a decorative asterisk are written below the bass line in the first and third measures.

Musical score system 4, fourth system. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. The lower staff has a bass line with a slur over the first two measures and a slur over the last two measures. Performance markings include *f* in the third measure. The words *Sea* and a decorative asterisk are written below the bass line in the first, second, and third measures.

First system of a piano score. The right hand features a melody of eighth notes with a slur, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The system includes three measures, each marked with a fermata and a double asterisk (**) below the staff.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with a slur, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the system. The system consists of three measures, each with a fermata and a double asterisk (**).

Third system of the piano score. The right hand has a slur over the first two measures, followed by a fermata and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The left hand continues the accompaniment. The system ends with a fermata and a *dim.* (diminuendo) marking. The system contains three measures, with the first two marked with a fermata and a double asterisk (**).

Fourth system of the piano score, concluding the piece. The right hand features a melody with a slur and a fermata, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the start. The left hand plays a final accompaniment line. A *rall.* (rallentando) marking is present. The system ends with a fermata. The system contains four measures, with the first two marked with a fermata and a double asterisk (**).

Ballet des Marionnettes

Por Gabriel Palau

Andantino (♩ = 112)

Piano

mf *p* *mf* *f* *ff*

scia * scia *

p subito *p* *mf*

This system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *p subito* dynamic. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The dynamic *p* is maintained across the first two measures, and *mf* is introduced in the third measure.

f

This system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff features a more active accompaniment with eighth notes. The dynamic *f* is marked in the final measure of this system.

f *ff*

This system shows a continuation of the melodic and accompaniment lines. The lower staff has a more complex texture with some chords. The dynamics *f* and *ff* are indicated.

Lea * *Lea* * *Lea*

This system features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The word *Lea* is written below the bass line in three measures, each followed by an asterisk (*).

dim. *f* *Lea*

This system concludes the page. The upper staff begins with a *dim.* dynamic. The lower staff has a melodic line with a *f* dynamic in the final measure, which is also marked with *Lea*.

System 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *mf*. A double bar line with an asterisk (*) is at the end of the system.

System 2: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *f* and *mf*. A double bar line with an asterisk (*) is at the end of the system.

System 3: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *ff*. A double bar line with an asterisk (*) is at the end of the system.

System 4: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *mf* and *ff*. A double bar line with an asterisk (*) is at the end of the system.

System 5: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *p*. The system concludes with two first endings (1. and 2.) marked with double bar lines and repeat signs. A double bar line with an asterisk (*) is at the end of the system.

First system of a piano score in G major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *p*, *mf*, and *ff*. A double asterisk (*) is placed below the bass staff.

Second system of the piano score. The right hand continues with melodic phrases, and the left hand uses block chords and moving lines. Dynamics range from *f* to *ff*. Accents and slurs are used for phrasing.

Third system of the piano score. The right hand has a section marked *8va* with a dashed line, indicating an octave shift. Dynamics include *p* and *f*. The left hand continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of the piano score. The right hand features chords and melodic fragments, with dynamics *p* and *f*. The left hand has a steady accompaniment. A double asterisk (*) is placed below the bass staff.

Fifth system of the piano score. The right hand has melodic lines with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Dynamics include *ff* and *f*. A double asterisk (*) is placed below the bass staff.

First system of a piano score in G major. The right hand features chords with accents and a melodic line with slurs. The left hand plays chords with accents. The dynamic marking is *ff*.

Second system of a piano score. The right hand has chords with accents and a melodic line with slurs. The left hand has chords with accents. Dynamic markings *p* and *f* are used. A *rit.* marking is present above the right hand.

Third system of a piano score. The right hand has chords with slurs. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings *p* and *f* are used.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has chords with slurs. Dynamic markings *p* are used.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has chords with slurs. Dynamic markings *p* and *f* are used.

En los Andes

Edmundo Pallemarts

Piano

Maestoso

ff

p

fff

p

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a *marcato* articulation. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes. A crescendo leads to a dynamic marking of *sf* (sforzando), followed by a decrescendo to *ppp* (pianissimo) and a *rit.* (ritardando) marking. The system concludes with a *8vb* (8va) instruction and a dashed line.

Musical score system 2, continuing the grand staff. The tempo marking is *a tempo*. The right hand features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The system ends with a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#) and a time signature change to 3/4.

Musical score system 3, marked *Andante*. The right hand begins with a *pp* dynamic marking and features a triplet of eighth notes. A long slur spans across the system, covering the right hand and the first part of the left hand.

Musical score system 4, continuing the *Andante* section. It features a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

8^{va}

6

6

6

3

8^{va}

This system shows the first two measures of a musical piece. The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs, each marked with a '6' (sextuplet). The left hand provides a steady bass accompaniment. A first-octave sign (8^{va}) is placed above the right-hand staff.

ff *marcato* *poco accel.*

This system contains the third and fourth measures. The right hand plays chords and short melodic phrases. The left hand continues with block chords. The dynamic marking is *ff* (fortissimo), and the tempo is *marcato*. The fourth measure begins with the instruction *poco accel.* (poco accelerando).

sostenuto *fff*

This system covers the fifth and sixth measures. The right hand has a long, sustained chord in the first measure, marked *sostenuto*. The left hand has a long, sustained bass line. In the second measure, the right hand begins a sixteenth-note run marked with a '6' (sextuplet). The dynamic marking is *fff* (fortississimo).

8^{va}

3

3

3

3

8^{va}

This system shows the seventh and eighth measures. The right hand continues with sixteenth-note runs, each marked with a '3' (triple). The left hand provides a steady bass accompaniment. A first-octave sign (8^{va}) is placed above the right-hand staff.

Cantabile

pp

This system shows the first two measures of a piece. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The right hand plays a melody of quarter notes: F#4, C#5, G#4, F#4. The left hand is silent in the first measure and then plays a bass line of quarter notes: F#2, C#3, G#2, F#2. The tempo/mood is marked *Cantabile* and the dynamic is *pp* (pianissimo).

This system contains measures 3 and 4. The right hand continues with a melody of quarter notes: F#4, C#5, G#4, F#4. The left hand plays a bass line of quarter notes: F#2, C#3, G#2, F#2. The dynamic *f* (forte) is indicated at the end of the system.

This system contains measures 5 and 6. The right hand plays a melody of quarter notes: F#4, C#5, G#4, F#4. The left hand plays a bass line of quarter notes: F#2, C#3, G#2, F#2.

sostenuto

This system contains measures 7 and 8. The right hand plays a melody of quarter notes: F#4, C#5, G#4, F#4. The left hand plays a bass line of quarter notes: F#2, C#3, G#2, F#2. The dynamic *sostenuto* (sustained) is indicated.

First system of a piano score. The right hand features a series of chords in the upper register, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of a piano score. It begins with the instruction *molto sostenuto*. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues with eighth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present, followed by a return to *molto*. A dynamic marking of *p* (piano) is shown. A fermata is placed over a chord in the right hand, with a *scad.* (scadenza) marking below it.

Third system of a piano score. It starts with the instruction *(ad libitum)* and a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The right hand features a complex texture with triplets of chords. The left hand has a bass line with some slurs. A fermata is placed over a chord in the right hand.

Fourth system of a piano score. The right hand continues with triplets of chords, and the left hand has a bass line with slurs. The key signature remains two sharps.

Musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A slur covers the first two measures, and a fermata is placed over the final chord.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The piece continues with a *veloce* (fast) tempo. The right hand features a complex, rapid passage with many sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

Musical score system 3. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support with chords and eighth notes. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*sf*), piano (*p*), and pianissimo (*ppp*). A *rit.* (ritardando) marking is present in the second measure of this system.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of two sharps, common time. The right hand plays a series of chords, some with slurs. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (*pp*) and *più lento* (faster). A *rit.* marking is present in the second measure. The system concludes with a fermata over the final chord.

La Blanca Rosa

Letra de Leopoldo Lugones

Música de Víctor A. Pasqués

Piano

Andantino mosso

pp *Sempre legato ed armonioso*

mf *rall.*

Due ped.

a tempo ma piú lento

p

Ro - sa de nie - ve, ro - sa so - li - ta - ria Que a - ma - ba, el cis - ne de Ru -

mf

p *a tempo ma piú lento*

mf

rit. *a tempo*

bén Da - rí - o Blan ca flor — de pu - re - za y de ple -

f

rit. *a tempo*

rit. -----

ga - ria Cu - yo per - di - do, a mor llo - ra, el ro - cio.

f *p rit.* *f*

Ba - ña - da en

p Leggero.

Due ped.

lu - - - - na te can - tó, el po - -

Sua

mf

e - 8^{va} - - - - ta - , mien - tras so -

ña - bas en - tre, a - bier - - - to, el bro - - - che

al cas - to be - - so de la luz que a -

rall.

que - ta los la - - - gos mis - te - rio - sos de la

perdendosi

no - - - che

La Chilota

(cueca)

Celerino Pereira

Allegretto grazioso e molto delicato

Piano

p

sempre il basso pp

Graziosa

sf

marcato

f

p

p stacc.

rit.

1.

2.

3. *Fine*

p

D.S. al Fine

8vb

Lejos de Ti

Palabras y música
de Manuel M. Ponce

Piuttosto lento

Canto

p

Le - jos de tí la

Piano

vi - da es un mar - ti - rio - - - sin a - le - grí - a sin

luz Es la exis - ten - cia cruel lo - co de - li - rio -

f

poco rubato

- por que me fal tas tú por - que me fal-tas tú por-que me fal-tas

rall.

col canto

rall.

1. 2.

tú Le - jos de Es tris - te la ma - ña - na son - rí -

en - te, la tar - de — el cie - lo a - zul.

26

To-do, está gris y lú - gu-bre, en mi men - te _____ por que me fal-tas

tú _____ por-que me fal-tas tú _____ por-que me fal-tas tú _____

rall.

Las Mañanitas

Manuel M. Ponce

Andante

Canto

Piano

pp *dolcissimo*

A - ma - po - la per - fu -

ma - da de los lla - nos de Te - pic. Si no, es - tás e - na - mo - ra - da e - na -

mó - ra - te de mi. Ya la luz de la al bo - ra - da ti - ñe, el cie - lo de car -

mín A-ma-po - la per-fu - ma - da e - na - mó - ra - te de

mi. Des - pier - ta mi bien des - pier - ta mi - ra que ya a - ma - ne -

ció. Ya los pa - ja - ri - tos can - tan ya la lu - na se o - cul -

tó.

pp *soavissimo* *rall.* *pp*

Las Mariposas

Letra de
Luis María Iglesias

Música de
Ricardo Rodríguez

Canto

Allegretto *mf*

In - va - den el jar -

Piano

mf

dñ a - le - gre - men - te Las ma - ri - po - sas. Ba -

nán - do se en la luz con que es - plen - den - te

cresc. *f.*

cresc. *f.*

Be-sa-el sol a las ro - sas. Ya vi - si - tan las

mf

ff

mf

flo - - - res Ya de luz em - bria - ga - das a -

cresc.

gi - tan re - fle - jan - do mil co - lo - - res

f

p Sus a - las de - li - ca - - das.

ritenendo *a tempo*

p *ritenendo* *mf* *a tempo*

mf

Es que las ma - ri - po - sas Fue - ron flo - res un

dí - a, Cu - yas al - mas vo - la - ron ven - tu - ro - sas A, un É -

dén don - de rei - na la - a - lc - grí - a Y Dios que es bon - da - do - so,

f riten. dim.

p a tempo

To - das las pri - ma - ve - ras Las en - ví - a en con -

a tempo

p *mf cresc.*

jun - to es - plen - do - ro - so A la Tie - rra a be -

sar sus com - pa - ñe - ras.

Ad lib.

Romanza N° 2

A mi distinguido amigo
Don Gastón O. Talamón

Por Francisco A. Salgado

Andante

Piano

D. C.

p

T. C.

cresc.

rall.

Moderato con sentimento

p

f

Seo *

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a steady bass line. Dynamic markings include *p* (piano) in the right hand, *pesante* (heavy) in the left hand, and *mf* (mezzo-forte) in the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a steady bass line. There are some markings like *rit.* (ritardando) and **.* (crescendo) in the left hand.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a steady bass line. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the right hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A *molto rit.* (very ritardando) marking is present over the final measures of this system.

Third system of the piano score. The right hand has a more complex texture with chords and moving lines. The left hand features a prominent bass line with a wavy, undulating quality. A *a tempo* marking is at the beginning, and a forte (*f*) dynamic is used.

Fourth system of the piano score. The right hand has a dense, chordal texture. The left hand has a steady accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a dense, chordal texture. The left hand has a steady accompaniment. A *vall.* (ritardando) marking is present over the final measures.

Musical score system 1, first system. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *rall.* (rallentando). The system concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).

Musical score system 2, second system. The right hand continues with chords and melodic fragments, marked with *f* (forte). The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Musical score system 3, third system. The right hand features more complex chordal textures and melodic lines. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score system 4, fourth system. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic, a *rit.* (ritardando) marking, and an *allargando* section. The right hand has a final melodic flourish, and the left hand ends with a final chord. The system ends with the word *FIN*.

Canción variada

A María Costa-Barbé

Armando Schiuma

Piano

Lento
p

espressivo
mf

mf

f
cresc.

dim. *mf* a piacere dim...

This system shows the beginning of a piece in 3/4 time. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking starts with *dim.* and then *mf* with the instruction *a piacere*, followed by *dim...* at the end of the system.

p

This system continues the piece. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *p* (piano).

ff cresc.

This system shows a change in dynamics. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *ff* (fortissimo) with a *cresc.* (crescendo) marking.

m. d. *p*

This system shows a change in time signature to 4/4. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *m. d.* (moderato) and *p* (piano).

pp

This system shows a change in time signature to 3/4. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

First system of a piano score. The right hand features sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings (6) and a trill. The left hand has a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Second system of a piano score. The right hand has sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings (6) and a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present.

Third system of a piano score. The right hand has sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings (6) and a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Fourth system of a piano score. The right hand has sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings (6) and a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present. The tempo marking *lunga* (lento) is present, and the tempo marking *veloce* (allegro) is present.

Fifth system of a piano score. The right hand has sixteenth-note runs with sixteenth-note groupings (6) and a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

First system of a musical score. The upper staff features a melodic line with a long slur and a trill-like figure. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with slurs and triplets. The lower staff has a bass line with slurs and triplets. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff.

Third system of the musical score. The upper staff has a melodic line with slurs and a triplet. The lower staff has a bass line with slurs and a triplet. A dynamic marking of *mf* is present in the upper staff.

Fourth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with slurs and a triplet. The lower staff has a bass line with slurs and triplets. A dynamic marking of *pp* is at the beginning, and *mf* is at the bottom left. The instruction *ben sentito il canto* is written in the upper staff.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a trill at the end, while the left hand plays a bass line with triplets. A *ppp* dynamic marking is present.

Second system of the musical score, continuing the melodic and bass lines with various triplet markings in both hands.

Third system of the musical score, showing further development of the melodic and bass lines with triplet markings.

Fourth system of the musical score, featuring a more complex texture with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Fifth system of the musical score, concluding the piece with a final melodic flourish in the right hand and a bass line in the left hand.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a final flourish. The left hand provides a harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final notes of both hands, with the instruction "rit." (ritardando) written below.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes and a fermata. A fermata is also placed over the final notes of the right hand.

Third system of the musical score. The right hand has a fermata. The left hand has a fermata and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). A fermata is placed over the final notes of the left hand.

Fourth system of the musical score. The right hand starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a fermata. The left hand has a fermata and a dynamic marking of *pp*. A fermata is placed over the final notes of the left hand.

Triste

Letra de Luis Agote

Música de César A. Stiatessi

Allegro Moderato

Piano

6

m. d.

6

m. d.

m. d.

m. d.

7

6

rall. e rit. assai

6

Son las ho-ras de la au-sen-cia Mi mar-ti-rio,y mi do-lor,—

3

3

3

3

6

rall. -----

1

3

3

+ Más acentuado [N. de la E.: indicación en la partitura original]

Pues cir-cuns-cri - - - bo_a mi_a - mor El go-ce de mi exis-ten -

cia

rall.

Y le-jos de tu pre - sen - cia. Sin la som - bra

crescendo

un po' affrettando

de un con - suc - lo, Mi do - lor al - za su vuc - lo,

p

p

Leg. * * *

Sin que de - nun - cie mi a - cen - to, Mi triste - za, y mi la -

p

p

men - - - to, La in - ten - si - dad de mi due -

Lento

rall.

Lento * * * *Lento* * * *

lo.

m. d.

rall. e rit.

Su - frir es ley de la vi - da, Y por e - llo no me que -

p

jo.

1

Si no de ver - - me tan le - jos Del al - ma por mi que - ri -

p

1

da

1

Ya la_espe-ran - - za per - di - da De fi - jar - la_a

crescendo

p un po' affrettando

mi des - ti - no, Si - go in - feliz pe - re - gri - no

p un po' affrettando

f

De la tris - te ca - ra - va - na sin au - ro - ras. Sin ma -

p un po' affrettando

na - - - nas, ___

Mi so - li - ta - rio ca - mi -

Lento

rall.

Ado

no.

rall. e rit. assai

Beati mundo corde

Motet a 3 voix mixtes

Celia Torrá

Lent

Soprano
Be - a - ti mun - do cor - de: quo - ni -

Alto
Be - a - ti mun - do cor - de:

Tenor
Be - a - ti mun - do

am ip - si De - - - um Vi - de - - -

quo - ni - am ip - si De - - - um Vi - de - - -

cor - de: quo - ni - am ip - si De - - - um Vi - de - - -

bunt Be - a - ti pa - ci - fi - ci:

bunt Be - a - ti pa - ci - fi - ci: quo - ni -

bunt Be - a - ti pa - ci - fi - ci: quo -

quo - ni - am fi - li - i De - i De - i
 am fi - li - i De - i De - i
 ni - am fi - li - i De - i De - i vo - - -

f *p* *Un peu plus vite*

vo - - - ca - - - bun - tur Be - a - ti, qui
 vo - ca - bun - tur Be - a - ti, qui
 ca - - - bun - - - tur Be - a - ti, qui

p *p* *Un peu plus vite*

per - se - cu - ti - o - - - nem pa - ti - en - tur pro - pter
 per - se - cu - ti - o - - - nem pa - ti - en - tur pro - - - pter
 per - se - cu - ti - o - - - - - nem pa - ti - en - tur prop - ter -

p *Lent* *Lent*

f jus - ti - ti - am quo - ni - am: ip - so - rum est reg - num
f jus - ti - ti - am quo - ni - am: *p* ip - so - rum est reg -
f jus - ti - ti - am quo - ni - am: ip - so - rum est

coe - lo - rum, reg - - - - num coe - lo - - - - rum.
 num coe - lo - rum, reg - - - - num coe - lo - - - - rum.
 reg - num coe - - - - lo - rum, reg - num coe - lo - rum.

El indiecito de Pichi-Mahuida

Nº 4 de "Canciones" (en estilo popular)

Nº 12 del libro titulado
"Madrigales" de
P. Cavestany

Música de
José Torre Bertucci

Allegretto *la voce quasi parlando*

Canto

E-ra_un in-die-ci-to de Pi-chi Ma-hui-da; la co-lor de

Piano

mp *poco rit.* *a tempo*

siena, la fren-te ten-di-da, al pe-lo más ne-gro que ra-ma que-ma-da los dien-tes más

rall. *a tempo*

blan-cos que nie-ve ne-va-da. E-ra_un in-die-ci-to de Pi-chi Ma-hui-da que hací-a seis

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is in two staves, with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'E-ra_un in-die-ci-to de Pi-chi Ma-hui-da; la co-lor de'. The piano accompaniment begins with a *mp* dynamic and includes triplets and a *poco rit.* marking. The second system continues the vocal line with lyrics 'siena, la fren-te ten-di-da, al pe-lo más ne-gro que ra-ma que-ma-da los dien-tes más'. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including triplets and a *Quez* marking. The third system concludes the vocal line with lyrics 'blan-cos que nie-ve ne-va-da. E-ra_un in-die-ci-to de Pi-chi Ma-hui-da que hací-a seis'. The piano accompaniment includes a *rall.* marking and ends with a final triplet.

a - ños que es - ta - ba en la vi - da; que en un ran - cho

p

vie - jo te - ní - a por ca - ma tres o cua - tro

rall. ----- *a tempo*

rall. ----- *f e rall. molto* ----- *p*

pa - los de u - na mis - ma ra - - - ma.

rall.

12/8

p poco meno mosso

(más pa-ra el o - cio-sos la al-co-ba y el le-cho, dor - mí - a en la tie - rra. los

p

cresc.

allargando

cie - los por te - - - cho); que ha - bla - ba a sus ca - bras en

f

rall. molto e dim.

a tempo

p

in - dio ga - la - no, y le res - pon - dí - an ba - lan - do en cris - tia - no; que el

p

rit.

poco più mosso

la - zo en la dies - tra, so - bre zai - no_o - ve - ro pi - a -

pp *poco più mosso* *sempre p*

la - ba po - tros me - jor que el pri - me - ro; que

an - tes de la au - ro - ra ya_es - ta - ba can -

tan - do, y en - cual - quier ins - tan - te ci - ma - rro - ne -

rall.

an - do. Pues es - te in - die - ci - to de Pi - chi Ma - hui - da, te - ní - a u - na, her

a tempo

ma - na... por - qué a sí es la - vi - - - da.

un poco mosso

morendo ***p***

Saika

Cuento de Hadas en un acto y dos cuadros

Poema y música de
Floro M. Ugarte

Segundo cuadro

Un bosque encantado

Un poco lento y misterioso (♩ = 76) Las nubes que ocultan la escena se disipan poco a poco

Piano

p *cresc.*

f *m. s.* *sf* *dim.* *rit.*

a tempo

p *cresc.*

f *m. s.* *sf*

ESCENA I. Claudio, Lilia, Espíritus Malinos.

Claudio y Lilia reposan juntos al pie de un árbol que se encuentra a la izquierda en primer plano.

Musical score for Claudio and Lilia. The score is in G major and 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melody with a *m. s.* (mezzo sostenuto) marking. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a *sf* (sforzando) marking. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Scherzando Los Espíritus Malinos, cuidando el sueño de los jóvenes, bailan en ronda.
(♩ = 126)

Musical score for Los Espíritus Malinos. The score is in B-flat major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) begins with a *rall. dim.* (rallentando, diminuendo) marking and a *molto rit.* (molto ritardando) marking. The lower staff (bass clef) features a steady accompaniment. The piece is marked *p* (piano).

Musical score for Los Espíritus Malinos. The score is in B-flat major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features chords with accents (*>*). The lower staff (bass clef) features chords with accents (*>*). The piece is marked *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Musical score for Los Espíritus Malinos. The score is in B-flat major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features chords with accents (*>*). The lower staff (bass clef) features chords with accents (*>*). The piece is marked *p* (piano).

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a series of chords with a melodic line that includes a trill-like figure. The left hand (bass clef) plays a steady accompaniment of chords. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed above the second measure of the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Third system of the musical score. The right hand maintains the eighth-note rhythmic pattern. The left hand's accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure.

Fourth system of the musical score. The right hand continues with the eighth-note pattern. The left hand features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the first measure and a *p* (piano) marking in the third measure.

Ágilmente los Espíritus Malignos, desaparecen entre la maleza.

ESCENA II. Claudio. Lilia.

Claudio se despierta y mira con asombro a su alrededor

Un poco lento y sombrío (♩ = 76)

(reconociendo a Lilia)

f Li - lia!... *mf* *poco rall.* Lei qui?... Qui pres - a a -

(Levantándose con timidez)
a tempo (♩ = 76)

me!...

(Mira sucesivamente la selva y la cueva)

Che or - ri - bil fo -

cresc. *poco*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (treble clef) has a whole rest in the first measure and a half note G4 in the second measure. The piano accompaniment (grand staff) features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Performance markings include *cresc.* and *poco*.

res - tal Qua - le lu - gu - bre di - mor!

a poco *accel.*

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line has a half note G4 in the first measure and a half note F4 in the second measure. The piano accompaniment continues with a similar texture. Performance markings include *a poco* and *accel.* with a dashed line indicating acceleration.

ma for - se io so - gno an - co - ra. etc.

p *rit.* *a tempo* *f* *p* *rit.*

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line has a half note G4 in the first measure and a half note F4 in the second measure. The piano accompaniment features a dynamic shift from *f* to *p* and a *rit.* marking. Performance markings include *p*, *rit.*, *a tempo*, *f*, *p*, and *rit.*.

Bajo el Parral

Nº 1 de las Baladas Argentinas

Floro M. Ugarte

Piano

Animado (♩ = 100)

mf

Menos animado (♩ = 80)

sf ten.

p molto rit.

Canto

a tempo (♩ = 80)

p

Los tron - cos en - cres - pa - dos de la

vi - ña, tre - pan ro - bus - tos en el pa -

rit.

rit.

a tempo

rral.

a tempo

leg.

Múl - ti - ples ra - mas, ho - jas y ra - ci - mos.

leg.

poco ... a ... poco ... cresc.

te - jen fi - no do - sel te -

leg.

ni - do de es - me - ral - - - da, de to -

pa - cio y de ru - bí

f

Más animado

f

Ado * *Ado*

m. d.

dim.

rall.

Animado (♩ = 100) *Menos animado* (♩ = 80)

mf Los pá-ja-ros a-

le - gres en - to - nan su can - ción.

sf

Animado

Go - tas de

ten.

sol sal - pi - can el ca - mi - - - no. —

espressivo

p Y

a tempo (♩ = 80)

Xco. *

de la tie - rra hú - - - me - da un

va - ho de es - pe - ran - - - - za nos

su - be al co - ra - zón

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

And.

dim. rall.

dim. *rall.* *m. g.* *morendo* *pp*

Ollanta

Acto 2. Dúo Yaraví

José María Valle Riestra

Lento

Piano

dolce p

più p

ritenuo

allarg.

p

Tris - te, y so - li - ta - rio vi - ve, el co - ra -

p

Tris - te, y so - li - ta - rio vi - ve, el co - ra -

zón... la, es - pe - ran - za, a - ma - da ¡Ay! se - di - si -

zón... la, es - pe - ran - za, a - ma - da ¡Ay! se - di - si -

p *cresc.* *ten.*
 p6... _____ Sus - pi - ro de pe - na llo - ro de do -

p *cresc.* *ten.*
 p6... _____ Sus - pi - ro de pe - na llo - ro de do -

pp *rit.* *p* *cresc.* *ten.*
col canto

f *ten.*
 lor ¡Ay! ¡Ay! _____ ¡Ay! to - do, en el mun - do pa - ra mí, a - ca -

f *ten.*
 lor ¡Ay! ¡Ay! _____ ¡Ay! to - do, en el mun - do pa - ra tí, a - ca -

pp *f* *ten.*
col canto

p *pp* *molto rall.* *rit.*
 bó ¡Ay! ¡Ay! _____ ¡Ay! to - do, en el mun - do pa - ra mí, a - ca -

pp *molto rall.* *rit.*
 bó ¡Ay! ¡Ay! _____ ¡Ay! to - do, en el mun - do pa - ra tí, a - ca -

p *pp* *molto rall.* *rit.*
col canto

a tempo **f** *affrett.* *a tempo* **p**

bó! _____ ¡Ay! ¡Ay! to-do_en el mun - do pa - ra mí a - ca

a tempo **f** *affrett.* *a tempo* **p**

bó! _____ ¡Ay! ¡Ay! to-do_en el mun - do pa - ra tí a - ca -

a tempo **f** *affrett.* *a tempo* **p** *col canto*

pp *rall. e morendo* **ppp**

bó! ¡Ay! to-do_en el mun-do pa - ra mí,a - ca - bó! _____

bó! ¡Ay! to-do_en el mun-do pa - ra tí,a - ca - bó! _____

col canto

Ollanta

Yaraví - Piano solo

José María Valle Riestra

Lento

Piano

p dolce *più p*

cresc. *col canto* *ten.* *pp*

rit.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a tenuto mark. The left hand has a bass line with a tenuto mark. Dynamics include *f* and *ten.*. The instruction *col canto* is written above the left hand.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a triplet. The left hand has a bass line. Dynamics include *pp*, *molto rall.*, *col canto*, and *a tempo*. The instruction *col canto* is written above the left hand.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a triplet. The left hand has a bass line. Dynamics include *f*, *affret.*, *a tempo*, and *col canto*. The instruction *col canto* is written above the left hand.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamics include *pp*, *col canto*, *rall. e morendo*, and *ppp*. The instruction *col canto* is written above the left hand. A *Leo* marking is present below the left hand.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line. The left hand has a bass line. Dynamics include *pppp*, *ten.*, and a triplet. The instruction *col canto* is written above the left hand.

Canción Serrana

Nº 2

Alberto Villalba Muñoz

Con moto

Piano

Dos a - man - tes pa - lo - mi - tas ——— lle - nan sus pi - cos y

p

llo - ran ——— Y en vic - jos ár - bo - les mo - - - ran

sf

pp

a so-las-con su do - lor _____

a so-las-con su do - lor _____

Fine

p

Por al - tas cum - bres de - sier - tas u - na se es -

ca - pa li - ge - ra. ————— De - jan - do, a su com - pa -

tie - ra ————— llo - rar tan in - faus-to, a - mor —————

llo - rar tan in - faus-to, a - mor ————— *D.C. al Fine*

Canción Serrana

Nº (4) 3

Alberto Villalba Muñoz

Piano

Vivo

The piano introduction consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic line with a large slur over the first two measures, followed by a repeat sign and further melodic development.

The second system of the piano introduction continues the melodic line from the first system, featuring a large slur over the first two measures. The left hand continues with its accompaniment, ending with a final chord.

1ª. Lo ar-dien-te de mi pa - tria _____
(Todos) 2ª. Re - ci - bid las dul-ces no - tas _____

The vocal entry is shown on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is shown on two staves below. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piano part ends with a final chord.

ver - des o - las de la mar _____
 en que mi sa - lu - do va _____

nie - ve pu - ra de los An - - - des _____
 y en cam - bio su - yo, o - tor - gad - - - me _____

bri - sas de mi na - ran - jal _____
 vues - tro a - mor y vues - tra paz _____

con indolencia

a tempo

nie - ve pu - ra de los An - - - des _____
y en cam - bio su - yo_o - tor - gad - - - me _____

a tempo

1. *rit.* ----- *accel.* ----- | 2. *rit.*

bri - sas de mi na - ran - jal _____ vues tro a mor y vues tra _____

rit. ----- *accel.* ----- *rit.*

paz _____

paz _____

veloce -----

A Lucilia Villa-Lobos
A Prole do Bebê (Nº 1)
Coleção de peças características

3. Caboclinha - A boneca de barro

Heitor Villa-Lobos

Pouco moderado (*Un peu modéré*)

Piano

mf suavement lié

p

a tempo

rall.

mouvement

First system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Both staves feature numerous accents (v) and dynamic markings.

Second system of a musical score. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Both staves feature numerous accents (v) and dynamic markings.

Third system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Both staves feature numerous accents (v) and dynamic markings. The dynamic marking *ff* is present in the first measure of the bass staff, and the text *le chant* is written in the first measure of the treble staff.

Fourth system of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. Both staves feature numerous accents (v) and dynamic markings. The dynamic marking *pp* is present in the first measure of the bass staff, and the text *m. g.* is written in the first measure of the bass staff.

8^{va}-----

f

m. g.

Detailed description: This system shows the beginning of a piece. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line, indicated by an octave sign (8^{va}), begins with a series of chords in the right hand and a few notes in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

(8^{va})-----

p

rall.

Detailed description: The second system continues the piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The vocal line continues with chords in the right hand and notes in the left hand. A *rall.* (rallentando) marking is present in both staves. The piano part features a crescendo leading to a *p* dynamic. The key signature remains two sharps.

Un peu animé

p

m. g.

Detailed description: The third system is marked *Un peu animé* (a little more animated). The piano part has a piano (*p*) dynamic and features a more active rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth-note chords. The vocal line continues with chords in the right hand and notes in the left hand. A *m. g.* (mezzo-giochiato) dynamic marking is present. The key signature remains two sharps.

First system of a musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains a series of chords. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a few notes. The word "poco rall." is written above the bottom staff in the third measure.

Second system of a musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a series of chords. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a few notes. The word "p" is written above the middle staff in the first measure. The phrase "Plus animé et léger" is written above the middle staff in the first measure. The word "crescendo" is written above the middle staff in the second measure, followed by a dashed line. The phrase "poco a poco" is written above the middle staff in the third measure.

Third system of a musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a series of chords. The middle staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature, containing a few notes. The word "ff" is written above the middle staff in the first measure.

Fourth system of a musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature, containing a series of chords. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a few notes. The word "rall." is written above the middle staff in the first measure. The phrase "1er Mouvement" is written above the middle staff in the second measure.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a series of chords in a descending sequence. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. There are several accents (>) over notes in both hands.

Second system of a musical score. The right hand continues with chords. The left hand has a melodic line with notes and rests. Performance markings include *rall.*, *p* *Un peu vif*, and *cresc.*

Third system of a musical score. The right hand features a dense texture of chords. The left hand has a melodic line with notes and rests. A *rall.* marking is present.

Fourth system of a musical score. The right hand has a melodic line with notes and rests. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Performance markings include *ff* *1er Mouvement*, *rall.*, *descrecendo poco*, and *a poco* with a triplet of notes.

Santos Vega bajo un sauce llorón

Milonga

A Rafael Obligado

Alberto Williams

Andantino (♩ = 72) | *una corda*

Piano

p | *pp*

cresc. | *dim.* | *cantando espressivo*

p

First system of a piano score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental patterns from the first system.

Third system of the piano score. It includes the instruction *rall.* above the staff and *Poco più mosso* (♩ = 80) above the right hand. A dynamic marking of *mf* is placed below the right hand. The system concludes with a double bar line and a change in key signature to two flats (Bb, Eb).

Fourth system of the piano score, now in the key of Bb and Eb. The right hand features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Fifth system of the piano score. It includes a dynamic marking of *f* below the right hand. The system concludes with a double bar line and a change in key signature to one flat (Bb).

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and chords, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand. A vertical dashed line indicates a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Second system of the piano score. The right hand continues with chords and melodic fragments, marked with *mf* (mezzo-forte). The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature remains three sharps.

Third system of the piano score. The right hand begins with a *ritar.* (ritardando) marking. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *pp* (pianissimo) marking is placed above the right hand. The system concludes with the instruction *Tempo 1°* (Tempo primo).

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with chords and melodic fragments. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with a trill on the first measure, followed by a sixteenth-note run. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with a trill and a sixteenth-note run. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include *pp* and *p*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Third system of the musical score. The right hand features a trill and a sixteenth-note run. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp* and *p*. A fermata is placed over the first measure of the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a trill and a sixteenth-note run. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ppp*. A fermata is placed over the first measure of the right hand. The system concludes with a double bar line.

Adiós a la Tapera

Milonga

A Rubén Darío

Alberto Williams

Piano

Moderato (♩ = 112)

mf

p *con tristezza Espressivo*

leg.

cresc. *mf* *ritenuto*

p *una corda*

Musical score system 1, first system. The treble clef staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a *ritenuto* marking. The bass clef staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

Musical score system 2, second system. The treble clef staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *ritenuto* marking. The bass clef staff continues with a consistent accompaniment.

Musical score system 3, third system. The treble clef staff is marked *a tempo* and *p* (piano). The system ends with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *ritenuto* marking. The bass clef staff maintains the accompaniment.

Musical score system 4, fourth system. The treble clef staff features a *cresc.* (crescendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The system concludes with a double bar line and a 12/16 time signature. The bass clef staff also ends with a double bar line and a 12/16 time signature.

Musical score system 1, first system. The piece begins in 12/16 time with a key signature of one flat. The tempo is marked *molto ritenuto*. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a change to 2/4 time and a tempo marking of *a tempo*. The dynamic is *pp* and the mood is *triste*.

Musical score system 2, second system. The music continues in 2/4 time. The right hand has a melodic line with a *8va* (octave) marking. The left hand provides a steady bass accompaniment. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The system ends with a final 12/16 time signature.

Musical score system 3, third system. The piece changes to 12/16 time. The right hand features a melodic line with a *8va* marking and the instruction *perendosi*. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Vivace* with a metronome marking of $\text{♩} = 176$. The dynamic is *f*.

Musical score system 4, fourth system. The music continues in 12/16 time. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a final chord in the right hand.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a *ff* dynamic and ending with a *p* dynamic. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, showing a dynamic shift from *f* to *ff*. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature remains two sharps.

Third system of the musical score. The right hand begins with a *p* dynamic. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the left hand. The system concludes with a *8va* (octave) marking and a dashed line indicating the continuation of the melodic line.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *8va* and *ff*. The left hand plays a bass line with slurs and accents, marked with *ff* and *allargando*. The system ends with a double bar line. The key signature remains two sharps.

En las vísperas del Bicentenario, la Biblioteca Nacional convocó a la presentación de proyectos destinados a relevar el fondo patrimonial de la institución, con relación a las representaciones y querellas de la nación.

En este libro incluimos la recopilación de las partituras publicadas en la revista *Música de América* que la investigadora Vera Wolkowicz realizó, junto con el análisis de la apuesta y los dilemas de la publicación. En el estudio preliminar rastrea los intentos y también esas complejidades de la construcción de una imagen de nación en la revista y el carácter contradictorio que presentó esa empresa en estas latitudes.

El cuidadoso trabajo de compilación y transcripción permite poner en circulación nuevamente estas obras, valorarlas en tanto piezas musicales y analizarlas como parte de las discusiones de la nación.

