

Ana Carrique

Su trayectoria, su música



Silvina Luz Mansilla (compiladora)

Ana Carrique. Su trayectoria, su música

Silvina Luz Mansilla (compiladora)

Ana Carrique. Su trayectoria, su música

Silvina Luz Mansilla (compiladora)



**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES**



**ARTES
MUSICALES Y SONORAS**



**EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE
ARTES
MUSICALES**

Ana Carrique: su trayectoria, su música
Compilación de Silvina Luz Mansilla

Silvina Luz Mansilla [et al.] / prólogo de Romina Dezillio.
Contribuciones de Jazmín Tiscornia, Ricardo Jeckel, Silvia Trachcel / ilustrado por Ana
Magdalena Jeckel

1a ed.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDAMus – Editorial del Departamento de Artes
Musicales, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-48674-8-3

1. Estudios Culturales. 2. Historia de la Música. 3. Arte.
CDD 780.92

Fecha de catalogación: 13/07/2023

Ana Carrique. Su trayectoria, su música

Primera edición

Este libro ha sido realizado con el apoyo de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes en el marco de sus programaciones científicas 2020-2022 y 2023-2024 y constituye parte de los resultados obtenidos por equipos PIACyT de investigación dirigidos por Silvina Luz Mansilla y codirigidos por Silvina Martino, ambas Profesoras Titulares Ordinarias en el DAMUS.

©Silvina Luz Mansilla – Romina Dezillio – Ricardo Jeckel – Jazmín Tiscornia – Silvia Trachcel –

Diseño de tapa: Ana Magdalena Jeckel. La fotografía es gentileza del archivo familiar y la partitura, del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, que depende del Ministerio de Cultura.



Fecha de publicación: agosto de 2023

EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes – UNA

Av. Córdoba 2445 – (1120AAG) Buenos Aires-Argentina. (5411) 4961.7532

musicales.edamus@una.edu.ar

El contenido y la originalidad de este documento es de responsabilidad exclusiva de sus autores. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

**Autoridades del Departamento de Artes Musicales y Sonoras
“Carlos López Buchardo” – Universidad Nacional de las Artes**

Decana: Prof. Lic. Cristina Vázquez

Secretario Académico: Lic. Rodrigo Evangelista

Prosecretario de Investigación y Posgrado: Lic. Alejandro Goldzycher

A la pianista Dora Castro, in memoriam

ÍNDICE

Prólogo

Romina Dezillio

p.11

Res, non verba. Presentación

Silvina Luz Mansilla

p. 15

PRIMERA PARTE

p. 19

Ana Carrique. Trayectoria

Silvina Luz Mansilla

Familia e inicios

Inserción y trabajos institucionales

Premios, distinciones y menciones

Estrenos e interpretaciones destacadas

Repertorios y géneros abordados

Trayecto final

p. 21

Perspectiva de género y música. Algunas ideas

Jazmín Tiscornia

Introducción

Perspectiva de género, feminismo y lo femenino

Las constricciones

A modo de conclusión

p. 35

Ana Carrique. Catálogo de obras

Silvina Luz Mansilla

p. 39

SEGUNDA PARTE

Partituras de Carrique para piano y para canto y piano

p. 53

Acerca del proceso de edición

Ricardo Jeckel, Silvina Luz Mansilla y Silvia Trachcel

p. 55

Sonatina para piano, Ana Carrique

Allegro

p. 61

Andantino cantabile

p. 74

Rondó

p. 86

Preludio pampeano para piano, Ana Carrique

p. 100

Coplas puntanas (primera serie), Ana Carrique

p. 105

Hay una flor en los cerros

p. 106

Retamal, retamalito

p. 108

Guardé el secreto hasta ahora

p. 110

Por las sendas del Trapiche

p. 112

En mi rancho de las sierras

p. 114

De San Francisco me vengo

p. 116

Los llaneros de Facundo

p. 117

Tengo prendida en el pecho

p. 118

Con caja, violín y bombo

p. 119

¡Bien haya la Lujanera!

p. 121

Coplas puntanas (segunda serie), Ana Carrique

p. 123

En San Luis no te enamores

p. 124

Capillita de Renca

p. 126

Pajarito de la nieve

p. 128

En vano me has de buscar

p. 130

A patay huele la luna...

p. 132

TERCERA PARTE

Documentos. Tres transcripciones

p. 135

Una biografía sintética en la revista *Sintonía* (1939)

Carlos Márquez Lenz

p.137

Acerca de la mujer y la música en una conferencia sobre Carrique (1943)

Oreste Schiuma

p. 139

Carrique en *El Hogar* como parte de la cultura musical argentina (1951)

Brígida Frías de López Buchardo

p. 143

Bibliografía

p. 145

Archivos, fuentes y repositorios consultados

p. 149

Partituras publicadas de Ana Carrique

p. 150

Abreviaturas

p. 151

Sobre la compiladora

p. 152

Prólogo

Romina Dezillio

Ana Carrique fue una compositora. Su trayectoria vital la ubica en el pasado, pero su obra musical la evoca en tiempo presente. Una pregunta distraída, formulada a ciegas (o a sordas para aproximarnos con una metáfora al espacio de reflexión que nos convoca) diría: ¿Quién es Ana Carrique? Como sujeto femenino de la historia de la música argentina, en el entramado cultural de los años treinta y hasta mediados de los cincuenta, Ana Carrique es una compositora. El uso del presente histórico, que busca un efecto de cercanía y vigencia, sería aún más pertinente para referirnos a su obra musical; en este terreno sería incluso preferible. *Fuente Monumental Las Nereidas* es una escultura que representa el nacimiento de la diosa Venus; *La última inocencia* es un libro de poemas y *Sonatina en Mi bemol mayor* es una de las primeras sonatas compuestas por una compositora argentina, aunque ninguna de sus creadoras se encuentre entre nosotros. Eso pasa con las producciones artísticas, cuando las volvemos a experimentar –si tenemos la fortuna de reencontrarnos con ellas– son otra vez, en el presente. Nos permiten tender puentes, hoy desde donde estemos, hacia un tiempo y un espacio más allá de nosotros, uno que nos presagia y a la vez nos proyecta.

Sin embargo, el tiempo presente de la historia no resulta de modo natural ni espontáneo; al contrario, es el resultado de un esfuerzo victorioso contra el olvido. De eso se trata este libro, de una acción enérgica por cambiar un estado de cosas que se ha naturalizado. Ana Carrique no resulta un caso aislado; como compositora formó parte de un grupo de mujeres que participaron de las inquietudes creadoras de su tiempo con acento propio. Como sus colegas –Celia Torr, María Isabel Curubeto Godoy, Lita Spena– Carrique obtuvo reconocimientos por sus obras y alcanzó una presencia activa en el andamiaje institucional que fomentó el desarrollo del arte musical en la Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX. Por eso el estudio de su trayectoria y de su obra se nutre y a la vez alimenta el de otras compositoras de la misma época. El secreto está en visibilizar la trama.

Para ello, este libro reune acciones tendientes a distintos fines, concertadas a varias voces y a otras tantas manos. El propósito de Silvina Luz Mansilla, compiladora y directora del equipo de investigación a cargo de esta realización, prolonga esfuerzos anteriores por dar realidad material a un repertorio hasta hace poco más de una década apenas accesible y apenas conocido. La afirmación no debe darnos la falsa impresión

de una irreflexiva frase hecha o de una simple maniobra de presentación. La insistencia quiere indicar que las obras que aquí se ofrecen como partituras de uso, normalizadas a partir de estándares internacionales, fueron durante mucho tiempo apenas referencias de objetos ausentes. Este trabajo de edición crítica, cuidadosamente asumido nuevamente por Ricardo Jeckel y colaboradores, cumple el sueño de emancipar el documento del archivo para restituirlo a la vida musical.

Para acercarnos a la trayectoria biográfica y artística de Ana Carrique, Mansilla articula un contrapunto de voces en distintos registros. Desde las más íntimas, surgidas de testimonios familiares, hasta las más públicas, aquellas que Carrique suscitó en las mentalidades femeninas y masculinas de la época: el subrayado de sus méritos (en virtud de los que Brígida Frías de López Bucharcho propone la igualdad respecto de sus colegas varones) o la apreciación aquilatada de las diferencias que las mujeres tienen para dedicarse a la composición (a partir de la que Oreste Schiuma hace de Carrique un caso paradigmático para exponer la situación de las mujeres compositoras a comienzos de los años cuarenta).

De las partituras que se publican, *Sonatina en Mi bemol mayor* para piano arma una serie con las sonatas editadas anteriormente –la de Celia Torr , en 2017, y la de Lita Spena, en 2020–. Las tres obras constituyen esfuerzos que durante los años treinta dedicaron las compositoras a ejercitar las formas de la tradición clásicas como resultado de la formación escolástica, que en los tres casos se vincul  con las enseñanzas de Athos Palma. Puestas en diálogo, establecen tres puntos de apoyo –mínima expresión de una superficie– para considerar la música compuesta por mujeres como un mosaico de singularidades, en lugar de como excepciones que confirman la regla.

A diferencia de las entregas anteriores, este libro incluye un catálogo de la obra musical de Ana Carrique confeccionado por Mansilla, una actualización, corregida y aumentada, de un trabajo previo de la autora. La sola lectura de esta puesta en sistema de un sinfín de datos revela un mundo en el que las mujeres no solo son visibles, sino que son protagonistas: dedicatorias (como las que Carrique hace a las sopranos Maria Pini de Chrestia o Conchita Badía), colaboraciones (como la difusión que Lita Spena y Celia Torr  hacen de sus obras para coro), circuitos de difusión (la puesta en repertorio de sus obras en ciclos de concierto organizados por el Círculo Femenino Musical Santa Cecilia o la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina). La misma senda de afectos (ese encuentro entre los cuerpos con capacidad para afectar y ser afectados) cobij  en ocasiones las fuentes que permitieron hacer realidad este libro: fue la pianista Dora Castro quien hizo la donación del manuscrito más acabado de *Sonatina en Mi bemol Mayor*, con el que L a Cimaglia Espinosa estrenó la obra en 1936. Las conexiones

prolifera hasta donde seamos capaces de remontarlas y la pregunta persiste ¿por qué lleva tanta ventaja el olvido cuando queremos saber sobre nuestras compositoras?

Jazmín Tiscornia propone claves de lectura para cuestionar las causas que han propiciado la marginación de las compositoras de la tradición representada por el canon de la música argentina (historiográfico y de repertorio). A su vez, nos da la posibilidad de analizar la lógica a partir de la cual el género ha resultado un factor de exclusión de la práctica de la composición para las mujeres y nos invita a revisar de modo crítico las modalidades de inclusión selectiva que todavía afrontan las mujeres en los ámbitos musicales.

Con esta publicación, la historia de la música argentina puede dar un paso más en una dirección necesaria: del pasado al presente, y con un movimiento que también resulta decisivo: el del retorno. Pero no es el retorno de lo eterno e inmutable, sino que es el retorno de lo histórico, que nos permite conocer y reconocernos, que palpita en los reclamos del presente y desbroza caminos hacia el futuro. Liberados los documentos de la oscuridad del archivo (que si bien es un destino para historiadores no resulta igual para intérpretes de música), a menudo iluminan una herencia. Es cosa nuestra vislumbrarla, nuestra es la posibilidad de hacer de ella un legado con el que hacer frente al olvido.

Res, non verba. Presentación

Silvina Luz Mansilla

Conquistar el propósito de ver concretado un tercer libro dedicado a una compositora argentina, por parte del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” de la Universidad Nacional de las Artes, significa un gran estímulo. Fruto del trabajo continuado de proyectos de investigación acreditados, el aporte insiste –como los anteriores– en la idea un tanto utópica de cubrir áreas de vacancia impostergables en el vasto terreno de la historia de la música argentina de tradición escrita.

Tal como sucediera en 2017 y 2020, cuando publicamos resultados en torno a las sonatas pianísticas de Celia Torr  y Lita Spena,¹ proponemos en esta entrega un trabajo colaborativo que suma los esfuerzos de varios investigadores,² esta vez en torno a la trayectoria y aportes musicales de Ana Carrique, compositora nacida en Buenos Aires, que viviera entre 1886 y 1979. Así, cumplimos con los lineamientos formulados en sucesivos equipos de investigación,³ que apuntaron al estudio de repertorios musicales argentinos y a ciertos procesos de recepción est tica ocurridos en torno al Conservatorio Nacional de Música y Declamación en sus primeras décadas de existencia. Adicionalmente, se coronan con esta publicación algunos de los objetivos específicos planteados, que atañen al relevamiento y detección de obras musicales inéditas en repositorios públicos y privados, la transcripción informática y edición de las partituras y, finalmente, la transferencia a la comunidad académico-artística para su puesta en valor.⁴

¹ Véase Romina Dezillio (comp.), *Celia Torr . Sonata para piano en La*. Buenos Aires: EDAMUS, 2017 y Romina Dezillio (comp.), *Lita Spena. Sonata para piano*. Buenos Aires: EDAMUS, 2020.

² El proyecto actual –*Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música*– se enmarca en la programación científica 2023-2024. Lo integramos: Romina Dezillio, Hector J. Gimenez, Ricardo J. Jeckel, Laura Otero, Silvia Trachcel, Emiliano C. Turchetta y Florencia M. Zuloaga (investigadores); Trinidad M. Kempny y Azul M. Perez Moreniega (estudiantes becarias CIN); Silvina Luz Mansilla (directora); y Silvina R. Martino (codirectora).

³ Desde el año 2013 conformamos equipos interesados en la puesta en valor de la producción de compositoras argentinas, en el ámbito de sucesivas programaciones científicas acreditadas por la Universidad Nacional de las Artes. Jazmín Tiscornia –que colabora en este texto– y Juan Pablo Scafidi –que nos acercó una copia de la segunda serie de *Coplas puntanas*– integraron el proyecto 2020-2022.

⁴ Se pueden consultar online otros resultados en publicaciones producidas durante el período inmediatamente anterior. Véanse, por ejemplo: Romina Dezillio, “Primera serie criolla, de Isabel Aretz: la creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico”, *Neuma*, año 13, vol. 2. Talca (Chile): Universidad de Talca, 2020, pp. 158-189; Silvina Martino, “Del canto lírico al *paper*: el tránsito de la performance a la investigación musical”. En Luis Pérez Valero (comp.). *Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana*. Guayaquil (Ecuador): Universidad de las Artes, 2020, pp. 29-48; Florencia Zuloaga, *Rediscovering Argentine Repertoire Written in the 1930s: A Performative Study of*

Sobre Ana Carrique, realicé unos primeros avances heurísticos hace más de treinta años, a instancias del impulso que, para finales de la década de 1980, me infundiera la musicóloga Carmen García Muñoz, con su positivista inquietud por la confección de catálogos clasificados de obras musicales de Argentina, en el afán de poder de algún modo “contabilizarlas”, ofrecerlas como “evidencias”. Así surgió primero la breve entrada léxica para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999), y posteriormente un texto en el que ofrecí un listado de su producción (2005) y realicé algunas conexiones con la trayectoria de Elsa Calcagno.⁵

El presente libro consta de tres partes que combinan aproximaciones hermenéuticas con otras, de tipo documental. La primera consta de tres capítulos, de los cuales dos son de autoría de la compiladora y el otro, de Jazmín Tiscornia. Como en cualquier libro que se constituye como el primero dedicado a una figura, ha sido inevitable comenzar por un recorrido histórico-biográfico de Ana Carrique. Seguido luego por un capítulo breve sobre algunas de las problemáticas de género que atraviesan esta producción, se ofrece a continuación una revisión del catálogo compositivo de Ana Carrique, necesaria en el estado actual del conocimiento.

La segunda parte, central, resulta la más extensa por estar conformada por la edición crítica de partituras para piano y para canto y piano. Trabajadas por Ricardo Jeckel con el auxilio técnico de sucesivos integrantes de los proyectos,⁶ va precedida de una nota editorial a cargo de la compiladora, el editor y Silvia Trachcel (la intérprete del equipo que más de cerca abordó algunas obras). Así, tenemos la satisfacción de dar vida nueva a la *Sonatina en Mi Bemol Mayor* y al *Preludio pampeano*, ambas obras destinadas al piano.⁷ Ofrecemos también, las series primera y segunda de *Coplas puntanas*, conjunto

Concert Piano Works by Lita Spina and Celia Torrá, Doctor of Musical Arts Thesis. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska, 2022. Silvina Luz Mansilla y Ricardo Jeckel, “Documentos escritos y documentos sonoros. Un acercamiento al estudio de la improvisación pianística en Carlos Guastavino”, 4’33”. *Revista Online de Investigación Musical*, N° 19. Buenos Aires: DAMUS-UNA, diciembre 2020, pp. 127-140; Romina Dezillio, “Género, política y espacio. Estudio sobre la actuación de Celia Torrá en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta”, *Revista Música*, 19 (1). San Pablo (Brasil): Universidad de San Pablo, 2020, pp. 197-219; Laura Otero, “Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*”, 4’33”. *Revista Online de Investigación Musical*, N° 23. Buenos Aires: DAMUS-UNA, diciembre 2022; Silvina Martino, “La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino, a través de *Vidalita*, de Alberto Williams”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, Vol. 3, N° 6. Guayaquil (Ecuador): Universidad de las Artes, noviembre 2022, pp. 33-47; Hector Gimenez, “El piano a modo de representación del acordeón en las canciones del litoral de Carlos Guastavino”, ponencia leída en el *Congreso Argentino de Musicología 2020-2021*. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, INMCV, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 09 de agosto de 2021.

⁵ Véase Silvina Luz Mansilla, “Carrique, Ana”. En Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 263; y Silvina Luz Mansilla, “Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique”, *Revista del IIMCV-UCA*, N° 19, 2005, pp. 51-78.

⁶ En la revisión de las obras trabajamos en distintos momentos Laura Otero, Florencia Zuloaga, Silvina Luz Mansilla, Hector Gimenez, Romina Dezillio, Azul Perez y Silvia Trachcel.

⁷ Sobre *Preludio pampeano*, véase Silvia Glocer, *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA, 2017, p. 59.

de diez y de cinco breves canciones respectivamente, sobre textos de Alfredo R. Bufano. No desconocemos que la publicación póstuma de obras, como es este caso, conlleva una responsabilidad ineludible por parte de quienes asumen la tarea. Es que sigue siendo un reto central en América Latina la labor tan básica de poder establecer los textos musicales, si lo que se busca es una producción de conocimiento sobre el pasado de nuestro arte que incida consecuentemente en los discursos institucionales. Como expresáramos en las anteriores entregas, no hay otro modo de quebrar aquellas lógicas de círculo vicioso, que como en una espiral, sobrecargan la reproducción de la invisibilización típica del repertorio producido por compositoras argentinas. Resulta imprescindible contar con las partituras.⁸ Por fortuna, la eminente pianista argentina Dora Castro comprendió esa situación y, en vida, donó la partitura de la *Sonatina* de Carrique que estaba en su poder, al Instituto Nacional de Musicología; dejándola en custodia del organismo estatal destinado por excelencia a la salvaguarda del patrimonio musical, la libró del olvido. Por ello, dedicamos este libro a su memoria.

Tres transcripciones de documentos –dos de corte hemerográfico y uno, bibliográfico– conforman las fuentes que ofrecemos en la tercera parte del libro. Se trata de textos que nos acercan a distintas valoraciones históricas de la figura de Ana Carrique en torno a las décadas de 1940 y 1950. Los dos que proceden de revistas de interés general –como lo fueron *Sintonía* y *El Hogar*– permiten reconstruir la imagen en clave nacionalista con la que se presentaba a la compositora ante el público amplio de aquel momento. El tercero corresponde a un capítulo del libro *Música y músicos argentinos* (1943), de Oreste Schiuma (1881-1957), que en su momento marcó un interés hacia la producción que se iba generando en el país. Perteneciente a una extensa familia de músicos de ascendencia italiana, Schiuma ofreció no solo un boceto biográfico de la compositora sino una serie de reflexiones sobre “la capacidad artística de la mujer”. Describió y valorizó la presencia creciente de ellas en la cultura argentina y vislumbró, con una base filosófica orteguiana propia del horizonte intelectual de su época, la posibilidad de que la injerencia femenina devolviera a la sociedad un arte – dicho en sus términos– sensible y refinado.

Agradezco una vez más a las autoridades de la Universidad Nacional de las Artes – y en particular a las del Departamento de Artes Musicales y Sonoras– por el patrocinio institucional que nos otorgan. Es un honor poder trabajar en docencia e investigación en la universidad pública, en especial, en vísperas del primer centenario de nuestra casa de estudios. Vaya nuestra gratitud también para la Asociación Argentina de

⁸ Por su parte, Romina Dezillio ha liderado en los últimos años, desde su trabajo en el Instituto Nacional de Musicología, un proyecto específicamente dedicado a esta tarea: *Hacia una historia sonora de las primeras compositoras profesionales de música académica en Buenos Aires: obras para conjuntos de cámara y orquesta sinfónica del siglo XX*. Véase la serie “Compositoras Argentinas” bajo su curaduría, disponible para libre descarga en: <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/compositoras-argentinas/>

Compositores, que nos ha permitido la consulta de sus fondos documentales y, desde luego, para los dos institutos de musicología “Carlos Vega”, siempre atentos a nuestras inquietudes. María Isabel Carrique, sobrina nieta de la compositora, ha sido muy atenta, asimismo, con el acceso a su archivo familiar, instancia insoslayable en nuestra tarea.

Concluyo con el *dictum* de la primera médica argentina, aquella figura modélica en la historia de las mujeres de nuestro país, la Dra. Cecilia Grierson, a quien Ana Carrique admiró al punto de dedicarle un himno conmemorativo. Mujer de acción, en su labor filantrópica y pedagógica, incansable y completamente ardua para la mentalidad y el contexto de su tiempo, ella tenía un lema que hacemos propio cotidianamente en nuestros pasos: *Res, non verba* (hechos, no palabras).

PRIMERA PARTE

Ana Carrique. Trayectoria

Silvina Luz Mansilla

Familia e inicios

Nacida como la menor de siete hermanos, Bernardina Ana Carrique integró una familia de origen vasco que había estado radicada en Montevideo un tiempo, antes de establecerse en la Argentina.¹ De hecho, sus dos hermanos mayores –Domingo y Graciana– están indicados como “Orientales”, en el Censo Nacional Argentino de 1895.² Los otros –Mariana, Elena, Pedro Alberto y Gabina Rosa– nacieron en nuestro país y pudieron acceder a la escolarización básica al igual que “Anita”.³ Así, con el típico diminutivo, propio de ser reconocida como la más pequeña, se la identificó en el documento censal mencionado: contaba entonces con ocho años y concurría a la escuela.⁴ Domingo, según su nieta María Isabel Carrique, hablaba vasco –euskera– en su niñez, hasta que aprendió el español cuando comenzó su formación escolar. Llegó a ser ingeniero y cumplió importantes tareas en la etapa de construcción de las obras del llamado “Puerto Nuevo” de la ciudad de Buenos Aires,⁵ durante la segunda década del siglo XX.⁶

Con una historia distintiva de los inmigrantes europeos que forjaron su futuro en nuestro país en base a un gran esfuerzo personal y colectivo, la familia Carrique –como muchas– se centró en la obtención de una educación sólida para su prole y en una dedicación empeñosa al trabajo. Ana, nacida en 1886 en la capital argentina, si bien fue la única de sus hermanos que se dedicó a la música, accedió tempranamente al flamante Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado en 1893 por el compositor Alberto Williams.⁷ Allí, completó estudios de piano y de solfeo con Julián Aguirre y otros

¹ Su primer nombre –que nunca utilizó– nos fue informado por familiares (María Isabel Carrique, comunicación personal con la autora; 12 de enero de 2023).

² Estos datos son públicos y están disponibles en internet provistos por el estado argentino, a través de distintas bases de datos que permiten rastrear personas concretas.

³ Dos de las hermanas –Mariana Carrique de Urquijo y Gabina Rosa Carrique de Jaureguiber– se casaron. Rosa fue docente en Concepción del Uruguay, provincia de Entre Ríos.

⁴ Según Sosa de Newton, había nacido el 19 de julio de 1886, fecha que coincide con nuestras fuentes orales. Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: la autora, 1972, p. 76.

⁵ Domingo participó también en la comisión que entendió en la demarcación de límites con Chile y fue director de obras del puerto de Rosario.

⁶ Isabel Carrique, en entrevista con Romina Dezillio (27 de febrero de 2014). Isabel es hija de Carlos Carrique y nieta de Domingo, el mayor de los siete hermanos.

⁷ Sobre la destacada trayectoria de ese instituto de enseñanza, véase Vanina Paiva, *Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el*

profesores. Posteriormente, ya con alrededor de cuarenta años, participaría del sustancial beneficio artístico para la educación superior especializada que significó la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación; no era poco decir que, por fin, existiera en la misma ciudad de Buenos Aires, la posibilidad de acceder gratuitamente a una enseñanza especializada en música, gracias a la decisión del entonces presidente de la República, Marcelo Torcuato de Alvear.⁸ Las clases de armonía y contrapunto con la guía pedagógica de Athos Palma constituyeron una continuidad de ese paso por la flamante institución, trayectoria que hacia 1932 fue reconocida por el mismísimo director de esa casa de estudios, el compositor Carlos López Buchardo.⁹

Inserción y trabajos institucionales

No obstante, se trataba de una trayectoria en ascenso para alguien que entonces cursaba ya la mitad de su quinta década vital.¹⁰ Como todas, Ana Carrique debió abrirse camino en la profesión musical de compositora, en un contexto sociocultural todavía desventajoso para las mujeres.¹¹ Su desarrollo, ligado a su ingreso y pertenencia a la Sociedad Nacional de Música desde comienzos de la década de 1930, se concentró precisamente en una producción musical escrita, estrenada, difundida –y, a veces, premiada–, en aquel lapso de alrededor de veinticinco años, que cubre hasta finales de la época del primer peronismo.¹²

Procede –de hecho– de ese período, el grueso de los materiales obtenidos hasta el momento, para la construcción de este boceto biográfico y para la revisión del catálogo

período 1893-1952, tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales, 2019.

⁸ Decisión tomada a instancias de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, liderada por Carlos López Buchardo, y de la Sociedad Nacional de Música, instituciones que desde la presidencia de Hipólito Yrigoyen lo venían solicitando. Silvina Luz Mansilla, “El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis sociocultural sobre sus representantes, obras e instituciones”. En Alberto David Leiva (ed.), *Los días de Alvear*. Tomo 1. Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006, p. 324.

⁹ El fundador del conservatorio la mencionó en una nota como una “exalumna de este instituto” que había “producido y estrenado un bello conjunto de canciones” (*La Razón*, 31-12-1932). No tenemos constancia de que se haya graduado.

¹⁰ Un fragmento abreviado de este capítulo fue presentado como ponencia. Silvina Luz Mansilla, “La trayectoria de Ana Carrique como compositora de canciones escolares”, *XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 29 al 31 de mayo de 2023 (Mesa 15 “Mujeres y educación en el siglo XX”, coordinada por Micaela Pellegrini, María Soledad González y Agustina Mosso).

¹¹ Sobre la necesidad de una aproximación que contemple la intersección entre creación musical, mujeres y estudios críticos sobre el género, véase Romina Dezillio, “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires, entre 1930 y 1955”, en *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. IIMCV-UCA, 2 al 4 de noviembre de 2011, pp. 70-79.

¹² Destaquemos que, para el momento final del primer peronismo, Carrique –si bien longeva, pues murió nonagenaria, en 1979– bordeaba los setenta años.

que nuevamente aportamos.¹³ Crónicas periodísticas aparecidas en diarios y revistas, cartas, partituras publicadas y manuscritas, actas y memorias institucionales posibilitan un entrecruce de información combinado con fuentes secundarias que, esperamos, arroje una visión más acabada de su trayectoria.¹⁴

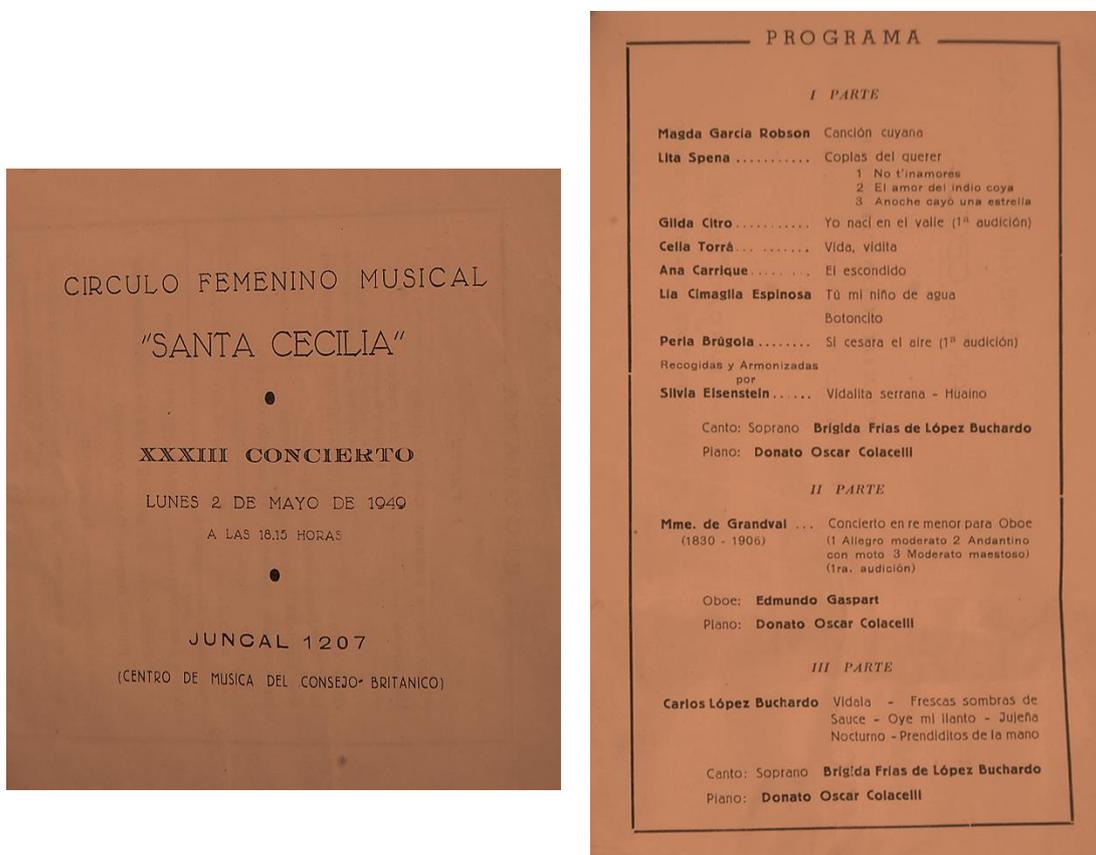


Figura 1. Programa de un concierto del Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia", 02 de mayo de 1949. Álbum Carlos López Buchardo, gentileza del IIMCV-UCA

¹³ Un corpus documental está contenido en un álbum personal-familiar, con hemerografía y otros documentos adheridos, que fue confeccionado a lo largo de los años por las hermanas de la compositora. Si bien hacia fines de la década de 1980 accedí a los materiales por gentileza de Matilde Gloria García de Carrique (madre de Isabel y sobrina política de la compositora), no tuve oportunidad de registrar con detalle esos valiosos materiales hasta que Romina Dezillio concretó su digitalización el 27 de febrero de 2014. Lo realizó como parte de las tareas del proyecto "Maestros y discípulas. Algunas sonatas para piano producidas en Argentina entre 1931 y 1937", acreditado entre 2013 y 2014 por la Universidad Nacional de las Artes. Agradezco a esa investigadora por facilitarme el conjunto fotográfico obtenido, que permitió refinar enormemente mis precarios datos anteriores.

¹⁴ Las fuentes contienen recortes periodísticos de *La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Sintonía*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*; partituras obtenidas recientemente en bibliotecas públicas de Buenos Aires y París; también, materiales digitalizados de la Sociedad Nacional de Música, el Instituto Nacional de Musicología y el Instituto de Investigación Etnomusicológica, así como el grueso de la bibliografía en la cual Carrique aparece mencionada.

Carrique fue miembro de la Sociedad Nacional de Música desde 1932.¹⁵ Como puede verse en el catálogo, una parte mayoritaria de sus obras fue estrenada en conciertos organizados por la misma. Además, la relación con instituciones en las que descollaba la presencia femenina como la Biblioteca del Consejo de Mujeres, la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina –liderada por Celia Torr  desde 1938– y el Círculo Femenino Musical Santa Cecilia –fundado en 1944 por Zulema Rosés Lacoigne–, da cuenta de su gradual inserción grupal [Figura 1].¹⁶ Asimismo, la cercanía con el Consejo Nacional de Educación que fomentaba la actividad coral en escuelas habla de su pertenencia a toda una formación cultural a favor de la participación femenina en las artes, que le fue posibilitando la circulación de sus obras.

Premios, distinciones y menciones

Otro modo de legitimación que alcanzó la figura de Carrique, a quien nuestras fuentes orales describen como dueña de un carácter algo retraído o distante, fue a través de la obtención de algunos premios considerados claves en su época y contexto histórico. Fueron seis en total. El primero –el conocido Premio “Julián Aguirre” a la Canción Escolar, que la Asociación Wagneriana de Buenos Aires entregaba desde 1921–,¹⁷ fue alcanzado por Carrique en 1930 con su pieza vocal * Si sereno fuera yo!*, sobre un poema de Isabel Cascallares Gutiérrez.¹⁸ Las distinciones continuaron con el importante Premio Municipal de Buenos Aires, obtenido en 1931 por un grupo de al menos cuatro canciones de cámara, entre las que se encontraban *Copla*, *Idilio* (ambas sobre poemas de Rafael Jijena Sánchez), *Sevilla* (sobre texto de Baldomero Fernández Moreno) y

¹⁵ Una comisión integrada por los socios Celia Torr , Alejandro Inzaurraga y José Torre Bertucci dio el dictamen favorable para su ingreso a la Sociedad Nacional de Música, lo cual fue refrendado mediante el voto de los otros socios. Hay constancia del proceso de ingreso de Carrique en las sesiones N  58 y 59, de abril de 1932 (páginas 26 y 28 del libro de actas de la Sociedad Nacional de Música, cuyo acceso a Romina Dezillio fue facilitado por el presidente, Juan Carlos Delli Quadri, en 2011).

¹⁶ Consta por ejemplo la interpretación de la obra coral *Qui no mi digan*, de Carrique, a cargo del coro de la Asociación Sinfónica Femenina, dirigida por Celia Torr , en la Biblioteca del Consejo de Mujeres, el 24 de septiembre de 1939. Véase “La Sinfónica Femenina y Coral Argentina ofrecerá el domingo una audición” (*La Nación*, 22-09-1939).

¹⁷ El fomento de la canción escolar por parte de esa institución fue de la mano del Consejo Nacional de Educación, cuyo objetivo común era el acrecentamiento del repertorio vocal de utilización escolar, dentro de una política educativa nacionalista tendiente a la formación de sentimientos patrióticos. Véase Luisina García, “Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre”, *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, vol. 3, N  6, noviembre 2022, pp. 21-32.

¹⁸ Educadora y poeta, llamada por Edmundo Montagne como “la cantora de las sierras”, Cascallares produjo un libro titulado *Poemas serranos*, del cual Carrique tom  varios textos para sus canciones. Procedente de la provincia de Buenos Aires, donde estuvo a cargo de la Sociedad San Vicente de Paul (en Adrogué), Cascallares había nacido en Lobos en 1889 y antes de su figuración profesional firmaba sus escritos con el pseudónimo “Quena”. Adelia Di Carlo, “Mujeres de actuación destacada. Isabel Cascallares Gutiérrez”, *Caras y Caretas*, N  1823, 09-09-1933, p. 97.

Canción serrana (de Isabel Cascallares Gutiérrez).¹⁹ En 1938, nuevamente una premiación recayó sobre una canción escolar, esta vez en un concurso del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública: la obra fue *Canción del molinero*, realizada sobre poema de Alfredo R. Bufano y pensada para los grados elementales de la formación escolar general.

Los tres últimos galardones que se conocen le fueron entregados a Carrique desde el ámbito oficial nacional, sucesivamente, en los años 1937, 1938 y 1942. El de 1937 lo conquistó *Coplas puntanas*, un álbum de diez canciones sobre versos de Alfredo Bufano, que participó en lo que se dio en llamar el Primer “Salón” Nacional de Música Argentina –emulando la denominación utilizada en las artes plásticas–, organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes.²⁰ Según informa Dezillio, el premio a Carrique correspondió a la cuarta de las seis categorías consideradas, que estipulaba las obras para canto y piano. La interpretación pública de las composiciones aceptadas al Salón estuvo programada antes del veredicto y el premio para las elegidas consistió en un monto de dinero destinado a la publicación de las partituras.²¹

Con respecto a sus dos últimas premiaciones, correspondieron ya a la flamante Comisión Nacional de Cultura, que desde 1936 inauguró una serie de distinciones denominadas Premios Nacionales de Música.²² La instancia constaba en sus primeros años de siete especialidades o categorías posibles en cada llamado, otorgándose cada año un premio por cada una. Carrique salió beneficiada en 1938 por “Seis piezas, estilizaciones de música folklórica”, presentadas en la categoría sexta.²³ Respecto de la

¹⁹ Mondolo, Ana María. “Premios de música otorgados por la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires”, *Revista del IIMCV*, año 10, N° 10, 1989, pp. 295-312.

²⁰ Existe un segundo grupo de *Coplas puntanas*, una segunda serie, que incluimos también en este libro. Distintas menciones difíciles de dilucidar hacen notar que para Carrique era frecuente escribir piezas breves basadas en la musicalización de una única cuarteta octosilábica. En este caso, las premiadas son las primeras diez: 1) *Hay una flor en los cerros*; 2) *Retamal, retamalito*; 3) *Guardé el secreto hasta ahora...*; 4) *Por las sendas del Trapiche*; 5) *En mi rancho de las sierras*; 6) *De San Francisco vengo*; 7) *Los llaneros de Facundo*; 8) *Tengo prendida en el pecho*; 9) *Con caja, violín y bombo*; 10) *¡Bien haya la Lujanera!*

²¹ Véase Dezillio (comp.), *Lita Spena. Sonata...*, pp. 27-28. Como en el caso de la *Sonata* de Spena, la obra premiada de Carrique parece no haber sido publicada, a pesar de este premio. Se desconocen las causas. La publicamos aquí.

²² La Comisión Nacional de Cultura y los Premios Nacionales se crearon a partir de los artículos 69 y 70 de la Ley 11.723 (sancionada en 1933). La comisión constaba de doce miembros: el Rector de la Universidad de Buenos Aires, el Presidente del Consejo Nacional de Educación, el Director de la Biblioteca Nacional, el Presidente de la Academia Argentina de Letras, el Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Director del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, el Presidente de la Sociedad Científica Argentina, un representante de la Sociedad de Escritores, otro de la Sociedad de Autores Teatrales, otro de la Sociedad de Compositores de Música Popular y de Cámara y dos representantes del Congreso Nacional. Para la evaluación de los premios se formaban comisiones asesoras, integradas por especialistas. Véase Leandro Lacquaniti, “La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* N° 17, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, 2017, pp. 66-85.

²³ Las seis piezas, hasta donde hemos podido reconstruir, fueron *Escondido*, *Baguala*, *Vidita*, *Yaraví*, *A una tejedora* y *El triunfo*. La categoría establecía: “No menos de tres piezas para voces e instrumentos. Canciones populares, tema original”.

segunda oportunidad, de 1942, la categoría premiada fue la cuarta y la obra favorecida, un grupo de seis “Canciones argentinas”.²⁴

Otra circunstancia que sirvió de acreditación hacia la obra de Carrique fue la temprana inclusión de su recorrido artístico en el libro *Música y músicos argentinos*, de Oreste Schiuma, publicado en 1943.²⁵ Basado –como todos los capítulos de ese volumen– en una conferencia que el musicógrafo había ofrecido unos años antes, el texto se subtitula “Capacidad artística de la mujer”. Por su importancia histórica, lo incluimos entre los documentos transcritos en la tercera parte de este libro.

Por la misma época, se produjo la inserción de un boceto biográfico, fotografía y obras de Carrique en la *Antología de compositores argentinos*, publicada por la Comisión Nacional de Cultura.²⁶ Esta serie de fascículos fue dirigida por Athos Palma (1891-1951), Carlos López Buchardo (1881-1948) y Pedro Sofía (1890-1976).²⁷ Avanzada la década de 1940, Otto Mayer Serra la incluyó en el primero de sus dos volúmenes *Música y músicos de Latinoamérica*.²⁸ La documentación encontrada de su correspondencia con el musicólogo español radicado en México sorprende frente al modo abreviado que finalmente tuvo la entrada léxica respectiva. También le dio difusión con cierto alcance internacional, la noticia breve que apareció en el apéndice de Néstor Ortiz Oderigo al *Diccionario de la música*, de Della Corte y Gatti.²⁹ Un espacio abundante le otorgó Zulema Rosés Lacoigne en su libro dedicado a compositoras, con un listado minucioso de obras que nos ha permitido conocer más títulos de los que pudimos acreditar fehacientemente en el catálogo.³⁰

²⁴ Las canciones fueron: 1) *Porque sí*; 2) *Tonada*; 3) *En lo sombrío del monte*; 4) *A la entrada de tu casa*; 5) *El ceibo se enamoró*; 6) *Siempre detrás de tus rejas*. La categoría establecía: “Serie no menor de seis piezas de música folklórica auténtica”.

²⁵ Oreste Schiuma, *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires: el autor, 1943. Sobre la recepción de esta obra, leemos en *La Nación*, el 20 de junio de 1943: “Frente a la música argentina, la posición de Oreste Schiuma es clara: pide un arte propio, no importado; un arte que resuma nuestra tradición, nuestra idiosincrasia, nuestra manera de sentir. Por eso sabe admirar a quienes cumplieron sin transgresiones tan íntima aspiración”.

²⁶ *Antología de compositores argentinos*. Fascículo IV. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1942.

²⁷ Sobre la frecuente confusión de esta antología con otra del mismo nombre, véase Bernardo Illari, “Volverse romántico”. En *Cuaderno de música (1844) de Juan Pedro Esnaola*. La Plata: Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene” y Universidad Nacional de La Plata, 2009, p. 30.

²⁸ Otto Mayer-Serra, “Carrique, Ana”. En *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947, pp. 195-196.

²⁹ Néstor Ortiz Oderigo, “Música y músicos de América (apéndice)”. En Della Corte y Gatti, *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi, 2ª edición, 1958. Sin afán exhaustivo, señalamos también la aparición de noticias sobre Carrique en Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971, p. 83.

³⁰ Zulema Rosés Lacoigne, *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: la autora, 1950, pp. 197-200. Como se explica más adelante, la producción manuscrita de la compositora, obrante en un archivo familiar, se ha conservado solo parcialmente.

Estrenos e interpretaciones destacadas

La pertenencia de Carrique a la Sociedad Nacional de Música fue la más sostenida y la que más rastros documentales nos ha dejado hasta el presente. Incorporada como socia activa desde 1932, como dijimos, en algunos períodos ocupó cargos en su Comisión Directiva, interpretándose una gran parte de su producción en los ciclos de conciertos que anualmente organizaba esta institución.³¹ Asimismo, al cumplirse el centenario de su nacimiento en 1986, se le tributó un homenaje en el Teatro Colón; disertó el crítico Juan Pedro Franze y la cantante Carmen Fabiani ofreció algunas de sus canciones de cámara acompañada por el pianista salteño Fernando Altube.³²

Una enumeración detallada de los estrenos e interpretaciones puede verse en el catálogo incluido más adelante. Sin embargo, queremos resaltar las salas porteñas en las que se escucharon sus obras, gestionadas casi siempre por la Sociedad Nacional de Música: el Teatro Nacional Cervantes, el Salón Amigos del Arte, el Teatro Colón, el Auditorio de Radio Nacional, la Biblioteca del Consejo de Mujeres, el Instituto Argentino de Cultura Integral, entre otras. En cuanto a intérpretes, destacamos las voces de Isabel Marengo, María de Pini de Chrestia, Clara Oyuela y Brígida Frías de López Buchardo,³³ así como el piano de Lía Cimaglia, Aldo Romaniello, Donato Oscar Colacelli y Alberto Inzaurraga. En la dirección coral de sus obras participaron Lita Spena al frente de agrupaciones escolares y Celia Torr , con su Asociación Coral Argentina.³⁴

De la repercusión de la obra de Carrique en el extranjero, sobresale un concierto que tuvo lugar en la Sala Chopin de París el 22 de febrero de 1939 [Figura 2]. Allí, la cantante brasilera Cristina Maristany y el pianista Hugo Balzo realizaron las diez *Coplas puntanas*, en un evento organizado por la Sociedad Nacional de Música; *Le Figaro* señaló a propósito de estas canciones que, “en su concisión, son modelo de gusto y expresión”.³⁵ También interpretó estas piezas la soprano argentina Noemí Souza, con Milford Snell al piano, en un concierto realizado en enero de 1951 en el Town Hall, de

³¹ Si bien escasa, hubo alguna circulación de sus obras en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. En sus conciertos se estrenaron *Copla* y *Vidala rústica* –el 1º de diciembre de 1930– y se interpretó *Escondido* –por Clara Oyuela y Roberto Locatelli– el 24 de agosto de 1942. Véase César Dillon, *Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y cronología*. Buenos Aires: Dunken, 2007, p. 159 y 229.

³² El concierto tuvo lugar el 18 de noviembre de 1986 en el Salón Dorado.

³³ Si bien la historia de la interpretación continúa siendo un capítulo pendiente de la musicología argentina, existen algunos aportes sobre estas artistas. Véase Patricia Díaz-Inostroza, *Clara Oyuela y el arte de cantar*. Santiago de Chile: Memoriarte, 2017; y Romina Dezillio, “‘Brígida Frías de López Buchardo De ‘cantatrice’ a ‘folklorista’: una operación radiofónica”, LIS. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* N  17, 2017, pp. 215-233.

³⁴ Sobre la trayectoria de Spena, véase Dezillio (comp.), *Lita Spena...*, pp. 21-22. Respecto de Torr , puede consultarse Marcela Méndez, *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos, 2001.

³⁵ Con el auspicio del embajador argentino Miguel  ngel C rcano, el concierto convocó, sobre todo, a público sudamericano. Véase *La Nación* (24-02-1939) y *La Prensa* (24-02-1939).

New York.³⁶ En Río de Janeiro, se escuchó en 1933 *Copla*, uno de los trozos de los que recibió el Premio Municipal, en un ciclo organizado por la Dirección Nacional de Bellas Artes en colaboración con la Asociación de la Prensa Brasileña.

1939

Bureau de Concerts Marcel de Valmalète
45, Rue La Boétie-8'
Téléph. Elysées 79-46 et 47 — R. C. Seine 511.047

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

FONDÉE EN 1871
PAR ROMAIN BUSSINE
ET C. SAINT-SAËNS

SALLE CHOPIN
(IMMEUBLE PLEYEL)
8, Rue Daru -:- Paris-17°

MERCREDI 22 FÉVRIER 1939
à 21 heures très précises
(Ouverture des portes à 20 h. 30)

595^{ME} CONCERT
donné par la

SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE

concert d'échange avec la

SOCIÉTAD NACIONAL DE MUSICA de BUENOS-AYRES
sous la présidence de S.E. l'Ambassadeur de la République Argentine

Programme

I. Premier trio en la mineur op. 54 pour piano
violon et violoncelle A. WILLIAMS
1) Allegro moderato
2) Berceuse
3) Finale
MM. Hugo BALZO, Carlos PESSINA,
Jean REULARD

II. Coplas Puntanas (1938) Ana CARRIQUE
paroles d'Alfredo R. Bufano

I. Hay una flor en los cerros
Il y a une fleur sur la colline

II. Retamal, retamito
Genêt, petit genêt

III. Guardé el secreto hasta ahora
J'ai gardé le secret jusqu'à présent

VI. Por las sendas del Trapiche
Dans les sentiers du Trapiche

T. S. V. P

Figura 2. Programa del concierto organizado por la *Société Nationale de Musique*, el 22 de febrero de 1939 en París. En AF

Repertorios y géneros abordados

El aporte más significativo de Carrique al repertorio de música argentina es el que la inscribe en la música vocal de cámara, que contabiliza ciento diecinueve obras para

³⁶ Hay un programa de mano en el AF.

canto y piano.³⁷ Con una influencia que combina el legado de la *Schola Cantorum* francesa con rasgos algo debussianos, propios de las enseñanzas mediadas por la vía del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y con frecuencia matizadas por ritmos y escalas del cancionero argentino, sus composiciones evidencian un lenguaje musical con eventuales giros pentatónicos, esquemas rítmicos derivados del huayno y otras referencias folclóricas; estas suelen ser casi estilizaciones, como el caso del escondido, el triunfo, la baguala y otras. Asimismo, Carrique sin duda siguió los pasos de su maestro de composición Athos Palma cuando como él, creó ciclos de canciones muy breves que apelan a destacar una identidad provincial.³⁸

En cuanto a los textos musicalizados, si bien podría decirse que tuvo una preferencia cuantitativa por la copla o cuarteta octosilábica, deben señalarse también canciones en las que la métrica es libre y los versos sin rima. En ellas, adoptó un estilo casi declamatorio, con abundantes valores irregulares y un énfasis en la acentuación prosódica del texto; el piano suele asumir pasajes complejos, en los que explora las sonoridades del registro grave y armonías yuxtapuestas –como sucede en *El de la lluvia de tu canto*, *El de la eterna soledad* y *El del renunciamiento*, pertenecientes a los *Seis cantos y una profecía*–. Los poetas más frecuentados son Alfredo Bufano, luego Agustín Dentone y finalmente, Isabel Cascallares Gutiérrez. En cantidad minoritaria, aparecen como coautores Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez y Leopoldo Lugones, entre otros.

Con Cascallares Gutiérrez escribieron unas diecisiete canciones, entre las que se encuentra un buen número de las propiamente escolares, así como el difundido *Escondido*, que tal vez por contar con una partitura a la que se puede acceder, ha sido interpretado por toda una tradición de cantantes.³⁹ Escritora dedicada a la exaltación de las temáticas rurales, paisajísticas, Carrique comparte con ella la intención argentinista y pedagógica en la que texto y música van de la mano. Así lo expresaron en los

³⁷ Como consta en el catálogo, algo más del 15% no han sido halladas, si bien tenemos datos de estrenos y documentos que afirman su existencia.

³⁸ Sería el caso de las dos series de *Coplas puntanas*, sobre poemas de Alfredo Bufano, que pueden haber tenido como referencia –como sugirió Franze– las brevísimas *Ocho canciones salteñas* que, a partir de la armonización de transcripciones de María Bertolozzi de Oyuela, Palma había publicado en 1924. Juan Pedro Franze. Comentario del disco *Canciones de cámara argentinas* (por Noemí Souza, Sergio Tulián y Enrique Ricci). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la MCBA-0005, 1969.

³⁹ Esa cadena de legitimación del *Escondido* inicia con María de Pini de Chrestia, Clarita Souvirón, Clara Oyuela y Brígida Frías de López Buchardo para llegar hasta épocas recientes con Víctor Torres, quien lo grabó para el sello Testigo junto a Jorge Ugartamendía (New York, TT10112, Vol. 1, 1997). En fecha cercana (marzo de 2022), la Camerata Argentina de Mujeres ofreció una relectura de la obra, en un concierto realizado en el marco del evento NMEM (Nosotras Movemos el Mundo); la versión con cuerdas y piano, que fue dirigida por Carla Ábalos e interpretada por la mezzosoprano Luz Matas, va en sintonía con la situación cultural actual algo paradójica, en la cual reverdecen corrientes nacionalistas de diverso alcance junto a las siempre pertinentes reivindicaciones de derechos y las propuestas de mayor federalismo.

fundamentos sobre su *Himno al libro*, al dirigirse al Presidente del Consejo Nacional de Educación, Octavio S. Pico:

[...] En nuestro afán de poner el arte al servicio de fines pedagógicos (en sus formas asequibles a la niñez), estamos realizando cuidada labor literaria-musical de la que es parte el trabajo que adjuntamos. [...] Como no existe un *Himno al libro*, que inculque en el escolar el fervor sentimental que requiere, tenemos la seguridad de que nuestro himno, es más que oportuno, necesario, y que en el “Día del libro” llenará un vacío que ha mucho se siente.⁴⁰

Respecto de Alfredo Bufano (1895-1950), poeta italiano radicado desde muy pequeño en San Rafael (Mendoza), presumimos que podría haber tomado contacto personalmente con la compositora en Adrogué, localidad bonaerense en la cual él se instaló por un breve tiempo en la década de 1920. Su poética, con numerosas connotaciones musicales,⁴¹ recurre a la copla con frecuencia. Se trata de una adopción consciente de la claridad, el equilibrio, el número, dentro de la estética literaria posromántica y modernista. Esta preferencia por el regionalismo se prepara ya en *Poemas de provincia* (1922), escritos en Adrogué; y se concreta por excelencia a partir de *Poemas de Cuyo* (1925) y otros escritos en los cuales, precisamente, parece haber abrevado Carrique.⁴² Hay en Bufano un cuidado que denota la creencia de que la música es la génesis de la poesía lírica.⁴³ Sus temáticas –en las que se alude a los pájaros nativos, los arroyos y ríos, la flora silvestre, los colores del otoño, los pueblos cuyanos con sus casas y patios– están ancladas casi invariablemente a la región de Cuyo. Bufano, técnicamente, aprecia la enumeración de sustantivos que van matizados por adjetivos que agregan “la nota de color, de tiempo, de valoración afectiva o espiritual”.⁴⁴ Un estudio minucioso de la treintena de canciones que los reunió aún aguarda.

⁴⁰ Nota con la cual se inicia la solicitud 12389-C, iniciada el 18 de junio de 1935 en el Consejo Nacional de Educación. Una nota de Miguel Mastrogianni al Inspector General, ya dentro del expediente, habla de una obra realizada desde lo musical “con buen gusto y mano segura”. En Archivo General de la Nación (Intermedio).

⁴¹ Por ejemplo, los poemarios *Mendoza la de mi canto* (1943) y *Charango* (1946).

⁴² *Tierra de huarpes* (1926), *Poemas de las tierras puntanas* (1936).

⁴³ Alfredo Bufano, *Poesías completas. Tomo 1 (edición, estudio preliminar y notas de Gloria Videla de Rivero)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983, p. 43.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 69-70.



Figura 3. Festival escolar en el Teatro Colón (*La Nación*, 01-12-1940). En AF

Sea por la finalidad didáctica de piezas como *Canción del Molinero* o *¡Si sereno fuera yo...!* como por el hecho de que los textos utilizados en general son breves, podría decirse que abundan en el catálogo de esta compositora las piezas concisas. Varias obras suyas fueron pensadas y aprobadas para el ámbito escolar, constituyéndose en miniaturas perfectamente funcionales en el aula durante las décadas de 1930 y 1940.⁴⁵ Algunas fueron presentadas en Festivales Escolares realizados en el Teatro Colón, como fue el caso de la *Ronda de los niños del prado*, protagonizada en 1940 por niños y niñas de la Escuela N° 21 del Distrito VI, dirigidos por las profesoras Lita Spena y Livia Quintana [Figura 3]. También, *A la rueda de algodón*, a cargo de grados infantiles de la Escuela N° 6 del Consejo Escolar 1, conducidos por la profesora Magdalena Mackinlay Costa; y *Canción del molinero*, a cargo de estudiantes de la Escuela N° 3 del Consejo Escolar IX, con la profesora Velia I. de Rodríguez.⁴⁶

Otro tipo de música creada por Ana Carrique es el repertorio para piano solo, que no supera la veintena de trozos breves, distribuidos en números de suites, piezas danzables sobre aires folclóricos y piezas de carácter. Entre las piezas con reminiscencias folclóricas destacan los dos *preludios*: el *Pampeano*, que aquí ofrecemos, con su ritmo de vidalita y su sentimiento nostálgico ligado a esa música de

⁴⁵ En el listado oficial de 1946 figuran, para primer grado superior y segundo: *Canción del molinero*, *Ronda de los niños del prado*, *Ronda de Nochebuena*, *A la rueda de algodón*, *Borriquito blanco* y *Pianito*. Para tercer grado: *Himno al libro*, *Ronda de los niños del prado*, *¡Si fuera vendedor!*, *¡Si jardinero fuera!*, *Canción del molinero*, *A la rueda de algodón*, *¡Si sereno fuera yo!* y *Homenaje a Julián Aguirre*. Véase *Lista de cantos escolares, aprobados por el H. Consejo*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación, 1946, p. 9 y p. 16.

⁴⁶ Véanse las extensas notas "Con una brillante fiesta en el Colón las escuelas primarias festejaron la terminación de los cursos" (*La Nación*, 01-12-1940) y "Gran lucimiento tuvo el acto escolar realizado ayer en el Teatro Colón" (*La Nación*, 03-12-1939).

la región de referencia; el *Criollo*, un extenso trozo que conlleva ritmos estilizados de milonga campera.

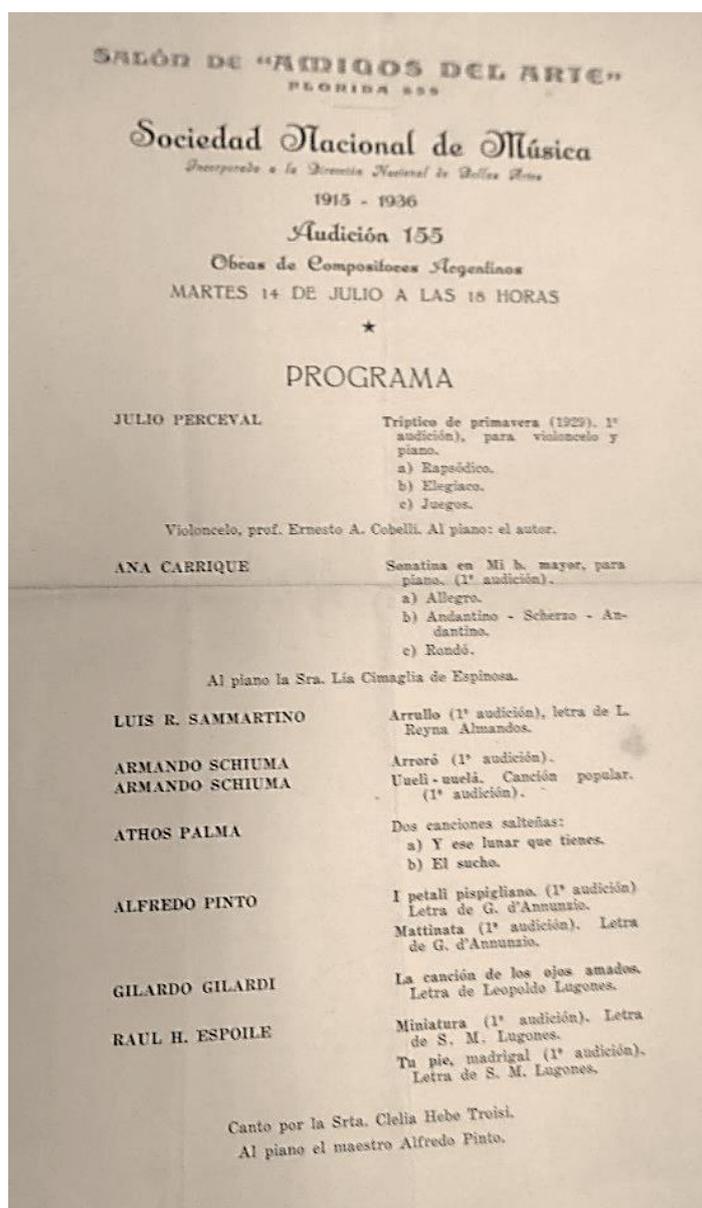


Figura 4. Estreno de la *Sonatina en Mi Bemol Mayor*, de Carrique. Programa SNM, 14 de julio de 1936, gentileza del IIMCV-UCA

De dimensión amplia, solo se ha conservado la inédita sonatina, que incluimos en este volumen. Recordemos que al grupo fundador de la Sociedad Nacional de Música –que había iniciado la composición de sonatas como forma casi obligada de demostración de su academicismo– siguió la producción de sus estudiantes del

Conservatorio Nacional, entre quienes se hallaba Carrique.⁴⁷ Es precisamente en un ciclo de conciertos de esa entidad [Figura 4], que la *Sonatina en Mi Bemol Mayor* fue estrenada el 14 de julio de 1936, por la pianista argentina –y compositora también– Lía Cimaglia Espinosa.⁴⁸

La obra, organizada en tres movimientos –*Allegro*, *Andantino cantabile* y *Rondo*– guarda la forma clásica para el primer movimiento, la escritura con voces intermedias elaboradas para dar densidad a la textura en el *Andantino* y el tempo ágil en compás compuesto con fragmentos rítmicamente hemiólicos para el último trozo. La escritura acórdica, con recurrentes notas agregadas (en especial, segundas), la exigencia de una apertura mayúscula en la mano izquierda (con frecuencia superior a la octava) y una búsqueda permanente de equilibrio rítmico entre el canto y el bajo, todo ello, inscribe a Carrique –junto a Lita Spina, Carlos Guastavino, Ángel Lasala y otros discípulos coetáneos y posteriores a ella– en el linaje de estudiantes que tuvieron muy en cuenta la preceptiva armónica de su maestro Athos Palma.⁴⁹

Trayecto final

En lo personal, Ana Carrique parece haber transcurrido una vida ligada a su familia, con quienes convivió casi hasta su tramo final. Afectada de asma, siendo joven pasó algunas temporadas en Córdoba, para recuperar fuerzas. No obstante, su salud no fue mala, si consideramos que falleció el 31 de octubre de 1979 con noventa y tres años cumplidos. Según fuentes familiares, su hermano Pedro se ocupó especialmente de velar por sus hermanas solteras, consiguiendo que un empresario que había sido su empleador se transformara en el benefactor de ellas. Ana, por su ascendencia vasca, pudo acceder en los últimos años de su vida a un hogar de ancianos de esa colectividad: el

⁴⁷ El género sonata había surgido a partir del grupo de compositores formados en Europa y vueltos al país, fundadores en 1915 de la Sociedad Nacional de Música, similar a la que ya existía en Francia. Entre otras, aparecen las sonatas y sonatinas de Athos Palma, José Torre Bertucci, Celestino Piaggio, José André, José Gil y Ricardo Rodríguez.

⁴⁸ Formada como pianista inicialmente con Alberto Williams, sobre Lía Cimaglia Espinosa (1906-1998) puede verse la entrada léxica respectiva en Dora de Marinis, *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza: Zeta Editores, 2014, pp. 125-126. También importa su figura como compositora de obras pianísticas. Sobre ese aspecto véase Flavia Carrascosa, “La investigación aplicada a la interpretación musical. La obra para piano de Lía Cimaglia Espinosa”. En *Actas de ECCoM, Vol. 2, N° 2, La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente. 12° ECCoM*, editado por Isabel Martínez et alii. Buenos Aires: SACCoM, 2015, pp. 33-37.

⁴⁹ Más allá de haber quedado plasmada en su *Tratado completo de Armonía*, en tres volúmenes (publicado en 1941), Palma publicó antes una síntesis de parte de sus enseñanzas en la revista *Crócalos*. Véanse los números 1, 2 y 3, de septiembre, octubre y noviembre de 1933, con sendos artículos titulados “Acordes principales de la tonalidad”, “Acordes secundarios de la tonalidad para la armonización de cantos” y “Armonización de cantos unitónicos y politónicos”. Silvina Luz Mansilla, “Aportes bibliográficos de Athos Palma a la formación técnica de intérpretes y compositores”, en *Actas XI Jornadas 2014. Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “julio E. Payró” (UBA), 2014, pp. 215-223.

“Euskalechea” de Lavallol, ubicado en la provincia de Buenos Aires. Sostenida mínimamente con un pequeño ingreso de SADAIC, en una nota aparecida en *La Prensa*, a los pocos días de su fallecimiento, se dice que ella había conquistado su lugar sin imposiciones, solamente en base a su labor de compositora, en la cual había conservado un “estilo sencillo, en trozos en su mayoría de cámara, de cierto acento nostálgico, que evocan paisajes y sentimientos de nuestra llanura”. Y concluye la publicación:

Su música se basaba en temas de evidente inspiración folklórica, pero siguiendo una línea de coherencia entre la concepción y la labor que se imponía para lograr lo puramente personal, porque había en ella la autenticidad del músico que no responde a otra voz, a otro mandato, que su propia vocación a la cual sabía darle el perfil de quien conocía la naturaleza y el alcance de su idea. Es decir, actuó sin trasgredir el círculo para el cual estaba destinada, por ley de vocación. No forzó su idea y de ahí la naturalidad y sinceridad que se conserva en todas sus páginas.⁵⁰

⁵⁰ “Ana Carrique. Falleció en Lavallol (Bs. Aires)”, *La Prensa*, 03 de noviembre de 1979, p. 13.

Perspectiva de género y música. Algunas ideas

Jazmín María Tiscornia

Introducción

Incluir la perspectiva de género y diversidad en los textos académicos constituye una necesidad y al mismo tiempo una demanda. Podríamos sostener incluso, que se trata de una *reparación*, de la cual se viene hablando asiduamente. En todos los ámbitos se plantea la necesidad imperiosa de reivindicar a aquellas mujeres y disidencias que, debido a las condiciones socioculturales que debieron sufrir, vieron relegadas e incluso *discriminadas*, sus producciones.

Esto se extiende a todos los campos y también es un tema central en la agenda de la cultura, tanto en nuestro país como en todo el mundo. Podríamos citar e incluir cuantiosa bibliografía sobre la temática, especialmente si nos detenemos en las reivindicaciones y reclamos de la ola feminista cuyo inicio se da en la década del 70. Desde entonces, distintas teóricas y académicas han afilado con más profundidad una suerte de *lupa revisionista* que se detiene a preguntar: ¿Por qué solo conocemos a artistas, académicos y científicos varones? ¿dónde están las mujeres? ¿cuáles son los fenómenos que ocasionan que no las conozcamos?

Diferentes autoras centraron su mirada específicamente en el campo artístico, que es donde hoy nos interesa detenernos. En las artes plásticas, movimientos como *Guerrilla Girls* o autoras como Linda Nochlin –con su ensayo *Why Have There Been No Great Women Artists?*–¹ comenzaron a preguntarse e investigar los motivos por los que, en salas de exposiciones o conciertos, o en planes de estudios institucionales, no figuraban artistas mujeres. ¿Es que acaso hay o hubo menos? O bien, quizás ¿fueron y continúan siendo invisibilizadas?

Detengámonos un momento en nuestra última pregunta e incluyamos algunas variables más en nuestra encrucijada: ¿Por qué solo conocemos a artistas, académicos, científicos hombres, *europeos o norteamericanos*? Incorporemos urgentemente a

¹ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 69, N° 9, enero de 1971.

nuestro análisis el siguiente término, resignificado por el feminismo: *interseccionalidad*. Y ahora, preguntémosnos: ¿Dónde están las artistas latinoamericanas? ¿dónde las mujeres, disidencias musicales y compositoras latinoamericanas? ¿dónde las argentinas? Nuestro embudo se afina y nos deja en el vórtice que buscamos: mujeres compositoras argentinas.

No es el objetivo de este capítulo hablar específicamente sobre Ana Carrique, sino preguntarnos: ¿Cuáles son las causas de que, tal vez, no la conozcamos tanto como quisiéramos? ¿se relaciona con que Ana era de hecho, mujer, latinoamericana y argentina? Por último, ¿cuáles son los fenómenos que provocan el desconocimiento de gran parte de la historia y de la música de Ana Carrique?

Perspectiva de género, feminismo y lo femenino

No vamos a detenernos a pensar si la música de Ana Carrique incluye o no una motivación *feminista*. No es el objetivo de este texto. Nuestra tarea consiste en buscar y analizar condicionamientos que pueden haber llevado a su poca visibilización en las diferentes casas de estudios musicales del país o, dicho de otro modo –y mirando con perspectiva de género– lo que la historia nos trae.

¿Cómo abrimos camino entonces? Buscaremos encontrar distintas miradas desde las cuales podemos analizar o reflexionar el arte hecho por mujeres. Tal como menciona la historiadora del arte Andrea Giunta, podemos pensar tres formas de relacionarlo con lo *femenino*.² En primer lugar, mujeres que se reconocen como feministas y manifiestan hacer arte feminista. Luego, mujeres que se identifican como feministas, pero no realizan un arte con intencionalidad feminista. Finalmente, están las mujeres artistas que no manifiestan un interés en hacer arte feminista.

Las constricciones

Para poder delinear los distintos condicionamientos que en el pasado y aún hoy también sofocan a las mujeres en distintos ámbitos, podemos pensar algunos de los fenómenos que fomentan la llamada *brecha de género* en el ámbito musical académico.

² Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

Las llamadas *segregación horizontal* y *segregación vertical* impactan en la música académica del mismo modo que lo hacen en otros ámbitos. Tal como podemos observar en el “Relevamiento estadístico de la actividad musical”, resultado del **Primer Informe del Observatorio de la Música Argentina (MUSA)**, el Instituto Nacional de la Música informaba –ya en 2019– sobre rasgos característicos en cuestiones de género que afectan a la actividad musical argentina.³ De acuerdo con los datos relevados, el instrumento más elegido por las mujeres músicas es la voz, mientras que en los varones, prevalecen los instrumentos armónicos, entre los que resalta la guitarra. Con respecto al piano, el relevamiento de Liska destaca:

En la comparación de los instrumentos de manera individual se vuelve a observar una diferencia en la distribución de las mayores preferencias entre cuatro instrumentos contra tres entre varones y mujeres: en los primeros el segmento de instrumentos con mayor porcentaje se reparte en guitarra, voz, bajo y batería, mientras que en mujeres encontramos a la voz, la guitarra y el piano [...].⁴

Ana Carrique sobresalió principalmente como pianista y compositora de obras para voz y piano. ¿Casualidad? Tal vez no. De hecho, la musicóloga española Pilar Ramos López observó en su difundido libro de 2003:

Durante algún tiempo las mujeres tuvieron prohibido el acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violonchelo, contrabajo y a todos los instrumentos de viento (incluida la flauta). En otras palabras, las mujeres estudiaban canto y piano y, además, en clases separadas de sus compañeros.⁵

La *segregación vertical* –también llamada *techo de cristal*–, que alude a la dificultad de las mujeres para acceder a puestos de jerarquía, es un fenómeno que requiere una mirada muy atenta para ser percibida. Si analizamos, por ejemplo, los contenidos de los programas de piano o de canto y piano de toda institución formadora de músicos profesionales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es notorio que la mayoría de los repertorios está compuesta por autores varones. Por ende, brillan por su ausencia tanto el nombre de Ana Carrique como así también el de casi toda otra compositora.

La importancia del *role model*, –término que en Latinoamérica comienza a usarse tímidamente y que nos permite mencionar el alto impacto que tiene para niñas y jóvenes conocer mujeres con una alta jerarquización en sus profesiones–, es un fenómeno de

³ Mercedes Liska, “Relevamiento estadístico de la actividad musical”. *Análisis del Registro Único de Personas Músicas, con perspectiva de género*. Buenos Aires: INAMU, 2020, p. 28. Disponible en: <https://inamu.musica.ar/pdf/observatorio-informe-relevamiento-generos-con-anexo.pdf>

⁴ Ibidem.

⁵ Pilar Ramos López, *Feminismo y música: introducción crítica* (Vol. 32). Madrid: Narcea, 2003, p. 74.

subsanción lenta que recién en nuestros días comienza a relevarse y a monitorearse a nivel global.

¿Pudo esto haber influido en que, hoy por hoy, conozcamos a menos compositoras mujeres que a compositores varones? Es probable. La generación de Ana Carrique tuvo grandes *maestros* en las disciplinas que conformaban el plan de estudios de la carrera de Composición, pero prácticamente ninguna mujer.

A modo de conclusión

Distintos son los fenómenos y circunstancias que silenciaron, ocultaron o incluso menospreciaron las producciones artísticas de las mujeres a lo largo de la historia. La finalidad de este capítulo ha sido recordar, simplemente, que esto sí sucedió; así, al preguntarnos tal vez *¿dónde están las mujeres compositoras?* podremos rastrear e inferir algunos de los motivos que condujeron a esa situación.

Sin duda, la reivindicación de las mujeres compositoras, su estudio, la difusión de sus obras y las investigaciones sobre sus trayectorias permiten sacar a la luz el trabajo de muchas artistas que quedaron en el olvido. Pero también, y no menos importante, nos permiten hacer hincapié en la necesidad, más vigente que nunca, de continuar reflexionando sobre cuáles fueron y cuáles son aún hoy, los fenómenos que ocasionaron ese olvido. Si esa reflexión ocurre, se reforzarán mecanismos preventivos de circunstancias similares en el futuro y este breve aporte habrá cumplido su cometido.

Catálogo de obras de Ana Carrique

Silvina Luz Mansilla

Este catálogo de las composiciones de Ana Carrique continúa, completa y corrige el publicado por esta autora en 2005, en el número 19 de *la Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, de la Pontificia Universidad Católica Argentina. El criterio empleado difiere en algunos aspectos de aquel ordenamiento, conservando, sin embargo, algunas constantes. Las obras han sido clasificadas en las mismas tres categorías anteriores (canto y piano; piano; coro), pero el proceso que ordena las piezas al interior de cada una es alfabético y ya no cronológico.

Como en el caso anterior, el listado de obras y los datos consignados siguen siendo perfectibles, por la dispersión en que se halla la producción de la compositora que, mayormente, permaneció sin publicar. Ella hizo numerosas copias a mano de sus manuscritos –a veces transportando a distintas tonalidades en función de la tesitura vocal de determinados intérpretes– y las fue entregando en distintas circunstancias. Sabemos esto por una serie de borradores con listas de qué obras entregó a quién. Por lo general, retuvo el manuscrito original, el boceto y/o alguna versión en tinta, para sí. Pero no puede saberse si siempre fue así: a raíz del transcurrir del tiempo, el archivo familiar se ha ido reduciendo por diferentes causas. Sin embargo, hay una porción mayoritaria de obras que en nuestro trabajo de 2005 no estaban detectadas –solo eran mencionadas a partir de fuentes secundarias– y ahora sí hemos podido localizarlas. En base al trabajo grupal, el entrenamiento para las búsquedas adquirido a lo largo de los años y la red de contactos con los que trabajamos desde hace algún tiempo, puede decirse que esta vez nuestro producto hace mayor justicia a la obra de la compositora.

Hemos indicado la localización concreta de los materiales todo lo que fue posible. Así, mencionamos partituras que se encuentran en Barcelona y París, además de las se hallan en Buenos Aires y en el Archivo Familiar de la localidad de Adrogué. Hemos detallado los estrenos y, en algunos casos, indicado interpretaciones posteriores de las obras; mencionamos las salas y en cuanto a las ciudades las citamos solo cuando no se trata de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde luego, agradecemos cualquier rectificación, ampliación o novedad que alguien quisiera comunicarnos en pos de refinar cada vez más los datos. Sugerimos consultar la lista de abreviaturas al final del libro para una mejor comprensión del contenido.

CANTO Y PIANO

Abrojo pampa y Pasto puna (milongas) (1956-1957).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora en BNF.
MS borradores en AF.

EDICIÓN: los autores (10-03-1958).

OBSERVACIONES: ejemplares impresos en AF, UCA, BNMM y BNF.

Alcachofitas (c. 1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: canción escolar.

Até mi dicha a una estrella (1943).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

OBSERVACIONES: Según Roses Lacoigne, interpretada el 06-05-1944 por Consuelo Ramos (canto) y Lidia Urbandt (piano).

A una tejedora (estilización) (c. 1935).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 04-10-1938. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Isabel Marengo (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 176 de la SNM.

OBSERVACIONES: Formó parte de una agrupación titulada *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, que obtuvo el Premio Nacional de Música de la Comisión Nacional de Cultura en 1938.

Azul crepuscular (c. 1958).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS no localizado.

Baguala (estilización) (c. 1934).

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: MS no localizado. Según anotaciones de Carrique, MS entregados a Ninon Vallin e Isabel Marengo.

DEDICATORIA: a María de Pini de Chrestia.

ESTRENO: 28-09-1934. Salón Dorado del Teatro Colón, por María de Pini de Chrestia

(canto) y Ovidio Pautasso (piano). Audición N° 142 de la SNM.

OBSERVACIONES: Integra las *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, premiadas por la Comisión Nacional de Cultura en 1938. Interpretaciones posteriores: a) 13-09-1936. Teatro Cervantes, por Cora Carriço, acompañada por cuarteto de cuerdas y piano. Armando Schiuma, al piano, fue quien adaptó los acompañamientos. El cuarteto estuvo integrado por José Lepore, Piero Schiuma, Eduardo Schiuma y Manuel Schiuma. Audición organizada por la Asociación Argentina de Música de Cámara. b) 12-1938. LR 5, por Irene Marzal (canto).

Borriquito blanco (canción de Navidad) (c. 1939).

TEXTO: Juan Bautista Grosso.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

EDICIÓN: Lottermoser (19-12-1949).

OBSERVACIONES: ejemplares en BNMM e IN-MCV. Aprobada como canción escolar (Expdte. N° 4271-C-1945). Registro de SADAIC N° 1.622.206. Según Rosés Lacoigne, interpretada por Mercedes de Weinstein.

Cajas carnavaleras (1933).

TEXTO: Fausto Burgos.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

DEDICATORIA: a María de Pini de Chrestia.

ESTRENO: 07-11-1933. Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 137 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 17-10-1937. Dirección Nacional de Bellas Artes, por María de Pini de Chrestia (canto).

Caminito de la sierra (1932).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 30-10-1932. Teatro Cervantes, por Isabel Marengo (canto) y Aldo Romanieillo (piano). Audición N° 126 de la SNM.

Campanas bajo la nieve (c. 1946).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: Ms de la compositora en AF.

ESTRENO: 20-11-1946. Casa del Teatro, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Arturo Luzzatti (piano). Audición N° 252 de la AAC.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 01-07-1947. Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia", por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano).

Canción de cuna (1932).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 30-10-1932. Teatro Cervantes, por Isabel Marengo (canto) y Aldo Romaniello (piano). Audición N° 126 de la SNM.

OBSERVACIONES: Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. Interpretación posterior: 22-12-1933. Salón Amigos del Arte, por Cora S. Carriço y Alberto Inzaurraga. Audición N° 141 de la SNM.

Canción de cuna en la noche (16-07-1948).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

Canción del molinero (c. 1935).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 16-02-1939. Jardines de Palermo, por un coro escolar. Acto de entrega de premios del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

OBSERVACIONES: En 1938, obtuvo el Primer Premio a la Canción Escolar (para grados elementales), por parte del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Aprobada según Expdte. N° 4271-C-1945 como canción escolar. Interpretaciones posteriores: a) 02-12-1939. Clausura del año escolar en el Teatro Colón, por niños de la Escuela N° 3 del Consejo Escolar 9, dirigidos por Velia I. de Rodríguez; b) 14-09-1940, Instituto Argentino de Cultura Integral. Coro infantil, con Lita Spena al piano, para la Asociación Guitarística Argentina.

Canción marinera (1949).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. Según Weiss, un MS lo tuvo Irma Urteaga; una fotocopia está en el Fondo Urteaga del INMCV.

DEDICATORIA: a Renée Fasce de Tenconi.

ESTRENO: 28-10-1949. Asociación Amigos del Libro, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 275 de la AAC.

OBSERVACIONES: interpretaciones posteriores: a) 02-07-1951: Asociación Amigos del Libro, por Amalia Bazán (canto) y Enrique Sivieri (piano). Audición 282 de la AAC; b) 18-08-1953: Salón Peuser, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 289 de la AAC; c) 23-06-1967. LRA Radio Nacional, por Jorge Ezcurra (canto) y Walter Selbiger (piano). Audición N° 544 de la AAC; d) 16-11-1970, Asociación Cristiana de Jóvenes, por Mercedes Melbrós (canto) y Carlos Manso (piano). Audición N° 694 de la AAC.

Canción serrana (1931).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. Otro MS en Archivo del INMCV (copiado por José A. Biada, firmado por la compositora).

DEDICATORIA: a Isabel Marengo en el MS de AF. El del INMCV tiene dedicatoria manuscrita a Brígida Frías de López Buchardo.

ESTRENO: 30-10-1932. Teatro Nacional Cervantes, por Isabel Marengo (canto) y Aldo Romaniello (piano). Audición N° 126 de la SNM.

OBSERVACIONES: Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. Existe transcripción para coro de niños (no hallada).

Canta la lluvia (c. 1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Canción escolar.

Cantarcillo (1950).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS no localizado. Según Weiss, un MS lo tuvo Irma Urteaga; una fotocopia está en el Fondo Urteaga del INMCV.

ESTRENO: 13-09-1950. Asociación Amigos del Libro, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato O. Colacelli (piano). Audición N° 278 de la AAC.

OBSERVACIONES: según Weiss, pertenecería a *Canciones gallegas*. Interpretación posterior: 18-08-1953: Salón Peuser, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 289 de la AAC.

Cardón (1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF, fechado en 1949.

EDICIÓN: Lottermoser (28-12-1949).

ESTRENO: 17-07-1935. Salón Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Alberto Williams (piano). Audición N° 148 de la SNM.

OBSERVACIONES: Aprobada por el Ministerio de Educación. Posee una segunda voz opcional. Registrada en SADAIC el 07-09-1956 con el N° 15367. Un ejemplar impreso obrante en el INMCV está dedicado a Brígida Frías de López Buchardo, fechado en 1950 y firmado por la compositora. Ejemplares en DAMUS, SADAIC (dedicada a Ángel Lasala), UCA. Interpretación posterior: 17-10-1937, Dirección Nacional de Bellas Artes, por María de Pini de Chrestia (canto).

Cariñito volador (c. 1935).

TEXTO: Edmundo Montagne.

PARTITURA: MS no localizado.

Carne y uña (milonga) (1959).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF.

EDICIÓN: los autores (25-11-1959), impreso casa Ferrer.

DEDICATORIA: "A los milicianos que sirvieron en la línea de Fortines a lo largo del Río Salado".

OBSERVACIONES: Ejemplares en AF, BNMM y BNF.

Casamiento (c. 1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 14-09-1940. Instituto Argentino de Cultura Integral, por coro de niños dirigido por Lita Spena.

OBSERVACIONES: Canción escolar.

Cerrazón (10-11-1939).

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. MS en Fondo Badía de BC.

DEDICATORIA: a Conchita Badía.

ESTRENO: 22-12-1939. Salón Amigos del Arte, Clara Oyuela (canto) y María Oyuela de Fernández (piano). Audición N° 189 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 26-06-1941. Amigos del Arte, por Clara Oyuela (canto) y Orestes Castronuovo (piano). Audición N° 198 de la SNM.

Con luna (c. 1947).

PARTITURA: MS no localizado.

DEDICATORIA: a Zulema Rosés Lacoigne.

ESTRENO: 01-07-1947. Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia", por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano).

Copla (1930).

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: Copia en SADAIC (dedicada a Cora Carriço). Otro MS en INMCV, firmado por la compositora. Fotocopias de otros dos MS están en el Fondo Urteaga del INMCV.

EDICIÓN: Publicada en la revista *El Momento Musical*, antes de 1944.

ESTRENO: 01-12-1930. Sala de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, por María de Pini de Chrestia (canto) y Rafael González (piano).

OBSERVACIONES: Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. Siete interpretaciones posteriores: a) 11-10-1933. Río de Janeiro,

Asociación de la Prensa Brasileña. Tercer concierto de música de cámara organizado por la Dirección Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; b) 17-05-1934. Rosario, Sala de la Biblioteca Argentina, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano), organizado por El Círculo; c) 28-05-1934. Santa Fe, Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez", por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano), organizado por Amigos del Arte; d) 04-06-1934, Salón Dorado del Teatro Colón; por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano); e) 07-08-1934, Teatro Colón, por Isabel Marengo (canto) y Arnaldo D'Espósito (piano); f) 28-11-1937, Radio El Mundo, por Isabel Marengo (canto) y Roberto Locatelli (piano). Concierto organizado por la AAC; g) 12-1938, difundida por LR 5, por Irene Marzal (canto); h) 16-11-1970. Asociación Cristiana de Jóvenes, por Héctor Duarte (canto) y Carlos Manso (piano); Audición N° 694 de la AAC.

Coplas a la luna de la madrugada (c. 1942).

PARTITURA: MS no localizado.

Estreno: 13-11-1942. Salón Amigos del Arte, María de Pini de Chrestia (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano).

Coplas puntanas (primera serie) (1935-1936).

PARTES: 1) Hay una flor en los cerros; 2) Retamal, retamalito...; 3) Guardé el secreto hasta ahora...; 4) Por las sendas del Trapiche; 5) En mi rancho de las sierras; 6) De San Francisco me vengo...; 7) Los llaneros de Facundo; 8) Tengo prendida en el pecho...; 9) Con caja, violín y bombo; 10) ¡Bien haya la Lujanera!

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: Dos MS de la compositora en AF (uno cosido, otro borrador).

ESTRENO: 27-11-1936. Salón Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y

Roberto Locatelli (piano). Audición N° 159 de la SNM.

OBSERVACIONES: Primer Premio de la Dirección Nacional de Bellas Artes en el Primer Salón Nacional de Música (1937). Interpretaciones posteriores: a) 14-10-1937. Dirección Nacional de Bellas Artes, por María de Pini de Chrestia (canto) y Roberto Locatelli (piano); b) 22-02-1939. París, Sala Chopin, por Cristina Maristany (canto) y Hugo Balzo (piano); c) 12-07-1941. Sociedad Científica Argentina, por Clara Souviron (canto) y Alfredo Rodríguez Mendoza (piano); d) 18-01-1951. New York, Town Hall, por Noemí Souza (canto) y Milford Snell (piano).

Coplas puntanas (segunda serie) (1936).

PARTES: 1) En San Luis no te enamores; 2) Capillita de Renca; 3) Pajarito de la nieve; 4) En vano me has de buscar; 5) A patay huele la luna...

TEXTOS: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. Según Weiss, un MS lo tuvo Irma Urteaga; una fotocopia está en el Fondo Urteaga del IN-MCV. MS de 5) en Fondo Badía de BC.

DEDICATORIA: N° 5) A patay huele la luna: a Conchita Badía.

ESTRENO: 20-11-1939. Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 187 de la SNM.

OBSERVACIONES: tres interpretaciones posteriores: a) 24-09-1946. Biblioteca del Consejo de Mujeres. "A patay huele la luna", por Myrtha Garbarini (canto) y Elvia Ochoa de Garbarini (piano). Organizado por la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina; b) 16-08-1945. Biblioteca del Consejo de Mujeres. *Coplas puntanas*, Mercedes de Weinstein (canto) y Enrique Vacano (piano). 73° Audición de la Asociación Sinfónica Femenina y Coral Argentina. c) 28-05-1965. LRA Radio Nacional, por Noemí Souza (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 436 de la AAC.

Coplería (1941).

PARTES: 1) En lo sombrío del monte; 2) A la entrada de tu casa; 3) El ceibo se enamoró; 4) Siempre detrás de tus rejas.

TEXTO: Ernesto Mario Barreda.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

DEDICATORIA: 1) Dedicada a Elvira Aguilano.
ESTRENO: 17-07-1942. Amigos del Arte, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 204 de la AAC.

OBSERVACIONES: En el MS se indica que, junto con *Tonada* y *Porque sí*, fueron las premiadas por la Comisión Nacional de Cultura (1942), esto es, el Premio Nacional de Música otorgado por la Comisión Nacional de Cultura, en la Cuarta Categoría, "serie no menor de seis piezas de música folklórica auténtica". Interpretación posterior: 01-07-1947. Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia", por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano).

Dije al pájaro blanco (c. 1936).

TEXTO: Leopoldo Díaz.

PARTITURA: MS no localizado (entregado a Cora Carriço, según anotaciones de la compositora).

ESTRENO: 09-06-1937. Amigos del Arte, por Cora Carriço (canto) y Alfredo Pinto (piano). Audición N° 169 de la SNM.

Dos rondas escolares (1940).

PARTES: 1) A la rueda de algodón; 2) Ronda de los niños del prado.

TEXTO: Juan Bautista Grosso.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

EDICIÓN: Lottermoser (1942).

ESTRENO: 30-11-1940. Teatro Colón, Acto de finalización de curso: 1) Coro de la Escuela N° 6, D.E. 1, dirigido por Magdalena Mackynday Costa; 2) Coro de la Escuela N° 21, D.E. 6, dirigido por Lita Spena.

OBSERVACIONES: Canción escolar. Aprobada por el Consejo Nacional de Educación. Interpretación posterior: 13-10-1947, en LRA Radio del Estado, por Lydia Benchetrit (canto) y Adolfo Fasoli (piano). Audición N°

263 de la AAC. La N° 1 se registró en SADAIC con el N° 1.622.857. Ejemplares en DAMUS, BNMM, UCA y AF.

El charquito (1938).

TEXTO: Francisco Luis Bernárdez.

PARTITURA: Dos MS de la compositora en AF. Según Weiss, un MS lo tuvo Irma Urteaga; una fotocopia está en el Fondo Urteaga del INMCV.

ESTRENO: 28-10-1949. Asociación Amigos del Libro, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 275 de la AAC.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 04-05-1954. Salón Peuser, por Mercedes Melbrós (canto) y Honorio Siccardi (piano). Audición N° 293 de la AAC. La fotocopia del INMCV fechada en octubre de 1938.

El hornero (c. 1935).

TEXTO: Leopoldo Díaz.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: canción escolar.

El niño y la luna (c. 1934).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 28-09-1934. Salón Dorado del Teatro Colón, por María de Pini de Chrestia (canto) y Ovidio Pautasso (piano). Audición N° 142 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 14-09-1940, Instituto Argentino de Cultura Integral. Coro infantil, con Lita Spena al piano, para la Asociación Guitarrística Argentina.

El payador (1959).

TEXTO: Agustine Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF.

DEDICATORIA: a Néstor Ricardo Dentone.

EDICIÓN: Ricordi, 02-11-1959 (BA11824).

OBSERVACIONES: Ejemplares en BNMM, IIET y BNF.

El triunfo (estilización) (c. 1935).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 04-10-1938. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Isabel Marengo (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 176 de la SNM.

OBSERVACIONES: Formó parte de una agrupación titulada *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, acreedoras al Premio Nacional de Música de la Comisión Nacional de Cultura en 1938.

En los caminos de Ullum, copla (1943).

TEXTO: Antonio de la Torre.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

OBSERVACIONES: se interpretó el 02-09-1946, LRA Radio del Estado, por María Celia Pechieu (canto) y Raquel Wetschky (piano). Audición N° 247 de la AAC (se transmitió por radio). Según Rosé Lacoigne, se interpretó el 06-05-1944, por Consuelo Ramos (canto) y Lidia Urbandt (piano).

Eres agüita del cerro (1943).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 07-06-1943. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Brígida Fría de López Buchardo (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 210 de la AAC.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: según Rosés Lacoigne, el 06-05-1944, por Consuelo Ramos (canto) y Lidia Urbandt (piano).

Escondido (estilización) (1939).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: Manuscrito en el INMCV, firmado y fechado en 1939.

EDICIÓN: Publicada en el Fascículo IV de la *Antología de Compositores Argentinos*, de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Está en varias bibliotecas.

ESTRENO: 20-11-1939. Salón Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 187 de la SNM.

OBSERVACIONES: Formó parte de una agrupación titulada *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, acreedoras al Premio Nacional de Música de la Comisión Nacional de Cultura en 1938. Cinco interpretaciones posteriores: a) 16-07-1941. Sociedad Científica Argentina, por Clara Souviron (canto) y Alfredo Rodríguez Mendoza (piano); b) 24-08-1942. Teatro Nacional de Comedia, por Clara Oyuela (canto) y Roberto Locatelli (piano), organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires; c) 23-05-1944. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Clara Oyuela (canto) y Arturo Luzzatti (piano). Audición N° 215 de la AAC; d) 02-09-1946, LRA Radio del Estado, por María Celia Pechieu (canto) y Raquel Wetschky (piano). Audición N° 247 de la AAC (se transmitió por radio), e) 02-05-1949. Centro de Música del Consejo Británico, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). XXXIII Concierto del Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia".

Flor de luna (c. 1949).

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: mencionada por Rosés Lacoigne como canción escolar.

Funeral negro (1959).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF. Tiene una indicación que dice "inedita" y un sello de la *Société Des Auteurs Compositeurs & Editeurs de Musique*, con un registro realizado el 16-07-1962.

DEDICATORIA: a Agustín Dentone, fechada el 01-01-1960.

Hijo'el país... (a la manera popular) (1956).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. Otro, firmado, en BNF.

EDICIÓN: Lottermoser (01-10-1956).

OBSERVACIONES: ejemplares en UCA y BNF.

Himno al libro (1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

EDICIÓN: la autora, 1935 (impreso en casa Gornatti).

OBSERVACIONES: Aprobada en agosto de 1935 por el Consejo Nacional de Educación (Expdte. 12389-C-1935). Se interpretó para la inauguración de la Biblioteca Infantil "Arturo Goyeneche" (de la Escuela "Gregoria Pérez", de la Ciudad de Buenos Aires); también, en la inauguración de la biblioteca "María Bucich" (de la Escuela "Monteagudo", de la Ciudad de Buenos Aires). Ejemplares en AF y BNMM.

Homenaje a Julián Aguirre (c. 1935).

TEXTO: Mary Rega Molina.

PARTITURA: MS no localizado. Según Weiss, un MS lo tuvo Irma Urteaga; una fotocopia, fechada en 1954, está en el Fondo Urteaga del INMCV.

ESTRENO: c. 1935. Salón de la Dirección Nacional de Bellas Artes, por un coro femenino acompañado al piano por Ana Carrique. Concierto organizado por la SNM.

OBSERVACIONES: Aprobada como canción escolar (Expdte. Nº 4271-C-1945).

Idilio (c. 1930).

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: MS en INMCV (firmado por la compositora). Copia en SADAIC (de Cora Carriço).

ESTRENO: c. 1931. Sociedad Hebraica Argentina, por María de Pini de Chrestia (canto) y Lía Cimaglia Espinosa (piano).

OBSERVACIONES: Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. Interpretaciones posteriores: a) 04-06-1934. Salón Dorado del Teatro Colón, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano). Concierto de la SNM. b) 17-05-1934. Rosario, Sala de la Biblioteca Argentina, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano), organizado por El Círculo. c) 28-05-1934. Santa Fe, Museo "Rosa Galisteo de Rodríguez", por Brígida Frías de López Buchardo

(canto) y Carlos López Buchardo (piano), organizado por Amigos del Arte.

La ausente (1959).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF. Tiene un sello de la *Société Des Auteurs Compositeurs & Editeurs de Musique*, con un registro realizado el 23-01-1964. OBSERVACIONES: en SADAIC figura con el Nº 41668.

La noche (c. 1935).

TEXTO: Gabriela Mistral.

PARTITURA: MS no localizado.

DEDICATORIA: a la Sra. Schilken.

ESTRENO: 17-07-1935. Salón Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Alberto Williams (piano). Audición Nº 148 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 17-06-1946. LRA Radio del Estado, Consuelo Ramos (canto) y Lydia Urbandt (piano). Audición Nº 242 de la AAC (se transmitió por radio).

Letras para cantar (1931).

PARTES: I, II, III.

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

Los molles (c. 1935).

TEXTO: Arturo Capdevila.

PARTITURA: MS no localizado.

Marcha de los gimnastas (c. 1935).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Canción escolar.

Mariposita blanca (c. 1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Canción escolar.

Mi cocó (c. 1935).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: canción escolar.

Miel y canela (c. 1956).

TEXTO: Andrée Vibert y traducción al francés.

PARTITURA: MS no localizado. Una fotocopia de un transporte realizado por la autora está en el Fondo Urteaga del INMCV.

EDICIÓN: la autora (02-1956, impreso por Garrot).

OBSERVACIONES: ejemplares impresos en AF, SADAIC, UCA, INMCV, DAMUS y BNMM.

Mi gato (c. 1940).

PARTITURA: MS no localizado, entregado a Lita Spena.

ESTRENO: 14-09-1940. Instituto Argentino de Cultura Integral. Coro de niños dirigido por Lita Spena.

OBSERVACIONES: Canción escolar. Habría pertenecido a una serie llamada *Juguetes*.

Miro correr por tus ojos (c. 1946).

TEXTO: Juan Ramón Jiménez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 20-11-1946. Casa del Teatro, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Arturo Luzzatti (piano). Audición N° 252 de la AAC.

Novia del campo, amapola (1949).

TEXTO: Juan Ramón Jiménez.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 28-10-1949. Asociación Amigos del Libro, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 275 de la AAC.

Padezco de un mal tan dulce (c. 1944).

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Según Rosés Lacoigne, se interpretó el 06-05-1944, por Consuelo Ramos (canto) y Lidia Urbanadt (piano).

Pájaros (c. 1943).

PARTES: 1) Tordos; 2) Zorzal; 3) Petirrojo; 4) Colibrí.

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

Pampa brava (1958).

TEXTO: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF.

OBSERVACIONES: Registro de SADAIC N° 41239.

Pegasos, lindos pegasos (1952).

TEXTO: Antonio Machado.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

DEDICATORIA: a Mirtha Garbarini.

ESTRENO: 20-03-1953. Teatro Cervantes, Mirtha Garbarini (canto). Organizado por el Ministerio de Educación.

Pianito (c. 1945).

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Aprobada como canción escolar (Expdte. N° 4271-C-1945). Habría pertenecido a una serie llamada *Juguetes*.

Piquillín (1931).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 12-11-1931. Salón de la Liga de Damas Católicas, por María de Pini de Chrestia (canto) y Lía Cimaglia Espinosa (piano). Organizado por la Asociación Filarmónica Argentina.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 22-11-1935. Escuela Normal "José María Porres", por el coro de esa escuela en un Homenaje a Julián Aguirre.

Porque no se duerme (canción de cuna) (c. 1941).

PARTITURA: MS de canto y piano no localizado. MS de partes de flauta, clarinete, violín, viola y violonchelo (realizadas por Armando Schiuma) en AF.

DEDICATORIA: a Cristina Maristany.

ESTRENO: 17-06-1941. Teatro Casino, por Cristina Maristany (canto) y Orestes Castonovo (piano). Recital organizado por Conciertos Iriberry.

Porque sí... (1941).

TEXTO: Fernán Silva Valdés.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 05-11-1941. Salón Amigos del Arte, por Otilia Armas (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 202 de la AAC.

OBSERVACIONES: Junto a *Tonada y Coplearía*, obtuvo el Premio Nacional de Música otorgado por la Comisión Nacional de Cultura (1942), en la Cuarta Categoría, "serie no menor de seis piezas de música folklórica auténtica". Interpretación posterior: 17-06-1946. LRA Radio del Estado, Consuelo Ramos (canto) y Lydia Urbanadt (piano). Audición N° 242 de la AAC (se transmitió por radio).

Presentimiento (1933).

TEXTO: Leopoldo Lugones.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

EDICIÓN: Publicada en la revista *El Momento Musical*, antes de 1944. Según Weiss, ejemplar en Conservatorio Gilardo Gilardi (La Plata).

ESTRENO: 07-11-1933. Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 137 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 12-07-1941. Sociedad Científica Argentina, por Clara Souviron (canto) y Alfredo Rodríguez Mendoza (piano).

Puñadito de grajea (c. 1935).

TEXTO: Edmundo Montagne.

PARTITURAS: MS de copista en AF.

OBSERVACIONES: la partitura hace pensar en una pequeña obra para teatro.

¡Qué blanca viene la luna! (c. 1946).

TEXTO: Juan Ramón Jiménez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 20-11-1946. Casa del Teatro, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Arturo Luzzatti (piano). Audición N° 252 de la AAC.

Raíz de raza (1956).

PARTES: 1) Araucana; 2) Distancia presentida; 3) Cristal; 4) Canto 'e pobre; 5) Hoguera y copla.

TEXTOS: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF. Del N° 2, hay MS en AF, terminado el 29-06-1954.

EDICIÓN: los autores (03-04-1957).

ESTRENO: 2) 13-06-1955. Salón Peuser, por Myriam Alió (canto), y Washington Quintas Moreno (piano). Audición N° 299 de la AAC. 4) 16-11-1970. Asociación Cristiana de Jóvenes, por Héctor Duarte (canto) y Carlos Manso (piano); Audición N° 694 de la AAC.

OBSERVACIONES: N° 1 está registrado en SADAIC con N° 37501, el N° 2 con el N° 33677 y el N° 4 con N° 37594. El título completo con el N° 38056. Ejemplares en AF, SADAIC (con dedicatoria a Carlos Pessina), UCA, BNMM y BNF.

Romance de los Reyes Magos (c. 1949).

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: mencionada por Rosés La-coigne como canción escolar.

Ronda de Nochebuena (c. 1941).

TEXTO: Ana Carrique.

EDICIÓN: Lottermosser (15-12-1953).

ESTRENO: 26-12-1941. Buenos Aires, por Clara Esteves (canto) y Olga Calderoni de Luzzatti (piano).

OBSERVACIONES: aprobada por el Ministerio de Instrucción Pública como canción escolar (Expdte. N° 4271-C-1945). Hay un ejemplar en el INMCV.

Ronda ingenua (1958).

TEXTO: Andrée Vibert.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF.

DEDICATORIA: a Andrée Vibert, dedicatoria en el MS de BNF, fechada el 18-01-1958.

Seis cantos y una profecía (1955).

PARTES: 1) El de la paciente espera; 2) El de la lluvia de tu canto; 3) El de la desesperada

súplica; 4) El de la eterna soledad; 5) El del renunciamiento; 6) El de la visión que deslumbra; 7) El de la Profecía.

TEXTOS: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de la compositora, firmado, en BNF. Contienen muchas correcciones e intervenciones en color. *Sexto canto* y *Profecía*, MS de la compositora en AF.

EDICIÓN: los autores (03-09-1956).

ESTRENO: N° 1, N° 4 y N° 5, 13-06-1955. Salón Peuser, por Myriam Alió (canto), y Washington Quintas Moreno (piano). Audición N° 299 de la AAC.

OBSERVACIONES: Traducción al francés Andrée Vibert. Interpretación posterior: N° 2, 3 y 6: 30-11-1967. Centro de Ingenieros, por Carmen Favre (canto) y Ángela Azzimonti de Robert (piano). Audición N° 566 de la AAC. El N° 6 se registró en SADAIC el 01-10-1956 bajo el N° 37415. El N° 4 tiene registro de SADAIC N° 32985. Ejemplares en BNMM, UCA, INMCV, AF, SADAIC (con dedicatoria a Carlos Pessina), DAMUS y BNF.

Selva apacible, tonada (1941).

TEXTO: Juan de Navas.

PARTITURA: MS no localizado.

EDICIÓN: Publicada en *Hispania*, revista de la Asociación Patriótica Española (año XIII, N° 165 (01-1942). Reeditada en un álbum de obras españolas armonizadas por músicos argentinos, que se tituló *Joyas de canciones españolas*, publicado por la misma asociación en septiembre de 1944.

OBSERVACIONES: Se trata de una armonización de Carrique, de la obra del músico-poeta español del siglo XVII. Interpretada por Conchita Badía.

Sevilla (c. 1930).

TEXTO: Baldomero Fernández Moreno.

PARTITURA: MS no localizado.

DEDICATORIA: a Brígida Frías.

ESTRENO: 19-10-1933. Salón Amigos del Arte, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Carlos López Buchardo (piano). Audición N° 134 de la SNM.

OBSERVACIONES: Premio Municipal de Buenos Aires en 1931.

Son de huankara (1933).

TEXTO: Fausto Burgos.

PARTITURA: Dos MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 07-11-1933. Amigos del Arte, por María de Pini de Chrestia (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 137 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 17-10-1937, Dirección Nacional de Bellas Artes, por María de Pini de Chrestia (canto).

Tonada (1941).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF. MS en Fondo Badía de BC.

DEDICATORIA: a Conchita Badía (04-1944).

ESTRENO: 05-11-1941. Salón Amigos del Arte, por Otilia Armas (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 202 de la AAC.

OBSERVACIONES: junto a *Porque sí* y *Cople-ría*, obtuvo el Premio Nacional de Música otorgado por la Comisión Nacional de Cultura (1942), en la Cuarta Categoría, "serie no menor de seis piezas de música folklórica auténtica". Interpretaciones posteriores: a) 17-07-1942. Amigos del Arte, por Brígida Frías de López Buchardo (canto) y Ana Carrique (piano). Audición N° 204 de la AAC; b) 20-10-1950. Asociación Amigos del Libro, Cristina Maristany (canto) y Orestes Castor-nuovo (piano). Audición N° 279 de la AAC; c) 04-05-1954. Salón Peuser, por Mercedes Melbrós (canto) y Honorio Siccardi (piano). Audición N° 293 de la AAC.

Tres canciones escolares (1929-1930).

PARTES: 1) ¡Si fuera vendedor!; 2) ¡Si jardinero fuera!; 3) ¡Si sereno fuera yo!

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez (sobre motivos de Rabindranath Tagore).

EDICIÓN: G. Ricordi Impresores, 1931.

OBSERVACIONES: la tercera de estas canciones obtuvo el premio "Julián Aguirre" de la

Asociación Wagneriana de Buenos Aires, en 1930. Ejemplar en SADAIC.

Tres canciones granadinas (1951).

PARTES: 1) Canción de las aguadoras; 2) Canción de las fuentes de los leones; 3) Canción de la vega y el agua.

TEXTO: Alfredo R. R. Bufano.

PARTITURA: dos MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 26-10-1951. Asociación Amigos del Libro, por Renée Fasce de Tenconi (canto) y Donato Oscar Colacelli (piano). Audición N° 284 de la AAC.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 09-07-1964. Auditorio de LRA Radio Nacional, por Elsa del Zoppo (canto) y Mauricio Sorín (piano). Audición N° 407 de la AAC.

Tres cantos y la segunda profecía (c.1960).

PARTES: 1) No hallado; 2) El de la decepción; 3) El de la alondra del olvido; 4) No hallado.

TEXTOS: Agustín Dentone.

PARTITURA: MS de 2) y 3), de la compositora, firmados, en BNF.

OBSERVACIONES: Carrique habría planificado estas cuatro canciones, pero la obra quedó inconclusa.

Tres letras tiene tu nombre (1945).

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

OBSERVACIONES: Según Rosés Lacoigne, interpretada el 06-05-1944 por Consuelo Ramos (canto) y Lidia Urbandt (piano).

Tu nombre (himno) (c. 1935)

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: MS no localizado. Según anotaciones de la compositora, enviado a Escuela Nacional de Los Cocos.

DEDICATORIA: homenaje a Cecilia Grierson.

ESTRENO: 09-1935. Cementerio de La Recoleta, en un Homenaje a la Dra. Cecilia Grierson.

Vidala rústica (1930).

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 01-12-1930. Sala de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, por María de Pini de Chrestia (canto) y Rafael González (piano).

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 04-11-1931. Salón de la Wagneriana, por Ninnon Vallin (canto) y Aldo Romaniello (piano). Concierto de Beneficencia organizado por la "Cruz Blanca" del Consejo Nacional de Mujeres.

Vidita (estilización) (c. 1935).

TEXTO: Miguel A. Camino.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 04-10-1938. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Isabel Marengo (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 176 de la SNM.

OBSERVACIONES: Formó parte de una agrupación titulada *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, acreedoras al Premio Nacional de Música de la Comisión Nacional de Cultura en 1938.

Yaraví (estilización) (c. 1935).

TEXTO: Rafael Jijena Sánchez.

PARTITURA: MS no localizado.

ESTRENO: 04-10-1938. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Isabel Marengo (canto) y Roberto Locatelli (piano). Audición N° 176 de la SNM.

OBSERVACIONES: Formó parte de una agrupación titulada *Seis piezas, estilizaciones de música folklórica*, acreedoras al Premio Nacional de Música de la Comisión Nacional de Cultura en 1938. Interpretación posterior: 03-06-1942. Salón de la Asociación Saint Sääns, por Ida Canasi (canto) y Sonja Portnowa (piano).

PIANO

Barcarola (s/f).

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

Lejanía (1950).

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

ESTRENO: 13-09-1950. Asociación Amigos del Libro, por Perla Brúgola (piano). Audición N° 278 de la AAC.

OBSERVACIONES: un MS prestado a Donato O. Colacelli, quien asumió la segunda interpretación (indicado por Carrique en el MS de AF).

Melodías camperas, suite (1931).

PARTES: 1) Evocación; 2) Sombras; 3) Vibraciones.

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

DEDICATORIA: A Donato Oscar Colacelli.

ESTRENO: 12-11-1931. Salón de la Liga de Damas Católicas, por Lía Cimaglia Espinosa (piano). Organizado por la Asociación Filarmónica Argentina.

Preludio criollo (c. 1937).

PARTITURA: MS de la compositora en AF, copiado en 1947.

DEDICATORIA: a Dora Castro, en 1973.

ESTRENO: 11-11-1937. LRA Radio del Estado, por Alberto Inzaurraga (piano). Audición N° 167 de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretaciones posteriores: a) 27-06-1938, Teatro Nacional de Comedia, por Alberto Inzaurraga (piano). Audición N° 137 de la Asociación Argentina de Música de Cámara; b) 23-05-1944. Biblioteca del Consejo de Mujeres, mismo intérprete. Audición N° 215 de la AAC; c) 15-07-1946, LRA Radio del Estado, mismo intérprete. Audición N° 244 de la AAC.

Preludio pampeano (1937).

PARTITURA: MS de la compositora en AF, copiado en 1947.

DEDICATORIA: a Dora Castro, en 1973.

EDICIÓN: Publicado en el diario *La Prensa* (06-02-1938).

ESTRENO: 24-06-1937. Salón Amigos del Arte, Ofelia Carman (piano). Audición de la SNM.

OBSERVACIONES: interpretación posterior: 23-05-1944. Biblioteca del Consejo de Mujeres, por Alberto Inzaurraga (piano). Audición N° 215 de la AAC.

Sonata (anterior a 1947).

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Solo referencias (Mayer Serra; Rosés Lacoigne); podría tratarse de la *Sonatina en Mi bemol Mayor*, dado que en uno de sus MS se la indica como *Sonata*.

Sonatina en Mi bemol Mayor (1936).

PARTES: *Allegro*, *Andantino*, *Rondó*.

PARTITURA: MS en INMCV donado por Dora Castro, a partir de gestión de Silvia Trachcel; dos MS en AF; fotocopia del MS del INMCV en IIET.

ESTRENO: 14-07-1936. Salón Amigos del Arte, por Lía Cimaglia de Espinosa (piano). Audición N° 155 de la SNM.

OBSERVACIONES: La repitió Lía Cimaglia en 1937; en 1938, la tocó en Radio del Estado en una audición del Instituto Argentino de Cultura Integral. Rosés Lacoigne indica que la tocó Alfredo Rodríguez Mendoza para el Instituto Argentino de Cultura Integral.

Suite para piano (c. 1935).

PARTES: 1) *Allemande*; 2) *Courante*; 3) *Sarabanda*; 4) *Gigue*.

PARTITURA: MS no localizado.

OBSERVACIONES: Mencionada en sus anotaciones personales.

Tres piezas para piano (c. 1923).

PARTES: 1) Gato; 2) Mazurka; 3) Impromptu. DEDICATORIA: *Impromptu* está dedicado a Carmen M. Bénédict.

PARTITURA: MS del *Impromptu* conservado en INMCV, firmado por la compositora en Adrogué, en diciembre de 1923.

EDICIÓN: Lottemoser (c. 1950).

OBSERVACIONES: Ejemplar en IIET.

Triste (c. 1930).

PARTITURA: MS de la compositora en AF.

CORO

Balada de la nieve (a tres voces iguales)

TEXTO: Alfredo R. Bufano.

EDICIÓN: Contenida en *Obras Corales* (Ricordi Americana, 1952, BA10419), de Ángel Lasala.

OBSERVACIONES: Ejemplar en BNMM. El libro de Lasala fue aprobado por el Ministerio de Educación para los establecimientos de enseñanza primaria, secundaria, artística y escuelas de coro.

Qui no me digan (champaquiceño a cuatro voces femeninas) (c. 1933).

TEXTO: Isabel Cascallares Gutiérrez.

PARTITURA: Manuscrito de la compositora en IIMCV, con dedicatoria de 1949.

DEDICATORIA: A Felipe Boero.

ESTRENO: c. 1933. Salón Amigos del Arte, Asociación Coral Argentina, dirigida por Celia Torrá. Organizado por la SNM.

OBSERVACIONES: Se difundió por LS1. Interpretación posterior: 03-11-1934. Dirección Nacional de Bellas Artes, por Asociación Coral Argentina y alumnos del Conservatorio Nacional dirigidos por Celia Torrá (versión para cuatro voces femeninas *a cappella*). Audición N° 142 de la SNM.

SEGUNDA PARTE

PARTITURAS DE CARRIQUE PARA PIANO Y PARA CANTO Y PIANO

Acerca del proceso de edición

Ricardo Jeckel, Silvina Luz Mansilla y Silvia Trachcel

Como se expresó en el inicio, contar con las partituras constituye algo imperioso para la producción de conocimiento sobre música académica o de tradición escrita. Comprendemos que, ante la ausencia de papeles de música, sin embargo, sean posibles aproximaciones que diluciden aspectos socioculturales, combinen métodos de las humanidades y logren aprehender una parte de los significados de las obras a partir de una reconstrucción del contexto basado en diferentes tipos de fuentes. No obstante, en el caso del pasado no tan remoto y de producciones no tan alejadas culturalmente, cuya existencia básica sucede a partir de partituras –por no haber ingresado en la industria discográfica o por no haber sido mediatizadas o registradas en alguna clase de otro soporte– la detección de fondos documentales personales, transcripción informática y edición musical, se vuelve el camino más apropiado en cualquier estudio inicial.¹ Por ende, en esta parte ofrecemos dos obras pianísticas (una en tres movimientos y otra breve) y dos series de obras vocales (una de diez y la otra de cinco canciones). Al proyecto inicial, acotado a recuperar la *Sonatina en Mi Bemol Mayor* a partir del manuscrito donado por Dora Castro al Instituto Nacional de Musicología, agregamos un segundo trozo pianístico, breve, el *Preludio pampeano*, que fuera publicado en 1938 en un suplemento dominical del periódico *La Prensa*. Asimismo, en base a la comprobación de que las dos series de *Coplas puntanas* permanecían inéditas, se decidió su inclusión a partir del hallazgo de los manuscritos. Escritas a partir de textos del escritor mendocino Alfredo R. Bufano, su inclusión pretende ofrecer materiales a intérpretes de cámara y, al mismo tiempo, cumplir tardíamente con la publicación que, en el caso de la primera serie, conformaba parte del Primer Premio – en la categoría cuarta– del Primer Salón Nacional de Música Argentina, realizado en 1937.

La edición ha comportado una serie de toma de decisiones que va desde la elección misma de las obras hasta la consideración de múltiples detalles ausentes en los manuscritos o escritos en un modo ambiguo. En todos los casos se privilegió la producción de partituras de uso que, respetando las ideas de la compositora, atiendan sin embargo a las convenciones actuales de escritura. Como se verá a continuación,

¹ En el patrimonio de música de tradición escrita interactúa tanto la parte "tangible" –la partitura– como la "intangible" –la *performance* musical–.

son escasas las referencias auditivas con las que se cuenta, por ser obras cuyas partituras justamente nunca se publicaron.

Para la *Sonatina en Mi Bemol Mayor* se ha tenido en cuenta el esencial manuscrito arriba mencionado, que se encuentra cosido y con una tapa en cartulina de color anaranjado.² Asimismo, otros dos manuscritos (uno, de dos movimientos y otro, de tres), se pudieron consultar en 2014 y se pusieron comparativamente en diálogo [Figura 5].³ Una hipotética genealogía de los manuscritos hallados, basándonos en las características físicas y de uso que presentan, puede resumirse así:

- 1.- El manuscrito del Instituto Nacional de Musicología, donado por Dora Castro, es el que perteneció a Lía Cimaglia. Sin duda, es el que se empleó en el estreno de 1936.
- 2.- De las críticas periodísticas del estreno se desprende que fue presentada como *Sonatina* y que lo que se ejecutó entonces respondía a tres movimientos: *Allegro*; *Andantino*, *Rondó*. A pesar de que uno de los manuscritos del AF tiene dos movimientos y otro tiene indicado *Sonata*, hacemos prevalecer la versión con los tres segmentos y el diminutivo en el título, por juzgar que esas características se ajustan a la realidad.
- 3.- Carrique habría entregado a Cimaglia el original, quedándose con una copia prolija del *Rondó* –en tinta y cosida con hilo– y con los originales en lápiz del primero y el segundo movimientos. Esos manuscritos están en el AF y datan de la década de 1930.
- 4.- Suponemos que quizá Carrique, en un momento avanzado de su vida, consideró que la partitura entregada a Cimaglia estaba extraviada. Entonces, al contar en su poder con los dos primeros movimientos solo en lápiz, habría copiado en tinta en mayo de 1963 – indicando la fecha al final– dichos movimientos iniciales.
- 5.- Así, el manuscrito antiguo en poder de la sobrina-nieta, en lápiz, contiene correcciones realizadas en color violeta y azul, que serían posteriores (probablemente de 1963, cuando revisó la obra). Carrique quiso validar las correcciones de ese año, por eso puso en ese antiguo manuscrito, “válido”, al final del segundo movimiento.
- 6.- El manuscrito del archivo familiar en tres movimientos estaría compuesto, entonces, por:
 - a) una copia de 1963, de puño y letra de Carrique, de los dos primeros movimientos, que tiene como base el manuscrito original en lápiz.
 - b) el *Rondó*, cosido a hilo, original, que guarda similitud con el cosido y con tapa en cartulina, empleado por Lía Cimaglia e ingresado al INMCV.

² Del estreno, ocurrido en junio de 1936, se rescató en la prensa periódica la “delicada sensibilidad que en ella se explaya”, el “sabor autóctono” y las ideas “de buena calidad”, destacándose el primer movimiento por su “equilibrio y vigor”. Véase la nota “La Sociedad Nacional de Música ofreció ayer una audición argentina”, *La Prensa*, 15 de julio de 1936; y la reseña “Realizó una audición de obras argentinas la Sociedad N. de Música”, *La Nación*, 15 de julio de 1936.

³ Por los motivos explicados en el capítulo dedicado al catálogo, no se han conservado físicamente estos manuscritos, que tenemos sin embargo en fotografía digital tomada por Romina Dezillio en el AF, en febrero de 2014.

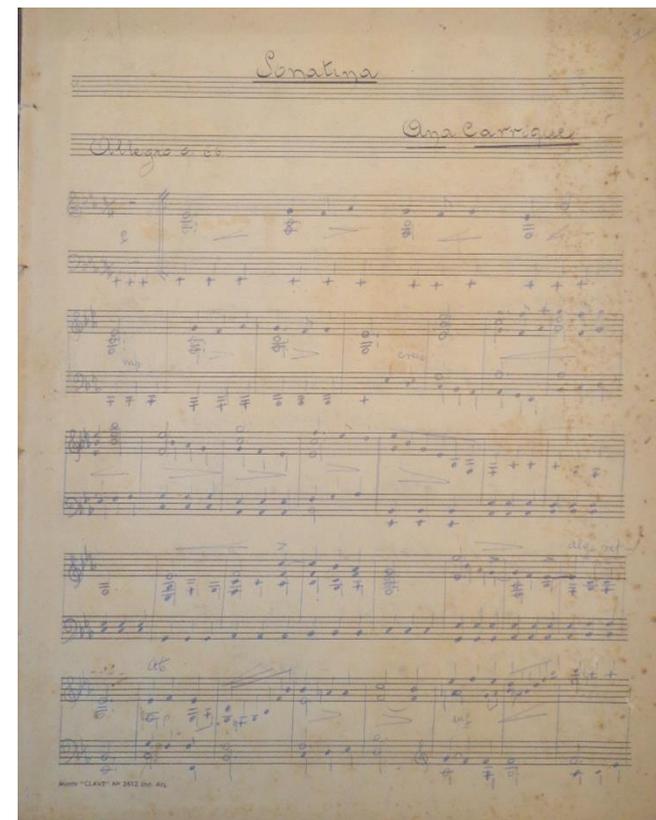
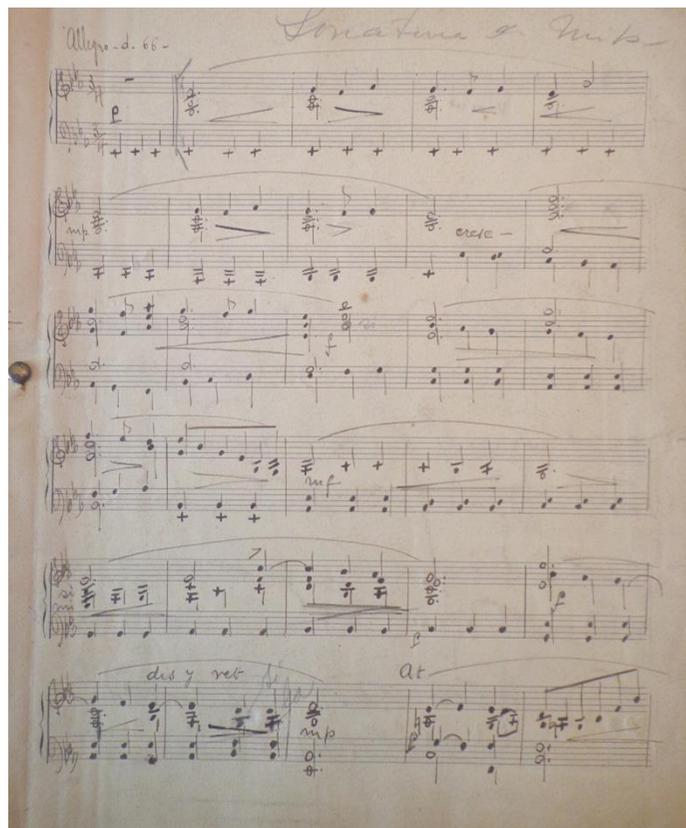
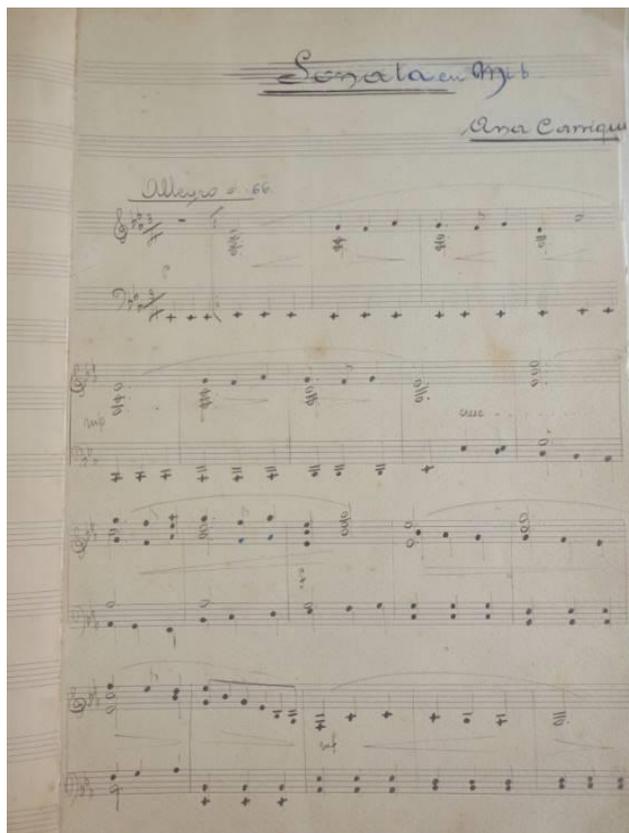


Figura 5. Los tres manuscritos ológrafos de la *Sonatina en Mi Bemol Mayor*, de Ana Carrique, consultados para esta edición. Izquierda: INMCV, donado por Dora Castro (el más completo y consistente). Centro: AF, en lápiz, probablemente el más antiguo. Derecha: AF, en bolígrafo azul, copiado en 1963 por AC.

Para el *Preludio pampeano*, contamos en principio con fotografía digital de la página del diario *La Prensa*, también reproducida en forma facsimilar por Silvia Glocer en su libro.⁴ Luego, consideramos también un segundo manuscrito, obrante en poder de la familia de la compositora, que contiene una dedicatoria que dice: “Para la pianista Dora Castro, admirando su fina sensibilidad musical, Ana Carrique” [Figura 6].⁵ La obra fue grabada en 2022 por la pianista Melina Marcos a partir de la partitura difundida en *La Prensa*, por lo cual contamos con una muy expresiva referencia auditiva.⁶

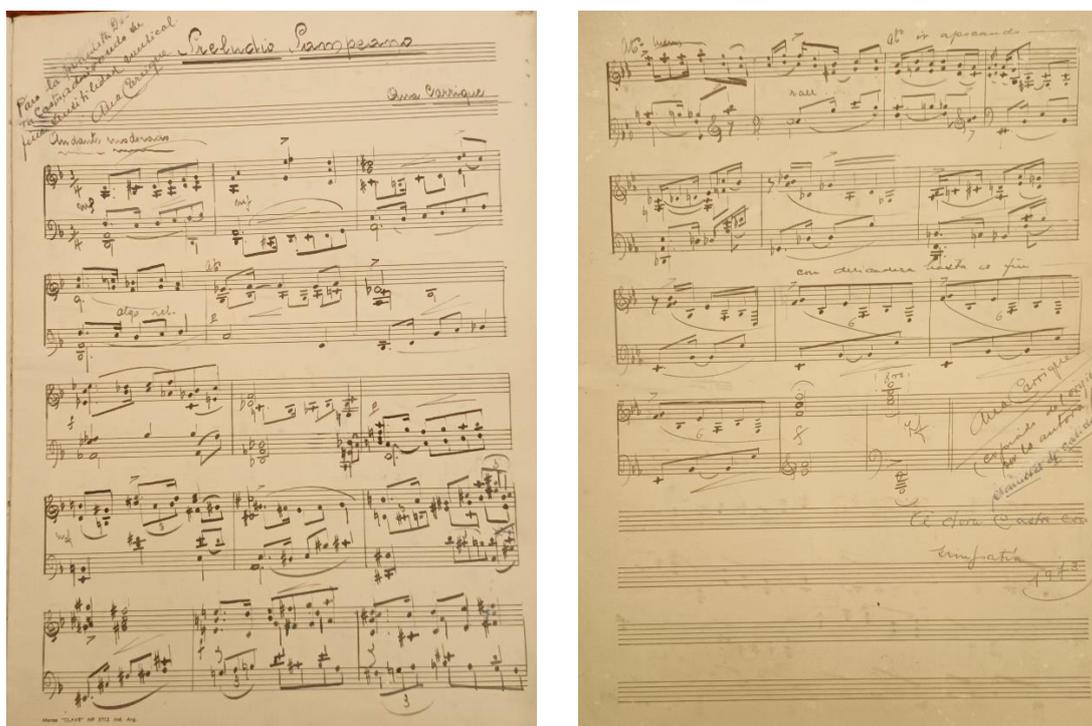


Figura 6: Inicio de *Preludio pampeano* y fin de *Preludio criollo* con menciones a Dora Castro. Manuscritos de la compositora en AF

Respecto de las dos series *Coplas puntanas*, se contó en ambos casos con fuentes manuscritas ológrafas de Ana Carrique, conservadas en el Archivo Familiar. De la primera serie, existe un manuscrito cosido, escrito en tinta negra; aparentemente, es el más acabado, por tener una portada en la que se puede leer el orden elegido para las diez canciones, que coincide con el citado en los programas conservados del estreno y posteriores ejecuciones [Figura 7]. El segundo manuscrito contiene las dubitaciones,

⁴ Glocer, *Música en La Prensa*, p. 59.

⁵ Es evidente que la dedicatoria está escrita sobre otra anterior, que se ve borronada; esto evidencia que incluso hasta la última década de su vida la compositora intentaba distribuir sus obras manuscritas entre intérpretes interesados. De hecho, al final del *Preludio criollo*, que continúa al *Preludio pampeano*, se reitera la dedicatoria a Dora Castro, fechada en 1973.

⁶ Melina Marcos, *Dos siglos de música. Compositoras argentinas*. Buenos Aires: Virtuoso Records, 2022.

seguramente previas, respecto del orden: en lápiz se ha rectificadado debajo del título de algunas canciones, con número romano, cuál será el momento de aparición elegido. Respecto de la música en sí, se pudo complementar el uso de ambas fuentes, dado que el supuestamente más revisado (el cosido con hilo) no siempre resultaba el más confiable.

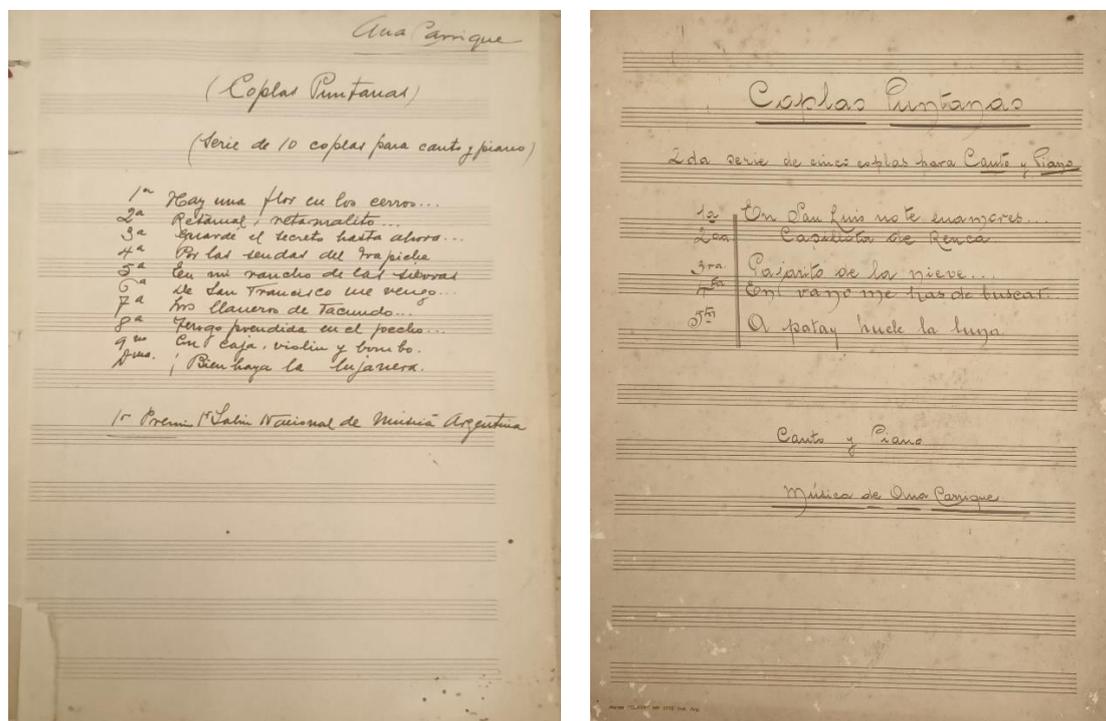


Figura 7: Portadas de ambas series de *Coplas puntanas*, de Ana Carrique. Manuscritos de la compositora en AF

En lo que hace a la segunda serie, de cinco *Coplas puntanas*, se trabajó en principio en base a una fotocopia de un manuscrito, que habría pertenecido a Noemí Souza y Sergio Tulián.⁷ Luego pudo consultarse un segundo manuscrito, original y de puño y letra de Ana Carrique, conservado en el archivo familiar [Figura 7]. En esa fase se pudieron despejar algunas dudas respecto de yerros en alteraciones, algunas ambigüedades originadas por estar la fotocopia cedida pegada con una cinta adhesiva y otros detalles relacionados con indicaciones expresivas. El orden de las canciones resultó idéntico en ambas fuentes. De cuatro de las canciones de esta segunda serie, se cuenta con grabaciones comerciales de Sergio Tulián y Marta Blanco.⁸

⁷ Gestionada para nuestro equipo UNA por Juan Pablo Scafidi, la fotocopia de la copia –con numerosas partes cubiertas por una cinta gruesa o pegamento– habría pertenecido a Noemí Souza. No debe olvidarse su interpretación de la primera serie en 1951, en el Town Hall de New York, según hemos hecho constar en el catálogo.

⁸ *Canciones de cámara argentinas* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la MCBA-0005, 1969): en este vinilo Tulián interpreta, acompañado por Enrique Ricci, *En San Luis no te enamores*; *Pajarito de la nieve* y

Para concluir, sin intención de exhaustividad, mencionamos que, más allá de algunas intervenciones menores en los manuscritos, hubo en los tres casos que se mencionan a continuación algunas decisiones orientadas a hacer más legible o consistente alguna partitura:

1.- Siendo equivalentes, se conservó en “Con caja, violín y bombo” el compás de 3/4 a lo largo de la obra, si bien había dos compases que la compositora había preferido escribir en 6/8.

2.- Se optó por editar “¡Bien haya la Lujanera!” completa, en 6/8. La escritura original, en 2/4 y con una profusión de tresillos, enrarecía el aspecto métrico-rítmico, que en realidad es accesible (aún con la inclusión de algún dosillo en la línea vocal, la lectura se vuelve más fluida en nuestra versión de compás compuesto).

3.- Editamos “En San Luis no te enamores” en Fa Mayor, como en el original del AF y no en Mi Bemol Mayor como en la fotocopia de Tulián-Souza.

A patay huele la luna. En cuanto a Marta Blanco, incorporó esas tres mismas canciones, además de *En vano me has de buscar*, en su disco compacto *Creadoras argentinas* (Buenos Aires: La Scala de San Telmo, s/d), junto a la pianista Graciela Ulibarri.

Sonatina en Mi Bemol Mayor

I.- Allegro

Ana Carrique

Allegro $\text{♩} = 66$

Piano

p

6

mp *cresc.*

11

f

16

mf

21

Measures 21-25. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 25 ends with a forte (*f*) dynamic. A long slur covers measures 21-25. Accents (>) are placed over notes in measures 22, 23, and 25.

26

Measures 26-30. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 27 has a *rall.* marking. Measure 28 has a *mp* marking. Measure 29 has a *p* marking. Measure 30 has an *a tempo* marking. A long slur covers measures 26-30. Accents (>) are placed over notes in measures 26, 27, and 29.

31

Measures 31-35. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 31 starts with a *mf* dynamic. A long slur covers measures 31-35. Accents (>) are placed over notes in measures 31, 32, and 34.

36

Measures 36-40. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 36 starts with a piano (*p*) dynamic. A long slur covers measures 36-40. Accents (>) are placed over notes in measures 36, 37, and 39.

41

Measures 41-45. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 41 starts with a *mf* dynamic. A long slur covers measures 41-45. Accents (>) are placed over notes in measures 41, 42, and 44.

47 *a tempo*

52

57

62

67

73

73

f *p* *mp*

rit.

Measures 73-77: This system contains five measures. The music is in a minor key with a key signature of two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 75. Accents are used in measures 73, 74, and 77.

78

78

Measures 78-82: This system contains five measures. The texture continues with various chordal and melodic lines. Dynamics are not explicitly marked in this system, but the overall volume remains consistent with the previous system.

83

83

rit.

Measures 83-87: This system contains five measures. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 84. The music features a mix of sustained chords and moving lines. Dynamics are not explicitly marked in this system.

88

88

cresc.

Measures 88-92: This system contains five measures. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 90. The music shows a gradual increase in volume and intensity. Dynamics are not explicitly marked in this system.

93

93

f *pp*

rit. *a tempo* *rit.*

Measures 93-97: This system contains five measures. It begins with a *f* (forte) dynamic in measure 94, followed by a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 96. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking in measure 97, which then transitions to *a tempo* for the following system. Dynamics are not explicitly marked in this system.

99 *a tempo*

p. *mf* *dim.*

This system contains measures 99 through 103. It features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats. The music includes various dynamics such as piano (*p.*), mezzo-forte (*mf*), and decrescendo (*dim.*). There are also accents and slurs throughout the piece.

104

p.

This system contains measures 104 through 108. The piano continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including piano (*p.*).

109

alargando *non legato* *mp*

This system contains measures 109 through 113. It features a significant tempo change marked *alargando* (ritardando) and a change in articulation to *non legato*. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*).

114

cresc. *p* *p* *rall.*

This system contains measures 114 through 118. It includes a crescendo (*cresc.*) leading to piano (*p*) dynamics, followed by a decrescendo and a final *rall.* (ritardando) marking.

119

mf

This system contains measures 119 through 123. The piano continues with mezzo-forte (*mf*) dynamics and complex rhythmic textures.

124

129

a tempo

pp más movido

rall. -----

134

139

8va -----

144

a tempo

rall.

149

Musical score for measures 149-153. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include accents and crescendos.

154

Musical score for measures 154-158. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamics include accents and crescendos.

159

Musical score for measures 159-163. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with *p* (piano) and *8va* (octave) markings. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include accents and crescendos.

164

Musical score for measures 164-168. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *a tempo*. The left hand features a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with *rall.* (rallentando). Dynamics include accents and crescendos.

169

Musical score for measures 169-173. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *cresc.* (crescendo), *rall.* (rallentando), and *mf* (mezzo-forte). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. Dynamics include accents and crescendos.

175 *rit.* *pp* *mf* *8va* *más movido*

180 *8va*

185 *mf* *rall.* *a tempo* *p*

190

195 *cresc.* *mf* *f*

200

mf

This system contains measures 200 to 204. The music is in a minor key. Measure 200 features a long melodic line in the right hand starting with a half note, followed by quarter notes. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 204.

205

This system contains measures 205 to 209. The right hand continues with a melodic line, including a triplet in measure 208. The left hand accompaniment remains consistent. A dynamic marking of *mf* is present in measure 209.

210

dim.
f
dim. y rit.
mp

This system contains measures 210 to 214. Measure 210 begins with a *dim.* marking. The right hand features a melodic line with a *f* dynamic in measure 211. The left hand accompaniment is steady. The system concludes with a *mp* dynamic in measure 214.

215

a tempo

p
mf

This system contains measures 215 to 219. Measure 215 is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic in measure 215. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *mf* is present in measure 219.

220

f
p

This system contains measures 220 to 224. The right hand features a melodic line with a *f* dynamic in measure 220. The left hand accompaniment is steady. A dynamic marking of *p* is present in measure 221.

226

cresc.

This system contains measures 226 through 231. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A crescendo hairpin is present across the system.

232

ff *rall.*

This system contains measures 232 through 237. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line. A fortissimo (*ff*) dynamic is marked in measure 233, and a *rall.* (rallentando) marking appears in measure 237.

238

a tempo

This system contains measures 238 through 243. The tempo is marked *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment.

244

f. *p*

This system contains measures 244 through 249. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. A fortissimo (*f.*) dynamic is marked in measure 244, and a piano (*p*) dynamic is marked in measure 247.

250

mf

This system contains measures 250 through 255. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is marked in measure 250.

281 *a tempo*

f *rall.* *cresc.* *p* *pp* *rit.*

286 *a tempo*

mp *mf* *rall.*

291 *a tempo*

mp *p* *scherzando*

296

non legato

300 *a tempo*

cresc. *p* *rit.* *8va*

304 (8^{va}) *a tempo*
menos movido

307

310 *rall.*

314 *poco rit.*

317 *ff*

II.- *Andantino cantabile*

(*Andantino-Scherzo-Andantino*)

Ana Carrique

Andantino cantabile

Piano

The first system of the musical score is for the piano. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 2/4 time signature and a key signature of two flats. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic marking.

6

The second system continues the piano piece. It starts at measure 6. The dynamics fluctuate, including a piano (*p*) marking. The melodic and harmonic textures continue, with various articulations and phrasing marks.

11 *a tempo*

rall. *mf* *mf*

The third system begins at measure 11. The tempo is marked *a tempo*. The first measure of this system is marked *rall.* (rallentando). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

16

The fourth system starts at measure 16. It continues the musical development with various chordal textures and melodic fragments. The system ends with a final chord in the right hand.

21 *a tempo*
rall. *dolce*

26 *a tempo*
rall. *mp*

31

36 *rall.*

41 *mf*

46 *a tempo*
dim. *pp*
3/16

Scherzo *8va*
51 *movido*
3/16

57 (*8va*) *a tempo*
f *p rall.*
3/16

64 *a tempo*
p *dim. y rall.* *mf*
3/16

72 *algo rit.* *p*
3/16

79 *almo rit.* *a tempo* *p*

86

93 *a tempo* *f* *p* *más lento y exp.*

100

107

114 *a tempo*
rit.

121 *a tempo*
rit.

128

135 *a tempo*
p

142 *mf* *cresc. y rall.* *f* *mp* *a tempo*

149 *a tempo*

rall. y dim.

156

rit.

163 *a tempo*

a tempo

170

177 *a tempo*

f *rall.* *p*

184

Musical score for measures 184-190. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some triplet-like figures. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

191

Musical score for measures 191-197. This section includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) starting at measure 191, *f* (forte) at measure 194, and *p* (piano) at measure 197. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note runs, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

198

Musical score for measures 198-204. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 198-200, followed by eighth-note patterns. The left hand provides a consistent accompaniment.

205

Musical score for measures 205-210. This section includes the dynamic marking *meno* (diminuendo) starting at measure 208. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

211

Musical score for measures 211-216. This section includes the tempo marking *a tempo* at measure 211 and dynamic markings *rit.* (ritardando) at measure 211, *p* (piano) at measure 212, and *mf* (mezzo-forte) at measure 216. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

217

mf *f*

224

rall. *a tempo* *mf*

231

238

mp *rall.* *p* *a tempo* *más moderado*

244

rit. *a tempo* *rall.*

250 *a tempo*

255

Primer tiempo. Andantino

260

265

270 *más lento*

273

rall. *a tempo*

276

rall. *a tempo* *mf*

278

poco rall. *cresc.* *f*

280

mf *dis. y rit.* *p* *a tempo*

282

rall.

285

Measures 285-286. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Measure 285 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 286 continues with similar triplet patterns. Dynamics include *p* (piano) and accents (>).

287

Measures 287-288. Treble clef, bass clef. Measure 287 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 288 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *rall.* (rallentando). Tempo marking: *a tempo*.

289

Measures 289-290. Treble clef, bass clef. Measure 289 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 290 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and accents (>).

291

Measures 291-292. Treble clef, bass clef. Measure 291 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 292 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Dynamics include *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). Performance instruction: *8va* (octave up) indicated by a dashed line above the treble clef.

293

Measures 293-294. Treble clef, bass clef. Measure 293 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 294 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Dynamics include *f* (forte), *rall.* (rallentando), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Tempo marking: *a tempo*.

Andantino

295

musical notation for measures 295-297. Includes markings: *rall.*, *a tempo*, and triplets.

298

musical notation for measures 298-301. Includes markings: *rall.*, *a tempo*, and triplets.

302

musical notation for measures 302-305. Includes markings: *f*, *cresc.*, and triplets.

306

musical notation for measures 306-309. Includes marking: *dim. y rall.*

310

musical notation for measures 310-313. Includes markings: *mp*, *pp*.

III.- Rondo

Ana Carrique

Allegro

Piano

mp

p

f

Ped.

rall.

a tempo

16

Musical score for measures 16-18. The piece is in a minor key. Measure 16 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with a descending eighth-note line. Measure 17 continues with similar textures, marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 18 concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a final chord.

19

a tempo

Musical score for measures 19-21. Measure 19 is marked *rall.* (rallentando) and *mf* (mezzo-forte). Measure 20 continues with a steady tempo. Measure 21 ends with a final chord.

22

a tempo

Musical score for measures 22-25. Measure 22 is marked *pp* (pianissimo) and *moderato*. Measure 23 continues with a moderate tempo. Measure 24 features a crescendo. Measure 25 concludes with a final chord.

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 27 continues with similar textures. Measure 28 concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 30 continues with similar textures. Measure 31 concludes with a *f* (forte) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking.

32 *a tempo*

35 *a tempo*

rall.

p

38 *a tempo*

rall.

42

45 *p*

48

mf *p* *rall.*

52

a tempo

con gracia ligera

mf *p* *rall.*

55

mf *p* *rall.*

58

mf *p* *rall.*

61

a tempo

mf *p* *rall.*

64

p

This system contains measures 64 through 67. The music is in a minor key. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the right hand in the second measure.

68

This system contains measures 68 through 71. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns and chords. The left hand maintains a consistent rhythmic accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

72

cresc. *rall. y dism.* *a tempo*

This system contains measures 72 through 75. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in the second measure, *rall. y dism.* (rallentando and diminuendo) in the fourth measure, and *a tempo* in the fifth measure.

76

mp

This system contains measures 76 through 78. The right hand features a melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed below the right hand in the first measure.

79

f *mp* *rall.*

This system contains measures 79 through 82. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in the second measure, *mp* (mezzo-piano) in the third measure, and *rall.* (rallentando) in the fourth measure.

82

mf *rall.*

This system contains measures 82, 83, and 84. Measure 82 features a piano introduction with a dynamic marking of *mf*. Measure 83 has a *rall.* marking. The music is in a minor key and includes complex chordal textures and melodic lines in both staves.

85

f

This system contains measures 85, 86, 87, and 88. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. The music continues with intricate harmonic and melodic development.

89

p *f* *rall.*

This system contains measures 89, 90, 91, and 92. Measure 89 has a dynamic marking of *p*, measure 90 has *f*, and measure 91 has *rall.*

93 *a tempo*

mp

This system contains measures 93, 94, 95, and 96. Measure 93 has a tempo marking of *a tempo* and a dynamic marking of *mp*.

97

This system contains measures 97, 98, 99, and 100. The music features dense chordal textures and complex melodic lines.

100

f

103

p

106

a tempo
suave
rall.

109

rall.

112

rall.

115

rall.

118 *a tempo*

a tempo

122

rall.

126

rall.

130 *a tempo*

a tempo

f

rall.

134 *a tempo*

Musical score for measures 134-136. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 134 features a dynamic accent (>) on the first note of the right hand. The tempo is marked *a tempo*. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

137

Musical score for measures 137-139. The piece continues in 3/4 time with a key signature of two flats. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

140

Musical score for measures 140-142. The piece continues in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 140 has a dynamic accent (>) on the first note of the right hand. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

143

Musical score for measures 143-146. The piece continues in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 143 starts with a dynamic marking of *f* (forte). Measure 145 has a dynamic marking of *p* (piano). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

147

Musical score for measures 147-150. The piece continues in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 147 has a dynamic marking of *f*. Measure 149 has a dynamic marking of *p*. Measure 150 has a dynamic marking of *rall.* (rallentando). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

151 *a tempo*

p

This system contains measures 151 to 154. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the third measure.

155

This system contains measures 155 to 158. The notation continues with complex rhythmic patterns and chordal structures in both hands.

159

This system contains measures 159 to 162. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some accents and slurs.

163 *a tempo*

rall.

This system contains measures 163 to 166. It includes a dynamic marking of *rall.* (rallentando) in the second measure. The tempo marking *a tempo* is also present at the beginning of the system.

167

f *mp*

This system contains measures 167 to 170. It features dynamic markings of *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The notation includes a variety of rhythmic figures and rests.

170 *a tempo*

rall. *pp* *moderato*

This system contains measures 170 through 173. The music is in a minor key. Measure 170 features a piano introduction with a *rall.* marking. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is present in measure 171. Measure 172 continues with similar textures. Measure 173 concludes with a *pp* dynamic and a *moderato* tempo marking.

174

mf

This system contains measures 174 through 176. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A crescendo hairpin is visible in measure 175. The dynamic is marked *mf*.

177

This system contains measures 177 through 179. The right hand has a complex texture with many beamed notes and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Crescendo hairpins are used in measures 178 and 179.

180

rall.

This system contains measures 180 through 182. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. A *rall.* marking is present in measure 181. The system ends with a fermata over the final chord.

183 *a tempo*

This system contains measures 183 through 185. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. The tempo is marked *a tempo*.

186 *rall. y dism.* *a tempo*

189 *rall. y dism.* *más lento y expresivo*

193 *a tempo* *p*

197 *mf* *p*

201 *mf* *a tempo* *pp con gracia*

204 *ligera*

207

210

213 *a tempo*

216 *con más calma*

220

mf *crese. ---*

This system contains measures 220 to 223. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). A *crese.* (crescendo) marking is present at the end of the system.

224

p *f* *p*

This system contains measures 224 to 227. The music continues with the same melodic and bass line patterns. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano). There are also accents (>) and hairpins (wedges) indicating volume changes.

228

This system contains measures 228 to 230. The music continues with the same melodic and bass line patterns. There are accents (>) and hairpins (wedges) indicating volume changes.

231

a tempo *rall.* *p* *un poco rit.*

This system contains measures 231 to 234. The music continues with the same melodic and bass line patterns. Dynamic markings include *p* (piano). Tempo markings include *a tempo*, *rall.* (rallentando), and *un poco rit.* (un poco ritardando). There are accents (>) and hairpins (wedges) indicating volume changes.

235

a tempo *p* *sf* *8va*

This system contains measures 235 to 238. The music continues with the same melodic and bass line patterns. Dynamic markings include *p* (piano) and *sf* (sforzando). A *8va* (octave) marking is present at the end of the system. There are accents (>) and hairpins (wedges) indicating volume changes.

Preludio pampeano

Ana Carrique

Andante moderado

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).
- **System 1 (Measures 1-3):** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a sharp sign above the first measure. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic hairpin is shown in the second measure.
- **System 2 (Measures 4-6):** Measure 4 is marked with a 4 and the instruction *algo rit.* (a little ritardando). The dynamic is mezzo-forte (*mf*). Measure 5 is marked *a tempo* and *p* (piano). Measure 6 ends with a dynamic hairpin.
- **System 3 (Measures 7-9):** Measure 7 is marked *f* (forte). The melody in the treble clef has a sharp sign above the first measure. Measure 9 is marked *p* (piano).
- **System 4 (Measures 10-12):** Measure 10 is marked *mf*. Both staves feature triplet markings (indicated by a '3' over the notes).
- **System 5 (Measures 13-15):** Measure 13 is marked *f*. Both staves feature triplet markings (indicated by a '3' over the notes).
The score includes various musical notations such as slurs, dynamic hairpins, and articulation marks.

Preludio pampeano

16

p *f*

Musical score for measures 16-18. Measure 16 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 17 begins with a forte (*f*) dynamic. The piece is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

19

f *cresc.* *p*

Musical score for measures 19-21. Measure 19 starts with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 21 begins with a piano (*p*) dynamic. The piece is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

22

a tempo *rall.* *f* *p subito* *8va*

Musical score for measures 22-24. Measure 22 starts with a tempo (*a tempo*) marking. Measure 23 includes a rallentando (*rall.*) marking. Measure 24 begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic with the marking *p subito*. An octave sign (*8va*) is present above the staff.

25

f *p* *mf* *a tempo*

Musical score for measures 25-27. Measure 25 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 26 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 27 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes an *a tempo* marking. An octave sign (*8va*) is present above the staff.

Preludio pampeano

28

rall. *p*

31 *más en calma*

a tempo pp *f*

34

cresc.

37 *menos*

mf *ff* *rall.* *sf* *larga pausa*

Preludio pampeano

40 *a tempo*

p

43 *a tempo*

rall. *p*

46 *a tempo*

mf *rall. pp* *mf*

49 *rall.*

f *rall.*

ANA CARRIQUE

COPLAS PUNTANAS
(PRIMERA SERIE)

- I.- Hay una flor en los cerros
- II.- Retamal, retamalito...
- III.- Guardé el secreto hasta ahora...
- IV.- Por las sendas del Trapiche
- V.- En mi rancho de las sierras
- VI.- De San Francisco me vengo...
- VII.- Los llaneros de Facundo
- VIII.- Tengo prendida en el pecho...
- IX.- Con caja, violín y bombo
- X.- ¡Bien haya la Lujanera!

Coplas puntanas. Primera serie

Hay una flor en los cerros

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Con languidez, bien ritmado

Canto

Piano

mf *p*

4 *mf* *p*

Hay u - na flor en los ce - rros _____ de

4 *a tempo* *mf*

7 nom - bre San - ta Lu - cí - a _____

7 *p* *f* *mp* *mf*

Coplas puntanas. Primera serie

10

10

p *rall.* *a tempo*

13 *a tempo*

La que en-ga - ño _____ mis que - re - res _____ el mis - mo nom - bre te -

mf *mf rall.*

13

17 *a tempo* *dim.*

ní - a. _____

p *dim.* *pp*

17

Retamal, retamalito...

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Moderadamente animado *a tempo p*

Canto

Piano

sonoro *a tempo p*

con gracia *f* *rit.*

6 re - ta - ma - li - to que en a - ma -

10 *a tempo*

ri - llos flo - re - ces

10 *p a tempo*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Moderadamente animado' and 'a tempo p'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line starts with a rest, then enters with the lyrics 'Re - ta - mal'. The score continues with the lyrics 're - ta - ma - li - to' and 'que en a - ma -' across two systems. The piano accompaniment includes a section marked 'con gracia' and 'f' (forte). The score concludes with the lyrics 'ri - llos flo - re - ces' and a final piano accompaniment section marked 'p a tempo'.

Coplas puntanas. Primera serie

15 *a tempo más movido* *rall.* *a tempo menos*

pa — ra que ten - ga mi no - via des - pre - cios — con

15 *a tempo* *rall.* *f*

20 que_o - fen - der - me —

20 *p* *delicadamente* *f*

26 *rall.*

con que_o - fen - der - me. —

26 *más lento* *rall.*

Guardé el secreto hasta ahora...

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Andante moderado

Canto

Guar - dé el se - cre - to has - ta a - ho - ra —

Piano

pp *mf*

4

pe - ro hoy di - go mi se - cre - to. —

7

Mi llan - to lle - nó de sa - les — las

f *p* *f*

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. The first system is for the vocal line (Canto) and piano accompaniment (Piano). The tempo is marked 'Andante moderado'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Guar - dé el se - cre - to has - ta a - ho - ra'. The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and then moves to mezzo-forte (*mf*). The second system continues the vocal line with the lyrics 'pe - ro hoy di - go mi se - cre - to.' and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with the lyrics 'Mi llan - to lle - nó de sa - les — las' and the piano accompaniment. The piano accompaniment in the third system features dynamics of *f*, *p*, and *f*. There are also some performance markings like accents and a triplet in the piano part.

Coplas puntanas. Primera serie

10

a - guas del Be - be - de - ro, _____

p *f*

13

più lento

las a - guas del Be - be - de - ro. _____

rall. *fz* *a tempo* *f* *più lento*

17

p *rall.* *espressivo* *pp*

Por las sendas del Trapiche

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Movido

Canto

Piano

mf

p

rall.

ret. un poco

5 *a tempo*

Por las sen - das — del Tra - pi - che no te va - yas a — va -

5 *a tempo* *mf*

9 *menos* *rall.*

gar, — que hay más pun - ta - nas bo - ni - tas — que ta - las — en el ta -

9 *menos* *rall.*

The musical score is written in 6/8 time and B-flat major. It consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'Movido' tempo marking. The vocal line starts with a whole rest, while the piano accompaniment begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts at measure 5, marked 'a tempo'. The vocal line enters with the lyrics 'Por las sendas del Trapiche no te vayas a va-'. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment. The third system starts at measure 9, marked 'menos' and 'rall.'. The vocal line continues with 'gar, que hay más puntas bonitas que talas en el ta-'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'rall.' marking at the end of the system.

Coplas puntanas. Primera serie

13 lar, _____ que hay pun - ta - nas más bo - ni - tas _____ que

13 *rall.* *f*

17 *a tempo* *rall.*

17 *a tempo* *rall.* *p*

ta - las en el ta - lar. _____

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system (measures 13-16) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a long note on 'lar,' followed by a melodic phrase for 'que hay pun - ta - nas más bo - ni - tas _____ que' with a 'rall.' marking. The piano accompaniment includes a 'rall.' marking and a 'f' (forte) dynamic. The second system (measures 17-20) continues the vocal line with 'ta - las en el ta - lar. _____' and a 'rall.' marking. The piano accompaniment starts with 'a tempo' and includes a 'rall.' marking and a 'p' (piano) dynamic. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

En mi rancho de la sierras

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Con movimiento

Canto

Piano

mf

a tempo

p

En mi rancho de las sierras un

fz rit.

p a tempo

rall.

rit.

f

a tempo

ta - la y tu a - mor plan - té, El

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems. The first system shows the vocal line (Canto) with a whole rest and the piano accompaniment (Piano) starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 7, with the vocal line starting on the lyrics 'En mi rancho de las sierras un' and the piano accompaniment featuring a forte (*fz*) dynamic with a ritardando (*rit.*) marking. The third system begins at measure 13, with the vocal line continuing the lyrics 'ta - la y tu a - mor plan - té, El' and the piano accompaniment featuring a piano (*p*) dynamic with a ritardando (*rit.*) marking, followed by a fortissimo (*f*) dynamic and a return to *a tempo*.

Coplas puntanas. Primera serie

19

ta - la ya me da som - bra

19

23 *menos* *rall.*

pe - ro tu_a mor se me fue _____

23 *menos* *rall.* *rall.*

28

28 *rall.* *pp*

De San Francisco me vengo...

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Delicadamente ritmado *animado*

Canto

Piano

De San Fran - cis - co me

5 ven - go — y a San Fran - cis - co me voy, *p* quen o hay un pue - blo más lin - do — *rall.*

10 *a tempo* con expresión pa - ra el mal del co - ra - zón

p a tempo *f* *mf a tempo* *p*

Los llaneros de Facundo

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Canto

Piano

Solemne y grave

solemne

Los lla - ne - ros de Fa - cun - do

7

rall.

a tempo

cuando en - tra - ron en Lu - ján _____ al ver tu ca - ra de vir - gen

7

f

fz

p

13

menos

se pu - ron a re - zar.

13

menos

Tengo prendida en el pecho...

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Alegremente

Canto

Ten-go pren di-da en el pe - cho — u - na ma - ta — de cha - guar.

Piano

mf

5

¡No has de ser vos, pren-da mí - a quien me la quie-ra a - rran -

Piano

f *p* *pp*

9

car! — — — — —

¡No has de ser vos, pren - da mí - a!

Piano

mf *rall.* *más lento* *f* *p*

Con caja, violín y bombo

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Resuelto y con movimiento *a tempo*

Canto

Piano

mp *f* *a tempo p*

5 *menos*

ca - ja, — vio - lín y bom - bo hei de pe - dir que me en - tie - rren. ¡Si por vos —

mf *menos*

10 *rall.* *a tempo* *decidido*

vi - ví llo - ran - do. — Que se - a mi - muer - te a -

rall. *a tempo*

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. The first system is the beginning, with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Resuelto y con movimiento' and 'a tempo'. The piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and builds up to a forte (*f*) dynamic before returning to a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'ca - ja, — vio - lín y bom - bo hei de pe - dir que me en - tie - rren. ¡Si por vos —'. The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'menos' (less) marking. The third system starts at measure 10 and includes the lyrics 'vi - ví llo - ran - do. — Que se - a mi - muer - te a -'. The piano part has a 'rall.' (rallentando) marking followed by 'a tempo' and 'decidido' (decisive). The vocal line has a 'decidido' marking. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Coplas puntanas. Primera serie

14 le - gre.

cresc.

a tempo

18

f

p

mf

rall.

p

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Coplas puntanas. Primera serie'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 14. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains the lyrics 'le - gre.' with a long note value. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include 'cresc.' and 'a tempo'. The second system starts at measure 18. The vocal line is mostly silent, indicated by a horizontal line with a few small black boxes. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include 'f', 'p', 'mf', and 'rall.'. The piece concludes with a final measure marked 'p'.

¡Bienhaya la lujanera!

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Muy animado y vivaz

Canto

Piano

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for the vocal line (Canto) and the bottom staff is for the piano accompaniment (Piano). The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Muy animado y vivaz'. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and later transitions to piano (*p*). The vocal line is mostly rests in this system.

4 *con gracia* *cediendo*

¡Bien ha - ya la lu - ja - ne - ra! tan cum -

The second system continues the piece. The vocal line starts at measure 4 with the lyrics '¡Bien ha - ya la lu - ja - ne - ra! tan cum -'. The tempo is marked 'con gracia' and 'cediendo'. The piano part includes a forte (*f*) dynamic. There are slurs and accents over the piano accompaniment.

7 *menos* *a tempo*

pli - da_y bo - ni - ta - za - fra -

The third system continues the piece. The vocal line starts at measure 7 with the lyrics 'pli - da_y bo - ni - ta - za - fra -'. The tempo is marked 'menos' and 'a tempo'. The piano part includes a mezzo-forte (*f*) dynamic and a 'a tempo' marking.

ANA CARRIQUE

COPLAS PUNTANAS
(SEGUNDA SERIE)

XI.- En San Luis no te enamores

XII.- Capillita de Renca

XIII.- Pajarito de la nieve

XIV.- En vano me has de buscar

XV.- A patay huele la luna...

Coplas puntanas. Segunda serie

En San Luis no te enamores

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Animado

Canto

Piano

f *p*

5 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *rit.*
mp En San Luis no te_e - na - mo - res si no que - ris llo - rar

5 *pp* *a tempo* *poco rit.* *p* *a tempo*

9 lue - go que_a - mor de pun - ta - na es bra - vo co - mo el vien - to cho - rri -

9 *a tempo*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'Animado' and a 3/4 time signature. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic line with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *f* and *p*. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-4. The second system starts at measure 5 and includes the lyrics 'En San Luis no te_e - na - mo - res si no que - ris llo - rar'. It features tempo changes to 'a tempo', 'poco rit.', and 'a tempo' with a 'rit.' marking. The piano part has dynamic markings of *pp* and *p*. The third system starts at measure 9 and includes the lyrics 'lue - go que_a - mor de pun - ta - na es bra - vo co - mo el vien - to cho - rri -'. The piano part has a dynamic marking of *a tempo*.

Coplas puntanas. Segunda serie

13

lle - ro

13

ff

17

a tempo

f En San Luis no te_e - na -

17

mf *p* *pp* *a tempo* *f*

21

rit. *a tempo* *espress.*

mo - res, si no que - ris llo - rar lue - go

21

mp *rit.* *pp* *a tempo*

25

cresc. e rit.

25

p *mf* *sf*

Capillita de Renca

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Bastante vivo y liviano

Canto

Piano

pp campanitas (1)

7 **Andante**

En

7 *molto più lento* **Andante**

sf *sf* *sf* *mp*

13 *poco rall.* *meno*

Ren - ca re - zó mi ma - dre, yo en Ren - ca a - pren - dí a re -

13 *poco rall.*

(1) Imitando las llamadas de campanitas de capilla.

Coplas puntanas. Segunda serie

19 *a tempo* *cresc.* *pp*

zar. Los hi - jos que Dios me ha da do

19 *f* *p a tempo* *cresc.* *f* *pp*

26 *más lento y expresivo* *rall.*

por mí en Ren - ca re - za - rán

26 *lento* *mf* *rall.* *f* *molto lento*

32 *perd.*

32 *rit. y dim. hasta perd.* *p*

sempre sonoro

Pajarito de la nieve

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Andante animado

Canto

Piano

5 *a tempo*

Pa - ja - ri - to de la nie - ve an - dá _____ de - ci - le a mi pren - da _____

5 *a tempo*
mf

9 *poco rit.* *a tempo* *allargando.*

— que te to - me a vos por al - ma y que e - che a vo - lar la de e -

9 *poco rit.* *a tempo* *allargando*

En vano me has de buscar

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Andante lento *misteriosamente*

Canto

Piano

mf *f* *p*

6 *cresc.* *f*

6 *mf* *f*

12 *a tempo* *espressivo*

12 *poco rit.* *p*

En va - no

me has de bus - car por ce - rros, pam - pas y mon - tes

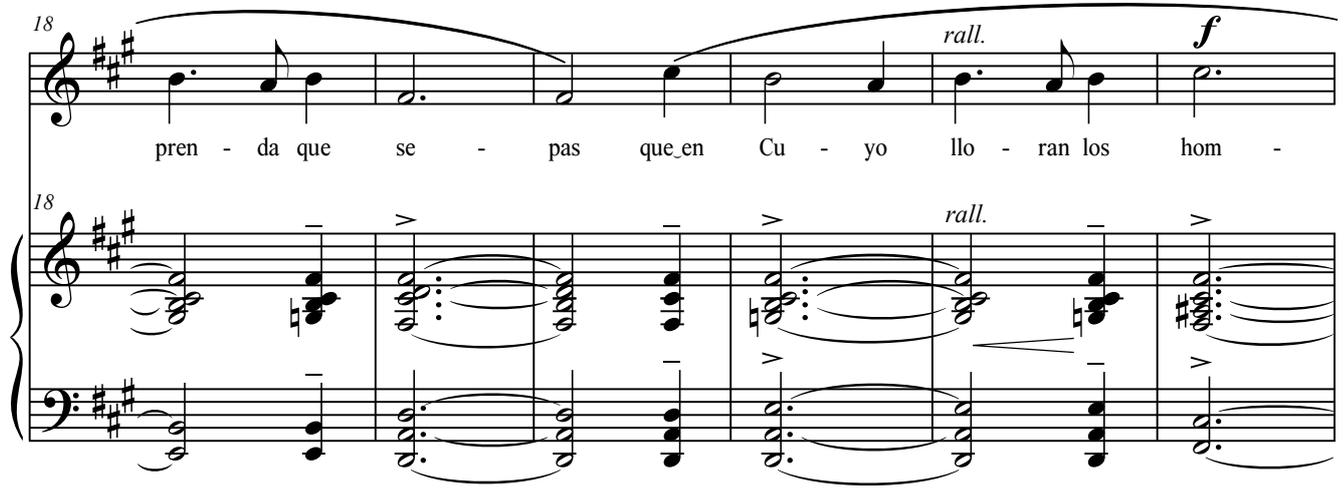
¡No quie - ro

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) features a vocal line with a fermata over the first four measures and the lyrics 'En va - no'. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes accents. The second system (measures 6-11) shows the vocal line with a crescendo and forte (f) dynamic, with lyrics 'me has de bus - car por ce - rros, pam - pas y mon - tes'. The piano accompaniment continues with accents and dynamic markings of mezzo-forte (mf) and forte (f). The third system (measures 12-15) begins with a vocal line marked 'a tempo' and 'espressivo', with lyrics '¡No quie - ro'. The piano accompaniment includes a 'poco rit.' (ritardando) marking and a piano (p) dynamic.

Coplas puntanas. Segunda serie

18 *rall.* *f*

pre - da que se - pas que en Cu - yo llo - ran los hom -



24 *a tempo*

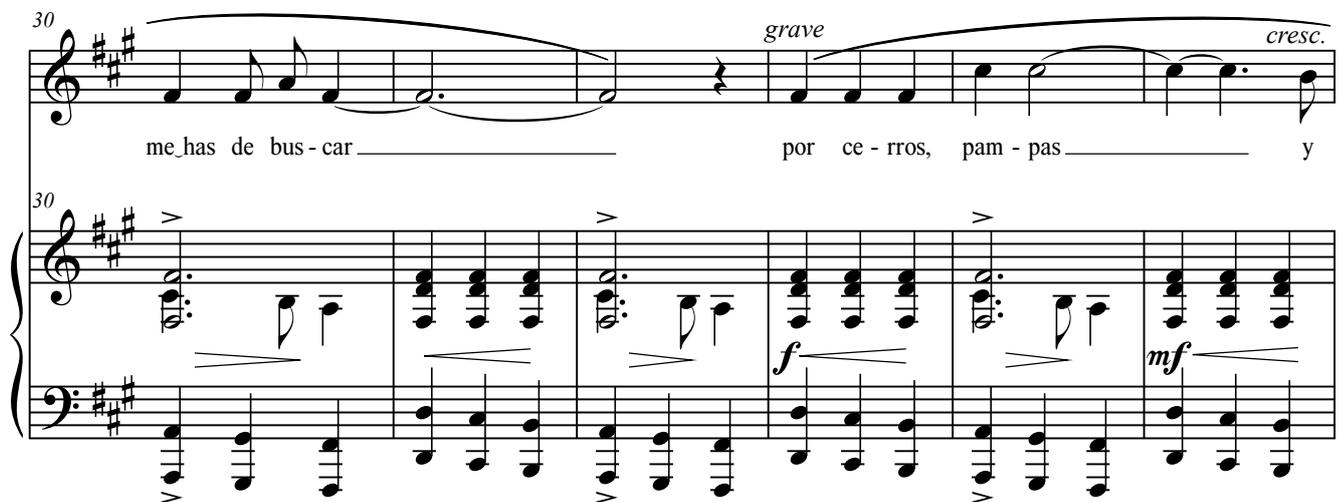
bres! En va - no

a tempo *mf* *f* *poco rit.* *mf*



30 *grave* *cresc.*

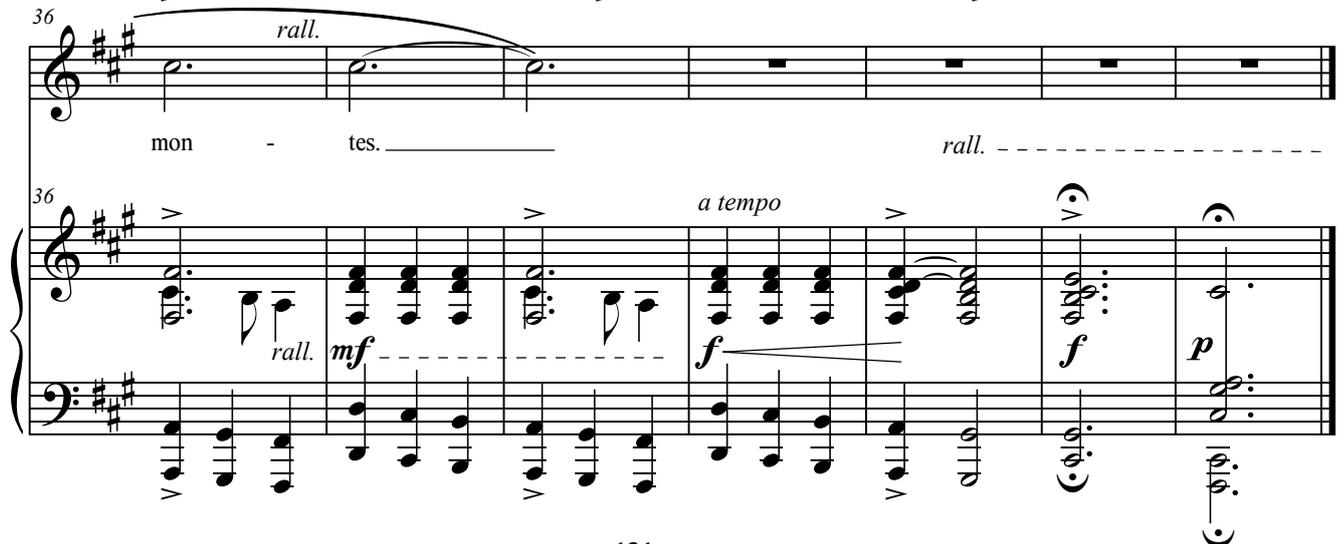
me has de bus - car por ce - rros, pam - pas y



36 *rall.* *rall.*

mon - tes.

rall. *mf* *a tempo* *f* *p*



A patay huele la luna...

Letra: Alfredo R. Bufano

Música: Ana Carrique

Bien ritmado y alegre

Canto

Piano

5

5

9

9

13

13

f

p

mf

f

gracioso

A pa - tay hue - le la

rall. *e dism.* *rit.* *a tempo*

mp *p* *pp* *mp*

lu - na, el vien - to y la so - le - dad

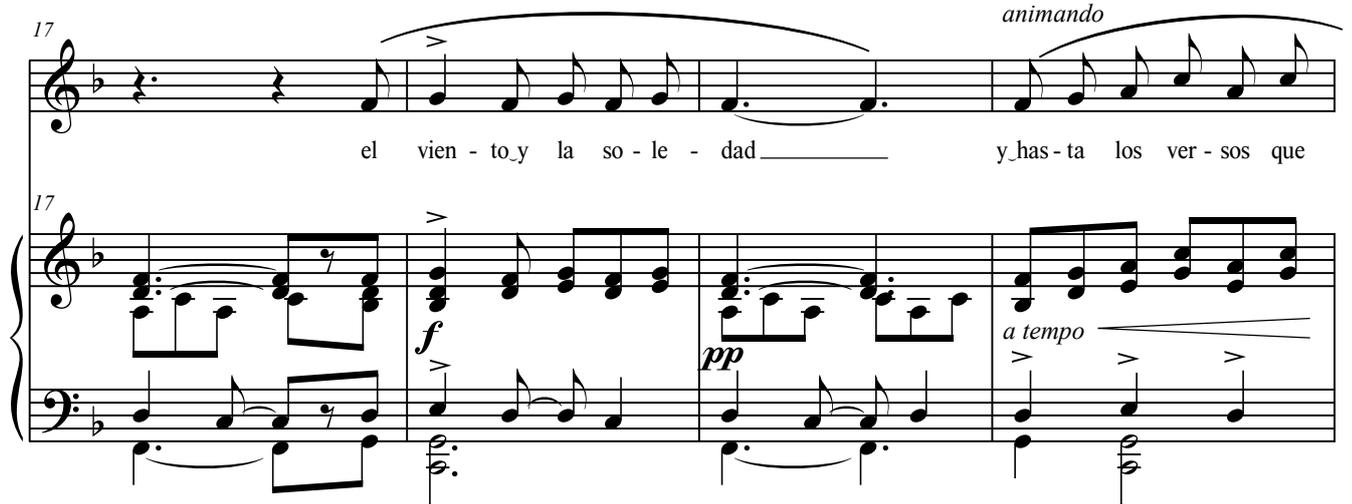
mf *pp* *f*

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The score is written in 6/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Bien ritmado y alegre'. The score is divided into systems. The first system (measures 1-4) shows the vocal line with rests and the piano accompaniment starting with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the piano accompaniment with dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The third system (measures 9-12) includes the vocal line with the lyrics 'A pa - tay hue - le la' and a 'gracioso' marking. The piano accompaniment in this system has dynamics of mezzo-piano (*mp*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*), with tempo markings of 'rall.', 'e dism.', 'rit.', and 'a tempo'. The fourth system (measures 13-16) continues the vocal line with lyrics 'lu - na, el vien - to y la so - le - dad' and the piano accompaniment with dynamics of mezzo-forte (*mf*), pianissimo (*pp*), and forte (*f*).

Coplas puntanas. Segunda serie

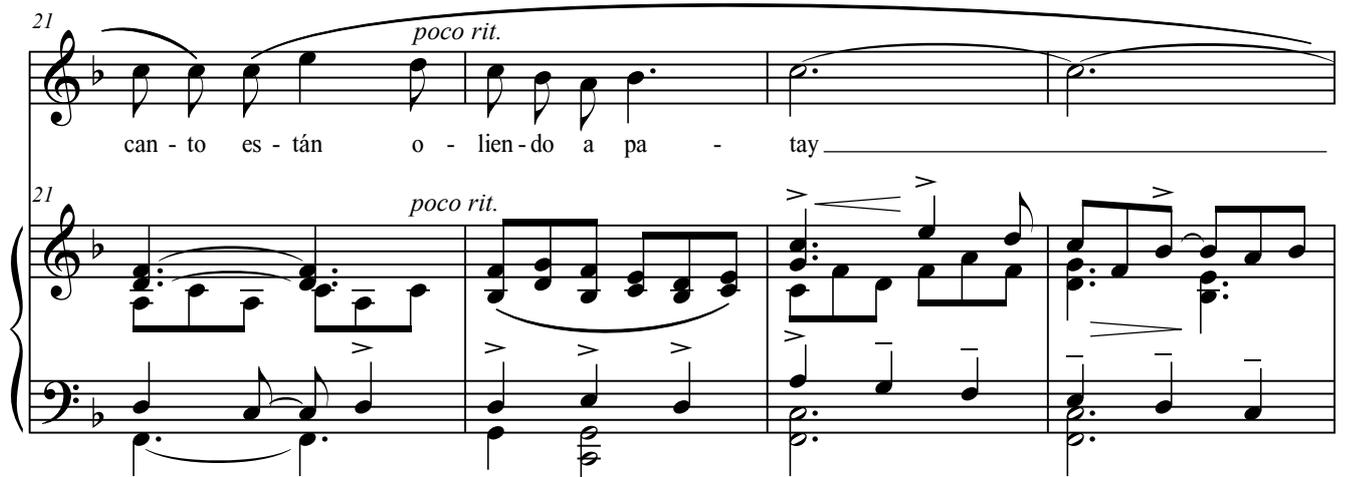
17 *animando*

el vien - to_y la so - le - dad _____ y_has - ta los ver - sos que



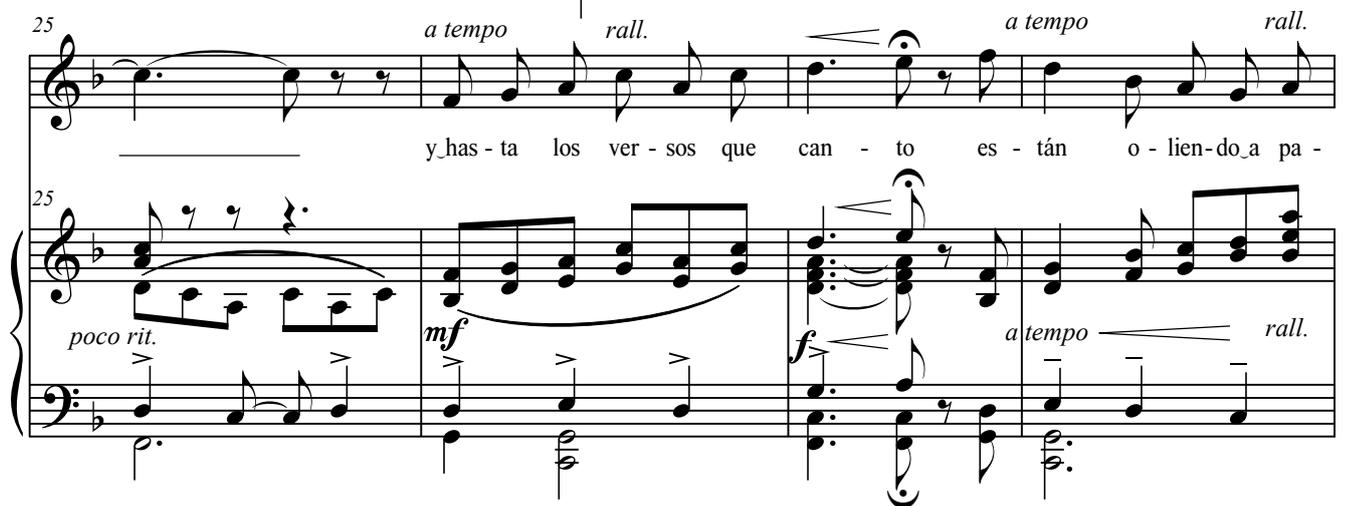
21 *poco rit.*

can - to es - tán o - lien - do a pa - tay _____



25 *a tempo* *rall.* *a tempo* *rall.*

_____ y_has - ta los ver - sos que can - to es - tán o - lien - do_a pa -



29 *(opción)*

tay. _____



TERCERA PARTE
DOCUMENTOS. TRES TRANSCRIPCIONES

Una biografía sintética en la revista *Sintonía* (1939)

Márquez Lenz, Carlos F. “Ana Carrique ha merecido honrosas recompensas por varias de sus obras” (sección “Biografías sintéticas de compositoras argentinas”), *Sintonía*, 19 de julio de 1939.¹

De entre el interesante grupo de compositoras argentinas que están dando a la música culta una nota personal e inconfundible –grupo en que se perfilan figuras tan bien dotadas como Anita Serrano Redonnet, Celia Torr , L a Cimaglia-Espinosa, María Teresa Maggi y María Inés Gómez Carrillo–, ocupa un puesto relevante Ana Carrique, autora que en mérito a la calidad de sus obras lleva conquistadas honrosas recompensas.

Ana Carrique –nacida en esta capital– curs  sus estudios elementales y superiores en el Conservatorio Williams, con el maestro Julián Aguirre. Posteriormente ingres  en el Conservatorio Nacional para seguir clases de armonía, contrapunto, fuga y composición con el maestro Athos Palma.

Pero la joven artista, cuya primera vocación fue el piano, dej  pronto el cultivo del instrumento y su labor de intérprete para dedicarse de lleno a la composición. Larga es la lista de sus obras. Abundan en ellas las canciones sobre poemas de escritores nuestros. Su tendencia –siguiendo el camino nacionalista que viene acentuándose desde hace unos años– la lleva a inspirarse en las fuentes del cancionero autóctono, saturadas de criollismo. No faltan en su abundante producción las piezas para conjuntos instrumentales, ni los coros *a cappella*, ni las páginas pianísticas; pero donde Ana Carrique sobresale, donde logra dar lo mejor de su inspiración fresca y espontánea es en las canciones a la manera popular, bien que a veces su técnica denuncie una influencia debussista evidente.

Copla, Idilio, Baguala, Yaraví –con letra de Jijena Sánchez–; *Puñadito de gragea*, con versos de Edmundo Montagne, la serie de *Pájaros*, sobre poemas del mismo escritor;² y las compuestas sobre versos de Miguel A. Camino, Leopoldo Díaz, Gabriela Mistral, Isabel Cascallares Gutiérrez, etc., son una muestra clara del talento de esta compositora segura de sí misma, que sabe expresarse con un lenguaje claro, persuasivo y elegante.

Entre sus obras instrumentales deben sealarse como significativas tres “Series” donde dentro de las formas clásicas, campea un espíritu nativo, lleno de gracioso donaire. La canción escolar –género difícil que no siempre se cultiva entre nosotros sin caer en la puerilidad vacía– tiene en Ana Carrique a una compositora incomparable. *La canción del molinero* y *la Marcha de los gimnastas* pueden considerarse modelos en su género.

¹ Se ha actualizado la ortografía y se han hecho correcciones mínimas respecto de pequeños yerros presentes en las publicaciones originales.

² Son en realidad de Alfredo R. Bufano.

El nombre de esta mujer que tiene tanto que decir todavía, después de haber ganado la estimación del público y la crítica argentinos, ha salvado ya las fronteras patrias y se le pronuncia con respeto en el extranjero. La *Société Nationale de Musique*, de París, acogió a principio de este año en sus programas las *Coplas puntanas* que, cantadas en la sala Chopin de la capital francesa por la celebrada artista Cristina Maristany, obtuvieron un amplio éxito consagratorio.

En el Uruguay y Brasil, muchas son las obras de Ana Carrique que han merecido el mejor de los recibimientos.

En cuanto a recompensas oficiales, debemos señalar el Premio Municipal de 1931, discernido a sus canciones de cámara a la manera popular; el primer premio del Primer Salón Nacional de Música Argentina, organizado por la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1937, otorgado a las ya citadas *Coplas puntanas*; las *Seis estilizaciones de música folklórica con tema original*, que alcanzaron al año siguiente el premio de la Comisión Nacional de Cultura y la máxima recompensa, el mismo año, a sus *Canciones escolares*. La Asociación Wagneriana le había concedido ya el premio “Julián Aguirre” en los comienzos de su carrera en un concurso de canciones para niños.

Nuestras principales cantantes: Brígida Frías de López Buchardo, María de Pini de Chrestia, Cora Carriço, Isabel Marengo –sin contar a la famosa Ninon Vallin– son intérpretes de sus obras.

Estas simples referencias bastan para evidenciar la calidad de compositora que hay en Ana Carrique y señalar la importancia de sus obras.

Acerca de la mujer y la música en una conferencia sobre Carrique (1943)

Schiama, Oreste. Conferencia "Ana Carrique. Capacidad artística de la mujer". Ofrecida en la Asociación Argentina Artística y Cultural, en su reunión N° 113 del llamado "Rincón de los poetas", el jueves 6 de noviembre de 1941. Schiama utilizó ese texto para el capítulo XV de su libro *Música y músicos argentinos* (Buenos Aires: el autor, 1943, pp. 129-136). Se transcribe a partir de ese libro.



Figura 8. Anuncio de la conferencia de Oreste Schiama referida a Ana Carrique, el 06-11-1941. Gentileza del AF

Habrá o no, en otros países, tan numerosa cantidad de mujeres que cultivan la música: será debido o no, a la educación espiritual que culmina en este arte en síntesis suprema; o quizás, la fuerza de la hora presente le exige idéntico esfuerzo que al hombre. La verdad, visible y tangible, es que la mujer argentina conquistó justificado renombre por sus actividades musicales, más que en país alguno.

En la porción de tiempo que comprende el año 1889 hasta nuestros días –que observamos de *visu* el camino ascensional de todas las artes–, el estudio de la música por la mujer ha cumplido una evolución de amplísimo arco. Al principio, fue motivo para quebrar las horas y ahuyentar el tedio. Después, surgieron pianistas que lucían sus cualidades en círculos íntimos y en conciertos de beneficio. Más cercano, asistimos a la revelación de notables valores en la doble calidad de autoras y de ejecutantes. Y hoy, ya en pleno desenvolvimiento y apogeo, son muchas las que presentan al público, una copiosa y continuada obra de composiciones.

¿Aporta la mujer una nota nueva y distinta al arte musical? ¿Existe diferencia de aptitudes comparada con el hombre? ¿Es conveniente la dedicación de la mujer al arte musical? ¿Qué valor tiene su obra cumplida hasta el presente?

Estas preguntas plantean el más hondo problema moderno: el fenómeno de la mujer en el trabajo y en el estudio que hasta ayer fuera del exclusivo dominio del hombre. Como rival, o colaboradora activa, se ha hecho presente para tomarse la parte que le corresponde de los bienes que le son propios de la vida. No ya por reflejo –como fue desde tiempo inmemorial–, sino por la valiente decisión de su espíritu quiere lo que se conquista, sea ello grato o adverso.

La hemos visto, pues, ocupar puestos de importancia en casas de comercio e industrias. Cumplir estudios universitarios con brillantez. Ganar premios en numerosas justas. Publicar libros. Dar conferencias. Conquistas honores en la pintura. Y en la música –como no podía a menos de ser– producir concertistas notables en diversos instrumentos primero, y ahora compositoras que dividen con los hombres las más altas recompensas en torneos nacionales y municipales. Tal, por ejemplo, en el Primer Concurso de Estímulo a la Canción Escolar, que, sobre cinco primeros premios, dos fueron adjudicados a mujeres; y también, en la producción musical de 1938 (Comisión Nacional de Cultura), sobre siete premiados, dos correspondieron a mujeres. Digamos que, en ambos certámenes, figuró Ana Carrique.

Pendientes los interrogantes que el escéptico planteara, decimos con claridad el honesto pensar que sustentamos. Si convenimos que, salvo rarísimas excepciones, la mujer del pasado aportó a las artes las más simples expresiones de su sensibilidad –disimulando el exiguo vuelo de su fantasía y la ausencia de lógico discernimiento con un recato que persuadía más pronto de su pobreza y cortedad– hoy ha revelado que, con el estudio y la dedicación, puede captar y expresar la belleza que envuelve lo creado, tanto como el hombre.

Igualmente, no creemos en diferenciación de aptitudes fundamentales entre el hombre y la mujer, en cuanto a las actividades de cualquier especie que se pueden aprender. Cursos de estudios, agotadores programas para doctorarse en ciencias y artes, profesiones difíciles y complicadas, si las pudieron adquirir los hombres, lo mismo han hecho las mujeres. Como sucede en las artes, en las colaciones de grados y, lo mismo, en los que terminan estudios distinguiéndose por sus clasificaciones, nunca falta el nombre de una o de varias mujeres.

Dirá aún el escéptico, que la mujer no ha producido la obra de arte que la consagre eximia y que a ninguna época ha dado su nombre. En la música –y en ella va involucrada toda otra actividad–, raro sería que no fuese así. Todas las artes y las ciencias hasta ahora han sido de uso del hombre. Siglos, hasta donde llegan los conocimientos, fueron una sucesión de hechos y cosas cumplidos por este, en los que para nada intervino la

mujer. Se comprende que, con culturas milenarias, con perfeccionamientos continuados, haya habido siglos de oro en las artes y generaciones en las que descollaron seres excepcionales: filósofos, músicos, sabios, apóstoles, benefactores, etc.

En contrario, la cultura puesta al servicio de la mujer es reciente. Ninguna tradición de mujeres, de familias o no, le acompaña. Ninguna figura femenina, surgiendo de la historia, le alienta con ejemplos, la incita a emularla. El pasado, en el que el hombre fundamentó patria, civilización, arte, ciencia, no tiene significado propio para la mujer. Está sola frente al porvenir y tiene sobre sí la enorme responsabilidad de crearlo todo, con la mirada hostil del hombre, que sonrío atisbando su fracaso.

Pero, al término de esta primera jornada, se observa cuán auspicioso ha sido. Se han impreso juicios que no podían aseverar más y mejor, sobre el mérito de las compositoras argentinas. María Teresa Maggi, Lita Spena, Celia Torrá, Irma Williams, Joaquina Irurtía, Lía Cimaglia Espinosa, Ana S. de Cabrera, Anita Serrano Redounet [sic], María Inés Gómez Carrillo, I. Aretz-Thiele, Corina de De Lima, María Haydée Sheller, Elsa Calcagno, Silvia Eisenstein, Clelia Hebe Troisi, han merecido conceptos de autorizados críticos que destacaron la seria labor realizada.

Y el escéptico, que no abandona su causa sin quemar el último cartucho, arguye que la mujer jamás dirá en el arte lo que el hombre no haya dicho. Nosotros deseáramos inquirir, si en los designios de un destino que escapa a nuestra percepción, no estará escrito el aporte de la mujer, para devolverle a esta época la sentimentalidad y la finura extraviadas y que los pensadores llaman deshumanización del arte.

En el fenómeno moderno, que es la intervención de la mujer en la vida activa, esta tiene todos los derechos para hacerlo; que, si hasta ahora no ha producido la obra genial en el campo del arte, no es debido a ningún complejo de inferioridad. Signo de los tiempos es el desvío espiritual por haberse perdido el sentido de la gracia. Y si los hombres se debaten entre mil inútiles pruebas sin encontrar el camino verdadero ¿por qué debemos ser más exigentes con la mujer?

La ponderación, lo sincero, honesto, medido y serio, son las cualidades predominantes en la labor constructiva de Ana Carrique. Su contenido es temblor de alma que asciende a la luz, extasiada por musitar loas a la belleza, deidad invisible que nos rodea. Decir cuánto se ama la tierra predilecta; promover con el canto la sonrisa en el niño; acariciar con notas musicales, significa suave candor y dulzura que serena; vale decir: antítesis del cerebralismo.

Ana Carrique ha respirado en sus estudios la poesía que emanaba de Julián Aguirre y la firme confianza que transmite Athos Palma. Contrapeso ideal, en ambos halló por igual, la contención necesaria al pensamiento que vuela, como a la sensatez que lleva

a ahondar. Se comprende así, ese justo medio, ese perfecto equilibrio, que se admira en las obras creadas por esta compositora, inspiradas y sabias, a la vez.

Nació en Buenos Aires e inició sus estudios musicales –elementales y superiores de piano y solfeo– en el Conservatorio de Música “Buenos Aires”, que dirige el Mtro. Alberto Williams, obteniendo sus diplomas correspondientes con Primer Premio. Más tarde, estudió bajo la dirección del Mtro. Athos Palma y en los cursos dictados por dicho maestro en el Conservatorio Nacional, los de armonía, complementándolos, igualmente, con los de contrapunto, fuga y composición.

Su numerosa obra musical ha sido juzgada por el público y la alta crítica, en conciertos organizados en la capital y en el interior: Rosario, Córdoba, Santa Fe, Mendoza, La Plata y Bahía Blanca; y en el exterior: Río de Janeiro, Barcelona, en diversas salas del Uruguay y, últimamente, en febrero de 1939, en París, donde la “Sociedad Nacional de Música” organizó un concierto de música argentina. En esa ocasión, la eximia cantante Cristina Maristany hizo conocer las deliciosas *Coplas puntanas*, serie primera de diez breves canciones, con éxito de público y de autorizados críticos franceses.

Su obra se orienta hacia el folclore argentino, no tomando los temas del cancionero propiamente dicho, sino inspirándose en temas originales que estiliza, creando para ellos el clima armónico que requiere. Lo acreditan así, numerosas canciones para una voz y piano y para coros, habiendo escrito, además, sonatas y series para piano.

En el mundo de las armonías, en el cual Ana Carrique elaboró su obra, Jijena Sánchez, Alfredo R. Bufano, Edmundo Montagne, Isabel Cascallares Gutiérrez, Miguel A. Camino, Gabriela Mistral, Leopoldo Díaz y otros, han aportado la belleza de la poesía. Pudo acentuar con la música el encanto que contienen, transmitiendo al oyente los suspiros que revolotean alrededor de *Pájaros, Coplas, Idilio, Baguala, Yaraví, Puñadito de gragea, Piquillín, Coplearía* (cuatro canciones). La Comisión Nacional de Cultura le otorgó el Premio a la categoría correspondiente, por el grupo de las siguientes canciones: *Tonada, Porque sí, En lo sombría del monte, A la entrada de tu casa, El ceibo se enamoró y Siempre detrás de tu reja*, 1942.

Su carrera de compositora, firme y ascendente, se halla documentada en la serie de recompensas oficiales obtenidas en el orden siguiente: Premio Municipal 1931, a sus “Canciones de cámara a la manera popular”; Primer premio del Primer Salón Nacional, 1937, a *Coplas puntanas*; en 1938, Premio de la Comisión Nacional de Cultura a “Seis estilizaciones de música folclórica con tema original”; y el mismo año, Primer Premio a la Canción Escolar por su bella *Canción del molinero*. Anterior a esto, la Asociación Wagneriana le otorgó el Premio Julián Aguirre, en concurso de canciones para niños. La Sociedad Nacional de Música –hoy Asociación Argentina de Compositores– la cuenta entre sus miembros activos.

Carrique en *El Hogar* como parte de la cultura musical argentina (1951)

Frías de López Buchardo, Brígida. “La compositora Ana Carrique” (sección Expresiones de Nuestra Cultura Musical), *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 20 de julio de 1951.³

Al iniciar esta nueva sección dedicada a la mujer argentina y su participación en el desarrollo del arte nacional, deseo rendir homenaje a todas las mujeres del país que en una u otra forma en las diversas manifestaciones del arte en sus diferentes aspectos, contribuyen a la grandeza cultural de la Patria. Y así desfilarán por estas páginas cultoras de la música, de la poesía, de la pintura, del teatro, etc.

Comenzaré esta serie de breves reseñas biográficas describiendo la personalidad artística de Ana Carrique, destacada compositora argentina, cuya labor de creación es conocida no solamente en el país, sino también en el extranjero. Nacida en la Capital Federal, inició sus estudios bajo la dirección de Julián Aguirre, prosiguiéndolos luego en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, con la guía del maestro recientemente desaparecido, don Athos Palma.

Las obras de Ana Carrique fueron juzgadas elogiosamente en conciertos dados en Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Mendoza, La Plata y Bahía Blanca. En el exterior sus obras fueron ejecutadas en Río de Janeiro, Barcelona y París, figurando en esta última ciudad su obra *Coplas puntanas* en un programa de música argentina organizado por la Sociedad Nacional de Música.

Recientemente, en un concierto realizado en Washington, junto a otros dos compositores argentinos: Carlos López Buchardo y Carlos Guastavino, figuró su nombre en un programa de música nacional.

La obra de Ana Carrique es esencialmente nacionalista y comprende la mayor parte de los géneros musicales en los cuales muchas de sus composiciones obtuvieron

³ Agradecemos a Manuela Chávez por advertirnos acerca de la existencia de esta nota. Véase Chávez, Manuela. “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*”. En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2020.

distinciones oficiales y privadas por los méritos que encierran; entre ellas cabe recordar: Premio Julián Aguirre (1930), de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, a la *Canción escolar*; Premio Municipal (1931), con *Canciones*; Premio del Primer Salón Nacional de Música Argentina (1937), a la serie para canto y piano *Coplas puntanas*; Primer Premio, en el concurso del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1938), a la canción escolar *Canción del molinero* y Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1938) a su obra *Estilizaciones de música folklórica*.

Ana Carrique continúa trabajando con el mismo fervor de siempre en procura del mejoramiento de nuestra música, elevando a un plano superior las canciones y danzas de nuestra tierra con la belleza y la técnica que en todas las ocasiones aplaudieron el público y la crítica.

Bibliografía

- “Ana Carrique”, *Hispania. Revista de la Asociación Patriótica Española*. Buenos Aires, N° 165, enero de 1942, pp. 6-9.
- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Buñano, Alfredo. *Poesías completas. Tomo 1 (edición, estudio preliminar y notas de Gloria Videla de Rivero)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983.
- Caamaño, Roberto. *Historia del Teatro Colón*. 3 vols. Buenos Aires: Cinetea, 1969.
- Carrascosa, Flavia. “La investigación aplicada a la interpretación musical. La obra para piano de Lía Cimaglia Espinosa”. En *Actas de ECCoM, Vol. 2, N° 2, La experiencia musical: cuerpo, tiempo y sonido en el escenario de nuestra mente. 12° ECCoM*, editado por Isabel Martínez et alii. Buenos Aires: SACCoM, 2015, pp. 33-37.
- Chávez, Manuela. “La actividad de Brígida Frías como musicógrafa: sus columnas en *El Hogar*.” En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA, 2020). Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5266/3132> (último acceso: 02-04-2023).
- De Marinis, Dora. *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza: Zeta Editores, 2014.
- Dezillio, Romina. “Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires, entre 1930 y 1955”. En *Actas de la Octava Semana de la Música y la Musicología*. IIMCV-UCA, 2 al 4 de noviembre de 2011, pp. 70-79.
- _____. “Brígida Frías de López Buchardo. De ‘cantatrice’ a ‘folklorista’: una operación radiofónica”, *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* N° 17, 2017, pp. 215-233. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3861> (último acceso: 09-02-2023).
- _____. “Primera serie criolla, de Isabel Aretz: la creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico”, *Neuma*, 13 (2). Talca (Chile): Universidad de Talca, 2020, pp. 158-189.
- _____. “Género, política y espacio. Estudio sobre la actuación de Celia Torra en el Teatro Colon de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta”, *Revista Musica*, 19 (1). San Pablo (Brasil): Universidad de San Pablo, 2020, pp. 197-219. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158140> (último acceso: 08-05-2023).
- _____. (comp.). *Celia Torra. Sonata para piano en La*. Buenos Aires: EDAMUS, 2017. Disponible en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes->

musicales/2021/2021 -una-ms-edamus-ebook-torra-2017.pdf (último acceso: 08-05-2023).

_____. (comp.). *Lita Spena. Sonata para piano*. Buenos Aires: EDAMUS, 2020. Disponible en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2020/2020-una-ms-edamus-romina-dezillio-litaspena-sonatapiano.pdf> (último acceso: 08-05-2023).

Díaz-Inostroza, Patricia. *Clara Oyuela y el arte de cantar*. Santiago de Chile: Memoriarte, 2017.

Dillon, César. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y cronología*. Buenos Aires: Dunken, 2007.

Frega, Ana Lucía. *Mujeres de la música* (Colección *Mujeres Argentinas* dirigida por Félix Luna). Buenos Aires: Planeta, 1994.

García, Luisina. "Permanecer en el recuerdo: el Premio a la Canción Escolar de 1921 para tres obras de Julián Aguirre", *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, vol. 3, N° 6, noviembre 2022, pp. 21-32. Disponible en: <https://www.uartes.edu.ec/sitio/sonocordia/> (último acceso: 08-05-2023).

Gimenez, Hector. "El piano a modo de representación del acordeón en las canciones del Litoral de Carlos Guastavino", ponencia leída en el *Congreso Argentino de Musicología 2020-2021*. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, INMCV, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 09 de agosto de 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qpfAHPPhVYmU> (último acceso: 08-05-2023).

Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

Glocer, Silvia. *Música en La Prensa. Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA, 2017.

Illari, Bernardo. "Volverse romántico". En *Cuaderno de música (1844) de Juan Pedro Esnaola*. La Plata: Archivo Histórico "Dr. Ricardo Levene" y Universidad Nacional de La Plata, 2009.

Lacquaniti, Leandro. "La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina", *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos* N° 17, IMESC-IDEHESI/ CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, 2017, pp. 66-85.

Liska, Mercedes. "Relevamiento estadístico de la actividad musical". *Análisis del Registro Único de Personas Músicas, con perspectiva de género*. Buenos Aires: INAMU, 2020. Disponible en: <https://inamu.musica.ar/pdf/observatorio-informe-relevamiento-generos-con-anexo.pdf> (último acceso: 08-05-2023).

Mansilla, Silvina Luz. "Carrique, Ana". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio. Vol. 3. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 263.

_____. "Mujeres: nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique", *Revista del IIMCV*, N° 19, 2005, pp. 51-78.

_____. "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis sociocultural sobre sus representantes, obras e instituciones". En *Los días de Alvear*, editado por Alberto David Leiva. Tomo 1. Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2006, pp. 313-344.

_____. "Aportes bibliográficos de Athos Palma a la formación técnica de intérpretes y compositores", en *Actas XI Jornadas 2014. Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (UBA), 2014, pp. 215-223.

_____. / Jeckel, Ricardo. "Documentos escritos y documentos sonoros. Un acercamiento al estudio de la improvisación pianística en Carlos Guastavino", 4'33". *Revista Online de Investigación Musical*, N° 19. Buenos Aires: DAMUS-UNA, 12-2020, pp. 127-140. Disponible en: <https://revista433.damus.musica.ar/index.php/principal/article/view/11> (último acceso: 09-05-2023).

_____. "La trayectoria de Ana Carrique como compositora de canciones para la escuela", *XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, 29 al 31 de mayo de 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ci0H-JxT39Q> (último acceso: 04-06-2023).

Martino, Silvina. "Del canto lírico al *paper*: el tránsito de la performance a la investigación musical". En *Simposio de Composición e Investigación Musical Latinoamericana*, compilado por Luis Pérez Valero. Guayaquil (Ecuador): Universidad de las Artes, 2020, pp. 29-48. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/903> (último acceso: 09-05-2023).

_____. "La soprano Isabel Marengo y su contribución en la formación del canon musical argentino, a través de *Vidalita*, de Alberto Williams", *Sonocordia. Revista de Artes Sonoras y Producción Musical*, Vol. 3, N° 6. Guayaquil (Ecuador): Universidad de las Artes, noviembre 2022, pp. 33-47. Disponible en: <https://www.uartes.edu.ec/sitio/sonocordia/> (último acceso: 08-05-2023).

Mayer-Serra, Otto. "Carrique, Ana". En *Música y músicos de Latinoamérica*. México: Atlante, 1947, pp. 195-196.

Méndez, Marcela. *Celia Torr . Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: Editorial de Entre Ríos, 2001.

- Mondolo, Ana María. "Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", *Revista del IIMCV* 10, N° 10, UCA, 1989, pp. 295-312.
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 69, N° 9, enero de 1971.
- Ortiz Oderigo, Néstor. "Música y músicos de América (apéndice)", *Diccionario de la música de Della Corte y Gatti*. 2ª ed. Buenos Aires: Ricordi, 1958.
- Otero, Laura. "Trayectorias compositivas en torno al Conservatorio Nacional de Música. Sobre Roberto Caamaño y sus lorquianas *Baladas amarillas*", 4'33". *Revista Online de Investigación Musical*, N° 23. Buenos Aires: DAMUS-UNA, diciembre 2022.
- Paiva, Vanina. *Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952*, tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales, 2019.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Ramos López, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica* (Vol. 32). Madrid: Narcea, 2003, p. 74.
- Rosés Lacoigne, Zulema. *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: la autora, 1950.
- Schiuma, Oreste. *Música y músicos argentinos*. Buenos Aires: el autor, 1943.
- _____. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956.
- Sosa de Newton, Lily. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires: la autora, 1972.
- Trachcel, Silvia. "La *Sonatina en Mi Bemol* para piano, de Ana Carrique", ponencia leída en *Segundo Congreso Internacional de Piano. El virtuosismo pianístico en los compositores latinoamericanos: influencias, proyecciones, estéticas*. Buenos Aires: DAMUS-UNA, 04 al 07 de diciembre de 2014.
- Weiss, Allison. "Argentina". En *A Guide to the Latin American Art Song Repertoire. An Annotated Catalog of Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano*, editado por Maya Hoover. Bloomington: Indiana University Press, 2010, pp. 01-55.
- Zuloaga, Florencia. *Rediscovering Argentine Repertoire Written in the 1930s: A Performative Study of Concert Piano Works by Lita Spina and Celia Torr a*, Doctor of Musical Arts Thesis. Lincoln (Nebraska): University of Nebraska, 2022.

Archivos, fuentes y repositorios consultados

Archivo personal de la compositora en posesión de María Isabel Carrique.

Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (sección Música de Tradición Escrita).

Archivo del Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Archivo del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Biblioteca Nacional de Francia (consultas gestionadas en 2022 por gentileza de Vera Wolkowicz).

Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (sección Hemeroteca; sección Música).

Biblioteca del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”, Universidad Nacional de las Artes.

Comunicaciones personales de Silvina Luz Mansilla y Ricardo Jeckel con María Isabel Carrique (enero 2023-junio 2023).

Entrevista de Romina Dezillio a María Isabel Carrique y materiales digitalizados (27 de febrero de 2014).

Inventario de la donación Concepción Badía a la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, España).

Sección Acción Cultural (Archivo de Música de Cámara) de SADAIC.

Partituras publicadas de Ana Carrique

Abrojo pampa y Pasto puna (milongas).

Balada de la nieve (a tres voces iguales).

Borriquito blanco (canción de Navidad).

Cardón.

Carne y uña (milonga).

Copla.

Dos rondas escolares: 1) A la rueda de algodón; 2) Ronda de los niños del prado...

El payador.

Escondido.

Hijo'el país... (a la manera popular).

Himno al libro.

Miel y canela.

Preludio pampeano.

Presentimiento.

Raíz de raza. 1) Araucana; 2) Distancia presentida; 3) Cristal; 4) Canto 'e pobre; 5) Hoguera y copla.

Ronda de Nochebuena.

Seis cantos y una profecía. 1) El de la paciente espera; 2) El de la lluvia de tu canto; 3) El de la desesperada súplica; 4) El de la eterna soledad; 5) El del renunciamento; 6) El de la visión que deslumbra; 7) El de la Profecía.

Selva apacible. Tonada.

Tres canciones escolares. 1) ¡Si fuera vendedor!; 2) ¡Si jardinero fuera!; 3) ¡Si sereno fuera yo!

Tres piezas para piano. 1) Gato; 2) Mazurka; 3) Impromptu.

Abreviaturas

AAC: Asociación Argentina de Compositores.

AF: Archivo Familiar, en posesión de María Isabel Carrique (sobrina nieta de la compositora).

BC: Biblioteca de Catalunya (Barcelona, España).

BNF: Biblioteca Nacional de Francia.

BNMM: Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, Argentina.

CNMD: Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

DAMUS-UNA: Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo”, Universidad Nacional de las Artes.

IJET: Instituto de Investigación en Etnomusicología, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

IIMCV-UCA: Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Universidad Católica Argentina.

INMCV: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

MS: manuscrito de partitura.

SADAIC: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

SNM: Sociedad Nacional de Música.

UBA: Universidad de Buenos Aires.

UCA: Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

UNA: Universidad Nacional de las Artes.

Sobre la compiladora

Silvina Luz Mansilla. Profesora y musicóloga argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (2007); Licenciada y Profesora Superior en Musicología, graduada de la Pontificia Universidad Católica Argentina (1987); Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (1988). Profesora Titular Ordinaria en la Universidad Nacional de las Artes desde 2012, es actualmente investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires –donde coordina el área de Investigación en Artes Musicales–. Desde 2022, es Profesora Titular Regular en la asignatura Historia de la Música Latinoamericana y Argentina, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Directora y docente del Área Musicología del Doctorado en Música de la Universidad Católica Argentina desde 2016, impartió también clases de posgrado en la Universidad Nacional de Cuyo entre 2013 y 2020.

Es autora de varios textos (tres de ellos dedicados al compositor Carlos Guastavino), cerca de cuarenta artículos con referato y más de un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas, prólogos y entradas léxicas en diccionario. Directora de proyectos de investigación, es docente-investigadora (categoría 1) convalidada por la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación. Convocada regularmente como evaluadora, integra desde 2021 el *Advisory Board* de la *International SONUS Foundation* y los Consejos Asesores de la colección “Artes del Espectáculo”, de la Editorial Universitaria de Buenos Aires –EUDEBA– y de la colección “Musicología” de la Universidad de Granada (España).

Fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” entre 2010 y 2016. Socia fundadora de la Asociación Argentina de Musicología, se desempeñó en distintos períodos como secretaria y fiscalizadora, llegando a presidir su Comisión Directiva entre 2015 y 2016. Como miembro de la *International Musicological Society*, integra el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos” de la Asociación Regional para América Latina y El Caribe –ARLAC– desde su conformación. Dirige proyectos UBACyT desde 2007 y PIACyT-UNA desde 2013, ámbitos en los que ha formado tesis de posgrado y dirigido becas CIN, UBACyT y CONICET.

Dedicado a la memoria de la pianista Dora Castro, este libro reúne trabajos referidos a la compositora argentina Ana Carrique (1886-1979). Realizados en sucesivos proyectos de investigación acreditados desde 2013 por la Universidad Nacional de las Artes, el ámbito de trabajo ha sido el Departamento de Artes Musicales y Sonoras. Compilado por la directora de esos equipos –la profesora de ‘Historia de la música argentina’ Silvina Luz Mansilla–, el volumen reúne capítulos de su autoría y también de otros integrantes como Ricardo Jeckel, Silvia Trachcel y Jazmín Tiscornia. Precedido de un prólogo de Romina Dezillio, especialista en estudios de género y música argentina, el aporte constituye una tercera contribución bibliográfica referida a compositoras de nuestro país, producido en un marco grupal similar. La serie, iniciada con sendos libros electrónicos dedicados a Celia Torr a y a Lita Spena, insiste en el propósito de cubrir áreas de vacancia impostergables dentro de la historia musical nacional y en el fomento de la interpretación y puesta en valor de los repertorios abordados, tarea en la que participa desde 2018 la codirectora de los equipos, profesora Silvina Martino. Por ofrecerse producción de conocimiento sobre una figura no estudiada en profundidad, resulta apropiada una aproximación necesitada de métodos y cuestiones básicas de la investigación musicológica: el recorrido cronológico por la trayectoria de Ana Carrique, el catálogo actualizado de sus obras, una compilación documental que permite dimensionar el contexto sociocultural de su trabajo artístico y la puesta al alcance de algunas m sicas hasta ahora inéditas. Así, textos históricos transcritos, manuscritos reproducidos y la edición de obras para piano y para canto y piano –en partituras de uso–, completan, junto a reflexiones sobre perspectivas de género y música, esta intervención grupal, guiada por el conocido lema de la destacada médica argentina Cecilia Grierson: *res, non verba*.