SILVINA LUZ MANSILLA

REVISTA TÁRREGA

(1924 - 1927)

MÚSICA, GUITARRA, ARTES

UCA IIMCV

Revista *Tárrega* (1924-1927)

Música, guitarra, artes

—

SILVINA LUZ MANSILLA

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina
"Santa María de los Buenos Aires"

Revista *Tárrega* (1924-1927)
Música, guitarra, artes

SILVINA LUZ MANSILLA

UCA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Mansilla, Silvina Luz
Revista *Tárrega*, 1924-1927: música, guitarra, artes / Silvina Luz Mansilla. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Educa, 2021.
164 p.; 28 x 20 cm.

ISBN 978-987-620-526-9

1. Música 2. Arte. 3. Instrumentos de cuerda. I. Título.
CDD 787.87

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA "SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"
Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"
Director: Dr. Pablo Cetta

Diseño de tapa: Mariela Tzeiman
Indización de la revista: Manuela Chavez y Mariel Orgueira
Edición de partituras: Ricardo Jeckel
Corrección: Katherina Mansilla Fuentes
Maquetación: Julián Mosca

Los treinta números de la revista *Tárrega* y las grabaciones de las piezas para guitarra de Carlos Vega, en interpretación de Ricardo Jeckel, pueden descargarse en el siguiente enalce:
https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/22444

ISBN: 978-987-620-526-9

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723
Printed in Argentina - Impreso en la Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" - Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
Av. Alicia Moreau de Justo 1500 (C1107AFC), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Índice

Dedicatoria *in memoriam* 7

Presentación 1. Por Pablo Cetta 9

Presentación 2. Por Jorge Dubatti 11

Prólogo.
La hemerografía musical en la mira musicológica. Por Fátima Graciela Musri 13

Agradecimientos 17

Introducción 19

Sobre las revistas de música en Argentina y su estudio reciente 23

PRIMERA PARTE
ESTUDIO SOBRE *TÁRREGA* 27

1. *TÁRREGA*, "UN IDEAL LARGO TIEMPO ACARICIADO" 29

2. LOS ASPECTOS MATERIALES DE LA REVISTA 33

3. EL CONTENIDO Y LAS SECCIONES DE *TÁRREGA* 37

3.1. LA NOTA INICIAL 38

3.2. "CONSERVATORIOS DE MÚSICA" 39

3.3. "LOS GRANDES COMPOSITORES ARGENTINOS" 41

3.4. GUITARRISTAS 45

3.4.1. "Cultores de la guitarra" 47

3.4.1.1. Francisco Tárrega 47

3.4.1.2. Regino Sainz de la Maza 48

3.4.1.3. Miguel Llobet 49

3.4.1.4. Domingo Prat 52

3.4.2. "Cultoras de la guitarra" 53

3.4.2.1. Josefina Robledo 54

3.4.2.2. María Luisa Anido 56

3.5. LOS COMERCIOS DE MÚSICA EN BUENOS AIRES 59

3.5.1. Breyer Hermanos 60

3.5.2. Lottermoser 61

3.5.3. Poggi 62

3.5.4. Romero y Fernández 62

3.5.5. Domínguez 63

3.5.6. Núñez 64

3.5.7. América 65

3.6. LAS PARTITURAS 66
3.6.1. Las composiciones de Carlos Vega 69
3.7. "NOTAS LÍRICAS" Y "CONCIERTOS" 72
3.8. UNA BANDA CUYANA 73
4. AMERICANISMO Y NACIONALISMO. ALGUNOS DEBATES 77
4.1. "DEL SENTIMIENTO DE LA TRISTEZA EN LA MÚSICA INDÍGENA" 79
4.2. MUERTE Y YARAVÍ 80
4.3. VEGA Y EL "ARTE DE AMÉRICA" 81
4.4. EFEMÉRIDE PATRIÓTICA 83
4.5. TALAMÓN, VEGA Y LA CONCIENCIA TERRITORIAL 84
4.6. TALAMÓN CERRANDO FILAS 87
A MANERA DE CONCLUSIÓN 90
SEGUNDA PARTE
APORTES DOCUMENTALES SOBRE *TÁRREGA* 93
LOS 30 NÚMEROS DE *TÁRREGA* 95
ALGUNAS IMÁGENES 103
PARTITURAS 109
INDIZACIÓN *TÁRREGA*. Números 01 al 15. Por Mariel Orgueira 117
INDIZACIÓN *TÁRREGA*. Números 16 al 30. Por Manuela Chavez 137
BIBLIOGRAFÍA 157
Sobre la autora 163

Dedicatoria *in memoriam*

A Yolanda Velo, maestra entrañable —de la vida y de la musicología— a quien se la llevó el SARS CoV-2. Sé que le hubiera gustado leer este libro, que entrecruza historias de aquel mundo cultural en el que se abría paso, impetuoso y procedente de Cañuelas, quien después fue su maestro en esta misma Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Presentación 1

Con sumo agrado presentamos este nuevo libro de la Dra. Silvina Luz Mansilla, brillante e incansable musicóloga, cuyas investigaciones sobre la música académica argentina han contribuido a la comprensión de nuestro pasado y a desentrañar los procesos de construcción identitaria de nuestro país.

Esta obra, centrada en el análisis de la revista que lleva por título el apellido del ilustre guitarrista español Francisco Tárrega Eixea, pone de relieve la actividad musical en Buenos Aires durante la década de 1920 y el contexto social y cultural que la rodea.

Dr. Pablo Cetta
Director del Instituto de Investigación Musicológica
"Carlos Vega" (FACM-UCA)

Presentación 2

Para el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y su amplia comunidad académica, artística y extra académica, la publicación de *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*, de la investigadora Silvina Luz Mansilla, es motivo de celebración. Agradecemos a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", a su Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y a su director Dr. Pablo Cetta, que hagan posible esta edición de gran relevancia en el área de los estudios musicales latinoamericanos, como destaca en el prólogo la Dra. Fátima Graciela Musri, prestigiosa especialista de la Universidad Nacional de San Juan. Este libro, fruto de la incesante tarea investigativa de la Dra. Mansilla (quien coordina el Área de Investigaciones en Artes Musicales del IAE), está enmarcado en el Proyecto UBACyT "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890- 2000)", acreditado dentro de la programación científica 2020-2022 del Instituto de Artes del Espectáculo. Nuestra gratitud a la Dra. Mansilla por su excelente trabajo.

Dr. Jorge Dubatti
Director del Instituto de Artes del Espectáculo
"Raúl H. Castagnino" (FFyL- UBA)

Prólogo.
La hemerografía musical en la mira musicológica

La colección de treinta números de la revista *Tárrega*, considerada como un corpus unitario con cierta continuidad temática, no fue abordada antes como un objeto teórico de investigación. Si bien, algunos de sus artículos puntuales ya han sido interpelados por otros estudiosos, ahora Mansilla instaura este corpus como un objeto teórico para la musicología; lo atraviesa con un enfoque histórico sociocultural de origen transdisciplinario que no solo presenta, sino que interpreta la información en su contexto.

En un estilo de redacción fluido y atrayente, el texto cumple con la rigurosidad de la preceptiva historiográfica. En el rastreo de estudios previos para establecer el estado actual del uso de la hemerografía musical publicada en Buenos Aires, como fuente informativa hoy privilegiada, Mansilla nos recuerda los valiosos trabajos relativamente recientes de Leandro Donozo, Melanie Plesch, Omar Corrado, Vera Wolkowicz, Guillermo Dellmans, José Ignacio Weber y otros, además de los suyos, que son de lectura indispensable para estudiantes e investigadores. El presente libro se instala en la mencionada serie para aquilatar la musicología argentina, sobre todo la dedicada a su historia de la primera mitad del siglo XX.

La revista fue un producto comunicacional que medió entre varios mundos culturales. Conectaba el extranjero con la sociedad argentina —por la reproducción de artículos traducidos—, el comercio con el arte, la actividad creativa con la educacional. En relación con ello, Mansilla pone en marcha recursos metodológicos innovadores para analizar el discurso polifónico sobre prácticas musicales, intersectado por la acción de la industria cultural y de los medios de comunicación de la época. La autora nos pone frente a su estudio musicológico y a los aportes documentales relevados de la revista que estructuran la publicación en dos partes, ambas plenas de contenidos novedosos y necesarios para comprender la historia cultural argentina.

El examen crítico descubre valiosas líneas de pensamiento en los autores contribuyentes de la revista. Contextualizado en aspectos sociohistóricos, políticos y culturales, el enfoque con que Mansilla analizó los artículos de las diferentes secciones evidencia un avance relevante en la apertura disciplinar de la musicología hacia

las ciencias de la comunicación. Su mirada de musicóloga involucra también, entre otras, la teoría de la recepción artística para escudriñar los sectores de lectores posibles de la revista.

La localización y adquisición personal en un comercio de Buenos Aires de los números faltantes de *Tárrega* en la hemeroteca de la Biblioteca Central de la UCA expresan la permanente actitud atenta que caracteriza a esta investigadora. El nivel de exhaustividad alcanzado en el análisis crítico —como parte de la etapa heurística del método histórico—, tanto de los aspectos materiales como del contenido de la fuente primaria, se transforma en un modelo para jóvenes investigadores. Por otro lado, favorecer el acceso abierto a las fuentes digitalizadas es signo de la generosidad con que se encara la investigación y la preservación de los documentos, tanto por parte de la investigadora como del Instituto. Por ello, destaco esa idea de relacionar la publicación impresa de un libro con un sitio web que los acoge.

La reseña de las secciones dedicadas a los conservatorios, "grandes compositores argentinos", comercios y, sobre todo, a los guitarristas Tárrega, Llobet, Prat, Robledo, Anido, invitan a recorrer las páginas de la revista ya digitalizada y de descarga libre. Volver a detenerse en los artículos que tratan sobre nacionalismo y americanismo reaviva la discusión sobre estas conceptualizaciones.

La edición crítica realizada por Ricardo Jeckel de cuatro partituras para guitarra, dos melodías preexistentes armonizadas por Carlos Vega y dos obras originales del mismo músico se suman a la selección de imágenes reproducidas para dar cuenta de una estampa de época. Con la sistematización de datos de los treinta números en tablas y las indizaciones elaboradas por Mariel Orgueira y Manuela Chavez, se aporta visualmente a una suerte de "vidriera" donde se encuentran rápidamente las fechas de publicación, los contenidos y partituras presentadas.

La dedicatoria a la recordada musicóloga Yolanda Velo introduce la nota cálida y sensible que se acrecienta con la alusión a su Maestro Carlos Vega, a su vez, director de los últimos diez números de *Tárrega*. Esta información, sumada a la que brindan los agradecimientos, nos sitúa en el empalme universitario donde Mansilla produjo su libro: entre el Instituto de Investigación Musicología "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Feliz ejemplo de intersección institucional en pos de hacer progresar el conocimiento.

Por último, destaco el interés creciente de la musicología latinoamericana por la hemerografía dedicada a la música en sus diferentes aspectos. Así lo demuestra, por ejemplo, la reciente formación del Grupo de Trabajo "Música y Periódicos" en el seno de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la *International Musicological Society*, ocurrida en 2019 durante el IV Congreso ARLAC-IMS realizado en la UCA. Junto a un nutrido grupo de investigadores, la autora participa alentando con sus aportes e ideas en forma continua.

Dra. Fátima Graciela Musri
Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales
Universidad Nacional de San Juan

Agradecimientos

Este texto surge por una iniciativa del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Agradezco a su director, Pablo Cetta, por viabilizar la publicación de mis aportes en el marco de la consolidada propuesta editorial de la institución, que desde hace mucho tiempo promueve la divulgación de estudios musicológicos nacionales e internacionales. A las autoridades de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales —el decano Ezequiel Pazos, los señores miembros del Consejo Directivo, la coordinadora académica Lucía Zicos y el coordinador administrativo Facundo Pérez Amado—, mi sincero agradecimiento. También, un afectuoso saludo a Susana Antón Priasco, Sergio Pelacani y Julián Mosca, investigadores del instituto, en el que hice mis primeros pasos como musicóloga hacia fines de la década de 1980. Julián, en especial, atendió con su habitual cordialidad y eficiencia una multitud de detalles relacionados con la efectiva gestión de diversos aspectos materiales del libro.

Como explico más adelante, la presente investigación surge bajo el amparo académico de la Universidad de Buenos Aires y, actualmente, se encuadra en el proyecto "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)" acreditado dentro de su programación científica 2020-2022 y cuyo equipo se encuentra radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras. Sus integrantes son docentes, graduados y estudiantes de grado y posgrado de esa casa de estudios, además de algunos investigadores externos. Vaya mi agradecimiento, por tanto, a las autoridades de ese instituto —en las personas del director Jorge Dubatti y de la secretaria académica Natacha Koss— y a los dieciocho colegas que forman parte del proyecto, quienes cotidianamente alientan, estimulan y discuten sus perspectivas, siempre en pos de compartir saberes y crecer en conjunto. Los menciono por orden alfabético: Angélica Adorni, Pedro Camerata, Aníbal Cetrangolo, Manuela Chavez, Cléber Maurício de Lima, Romina Dezillio, Guillermo Dellmans, Carla Díaz, Luisina García, Katherina Mansilla Fuentes, Pablo D. Martínez, Fátima Graciela Musri, Melisa Olivera, Mariel Orgueira, Hernán D. Ramallo, Carmen Rueda Borges, José Ignacio Weber y Vera Wolkowicz.

Finalmente, cito a quienes colaboraron de cerca en el presente volumen con un trabajo esmerado y paciente de auxilio investigativo: Mariel Orgueira y Manuela Chavez, que indizaron por partes iguales el contenido de la revista; Ricardo Jeckel, a cargo de las partituras incluidas; Katherina Mansilla Fuentes, con sus sabios consejos redaccionales; Juan Bühler —hace unos años—, en el tratamiento de las fotografías digitales. A los guitarristas Sergio Moldavsky y Ricardo Jeckel, les agradezco haberme hecho conocer sonoramente una parte del repertorio publicado en *Tárrega*. A Fátima Graciela Musri, colega doblemente cercana en este caso por su trabajo de docente de posgrado en la UCA y de investigadora asesora en la UBA, mi cálido agradecimiento por prologar de una manera generosa este pequeño aporte al conocimiento de un fragmento de la historia musical argentina. A Melanie Plesch, por último, por su siempre inspiradora presencia y su permanente acompañamiento intelectual en un derrotero no exento de marchas y contramarchas.

Introducción

La revista *Tárrega*, publicada en Buenos Aires entre 1924 y 1927, es una fuente hemerográfica de gran valor histórico para los estudios enfocados desde el análisis social y cultural de la música en Argentina durante la década de 1920. Dirigida desde el número 21 por el insigne musicólogo Carlos Vega (1898-1966), más de dos terceras partes de la publicación se encuentran dentro del patrimonio fundacional del Instituto de Investigación Musicológica, en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Ingresada a raíz de la donación testamentaria realizada por el mismo Carlos Vega, integra, junto a la valiosa colección de programas de mano de esos años —que muestran su asidua asistencia a conciertos de guitarra—, un corpus documental que corresponde a la actividad temprana del entonces incipiente investigador y crítico musical bonaerense.[1]

No fue sino hasta hace algunos años que, gracias a la localización y adquisición por parte de esta autora de un volumen encuadernado que contiene ejemplares de la revista, se pudo completar la parte faltante: los primeros siete números de la publicación.[2] Sin duda que este hallazgo, un tanto fortuito, alentó la concreción de una investigación de mayor envergadura en la que se pudiera ofrecer una mirada integral y panorámica de sus páginas, desde una historia sociocultural de la música.[3] Coincide, además, dentro del marco institucional de investigación, con el propósito general que persigue el robustecimiento del área disciplinar específica: la musicología. Entendida esta como una ciencia que, en su etapa postestructuralista actual, se nutre de conceptos y metodologías tomadas de las humanidades, el estudio de *Tárrega* per-

---

[1] Es notable que, si bien la figura de Vega ha merecido la atención de una buena cantidad de investigadores —y, en este sentido, resulta concluyente el conjunto de textos compilados por Enrique Cámara de Landa en un valioso volumen publicado en 2014—, existan ciertos tramos de su juventud, en los que se encontraba explorando distintas facetas del quehacer cultural, que aún precisan atención, como bien lo ha señalado Cirio (2019, p. 28).

[2] El ejemplar, encuadernado en tapa dura, contiene los números 1 a 18, que completan las entregas de 1924 y 1925. De las inscripciones en las primeras páginas se deduce que perteneció a Domingo Prat y que fue obsequiado por él al guitarrista Augusto Marcellino en julio de 1940. Lo adquirí en la casa Fernández Blanco (Tucumán 712, CABA), el 21 de mayo de 2015.

[3] Siguiendo a Dahlhaus (1997), se propone la construcción de algunas historias socioculturales del acontecer musical de Argentina desde un enfoque que contempla la dualidad estética y documental de la producción. Se combina un manejo pormenorizado de fuentes de diversa índole con una visión crítica de los marcos culturales de los cuales la actividad musical formó parte.

mite un privilegiado espacio para entrecruzar miradas basadas en el análisis sociocultural con la historización del acontecer musical del país.[4] Asimismo, entre los objetivos específicos del estudio de este período se encuentra el análisis de la participación de la comunicación masiva y de la industria cultural en la divulgación de repertorios y prácticas musicales.[5] La detección, exploración, digitalización, sistematización y estudio de fuentes hemerográficas claves constituyen, en consecuencia, algunas de las actuales aspiraciones, por considerarse instancias ineludibles para urdir el entramado histórico y explorar la aproximación hermenéutica.[6]

Resulta crucial considerar el marco histórico general en el que se inscribe *Tárrega*, que es el de la presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear, quien gobernó a la Argentina entre 1922 y 1928. Caracterizada por un dinamismo y pujanza permanentes, se trató de una época ciertamente favorable para la concreción de numerosas actividades culturales, entre las cuales sobresalió el quehacer musical.[7] Flamantes organismos sinfónicos e institutos de enseñanza musical y una mayor actividad en los teatros y entidades que ya existían alentaron la producción abundante y variada de obras nuevas para diferentes géneros y formaciones instrumentales. Los compositores —y ya también, algunas compositoras— se enrolaron mayormente en la tendencia del llamado "nacionalismo musical", estética que proliferó hacia la década de los Centenarios y que se encontraba todavía en pleno progreso durante los años 20, en lo que hace a su programa teórico-filosófico.[8] A medida que avanzaba el siglo XX, la Capital Federal se convertía en una metrópoli: con edificios públicos, avenidas, parques y teatros inspirados en los de París y junto al aumento poblacional causado por el aluvión inmigratorio de fines del siglo XIX —absorbido principalmente por Buenos Aires—. En lo que a la música de conciertos se refiere, el período llamado de

---

4 Para nuestro enfoque, construimos historias relacionadas con la creación y la vida musical argentinas contemplando tanto la recuperación y el análisis de la producción musical como la comprensión de la historia de la estética musical, en los términos en que la entiende Carl Dahlhaus. Este autor, quizá uno de los musicólogos más influyentes del siglo XX, propone que la estética no es ya una disciplina normativa. "No prescribe cómo se debe pensar; más bien explica cómo se pensó en el curso de los siglos" (2009, cubierta; traducción propia).

5 Para dicho objetivo se construye una herramienta teórica que entrecruza nociones de sociología de la recepción y de teoría de la mediación (Hennion, 2002; Zenck, 1989).

6 Por eso nuestro enfoque no evade los aspectos positivistas de la construcción histórica —el estado del arte presenta zonas de vacancia muy importantes, en ocasiones— y, desde ya, propone una utilización creativa de la información y una comprensión de los procesos socioculturales no como mero marco de referencia sino como una parte sustancial de la producción de conocimiento (Herbert, 2003, p. 159).

7 Puede ampliarse en Mansilla, 2006, pp. 313-314.

8 No se ignora que los tiempos de Alvear corresponden también a un momento de avance del nacionalismo en la música, que va en sintonía con el endurecimiento de posturas políticas que pretendían defender una supuesta argentinidad considerada en peligro.

entreguerras la volvió un centro de importancia mundial, en el que se concentró la visita de numerosos intérpretes, directores y cantantes extranjeros atraídos por las favorables condiciones de trabajo ofrecidas en las temporadas coincidentes con el verano del hemisferio norte.[9]

La presente contribución se compone de un material bibliohemerográfico que, reuniendo el formato tradicional de libro con una publicación digital en línea, intenta erigirse en una primera puesta en valor y visión de conjunto de *Tárrega*. El volumen se halla organizado en dos partes, aportando tanto aproximaciones de corte conceptual que valúan la revista como un barómetro de la realidad musical y cultural de Buenos Aires en la década de 1920, como también capítulos de corte heurístico que permiten la búsqueda de información y datos, así como la puesta en valor de algunas músicas para guitarra.

La primera parte consta de cuatro secciones dedicadas al estudio de *Tárrega*. Partiendo del análisis de la primera nota editorial, examino luego los aspectos materiales de la publicación, esto es, su presentación, distribución y costo monetario. Más adelante, abordo en el tercer capítulo —el más extenso del libro—, el contenido y las secciones de la revista, tratando de ofrecer información a la vez que un análisis histórico-musicológico que exhiba las redes interpersonales que, en cierta forma, son parte importante del tema. Asimismo, recorro algunas secciones fijas que permanecieron a lo largo de algunas entregas consecutivas, me detengo en una visión más detallada de guitarristas —varones y mujeres— presentes en la publicación y repaso, también, los comercios de música por considerarlos un aspecto desatendido hasta la fecha y que resulta sustancial para una historia sociocultural de la música. Con menor énfasis, concluyo ese tercer ítem reconociendo las partituras contenidas en *Tárrega*, la información sobre conciertos y noticias líricas y una curiosa nota puntual referida a la ciudad de Mendoza. Cierro la primera parte con el estudio —en un cuarto capítulo— de seis artículos, dos de los cuales no tienen autoría manifiesta. En la lectura panorámica de la publicación me pareció que estaban allí —casi como evidencias— reclamando una problematización actualizada de los conceptos de nacionalismo y americanismo.

En la segunda parte, de corte documental, aporto algunas imágenes, partituras e indización. Las tablas con los treinta números de *Tárrega* y su listado de partituras van seguidas de una selección de imágenes, que se han podido incluir como material fotográfico destacado. A continuación, ofrezco las cuatro pequeñas composiciones

---

[9] Huseby, Gerardo; Plesch, Melanie, 1999, p. 194.

para guitarra que tuvieron a Carlos Vega como figura central, en una edición crítica con digitación revisada, realizada por Ricardo Jeckel. Finalmente, la indización —que replica el material ofrecido en el sitio electrónico conexo—, confeccionada por Mariel Orgueira y Manuela Chavez, permite completar el corpus de herramientas que dará lugar quizás a nuevas investigaciones.

Se alcanzan de esta forma algunos de los objetivos largamente anhelados, entre los que se encuentran la voluntad de hacer disponibles fuentes documentales en formato digital para investigadores de la música y las humanidades y, por supuesto, el interés en sumar esfuerzos de distinta índole para una mejor y mayor divulgación de la ciencia musicológica.

Sobre las revistas de música en Argentina y su estudio reciente

Las revistas de música, como polifacéticos objetos de análisis, constituyen un provechoso recurso para los estudiosos. Como una puerta de entrada que permite hacer foco en distintos aspectos del entramado institucional, abren paso a nuevos temas de investigación si se las examina con detenimiento. En tal sentido, los préstamos interdisciplinares en el tratamiento de las fuentes hemerográficas —consideradas secundarias por momentos, o de primerísima mano, en otros— permiten construir visiones matizadas, alejadas de la rápida rotulación estilística de las obras y de cierto ingenuo reduccionismo inadmisible cuando se trata con objetos de estudio de gran complejidad.

Estimulantes y vigentes son las "once conclusiones provisorias" sobre ellas, que expusiera Leandro Donozo lúcidamente en 2012. Es que, a pesar de los nueve años transcurridos, se experimenta una sensación de completa frescura de ideas cuando se relee aquel capítulo introductorio del libro *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*.[1] Producto de un proyecto grupal de investigación que nucleaba a varios colegas hasta hoy cercanos y ya con sus carreras académicas encaminadas, ese libro abarca artículos destinados al análisis de prácticas musicales, crítica especializada, publicaciones específicas y otros aspectos relacionados con la música y los periódicos en Buenos Aires, en un arco cronológico que va desde mediados del siglo XIX hasta aproximadamente inicios de la quinta década del siglo XX.[2] Considero, entonces, a esas "once conclusiones" como breves aseveraciones taxativas, en las que se leen afirmaciones sobre el contenido de gran riqueza que conllevan las revistas de música y sobre la posibilidad de asomarnos a la visión que cada época tuvo acerca de su propia producción musical. Donozo advierte acerca del proyecto pendiente de historizarlas y reflexiona sobre el mundo cultural mucho más amplio que se convoca en torno a ellas; alerta sobre la capacidad explicativa que tienen esas fuentes especializadas para el

---

[1] Donozo, 2012, pp. 13-20.

[2] Los otros capítulos corresponden a Vera Wolkowicz, José Ignacio Weber, Romina Dezillio, Silvina Luz Mansilla, Juan Bühler y Silvia Lobato. Véase Mansilla, 2012.

conocimiento del rol de la música en distintos sectores sociales y registros culturales y destaca el papel influyente que tuvieron en el desarrollo de la industria de la música.[3]

Prologado por Melanie Plesch con una lograda metáfora bajo el título "El hilo en el laberinto", otro texto de Leandro Donozo, quien es considerado uno de los mayores especialistas locales en documentación musical, es la *Guía de revistas de música de la Argentina*.[4] Publicado en 2009, este libro sistematiza datos de existencia, responsabilidades y localización de unas cuatrocientas cincuenta publicaciones aparecidas en nuestro país a lo largo de un período cercano a dos siglos.[5] El extenso patrimonio de revistas argentinas especializadas en música y una selección de revistas extranjeras que revisten un interés local se exponen en orden alfabético en unas trescientas páginas, lo que permite ubicar cada ejemplar en las principales bibliotecas de la ciudad de Buenos Aires. Adicionalmente, se logra conocer cómo estaba compuesto el *staff* de cada revista y recuperar esos datos a través de un índice onomástico de alrededor de doce mil personas relacionadas. Considerado una herramienta imprescindible para quienes hacemos historia de la música de y en Argentina, este volumen fue publicado bajo los auspicios del Fondo Metropolitano de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y con el aporte del Proyecto UBACyT F-831 de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.[6] Fueron años fructíferos para el corpus documental de revistas de música, los que dedicamos centralmente a su estudio, a través de aquel equipo universitario denominado "La música en la prensa periódica argentina".[7] Planificado y dirigido en su primer tramo por Melanie Plesch, sería continuado hasta su finalización por quien suscribe y un grupo de quince integrantes, que fueron logrando insertarse en el campo especializado mediante la participación en congresos, la lectura de ponencias, moderaciones de sesiones, interpelaciones y otras instancias

---

[3] Ligando la música al campo de las artes visuales y literarias, un proyecto UBACyT de la programación 2003 —dirigido por Omar Corrado e integrado por la historiadora del arte Patricia Artundo y la musicóloga Camila Juárez— se denominó "Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y del 30: arte y anarquismo" y presentó resultados en distintos formatos. Una parte importante de la visión sobre la formación del canon y los espacios libertarios que habilitaban algunas publicaciones periódicas de esas décadas quedó compendiada en el admirable primer capítulo del libro *Música y modernidad en Buenos Aires*, del musicólogo santafesino. Véase Corrado, 2010, pp. 21-86.

[4] Acuerdo con las ideas de Plesch, todavía vigentes, en su apreciación sobre la subutilización de la hemerografía por parte de la musicología argentina, entre varias razones de peso, por "la dificultad de localizar y consultar colecciones" (2009, p. 9).

[5] Abarca desde 1829 hasta 2007 (Donozo, 2009).

[6] La investigación de Donozo contó también durante el último trimestre de 2006 con el apoyo económico de la Dirección de Música y Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación.

[7] Puede leerse un artículo breve, a manera de informe grupal, en Mansilla, 2009b, pp. 51-56.

académicas.[8] En lo que hace al relevamiento, digitalización, indexación y sistematización de información musical existente en la prensa periódica argentina —objetivo principal de aquel período—, los resultados se fueron publicando progresivamente y atendieron a las referencias musicales contenidas en las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Mujer* (1899-1902), *El Hogar* (1920-1924), *Disonancias* (1927-1932), *La Música en la Escuela* (1945-1947), entre otras.[9] Ciertos artículos de alcance interpretativo, como los de Romina Dezillio y Silvia Lobato, se dieron a conocer en revistas con referato.[10]

Estudios posteriores a la existencia de aquel proyecto grupal, como los patrocinados por la Biblioteca Nacional que desarrollaron Vera Wolkowicz, Guillermo Dellmans y Silvia Glocer, o la tesis doctoral de José Ignacio Weber financiada con una beca del CONICET, significaron —entre otras— derivaciones posteriores o bien, trabajos que, de algún modo, se hicieron eco de las perspectivas y del área de estudios propuesta, con resultados concretos y publicaciones en distintos formatos.[11]

Melanie Plesch, por su parte, produjo un aporte significativo para el estudio de la primera revista especializada conservada en Argentina, el *Boletín Musical. 1837*, proponiendo la construcción de una biografía cultural de esa fuente.[12] Finalmente —y ya para detener esta enumeración quizá incompleta—, Micaela Yunis abordó las problemáticas y la riqueza de este campo de estudios en su trabajo sobre la revista *Rosario Musical*, que halló casi de manera fortuita en el catálogo de la Biblioteca Nacional.[13]

---

[8] Perteneciente a la programación 2006-2009, ese proyecto UBACyT me contó como Tutora a cargo de Dirección, por Resolución Nº 3013/07 del Consejo Superior, desde mediados de 2007 hasta su finalización en 2010. Lo integraron Marcela Abad, Graciela Albino, Brenda Benedetti, Juan Bühler, Marina Cañardo, Claudio Castro, Lisa Di Cione, Leandro Donozo, Silvia Lobato, María Laura Novoa, María Victoria Preciado Patiño, Hernán D. Ramallo, Hernán Resnizky, Paola Rompato, José Ignacio Weber y Vera Wolkowicz.

[9] En ciertos casos —como el de *El Hogar*— se recortó un período específico. Algunos resultados de aquel trabajo heurístico, aunque en un formato web no tan actualizado, pueden consultarse en el Campus Virtual Histórico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, accediendo aquí, como invitado sin contraseña: http://historico.campus.filo.uba.ar/course/view.php?id=400

[10] Véanse Lobato, 2009, pp. 145-176; Dezillio, 2010, pp. 75-97.

[11] Véase el libro de Wolkowicz (2012) sobre la revista *Música de América*; el artículo dedicado a las "Distinciones Anuales" otorgadas por *Polifonía*, una revista que surgió hacia fines de los años 40 (Dellmans, 2019, pp. 235-272); el texto dedicado a la música que aparecía los días domingo en el diario *La Prensa*, entre los años 1937 y 1938 (Glocer, 2017); y la tesis de Weber (2016) acerca de las publicaciones artístico-culturales italianas en la Buenos Aires de entresiglos.

[12] Plesch, 2017, pp. 183-206.

[13] Parcialmente, estos resultados se relacionan con su trabajo para el seminario "Música y prensa periódica", impartido por quien suscribe en febrero-marzo de 2019, en el programa de doctorado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA). Véase Yunis, 2019, pp. 75-89.

PRIMERA PARTE

—

ESTUDIO SOBRE *TÁRREGA*

1. *TÁRREGA*, "UN IDEAL LARGO TIEMPO ACARICIADO"

Hasta el momento, *Tárrega* no ha sido abordada como objeto específico de estudio, quizá porque del total de treinta entregas —que, hasta donde se sabe, tuvo—, estaban disponibles solamente los números 8 al 30.[1] Los primeros siete números, de 1924, constituyen una rareza por no hallarse conservados en los repositorios institucionales públicos ni privados de habitual consulta en el ámbito musicológico argentino.[2] Es por ello que la revista ha sido utilizada solo en forma parcial por otros investigadores para estudios dedicados a la modernidad musical en Buenos Aires, al indigenismo americanista en música y a la historia de la guitarra en el Río de la Plata.[3]

De periodicidad mensual, *Tárrega* apareció entre junio de 1924 y febrero de 1927 en la ciudad de Buenos Aires.[4] Sin indicación de responsabilidades hasta el número 20 en que se señaló por primera vez que estaba dirigida por Oscar M. Vignardel, contó con un promedio de algo más de cincuenta páginas por cada entrega.[5] Desde el número siguiente —núm. 21— publicado en abril de 1926, se incluyó la figura de un director artístico, asumida por el musicólogo Carlos Vega, quien por

---

[1] Estos veintitrés números corresponden, según se ha dicho, al patrimonio hemerográfico de la Universidad Católica Argentina, a partir de la donación realizada por Carlos Vega. Como se indica en la *Guía de revistas musicales de la Argentina*, se conoce esta única localización dentro de los repositorios usuales del área (Mansilla, 2009a, p. 162).

[2] Con la sistematización ideada por Melanie Plesch para el UBACyT F-831, los números 8 al 12 fueron trabajados en su momento por Juan Bühler y quien escribe. Se incluye este trabajo en el micrositio web de *Tárrega*.

[3] Véanse entre otros, Corrado, 2010; Jeckel, 2010; Olmello, 2019; Plesch, 2014, pp. 219-248; y Wolkowicz, 2017.

[4] La única sistematización de la que se tiene conocimiento fue realizada por quien suscribe para la *Guía de revistas...* de Leandro Donozo, como aporte del proyecto UBACyT "La música en la prensa periódica argentina" (Donozo, 2009, pp. 161-162). *Tárrega* no apareció en los meses de enero.

[5] El volumen encuadernado de mi propiedad indica en las páginas iniciales, de puño y letra de Domingo Prat, "esta revista fue fundada en 1924 por D. Oscar M. Vignardel".

entonces tenía 28 años.[6] Vignardel continuó como director hasta el número 23 y como director propietario hasta el número 30, el último que se ha encontrado y, a mi entender, el último que existió.[7] Vega se mantuvo hasta el final como director artístico, mencionándose a cargo de la sección Artes Plásticas, entre los números 21 y 30, al artista Antonio Alcañiz Timor. En el número 21 hubo un responsable de las notas sobre Artes Literarias: el escritor y pintor, Roberto Cugini.[8]

La literatura existente tuvo en cuenta los números hasta ahora disponibles. Como sentenció Leandro Donozo en un intento de no brindar una aseveración por completo negativa: "sobre las revistas de música no sabemos (casi) nada";[9] y es que, sin los números iniciales, toda posibilidad de establecer continuidades y rupturas en la línea editorial y otras variables de *Tárrega* —y de cualquier publicación periódica—, así como de abordar una exploración del vasto y diversificado panorama que emana de sus páginas, resultaba absolutamente inviable. Realizo a continuación, por consiguiente, un somero análisis de la primera nota editorial.

Lejos de circunscribirse exclusivamente —como lo sugeriría el título— al mundo de la guitarra de conciertos,[10] la revista tuvo un prominente tratamiento de aspectos de la vida musical local y extranjera y del arte y la estética en general. Se buscaba en realidad alcanzar un abanico de temáticas amplio y, como quedó expresado en los propósitos del número inaugural, reunir un conjunto sistemático de información "libre de todo prejuicio o tendencia", que diera "acentuada preferencia a la producción local". Esto se lee en el primer editorial:

---

[6] Vega ya colaboraba desde febrero de 1925 como autor de críticas de conciertos de guitarra, reseñas bibliográficas y de partituras y otros artículos. En ocasiones firmaba con las iniciales C.J.V. Puede verse: Cámara de Landa; Donozo; Goyena, 2014, pp. 376-377.

[7] Sobre el director propietario no pude conseguir prácticamente datos, salvo su bautismo en Buenos Aires en el año 1883, con una fecha de nacimiento probablemente en 1881. Gustavo Vignardel, quien firma algunos poemas incluidos en *Tárrega*, fue Intendente de Avellaneda hacia 1944. Aníbal Vignardel figura en avisos clasificados como abogado. Ambos fueron hermanos menores del director de la revista, según se pudo saber por los datos censales de 1895.

[8] Vega se radicó en 1926 en la ciudad de Buenos Aires, procedente de su ciudad natal, Cañuelas. A su inicial inserción en el mundo de la guitarra, a través de sus estudios instrumentales con Domingo Prat y la dirección de *Tárrega*, siguió su inmediata (ese mismo año) incorporación como adscripto al Museo de Historia Natural "Bernardino Rivadavia", donde comenzó a trabajar en el área de la antropología con José Imbelloni (García Muñoz; Ruiz, 2002, p. 776).

[9] Donozo, 2012, p. 19.

[10] Refiere, obviamente, a Francisco Tárrega (1852-1909), compositor español intrínsecamente ligado a la literatura de ese instrumento, introducido en el Río de la Plata como figura destacada a partir de la radicación del guitarrista catalán Domingo Prat en Buenos Aires a comienzos del siglo XX y de la visita de concertistas discípulos del valenciano (Plesch, 2000, p. 114).

> "La aparición de esta revista constituye el brote de un ideal largo tiempo acariciado; por lo mismo, en su preparación, hemos puesto nuestro más entrañable entusiasmo y un indudable espíritu de sacrificio, toda vez que trabajos de esta índole no siempre han encontrado ambiente en nuestro país, donde viven y prosperan toda clase de publicaciones de carácter meramente comercial.
> En medio de todo, podemos afirmar, no sin cierta íntima satisfacción que, entre el núcleo de espíritus amantes del arte —vale decir, espíritus superiores— nuestros trabajos preliminares han tenido la mejor acogida, y ella ha sido acaso el mayor impulso que ha recibido nuestra obra y estamos seguros de que a su sombra nuestra publicación puede adquirir nuevos y más decisivos progresos".[11]

Ya en los párrafos primeros se adivina el tema económico como una limitación o, quizá, un cierto temor por la durabilidad de la propuesta lanzada. Sin mencionarla, pareciera leerse en la alusión a trabajos que no encontraron un adecuado ambiente para su subsistencia, una referencia al antecedente inmediatamente anterior, que fue la revista *La Guitarra*, dirigida por Juan Carlos Anido y publicada entre 1923 y 1926. Esta revista, como se sabe, produjo apenas seis números, de aparición irregular.[12] En efecto, acostumbrar al público aficionado a su lectura periódica no parece haber sido la intención prevalente de su existencia, sino más bien la de ofrecer textos fundados sobre la historia y la cultura guitarrísticas.[13] El editorial de *Tárrega* continúa:

> "Hay un hecho, por demás notorio, y es que, siendo la metrópoli del Plata uno de los más grandes centros de cultura y de explotación artística, no haya dado vida permanente a una revista que pueda reunir en sus páginas, todo ese enorme material de ideas, sentimientos e informaciones de la vida musical del país.
> Es verdad que nuestros grandes diarios cumplen tan delicada y ejemplar tarea con una información realmente admirable, y de cuyo conjunto bien se podría formar un excelente argumento demostrativo de nuestra enorme capacidad receptiva y creadora, a la vez, del arte musical; pero las páginas de los diarios tienen la fugacidad de las flores, apenas si duran el medio día de su consabida existencia, pasando inadvertidos valores dignos de perduración.
> La revista tiene, en cambio, un mayor poder de supervivencia, no solo porque el tiempo de su gestación le permite madurar, filtrar y resumir la vasta labor de los días, sino también porque es algo más manuable y casi siempre merecedora de que manos femeninas o lectores metódicos le den un lugar preferente, dentro de la muy relativa duración de las cosas que merecen algún recuerdo".[14]

---

[11] "Nuestros propósitos", *Tárrega*, año I, núm. 1, junio de 1924, p. 1.

[12] Aunque con dos "épocas", *La Guitarra. Su Historia, Fomento y Cultura* contó con seis números. Los dos primeros, aparecidos en julio y diciembre de 1923; el tercero en 1925 y los tres últimos en 1926, correspondiendo estos a una "segunda época" (Donozo, 2009, p. 92).

[13] En el número 2 se lee en la página de inicio: "Nunca hemos pensado ofrecer una revista periódica sino una publicación de historia, fomento y cultura del instrumento por cuya restauración luchamos empeñosamente". "A nuestros lectores", *La Guitarra*, año 1, núm. 2, diciembre de 1923, p. 1.

[14] "Nuestros propósitos", *Tárrega*, año I, núm. 1, junio/1924, p. 1.

Dos asuntos remarcables hay en este trozo. Por un lado, la vacancia que presentaba el periodismo especializado en música, que no daba en el blanco todavía en la construcción de una revista que atendiera a ese campo artístico-cultural. Por el otro, el intento de explicación sobre el formato efímero y quizá apresurado de la prensa periódica general, en contraste con el carácter más preparado, más pensado y materialmente tal vez más "coleccionable", que daría mayor perdurabilidad a una revista. Asimismo, aparece mencionado el público femenino como un segmento destacado de los destinatarios de la revista, asunto que parece querer relacionarla con la creciente cultura del entretenimiento, que empezaba a avizorarse en aquella época.

Por su parte, la veta americanista tiene su impronta no solo en el diseño gráfico y desde la primera portada, sino también en el contenido mismo, que fue variando en su énfasis en distintos momentos y llegó a una suerte de punto culminante, como se explica más adelante, en el número 24. Aquí se anunciaba:

> "Tendremos también una marcada predilección por mostrar a nuestros lectores, la siempre interesante y variada información de la música autóctona americana, no solo porque ella encierra un riquísimo filón para nuestros artistas, sino también porque entendemos que, por natural gravitación geográfica y cultural, este debiera ser el lugar donde tiene que plasmarse la futura evolución musical americana, según pueden atestiguarlo distinguidos maestros americanos que han venido a plantar en nuestra metrópoli sus cátedras de enseñanza, toda vez que ellos encontraran mayor resonancia y mejor ambiente".[15]

[15] Ibídem.

2. LOS ASPECTOS MATERIALES DE LA REVISTA

Para evaluar la naturaleza del rol formativo y divulgativo que *Tárrega* pudo haber cumplido en el medio musical y artístico de la década de 1920, es necesario prestar atención primeramente a sus aspectos materiales, si bien no toda la información con la que se aspiraría a contar está contenida en ella.[1]

La revista se gestionaba sin escatimar en gastos. Impresa en papel ilustración y con tapas satinadas ligeramente más gruesas, el tamaño, de 21 por 31 centímetros, no varió a lo largo de toda la publicación.[2] El texto se presentaba en dos columnas, con la inclusión de fotografías en blanco y negro de eventos musicales, obras plásticas, publicidades, poemas, críticas de arte y ensayos biográficos. El número de páginas se fue incrementando y alcanzó un rango entre 48 y 74, con un promedio general de alrededor de 58. En el centro —o a veces al final, como un suplemento—, una suerte de cuadernillo incluía casi siempre dos o tres partituras. En el diseño interior prevaleció la señalización de las secciones a través de títulos destacados artísticamente, sea mediante ilustraciones deudoras del *Art Nouveau*, o como en el último período, con claras referencias a rasgos y guardas americanistas.[3]

Una buena cantidad de avisos clasificados y notas publicitarias, que abarcaron desde clases particulares de guitarra y otros instrumentos hasta avisos de casi todos los conservatorios y academias de música vigentes entonces, daba cuenta del patrocinio obtenido al interior del mismo campo. Debe tenerse en cuenta que las instituciones oficiales de enseñanza musical públicas y gratuitas estaban para 1924 en un estado por completo incipiente.

---

[1] No se ha podido establecer, por caso, la tirada que tuvo.

[2] El color de la tipografía fue siempre el negro, salvo en algunos números de 1926 en los que se varió a tintas color violeta y azulada. El pliego de tapa en ocasiones presentó en los interiores, impresos de fotos, tipografía o líneas en color azul, bordó, verde claro, celeste, amarillo y rojo oscuro.

[3] En este sentido, el americanismo gráfico la emparenta con *Música de América*, publicada en Buenos Aires entre 1920 y 1922. Sobre este asunto véase Wolkowicz, 2012, p. 45.

La denominación entre los números 1 al 6 es *Revista Musical Ilustrada Tárrega*. En el número 7, junto con un cambio de formato de la tapa, hubo un cambio que se expresó solamente allí, ya que en la página inicial se siguió utilizando el nombre anterior. Se denominó desde la tapa de la séptima entrega y hasta el número 16, *Tárrega. Revista Ilustrada Musical, Literaria, Artística, Social*. La cubierta pasó a tener fondo en color —que fue variando— y la iconografía musical ya no incluyó una ejecutante de siku (o flauta de pan) sino una persona tocando la lira.[4] [Figura 1] De esta manera, la inicial representación indigenista y americana fue reemplazada por una referencia a la cultura grecolatina.[5]

Figura 1. Tapas de *Tárrega*: Nº 1 (junio 1924); Nº 7 (diciembre 1924). Archivo SLM

Un nuevo cambio en el diseño de tapa y en el subtítulo se observa entre los números 17 a 23. Pasó entonces a denominarse *Revista de Arte*, aunque la página inicial conservó el subtítulo *Revista Musical Ilustrada*, en atención probablemente a conservar el mismo diseño interior, casi siempre a dos columnas, y quizá para mantener el predominio del arte musical por sobre las otras artes en el porcentaje de los temas abordados. El diseño gráfico de la tapa contenía reminiscencias de *Art Nouveau*,

4 Puede verse la variedad de colores de tapas en las reproducciones insertas en este libro.

5 Algo análogo había sucedido en *La Quena*, la coetánea revista del Conservatorio de Música de Buenos Aires dirigido por Alberto Williams, caso estudiado por Adriana Cerletti. El logo utilizado en la tapa superpone una quena arqueológica (la primera encontrada en territorio argentino) a una lira, como una muestra de la suma de tradiciones primigenias (americana y europea) que resultan doblemente legitimantes (Cerletti, 2015, p. 52).

con plantas y hojas trabajadas a manera de guarda y dos figuras humanas desnudas; el color de fondo fue variando a lo largo de estos siete números. [Figura 2] El período final, que comprende los números 24 a 30, presentó como subtítulo *Revista Argentina de Arte*, con un cambio que resultó consistente entre tapa y portada puesto que se asumió la misma tipografía y denominaciones. El estilo nuevo, presentado a raíz del segundo aniversario que cumplía la revista en junio de 1926, comenzó a ser propiamente americanista y se estandarizó (si bien variando el color de fondo siempre) con sus guardas con las típicas "grecas" o espirales cuadradas.

Figura 2. Tapas de *Tárrega*: Nº 22 (mayo 1926); Nº 24 (julio 1926). Hemeroteca UCA, Fondo "Carlos Vega"

Un aspecto por considerar es el del costo y la distribución que tuvo *Tárrega*, que normalmente fue expresado mediante datos volcados en la última página de la publicación. De un alcance limitado en los inicios a la Ciudad de Buenos Aires, la proyección fue ampliándose. Durante los primeros números se indicaba en la contratapa un listado de lugares de la Capital Federal donde podía adquirirse.[6] Desde el número 9, se observa una intención de expansión a través de la referencia a una em-

[6] En el número 5, por ejemplo, se mencionan unas quince casas de música y unas treinta y siete librerías de la ciudad de Buenos Aires, agregándose en forma genérica "y en todas las librerías del interior".

presa de librerías "ferrocarrileras", Mackern, que evidentemente asumió la distribución en kioscos de estaciones de ferrocarril de Buenos Aires y zonas aledañas.

Más adelante, la modalidad de distribución parece haber cambiado, dado que las menciones de las ciudades a las que fue llegando se realizó de un modo muy concreto, indicando una empresa o persona que actuaba como representante. Por caso, en el número 15 se indicaron representantes en Montevideo, Asunción del Paraguay, Concordia, La Paz, Protea y Dresde. En el número 24, al cumplir dos años de existencia, alcanzaba a Mendoza, Santa Fe y Concordia, y en el exterior, a Nápoles, Valparaíso y Dresde. Por la mención de personas físicas —si bien hay casos en que se citaron comercios—, se estima que la circulación en países limítrofes y europeos se producía mediante una distribución bastante personalizada. La venta se realizaba por números sueltos o mediante una suscripción anual —y en el primer período, semestral—. El costo fue variando según la ciudad de expendio y se fue abaratando notablemente con el paso del tiempo.7 Para el pago desde el exterior, desde el Nº 24 los valores se expresaron en oro, siguiendo las pautas de la época [Tabla 1].

Números	Costo del ejemplar	Suscripción	Observaciones
Nº 1 al 7	$1	Semestre: $5. Año: $10.	
Nº 8 al 16	$0,50	Semestre: $3. Año: $5.	Desde el Nº 11, aparece "Exterior": $8. Desde el Nº 12, no se ofrece suscripción semestral.
Nº 17 al 20	$0,20	Año: $2,40. Año (exterior): $6 y $8. Año (interior): $5	Desde el Nº 18, la suscripción anual desde el exterior pasa de $6 a $8. También se agrega suscripción anual desde el interior a $5.
Nº 21 al 23	$0,50	Año (Capital): $2,40. Año (interior): $5. Año (exterior): $6.	
Nº 24 al 30	$ 0,20 (Capital) $0,30 (interior) 0,20 oro (exterior)	Año (Capital): $2,40. Año (interior): $3,50. Año (exterior): $2,40 oro.	Desde el Nº 25 se ofrecen números sueltos atrasados a $1 c/u.

Tabla 1. Costos de ejemplares y suscripciones de la revista *Tárrega*

7 Para tener alguna comparación posible, cabe mencionar que para 1924, *Caras y Caretas* y *El Hogar* tenían un costo de $0,20 por ejemplar y *La Campana de Palo*, en 1925, de $0,10. También, en 1925, un litro de leche se conseguía por $0,20 y una entrada de cine rondaba los $0,30.

3. EL CONTENIDO Y LAS SECCIONES DE *TÁRREGA*

Presentados ya los cambios en el diseño de tapa, la distribución alcanzada y la cantidad de páginas que tuvo *Tárrega*, propongo revisar el contenido, sin una ambición de exhaustividad. A nivel general, se puede decir que la revista tuvo en algunos períodos ciertas secciones fijas, mientras que otras fueron variando o se introdujeron circunstancialmente, conforme sucedió una suerte de rotación de las personas responsables de las distintas secciones.

Tárrega reflejaba la actividad de los numerosos conservatorios existentes en la época y profusa publicidad sobre ellos. Presentaba críticas de la producción nacionalista argentina, reseñas de las temporadas líricas del Teatro Colón y numerosas fotografías de músicos —compositores e intérpretes— que actuaban en diferentes salas de Buenos Aires. También aparecieron notas referidas a las culturas americanas, escritos sobre estética, partituras (de guitarra, piano, canto y piano, canto y guitarra y dos guitarras), poemas, reproducciones pictóricas y algún artículo sobre el pánico escénico. Adicionalmente, podía contener reseñas de conciertos sinfónicos, notas referidas a músicos europeos, comentarios sobre temas de artes visuales, textos de ficción y —en línea con las revistas de gran tirada de la época— una sección que, si bien en el conjunto resultaba minoritaria, estaba dedicada al hogar, a la moda, a fotografías de niños y al mundo femenino.[1]

Para una aproximación al contenido resulta relevante entonces tener en cuenta tanto las secciones fijas —con sus propias denominaciones, generalmente resaltadas mediante un título y/o un diseño específico— como la permanencia de algunos ítems o tipos de artículos a lo largo de las entregas, a partir de los cuales puede realizarse

[1] Este contenido, en algún punto, la acercaba al "sistema misceláneo" definido por Beatriz Sarlo. Según explica Alejandro Eujanian, la autora lo relaciona con el impacto ejercido en el público argentino, hacia fines del siglo XIX, por *Caras y Caretas*. Continuado también por *El Hogar*, una revista de interés general que hacia la época de *Tárrega* tiraba ciento cincuenta mil ejemplares por semana, no resulta extraño que algunos elementos de ese sistema quisieran tal vez ser emulados en las páginas de nuestra publicación en estudio. Véase Mansilla, 2012, pp. 139-140.

una selección de textos representativos de la revista. Algunas de las secciones fijas que hemos detectado se denominaron "Conservatorios de música", "Los grandes compositores argentinos", "Cultores de la guitarra", "Conciertos" y "Notas líricas".[2] Los artículos aparecían firmados en algunos casos, sin firma en otros y, en menor proporción, con seudónimos.[3]

3.1. LA NOTA INICIAL

Hasta el número 19, *Tárrega* comenzó invariablemente con un texto conceptual inicial que, cubriendo una o dos páginas, se abocaba a algún asunto estético, pedagógico o histórico-musical. Podía variar desde un artículo de los editores hasta una traducción al castellano de una nota publicada en algún medio extranjero. En algunas oportunidades, dada la importancia asignada a este espacio, es digno de observar que ciertas notas que habrían estado destinadas a otras secciones fijas ganaron importancia —sea por la urgencia del tema, sea porque los editores consideraron darle prioridad por alguna causa— pasando a la primera página.

Durante 1924, este espacio trató los propósitos de la revista (que hemos explicado en páginas anteriores), los problemas de comprensión que acarreaba la música moderna, la biografía de Julián Aguirre (que debió ir en otra sección, pero seguramente pasó al inicio por su repentino deceso),[4] una nota dedicada a los poemas sinfónicos de Claude Debussy y sendos artículos acerca de la música para niños, la tristeza en la música indígena y la enseñanza de la armonía.

En los once números entregados durante 1925, se encuentran en realidad diez artículos iniciales, puesto que uno de ellos, sobre la enseñanza de la música en la escuela primaria, tiene continuidad entre los números 14 y 15. En general, los asuntos son variados. Los textos versan sobre la música rusa, el primer aniversario de *Tárrega*, los conciertos del dúo de guitarristas conformado por Miguel Llobet y María Luisa Anido, un concurso organizado por la revista, una nota sobre la importancia de Barcelona como "capital filarmónica" y unas reflexiones sobre la crítica musical. Dos artículos de este año se inclinan por destacar la veta americanista de la revista —

[2] Otras secciones que tuvieron bastante continuidad fueron "Libros nuevos", "Música impresa", "Correo" y "Notas varias". "Reflejos de armonías" estuvo dedicada a poemas. "Por los salones", a anunciar exposiciones plásticas. "Página gráfica", a fotografías sobre danza.

[3] Un seudónimo utilizado para algunas notas de tono severo lleva por firma "Míster Satanás" en los números 22 y 27. En los números 27 y 28, la sección dedicada a comentar libros recientes señala "v. d. r.".

[4] Esto es notable porque la sección "Los grandes compositores argentinos" está al inicio del número 3, apareciendo luego un artículo sobre la pedagogía del canto.

los retomo en el capítulo cuarto de este libro—: la primera nota de Carlos Vega publicada en *Tárrega*, "Arte de América", y unos párrafos surgidos a raíz del 115 aniversario de la Revolución de Mayo. En el mes de febrero, "Notas líricas" gana la primera página para comentar las dificultades en la organización de la temporada del Teatro Colón, ante el fracaso de la licitación convocada para su gestión.[5]

La modalidad de la nota inicial de tipo conceptual finaliza en febrero de 1926 con un comentario elogioso sobre la actuación de la guitarrista Josefina Robledo en España. Desde el número 20, de marzo de ese año, comienza a estilarse la incorporación de varios textos, en general de dos o tres párrafos breves, englobados en el título general "El mes al día". Salvo por la nota dedicada al segundo aniversario de *Tárrega*, firmada ya por Carlos Vega, se priorizó desde ese momento hasta el final de la publicación la inclusión de noticias de actualidad cultural y musical que, casi siempre, llevaban un título considerablemente explicativo.[6]

3.2. "CONSERVATORIOS DE MÚSICA"

Una provechosa información para la historia de la educación musical especializada entre 1924 y 1927 podría recopilarse a partir de notas publicadas en las secciones fijas y otros espacios ocasionales de *Tárrega*, como también a través de la abundante publicidad, que abarca tanto lugares claves de la revista como recuadros pequeños insertados en diferentes páginas.[7] La enseñanza musical argentina —tanto vocal como instrumental— del ámbito privado, impartida en los numerosos conservatorios, liceos, academias e institutos existentes en el período, aguarda todavía una visión de conjunto. Se trata de un área que cuenta con escasos aportes específicos, iniciados por el libro de Rubén Fernández dedicado a conservatorios de la ciudad de

---

[5] Recuérdese que el año 1925 marca el inicio de los cuerpos estables de dicho teatro, por lo cual los empresarios que asumieron la gestión de las temporadas desde ese momento debieron programar en un modo diferente al anteriormente instaurado. Sobre los estrenos de óperas argentinas, véase Valenti Ferro, 1997.

[6] Puede consultarse el detalle en la indización realizada por Manuela Chavez para este libro.

[7] En el primer número, la nota referida al conservatorio de música del diario *La Nación* dirigido por Antonio Santos La Salvia comienza diciendo: "Una de las secciones de esta revista, a la que nos proponemos dedicar una atención especial es la que se refiere a consignar un resumen mensual sistemático del movimiento de los principales conservatorios que actúan en nuestro país, de tal manera que en esta sección pueda reunirse un conjunto de notas e informaciones útiles, así como también de justicieras palabras de estímulo, tanto para profesores como para alumnos que realmente merezcan destacarlos del conjunto". "Antonio Santos La Salvia", *Tárrega*, año 1, núm. 1, junio de 1924, p. 13.

San Juan —la mayoría de los cuales se constituían como filiales de casas centrales ubicadas en Buenos Aires—.[8]

En épocas recientes, Vanina Paiva ha historiado el Conservatorio de Música de Buenos Aires, del compositor Alberto Williams,[9] siendo mayormente un área que registra apenas algunas menciones o espacios acotados en trabajos de otra naturaleza, en general biográficos.[10]

En *Tárrega*, la sección "Conservatorios de música" se mantuvo con este nombre entre los números 1 al 8. En los siguientes se continuó ofreciendo información sobre instituciones de enseñanza, pero ya no con el carácter de espacio fijo de los comienzos sino distribuida en la sección fotográfica, en la sección "Conciertos" y en la abundante publicidad. Las notas de la sección pueden resumirse así:

Núm.	Título de la nota	Páginas
1	D. Antonio Santos La Salvia	13-14
2	Alfonso Thibaud - Edmundo Piazzini	8-9
3	Conservatorio Fracassi. Elmerico A. Fracassi	7-8
4	El Conservatorio Musical Beethoven y la obra de sus directores D. Alfredo Pinto y D. Augusto Sebastiani	5-6
5	León Fontova	5-6
6	Edmundo Pallemaerts	5-6
7	Liceo Musical Macrí	5-6
8	Conservatorio Musical Melani	5-6

Tabla 2. Sección "Conservatorios de Música", *Tárrega*, núm. 1-8

Como se deduce, algunas de estas instituciones llevaban el nombre y/o apellido de su director (como Elmerico Fracassi, León Fontova y el presbítero italiano Josué Macrí). En el caso de dos directores, el nombre pudo resumirse en los dos apellidos (por ejemplo, Thibaud-Piazzini), o bien recurrirse a un compositor de renombre (el caso del Conservatorio Musical Beethoven, que posteriormente se separaría generando el Antiguo Conservatorio Musical Beethoven y el Conservatorio Beethoven ALPIN'S). Otros en cambio acudieron a denominaciones relacionadas con el alcance geográfico (Conservatorio Argentino de Música, de Edmundo Pallemaerts) o

[8] Fernández (2010) trabaja sobre los conservatorios de San Juan entre 1952 y 1966.

[9] Véase la tesis de Maestría en Sociología de la Cultura, de Vanina Paiva (2019); y un artículo sobre Williams (Paiva, 2020, pp. 49-80).

[10] Incluí algunos aspectos del Conservatorio Musical Beethoven dirigido por Alfredo Pinto en un libro dedicado al músico ítalo-argentino (Mansilla, 2018). En la biografía de Carmen Piazzini escrita por Carlos Manso (2012) se dedica también espacio a la historia del Conservatorio Thibaud-Piazzini.

con la institución patrocinante (el Conservatorio de Música *La Nación*, dirigido por Antonio Santos La Salvia, relacionado con el periódico homónimo).

En los números sucesivos, para reflejar la actividad de los conservatorios, se optó por combinar notas dedicadas a los directores (insertas en distintas secciones de la revista) con retratos fotográficos de alumnos aventajados en números siguientes. Por caso, se lee una nota dedicada a Abel Rufino en el número 11 —en el que además se publicó una partitura de su autoría— y se pueden observar fotografías de algunos alumnos suyos en el número 12. Lo mismo con Hilarión Leloup, un guitarrista español nacido en Bilbao e instalado en Buenos Aires en 1912, a quien se le realiza una nota en el número 13. Luego, en el número 15, se muestra a seis de sus estudiantes que "rindieron examen satisfactoriamente" en la Academia *Tárrega*, dirigida por él mismo.

Posteriormente, fue en la sección "Conciertos" que se reflejó asiduamente la actividad de los institutos. Además de los ya nombrados, se puede conocer la existencia de otros como los Conservatorios Alessio, del Plata, Santa Cecilia, D'Andrea, Rosseger, Sarasate, Strauss, Napolitano, Sadosvsky, Sevcik y Faleni. Asimismo, la denominación "Academia" aparece asociada en general a la guitarra, entre las que se encuentran las Academias Brugni, Casuscelli, Moderna de Música, Sinopoli, Sor, Aguado, Tárrega, así como la relevante Academia de Guitarra Prat, dirigida por Domingo Prat.

3.3. "LOS GRANDES COMPOSITORES ARGENTINOS"

Esta sección existió desde el número 1 al 9 y consistió en semblanzas biográficas, presentadas generalmente en dos páginas y con una fotografía, de algunos compositores argentinos del período. La idea parece haber apuntado a presentar a quienes en ese momento destacaban en el ambiente local, puesto que —salvo Julián Aguirre (1868-1924), evocado claramente por su fallecimiento—,[11] se trata mayoritariamente de personas de la misma generación. Son ellos, según el orden de aparición en *Tárrega*: Carlos López Buchardo (1881-1948), Floro Ugarte (1884-1975), Constantino Gaito (1878-1945), Alberto Machado (1881-1929), Felipe Boero (1884-1958), Ernesto Drangosch (1882-1925), Vicente Forte (1888-1966) y Athos Palma (1891-1951). Un intento de continuar esta sección puede haber sido "Nuestros músicos", que aparece

[11] Como se dijo, la de Aguirre en el tercer número es a la vez una nota necrológica, ya que fallece el 13 de agosto de 1924. Pasa al inicio de la revista y se le agregan unas líneas negras gruesas indicando luto.

solamente en el número 11, dedicando una nota biográfica al profesor y pianista Abel Rufino. Otro ensayo, en el número siguiente, fue "Músicos argentinos", sección en la que se lee una nota sobre Alberto Poggi.

Curiosamente, Vicente Forte —cuya nota aparece en el número 8— fue retomado, con la misma fotografía incluso, en el número 24. El contenido de los escritos tiende al panegírico en ambos casos y enfatiza la intención americanista del músico, quien trabajaba junto a Ricardo Rojas en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.[12] No se explicitan los autores de estas semblanzas, pero en la segunda, casi se adivina la pluma de Vega que, además de presentarlo en un modo relevante, se animó a disentir con él en cuestiones muy específicas de la delimitación entre el campo de la música indígena y la música folclórica. Volveré más adelante sobre este problema, que para Vega parecía, en ese momento, algo crucial.[13] Propongo ahora comparar dos párrafos, recordando que entre una y otra nota hubo un lapso de apenas algo más de un año. El primero, de febrero de 1925, dice:

> "[...] Pero donde su obra adquiere un valor realmente ponderable es en la interpretación y estilización de la música autóctona de nuestra América. De él se ha dicho que siente como pocos nuestra música popular, y tanto, que parece una reencarnación de algún payador célebre, Santos Vega, por ejemplo, pulido por una profunda cultura musical y literaria, en cuya obra reviven los cantares nativos, ennoblecidos con todas las galas de una estilización moderna y sencilla, sin inútiles complicaciones, pero con gran sentido del arte autóctono".[14]

En el segundo, de julio de 1926, expresa:

> "Cuando estaba muy lejos de las pampas nativas, en su alcoba estudiosa de Madrid, Forte escribió *páginas con fragancia de América*. Le habían bastado niñez y adolescencia transcurridas en las estancias argentinas del Oeste bonaerense, para que su espíritu recibiera la definición del bautismo gaucho. [...] Es, ante todo, un artista de vasta ilustración. Nada tiene de aquellos músicos nacionalistas que, tan bien intencionados como desamparados de documentación, enarbolan por toda defensa el

---

[12] Vega sucedió a Forte en 1933 en el cargo de "Técnico para la organización del Folklore", en el Instituto de Literatura Argentina de la UBA, creado por Rojas (Illari, 2014, pp. 149-150). Una esquela conservada en el Fondo documental "Carlos Vega", Archivo de Música Popular, Folclórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA) —en adelante, IIMCV-UCA—, demuestra que Vega le había acercado una revista: "Ricardo Rojas saluda atentamente al distinguido publicista don Carlos Vega y mucho le agradece el ejemplar de la revista *Tárrega* que le ha remitido, enviándole sus plácemes y augurios más cordiales. 17 de agosto de 1926".

[13] El parentesco de la redacción de esta nota con la dedicada a Talamón en el mismo número 24 me hace atribuir a Vega el artículo. Como explica Cirio con relación a una publicación de Cañuelas, de 1927, era usual en aquella época editar los artículos como anónimos en cierto tipo de revistas culturales (Cirio, 2019, p. 21).

[14] "Los grandes compositores argentinos. Vicente Forte", *Tárrega*, año 2, núm. 8, febrero de 1925, p. 4.

> consabido: 'yo lo siento así', que es como la banderita blanca de la paz. Forte 'lo siente así', pero sabe decir hasta con galanura por qué lo siente y por qué debe sentirse. Ha comprendido que las resistencias naturales del medio cosmopolita tan solo pueden contrarrestarse o, por lo menos, neutralizarse, mediante una bien documentada prédica. Todos los grandes artistas de renovación han sido educadores. *Han hecho la obra y el público*; han creado y han impuesto la creación".[15]

Queda claro que en el primer texto leemos la frecuente sinonimia de la época entre nacionalismo/americanismo, ya señalada por Vera Wolkowicz y enmarcada en lo que ella denomina una suerte de pan-nacionalismo:[16] luego de abogar por la música autóctona de "nuestra América", se lo posiciona a Forte como la mismísima reencarnación del payador Santos Vega. Hay en cambio en el segundo artículo —que atrevidamente atribuimos a Vega por la cercanía con que parece hablarle—, una aproximación más técnica, si se me permite utilizar un término pragmático. Si bien se reconoce en su música la "fragancia" de América y se atribuye a ese logro el haber vivido de niño en la pampa argentina, el texto deja ver que Forte tiene un plus de conocimiento documental ausente en sus coetáneos. El texto cita a continuación un fragmento de una conferencia ofrecida por Forte, dedicada a la canción argentina, en la que sostiene que la música argentina no existe como tal, sino que está en sus comienzos. Por el contenido, se intuye una fuerte crítica a la actitud fervorosa de algunos nacionalistas que "dan por existente una obra estética que está muy lejos aún de ser la hermosa realidad a que todos aspiramos".[17] Forte es americano y es gaucho al mismo tiempo por su experiencia vital, pero toma distancia, una distancia "científica" que rechaza la prosa que en forma parcial defiende un repertorio que aún está por crearse. Por otra parte, Vega, sin saberlo, nos da una magistral aproximación desde la teoría de la recepción: es necesario crear un público, antes que nada, para que el mensaje y la intención del creador completen el círculo hermenéutico alcanzando una efectiva fusión de horizontes.

En general, esta sección iba en relación con una o más partituras incluidas en el mismo número. Por ejemplo, se encuentra: *Desdichas de mi pasión*, la canción de López Buchardo y Lugones, en el número 1;[18] *De mi tierra*, la suite pianística de

---

[15] "Vicente Forte", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p. El énfasis es mío.

[16] Wolkowicz, 2012, p. 18. También argumentó este asunto Malena Kuss, explicando la relación permanente entre utopía y realidad que ejerce el patrimonio cultural americano y la imposibilidad de fijar definiciones por tener la idea de una fijación también un carácter imaginario. Véase Kuss, 1998, p. 139.

[17] "Vicente Forte", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[18] Sobre esta canción realicé una ponencia en la que enfaticé el análisis de la relación texto-música y el contexto sociohistórico en el que se inscribe la influyente figura de Lugones (Mansilla, 2017).

Floro Ugarte, entre los números 2 y 5; un fragmento de la ópera *Raquela* de Felipe Boero, en reducción para piano, en los números 6 y 7; entre otras. Destaca en el tercer número, la publicación de un manuscrito hológrafo de Julián Aguirre, de un *Preludio* para guitarra dedicado a la revista en junio de 1924. Es, hasta donde se sabe, la única obra que Aguirre brindó a ese instrumento y que finalmente vio la luz en forma póstuma.[19]

Para concluir esta aproximación a la sección, quisiera llamar la atención sobre el lugar que tiene destinado Ana S. de Cabrera (1897-1970), argentina nacida en Tucumán, a quien se reserva en el número 24 un espacio fotográfico relevante —de página completa—, con el epígrafe "distinguida 'folklorista' argentina".[20] Si bien su aporte artístico se encuadraba en lo que se denominó en ese número "Las misiones nativas", la presentación casi "decorativa" de su persona, con guitarra y atavíos americanistas, podría interpretarse en una sintonía completamente distinta a la de la sección "grandes compositores", de números anteriores.[21] El énfasis puesto en su belleza física —se la menciona dos veces en el párrafo incluido sobre su actividad— estaría sugiriendo que su trayectoria artística no ameritaba una nota central por parte de *Tárrega*.[22] Queda evidente el rol subalterno de las mujeres, sobre todo en el campo de la creación musical de esa época, si bien por el epistolario de Vega que se ha conservado, intuimos un acercamiento en los meses siguientes de 1926.[23] Tal vez gracias a una carta, se subsanaron esas primeras valoraciones: ella le escribió desde Francia en noviembre de 1926 y él recogió en forma elogiosa la información que le envió, ahora sí, en la portada de la entrega de febrero de 1927. Le decía:

> "Por intermedio de nuestro buen amigo el arquitecto Greslebin, he tenido el placer de recibir la muy interesante revista *Tárrega*. Mucho le agradezco los elogiosos juicios que de mi labor se formula, y esto será para mí motivo de seguir bregando por

---

[19] Puede encontrarse la partitura de este *Preludio* en Mansilla (2020). Para la edición, se confrontaron dos copias de manuscritos: el publicado en el número 3 de *Tárrega* y otro que perteneció a Jorge Gómez Crespo. Una copia de este último, realizada por María Pascual Navas, fue fotocopiada por Melanie Plesch, quien tuvo la gentileza de permitirme el acceso.

[20] Nótense las comillas, que están en el original. La foto aparece en dos números seguidos: 24 y 25. En la segunda oportunidad se reconoce no haber nombrado al estudio fotográfico, por lo que su duplicación se entiende como un pedido de disculpas.

[21] Puede consultarse la foto en el apartado especial de este libro.

[22] "Las misiones nativas", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[23] La compositora y recopiladora, nacida en Simoca, había dirigido en unión con el pintor Alfredo Guido y el compositor Manuel Gómez Carrillo, la compañía Arte de América en 1925. Como explico más adelante, Vega tuvo reservas con aquellas presentaciones. Para 1926, Ana Schneider de Cabrera viajó a Europa en misión cultural relacionada con su especialidad, comisionada por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación (Sosa de Newton, 1972, p. 345).

la divulgación de nuestra música popular, y pueda así robustecerse el sentimiento nacionalista en el arte nuevo de nuestra América.
No se imagina cuántos prejuicios hay que vencer, pues fuera del tango, nada es conocido por aquí, y ni se conoce el idioma que se habla, ni siquiera la posición geográfica. A medida de mis fuerzas y solo guiada por mi buena voluntad de hacer conocer el país, he escrito una serie de artículos que diferentes diarios y revistas publicaron. He ofrecido ya cinco recitales y debo dar siete más, fuera de lo que surgirá. Mañana martes seré recibida en la Sorbonne, lo que mucho me honra, pero que es para mí antes que nada una oportunidad de hacer conocer nuestro país.
En las últimas crónicas de *La Prensa* he visto que comentan muy elogiosamente algunas obras suyas, aparte que su armonización para guitarra del *Huayno* de Benavente me ha gustado mucho. No se figura cómo gusta aquí la música de nuestro buen amigo Benavente. En infinidad de crónicas se comentan elogiosamente, lo que es para nosotros motivo de satisfacción por la fraternal estima que le profesamos.
Reitérole nuestro agradecimiento y le rogamos vea en nosotros idénticos ideales, si no verdaderos amigos.

Ana S. de Cabrera [Otra firma ilegible]".[24]

3.4. GUITARRISTAS

Conformada la guitarra y su universo como el tema casi central de la revista, revisaré a continuación algunos aspectos, temáticas y personalidades, con el objeto de entrecruzar alguna información fáctica obtenida de fuentes secundarias con el contenido presente en *Tárrega.* Importa hacer visible el dinamismo de las prácticas musicales ligadas a la guitarra en la época en que se inscribe la publicación, a partir de un análisis desde la sociología de la recepción.

"Cultores de la guitarra" comenzó siendo una regular y extensa nota, de dos páginas y una fotografía, y derivó, en los últimos números, a un formato solo visual, que incluía únicamente fotografías. Entre los números 1 y 12, el bloque informó sobre concertistas de guitarra y maestros de ese instrumento, casi siempre mediante una entrevista personal realizada *ad hoc.* Semblanzas biográficas, entrevistas, listado de obras y, en el caso de los pedagogos, planes de estudio o métodos de guitarra constituyen el contenido de esta abundante fuente para la historia de la guitarra en la Argentina.[25] De regular aparición durante 1924 y la primera mitad de 1925, la sección se puede resumir según la Tabla 3.

---

[24] Fechada el 10 de noviembre de 1926, en París. Fondo documental "Carlos Vega", Archivo de Música Popular, Folclórica e Indígena, IIMCV-UCA. Véase la página inicial del número 30 de *Tárrega* (febrero de 1927).

[25] Algunas anotaciones en lápiz de color, en el ejemplar de mi propiedad —que perteneció a Prat— me hacen pensar que el catalán haya utilizado la revista como fuente para su conocido *Diccionario* (Prat, 1934).

Nº	Título de la nota	Pág.	Foto	Comentario
1	Entrevista con el Maestro Carmelo Rizzuti	7-8	Una	Además de su presentación artística, se incluye brevemente el programa de estudios de guitarra de su academia, diagramado en ocho años de estudio.
2	Una entrevista con el Maestro Adolfo V. Luna	5-6	Una	Se aduce que la nota es breve dada la modestia y escaso deseo de visibilidad por parte del entrevistado.
3	Una entrevista con la señorita Josefina Robledo	5-6	Una	Reseña la trayectoria de la guitarrista. Se comenta que esta discípula de Tárrega ha fijado su residencia en Buenos Aires, luego de sus exitosas giras y conciertos de 1923 y 1924.
4	Entrevista con el compositor Francisco Cabrera	9	Una	Se transcribe el relato del entrevistado, intérprete, profesor y autor de algunos tangos para guitarra.
5	Una entrevista con la señorita Francisca Martín Labiano	9	Una	Discípula de Julio Sagreras, se graduó después del Conservatorio Cattelani. La entrevista la resalta como profesora de guitarra, tarea que realiza en el Conservatorio Fracassi.
6	León Vicente Gascón	11-12	Una	Español radicado en Buenos Aires en 1913, relata sus recorridos formativos y su dedicación a la enseñanza y la transcripción de obras. Destaca que en 1923 ha tomado clases con María Luisa Anido.
7	Domingo Prat, Carmen Farré de Prat	7-8	Dos	La nota resalta al matrimonio, colocando en relieve al guitarrista catalán. Se destacan sus obras y sus métodos, reeditados varias veces, y la labor que desarrollan en su propia academia, fundada en 1923.
8	Sin título, está dedicada a Victoria M. Testuri	7-8	Dos	Discípula, entre otros, de Julio Sagreras, la intérprete se presenta como "la primera profesora de guitarra" y menciona su dedicación (al parecer, exclusiva) a numeroso público femenino interesado en el instrumento.
9	Una entrevista con el Maestro Julián Ortiz	7-8	Una	De origen vasco y formación autodidacta, comenta sobre sus obras y actividad pedagógica.
10	Miguel Llobet	3-5	Una	Recurriendo a citas de autoridad (periódicos europeos y norteamericanos) se realiza una presentación muy elogiosa del guitarrista español, anunciando sus conciertos próximos.
11	Srta. Irma Haydée Perazzo	5	Una	Se presenta a esta joven alumna de Prat, alentando su carrera futura.
12	Srta. María Luisa Anido	17-22	Una	Firmada por P. R. de G., aparentemente una colaboradora femenina y casada, esta nota argumenta sobre el enaltecimiento de Anido, a partir de la cita textual de fuentes periodísticas que desde 1916 han elogiado su labor de concertista.

Tabla 3. Sección "Cultores de la guitarra", contenido esquemático; núm. 1-12

Adicionalmente, en los números 7, 10 y 25 apareció una segunda nota —casi a manera de 'contrapunto'— titulada "La guitarra y sus cultores". En ese espacio se

trataron temáticas más generales, firmadas todas por Julián Ortiz. Desde una primera intervención en que comentaba, contrariado, algunas faltas de ética o "miserias" del ambiente guitarrístico, pasó a una argumentación técnica e histórica para desmitificar la existencia de una "Escuela Tárrega" y desembocó —siempre con un estilo punzante— en reflexiones acerca de las cualidades pedagógicas que debería tener todo profesor del instrumento.[26] En otras entregas, distintas notas referidas a guitarristas se publicaron en la sección "Conciertos" y "El mes al día"; y, en una ocasión, un grupo de mujeres guitarristas fotografiadas fue presentado bajo el título "Cultoras de la guitarra".

3.4.1. "Cultores de la guitarra"

Los relevantes guitarristas españoles que se daban cita en esos años en Buenos Aires —y que en ciertos casos se afincaron temporaria o definitivamente— merecieron extensas notas en la revista: Regino Sainz de la Maza (1896-1981), Miguel Llobet (1878-1938) y Domingo Prat (1886-1944), entre otros. Realizo, a continuación, una revisión parcial, comenzando por quien dio su nombre a la publicación.

3.4.1.1. Francisco Tárrega

Por supuesto, el artista español referido en la propia denominación de la revista estuvo presentado en el primer número:

> "[...] Este título condensa por sí solo la índole de la revista, y a manera de enseña gloriosa, constituye nuestra mejor tarjeta de presentación. [...] Tárrega no fue solamente un ejecutante como jamás haya existido otro; fue también el creador de una escuela que casi podría calificarse de *nueva era* para la guitarra, abriendo nuevos horizontes y descubriendo una serie de efectos y sonoridades tan desconocidas que, por esta causa, al oírlo el instrumento sonaba de aquella manera tan única y sublime a la vez".[27]

Figura principal de la generación última de guitarristas del siglo XIX que engloba en España a los nacidos entre 1849 y 1863,[28] es remarcable la importancia de hito que se quiso otorgar a Tárrega en la historia de la guitarra hispanoamericana. La cursiva, que está en el original, marca la intención de aquel número inaugural por avanzar en la consolidación del intento ya realizado por la formación cultural presen-

---

[26] Véanse los números 7 (p. 20), 10 (p. 40) y 25 (p. 27).
[27] "Francisco Tárrega Eixea", *Tárrega*, año 1, núm. 1, junio de 1924, pp. 3-4.
[28] Suárez Pajares, 2000, p. 108.

te en la revista *La Guitarra*, a favor de la construcción de una "Escuela Tárrega".[29] Sin embargo, el otorgar espacio en el número 10 al texto de Julián Ortiz antes mencionado, permitiendo una voz disidente, daría cuenta no solo de una apertura en *Tárrega* —que quizá los responsables de la otra revista no exhibieran—, sino también de cambios de ideas, discusiones, renovaciones y matices que se estaban produciendo al interior del mundo guitarrístico en una forma muy dinámica.[30]

Se tomó luego la voz autorizada de Felipe Pedrell, quien había comparado a la guitarra de Tárrega con una orquesta ideal y destacado que su sonido expresivo era fruto de un "contacto directo con el alma", desde donde lo creaba tal "como el sentimiento se lo dictaba". La reseña ofrecía datos biográficos, señalaba su formación en España y sus viajes a París y Londres, reconociendo que fue Barcelona la ciudad en la que consiguió mayores triunfos. Asimismo, realzaba de su ejecución "el dominio de los sonidos armónicos, la variedad de sonoridades, la pureza y la claridad de su ejecución".[31]

3.4.1.2. Regino Sainz de la Maza

Regino Sainz de la Maza es presentado en 1925 según una entrevista de Eduardo Ortega y Gasset realizada en París, donde el concertista había ofrecido un recital en la Sala Pleyel. Además de elogiar su trayectoria, el periodista le preguntó por la construcción de guitarras, a lo que el intérprete respondió que, entre los antiguos, Torres es "a la guitarra lo que Stradivarius al violín", destacando en ese momento la figura de Santos Hernández, en Madrid, y de Simplicio, en Barcelona. Sobre la Argentina expresó:

> "[...] Estuve hace tres años. [...] Conservo gratísimos recuerdos y verdadera añoranza. No he de tardar en volver a ella. Trabajé en todas sus ciudades importantes. [...] Di un concierto sobre música del siglo XVI en la Universidad de Buenos Aires y guardo con verdadero orgullo una medalla de oro con la que tuvieron la bondad de premiar mi trabajo".[32]

Interrogado sobre la música popular sudamericana agregó:

---

[29] Muchas veces se la menciona en las publicidades como "Escuela de Tárrega" también.

[30] Con inteligente precaución metodológica, Plesch evita dar por sentada la existencia de una Escuela Tárrega, aludiéndola como "la *llamada* 'Escuela Tárrega'." (Plesch, 2000, p. 114; la cursiva es mía, las comillas, de Plesch). Considero innecesaria, por tanto, la discusión presente en Olmello (2019, pp. 119-120), quien parece no advertir estas marcas del discurso académico.

[31] "Francisco Tárrega Eixea", *Tárrega*, año 1, núm. 1, junio de 1924, pp. 3-4.

[32] Ortega y Gasset, Eduardo. "Saiz [sic] de la Maza", *Tárrega*, año 2, núm. 10, abril de 1925, pp. 41.

"El carácter criollo de esas canciones mira a Europa más que a la tierra nativa. Deben su creación a gérmenes musicales que han llevado españoles e italianos. Ello no hace desmerecer su originalidad ni su carácter perfectamente singularizado. Las vidalitas, los tristes, son deliciosos y el gato como la cueca, son bailes de un ritmo extremadamente gracioso, de un alto valor pintoresco. [...] No he encontrado todavía la canción popular con un fondo indígena, no obstante constituir un tesoro misterioso y lleno de encanto el de las canciones incaicas. Ellas podrían suministrar datos difíciles de hallar de otra manera sobre la música arcaica. [...] Habrá oído hablar de la quena, capaz de producir notas de tan honda melancolía, que, según la tradición, alguna vez los indios morían de tristeza con el alma suspendida de esa nota dolorosa".[33]

Volveré más adelante sobre menciones en *Tárrega* acerca del tema de la tristeza en la música indígena y sobre la construcción, hacia comienzos del siglo XX, de una tradición en la que la muerte se asociaba a ciertos tipos de música de raíz incaica.

3.4.1.3. Miguel Llobet

Los artículos referidos a Miguel Llobet fueron varios y aparecieron desde el número 10. Personalidad admirada en los círculos guitarrísticos del Río de la Plata, Llobet había debutado en Buenos Aires en 1910 con actuaciones de gran repercusión, que desde aquí lo habían llevado a numerosos otros escenarios.[34] Desde *Tárrega*, en abril de 1925 se realizó una salutación extensa al artista, a raíz de su reciente arribo a esta ciudad. Utilizando principalmente citas de periódicos y revistas de Europa y Estados Unidos, en la nota se anunciaron sus próximos conciertos y se mencionaron en forma elogiosa distintas circunstancias y lugares de fama internacional en los que había actuado recientemente.[35]

Otros textos, en los números 12, 13 y 16, se relacionan con la actuación de Llobet en el dúo que conformó con María Luisa Anido, su dilecta discípula. En el 12, Carlos Vega —en una de sus primeras intervenciones en *Tárrega*— dedicó una página a expresar su admiración por los arreglos de Llobet para dos guitarras. Este tipo de conjunto no era tan frecuente en la época. Lejos de estar desaprovechadas o meramente funcionar como adaptaciones de obras para piano, en las que se distribuye mecánicamente la escritura entre dos instrumentos, a Vega le llamó la atención la forma en que se habían amalgamado las dos guitarras y el resultado "fecundo en belleza y color" que se lograba. Los dúos de Llobet, calificados como "magistrales", estaban pensados para dos ejecutantes "de primer orden" (lo que en este caso se

---

33 Ibídem, pp. 41-42.

34 Valenti Ferro, 1992, p. 54.

35 El detalle de las actuaciones se incluyó en la sección "Conciertos" de ese mismo número.

cumplía). El repertorio consistió en un *Minueto* de Mozart, dos piezas de Bizet, dos *Romanzas* de Mendelssohn y la *Danza húngara Nº 5* de Brahms. Sin embargo, hubo más repertorio y este es el que claramente impresionó a Vega: las músicas españolas, entre las que estaban la *Danza Nº 11*, de Granados, y las *Danzas del molinero* y *del fuego*, de Manuel de Falla. Vega insistió en la exigencia de los arreglos y en el "colorido esplendente de esas dos guitarras apremiadas y exigidas hasta el agotamiento".[36] Finalizó así:

> "Llobet ha sabido comprender y aprovechar el talento y la técnica de María Luisa Anido, imponiéndola con decisiva autoridad ante un público que la aclama desde hace varios años sin sospechar —salvo excepciones— la verdadera magnitud de esta figura de privilegio".[37]

Comento tres notas más sobre Llobet, publicadas en noviembre de 1925 y febrero de 1926. Las dos primeras aparecieron en el número 17: en primera página, una referida nuevamente al dúo Llobet-Anido; intercalada, la otra nota, firmada por Carlos Vega, que hablaba de una reciente partitura de Llobet publicada en Buenos Aires. Sendos escritos tienen un dejo amargo. En el primero, se ofrece una opinión al cierre del año sobre la ausencia de compositores argentinos en el repertorio del dúo Llobet-Anido. Presentando una suerte de estadística de los autores interpretados en once de los trece conciertos del dúo, se comprueba rápidamente la falta de repertorio argentino, ese repertorio que estaba presente desde "las bases de acción" de la revista.[38] Los editores (la nota no tiene firma) reconocen que esta serie de presentaciones constituyó "el acontecimiento más culminante del año respecto de ejecuciones guitarrísticas". No obstante, tomaron como una "nota ingrata" y un "olímpico desdén" el olvido de estos artistas de los creadores locales, cuya producción constituía, desde su visión, un corpus "vigoroso, serio y sistematizado" al que no se podía desatender.[39]

En la segunda nota, Vega comenta en un modo exaltado la composición basada en una melodía popular catalana *El Mestre*, de Llobet, cuya partitura había sido publicada en esas semanas en Buenos Aires. Luego de calificarla como "la mejor

---

[36] Se sabe la fecha exacta de estos conciertos —que fueron tres: los días 9, 12 y 16 de junio de 1925— por los programas de mano (varios ejemplares en algún caso) conservados en el Fondo documental "Carlos Vega", Archivo de Música Popular, Folclórica e Indígena, IIMCV-UCA.

[37] "Llobet-Anido", *Tárrega*, año 2, núm. 12, junio de 1925, p. 6.

[38] Esa serie de conciertos del dúo en 1925 culminó en la Wagneriana, en el Salón La Argentina, el 16 de noviembre. En efecto, el programa que explicita Dillon revela íntegramente obras europeas (Dillon, 2007, p. 111).

[39] "Los conciertos Llobet-Anido", *Tárrega*, año 2, núm. 17, noviembre de 1925, p. 3-4.

obra con que cuenta la literatura guitarrística" y de ofrecer un sucinto análisis formal y armónico, finaliza no obstante reclamando al artista una mayor generosidad, puesto que, según dice, la obra ha permanecido quince años inédita y "bajo siete llaves". Recargando las tintas (al sumarse a la otra nota de la portada), Vega afirma que Llobet no ha aprendido de Tárrega la lección de desprendimiento que dio toda su vida.[40]

El tercer texto lleva la firma de Emilio Pujol y se publicó en el número 19, de febrero de 1926, a modo de carta de lectores. Llobet había partido a fines de 1925 hacia su país con la intención de pasar las fiestas navideñas en Barcelona, luego de un año casi completo de gira por Sudamérica. El reencuentro con su familia y con Pujol fue, según se explica, una entusiasta narración de anécdotas y vivencias de sus presentaciones exitosas en conciertos y de su admiración por el ambiente guitarrístico de Buenos Aires. Relata incluso, que espontáneamente Llobet ejecutó dos *estilos*, "del más puro carácter, interpretados con una sencillez exquisita". Sin embargo, a las pocas horas llegó a sus manos la revista *Tárrega* de noviembre de 1925 conteniendo las dos notas ya mencionadas, lo que lo impulsó de inmediato a enviar esa misiva, a manera de réplica. Básicamente, Pujol reaccionó sobre la opinión de la carencia de compositores argentinos en el repertorio de Llobet, considerándola una acusación injusta, producto de una "excesiva susceptibilidad patriótica". Además, enfatizó que Llobet tenía entre sus virtudes la sinceridad y la generosidad, puesto que —respondiendo a Vega— desestimaba el interés material que podrían haberle producido sus obras si las editaba, a favor de simplemente cederlas a otros intérpretes. Cerró, parafraseando a su destinatario, diciendo que Llobet había heredado no solo las excelencias del arte de Tárrega sino también las virtudes que lo enaltecían.[41]

3.4.1.4. Domingo Prat

Finalmente, me referiré a las valoraciones en torno a Domingo Prat Marsal. Desde su arribo a Buenos Aires en 1908, Prat influyó notablemente en la actividad guitarrística.[42] Con sus regresos a España en varias oportunidades, tuvo sin embargo

---

[40] Vega, Carlos. "El Mestre, de Miguel Llobet", *Tárrega*, año 2, núm. 17, noviembre de 1925, p. 40.

[41] Como se ha señalado, la incorporación posterior de una transcripción de la *Huella, opus 49*, de Aguirre, para dos guitarras, obra que más tarde el dúo grabó para el sello Odeón, quizá haya sido una respuesta a esta crítica. Véase Plesch, 1999, p. 475.

[42] Sobre el acreditado intérprete y pedagogo español Domingo Prat, véase la entrada léxica respectiva escrita por Melanie Plesch y Javier Suárez-Pajares en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Plesch; Suárez-Pajares, 2001, p. 930).

discípulos importantes —entre los que se sitúa como se verá enseguida, María Luisa Anido—. Radicado en Argentina ya en forma permanente desde 1923, *Tárrega* dedicó espacios a su Academia de Guitarra en reiteradas oportunidades,[43] mostrando su dedicada labor pedagógica y su cercanía con distintos círculos de la guitarra, que iban desde los comercios de música hasta las instituciones universitarias.[44] En septiembre de 1926, "El mes al día" informó que Prat acababa de asumir una cátedra de música en el Colegio Nacional "Nicolás Avellaneda".[45] Asimismo, el catalán se dedicó a escribir textos y a revisar obras para guitarra: ya en el número 12, la revista reprodujo un extenso estudio suyo sobre Fernando Sor que, al parecer, acompañaba la edición y digitación de treinta de sus minuetos.[46]

"Cultores de la guitarra", en el número 7, abarcó dos páginas con sendas fotografías, de Carmen Farré de Prat y Domingo Prat.[47] Colocándolo como alguien ya reconocido, la nota lo introdujo como "un antiguo y meritorio profesor y un reputado concertista". Se destacó que su trabajo de adaptador y compositor era una contribución de las mayores que se hayan dado en el ambiente local. Luego de comentar su formación musical en Barcelona, guiada en la guitarra por Miguel Llobet, se mencionó su arribo a Buenos Aires a los 21 años. Sus obras didácticas publicadas en esta ciudad, según se dice, se habían agotado rápidamente, provocando su reedición. Sobre Carmen Farré se añadió que fue su alumna y que realizaron juntos una gira de conciertos en España, con gran éxito. La nota cierra con la mención de la tarea de su academia, cuyos resultados artísticos ya se venían escuchando y se recibían en forma positiva por parte de los diarios principales de Buenos Aires.

---

43 Aparecen en "Conciertos" notas sobre la Academia Prat, en los números 7, 11, 14, 15, 16 y 17.

44 Como se verá después, el texto referido a la casa de música Romero y Fernández está en realidad motivado por el comentario de una audición de la Academia Prat que ha ocurrido allí (véase el número 24 de la revista). En el número 26 se lee el comentario de una audición realizada en la Universidad Nacional de La Plata en la que, además de actuar un grupo numeroso de estudiantes de guitarra, ha realizado los comentarios Carlos Vega. Puede ampliarse esto en Plesch (2014, p. 223).

45 "El mes al día", *Tárrega*, año 3, núm. 26, septiembre de 1926, s/n/p.

46 Prat, Domingo. "Fernando Sor", *Tárrega*, año 2, núm. 12, junio de 1925, pp. 11-15. Desde luego, su texto más importante es el *Diccionario biográfico...*, de 1934, fuente de consulta imprescindible (Prat, 1934).

47 "Cultores de la guitarra. Domingo Prat, Carmen Farré de Prat", *Tárrega*, año 1, núm. 7, diciembre de 1924, pp. 7-8.

3.4.2. "Cultoras de la guitarra"

La presencia de la mujer en el mundo guitarrístico de la década de 1920 no parece haber sido menor, a juzgar por las referencias que pueden rescatarse de las páginas de *Tárrega.* Siempre teniendo en cuenta que esta tarea tiene por objetivo una primera aproximación al corpus, menciono aquí algunas referencias iniciales para detenerme después, brevemente, en dos de las figuras claves: Josefina Robledo (1892-1970) y María Luisa Anido (1907-1996), jóvenes intérpretes entonces, que tenían una diferencia de edad de alrededor de tres lustros.[48]

Considero que, si bien *Tárrega* no fue tan profusa en fotografías como otras revistas generales de gran tirada, podría afirmarse igualmente que el discurso visual que involucra a mujeres guitarristas resulta abundante. Como dije antes, algunos son materiales casi exclusivamente fotográficos, como las cinco jóvenes alumnas de Justo T. Morales retratadas como "Distinguidas cultoras de la guitarra",[49] que aparecen a manera de aviso social, con fotos de formato ovalado incrustadas en un diseño artístico y tan solo con la indicación de sus nombres.[50] También la fotografía ya dilucidada de Ana S. de Cabrera es por demás elocuente al ocupar una buena parte de la página su extenso vestido de motivos americanistas.

Fueron bastante frecuentes las fotografías de niñas y adolescentes con sus guitarras, sea en grupos, sea en conciertos de estudiantes,[51] u otras veces, simplemente posando con su querido instrumento.[52] Una fotografía que quiero destacar [Figura 5] fue tomada en el Salón de Unione e Benevolenza, a estudiantes del Conservatorio Brugni en plena ejecución: allí vemos claramente un conjunto de veinticuatro guitarristas, del cual diez son mujeres sentadas en una primera fila y catorce son varones sentados en una fila posterior. A la derecha, en una pequeña tarima, el profesor con su guitarra oficia de director o guía.

---

[48] Como se ha mostrado en la tabla 3, hubo varias otras guitarristas entrevistadas para esta sección.

[49] Véase *Tárrega*, año 3, núm. 21, abril de 1926, p. 15.

[50] Seis "alumnas aventajadas" de Mario Rodríguez Arenas habían aparecido retratadas también, con sus guitarras, en el número 14 (p. 9).

[51] En el número 7 (p. 41) hay una fotografía grupal del Conservatorio Vélez Sarsfield en el cual daba clases Victoria Testuri, quien se especializaba en la enseñanza a mujeres, como queda expresado en la entrevista que le realizan en el número 8 [Tabla 3]. Otra foto grupal de alumnas suyas aparece en el número 10, en alusión a un festival artístico realizado en Adrogué.

[52] Lo habitual es la inclusión de fotos a manera de ilustración, indicando nombre de la guitarrista, maestro e instituto.

Figura 5. "Conservatorio Brugni", *Tárrega*, año 2, núm. 17, noviembre de 1925, p. 49

Un tema sobre el que no me extenderé es el de las niñas prodigio que, en línea con el caso de María Luisa Anido, seguían apareciendo, alentadas por profesores y adultos. Un caso mencionado en *Tárrega* de agosto de 1924 es el de dos conciertos en el Salón La Argentina, a cargo de la niña de 10 años Lolita (sic) Delfina Almirón. Se detallan los programas interpretados (completamente diferentes uno de otro) mencionándola como una prodigiosa guitarrista.[53]

3.4.2.1. Josefina Robledo

Según se explica en la entrevista del número 3, la guitarrista valenciana había sido discípula de Tárrega en los últimos años de la vida de este: desde 1904 hasta su muerte en 1909. Su primer concierto lo dio en 1907 en el Conservatorio de Valencia. Ya en 1914, se trasladó a la Argentina y realizó su primera gira artística por Sudamérica. Al año siguiente la repitió incluyendo varias ciudades como Rosario, Santa Fe y Córdoba. Siguió por Uruguay, Paraguay, Brasil. Se radicó en Río de Janeiro donde se dedicó a la enseñanza varios años, asunto que ha sido estudiado por su gravitación en la aceptación y posterior construcción del discurso musical sobre la guitarra brasileña en cuanto instrumento de concierto.[54] Entre 1923 y 1924, nuevamente estuvo en Buenos Aires, ofreciendo conciertos para la Sociedad Argentina de Música de Cámara, la Asociación Wagneriana y la Asociación Diapasón, a las que sumó el Círculo de Rosario y la Sociedad Cultural de Bahía Blanca.

Definida como "una de las intérpretes más renombradas en el mundo de la guitarra",[55] la novedad que se ofreció en 1924 es que había decidido radicarse en Buenos

---

53 "Lolita [sic] Delfina Almirón", *Tárrega*, año 1, núm. 3, agosto de 1924, p. 55. Como es sabido, se la conoció como Lalita.

54 Véase Pereira; Porto, 2007.

55 "Cultores de la guitarra. Josefina Robledo", *Tárrega*, año 1, núm. 3, agosto de 1924, pp. 5-6.

Aires a raíz de su reciente nombramiento como profesora de guitarra en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, de Alberto Williams.[56] Sin embargo, como comenta Prat en su diccionario, ese mismo año volvió a Europa para actuar en distintas ciudades y posteriormente dedicarse a su vida privada, alejándose de los escenarios.[57]

Un aspecto que quiero destacar de la información presente en los números 1 y 2 de *Tárrega* es la interpretación de transcripciones de "obras clásicas y modernas" que, con "gran acierto", ella misma había realizado.[58] Señalo en especial su temprano interés por la obra de Julián Aguirre, a diferencia de otros guitarristas (Andrés Segovia, Miguel Llobet) que lo transcribieron para una y dos guitarras a manera de homenaje, con posterioridad a su muerte ocurrida a mediados de 1924. Ella interpreta el 13 y 16 de mayo de 1924 las *Canciones Nº 3* y *Nº 4* y el *Aire criollo Nº 1*, en su versión para guitarra.[59]

Otra nota extensa, de dos páginas, aparece en el número 19, de febrero de 1926. Había regresado a España y ofrecido unos conciertos en Valencia a fines de 1925. También, se transcriben notas periodísticas de sus exitosas actuaciones, luego de residir once años en Sudamérica. Una de ellas es del diario *El Pueblo*, de esa ciudad:

> "[...] Josefina Robledo es ante todo un temperamento todo feminidad y exquisitez, bien claramente demostrado en el *Capricho árabe*, la *Sonatina*, la *Danza mora* y el *¡Sueño!*, que integraban la primera parte del concierto, dedicada a la memoria de Tárrega".[60]

Se recoge también la opinión de López Chavarri, compositor y musicólogo, quien dijo que

> "[...] Josefina Robledo consigue que el público se olvide del momento y del lugar, se olvide del tecnicismo, y a veces hasta de la gentilísima artista que suavemente, confidencialmente, inclinada sobre la sonora caja del misterio, evoca lejanías ensoñadoras".[61]

---

[56] La revista *La Quena* no registra que haya habido enseñanza de guitarra en ese conservatorio.

[57] Prat, 1934, p. 264. A partir de su matrimonio en 1927 ofreció muy pocos conciertos, si bien no abandonó el estudio de la guitarra. No produjo registros fonográficos (Díaz Gómez, 2002, p. 234).

[58] "Srta. Josefina Robledo", *Tárrega*, año 1, núm. 2, julio de 1924, p. 53.

[59] "Conciertos", *Tárrega*, año 1, núm. 1, junio de 1924, p. 51.

[60] "Josefina Robledo triunfa en España", *Tárrega*, año 3, núm. 19, febrero de 1926, p. 3.

[61] Ibídem, p. 4.

3.4.2.2. María Luisa Anido

Más allá de múltiples referencias en *Tárrega* a las actuaciones de la guitarrista moronense, interesan ahora dos notas: una escrita por Carlos Vega y la otra en la sección que se comenta.[62] María Luisa Anido tuvo sin duda una importancia mayúscula en el mundo de la guitarra del siglo XX. Notable niña prodigio, su presencia en la historia de la interpretación musical de nuestro país es innegable tanto en el terreno artístico como en la actividad pedagógica que ejerció en ámbitos públicos y privados. Responsable de la cátedra de su instrumento en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación desde su inauguración en 1934,[63] ejerció como docente de esa misma especialidad, durante períodos breves, en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, de Buenos Aires, y el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.[64] Con su presencia periódica en varios países a lo largo de su extensa vida, su influencia llegó a numerosos otros intérpretes de Argentina, Cuba y España. Dedicada desde mediados del siglo XX casi íntegramente a sus conciertos, en los que incluyó obras de su propia autoría, realizó giras por diversos países europeos, latinoamericanos y también por la Unión Soviética y Japón.[65]

En este segmento, examino, como si fueran dos "instantáneas" de mediados de la década de 1920, las notas publicadas en los números 9 y 12. La primera está firmada por Carlos Vega, quien narra en un estilo de prosa poética, un encuentro que ha tenido con el pianista Ricardo Viñes en la casa de María Luisa Anido, en ocasión de una visita del concertista español a la ciudad de Buenos Aires. La admiración que Vega siente por la joven Anido es inocultable. Transcribo algunos fragmentos elocuentes:

> "Ricardo Viñes avanza entre el torrente de caminantes, silencioso y tranquilo. Yo lo sigo algo rezagado, con cierta humildad escuderil, filosofando sobre sus manos fla-

---

[62] Además de las notas que la involucran junto a Miguel Llobet, ya trabajadas, aparecieron en la sección "Conciertos" noticias sobre sus actuaciones como solista, en los números 2 y 4.

[63] Olmello propone una interpretación algo confusa sobre la designación de Anido en la cátedra de guitarra del Conservatorio Nacional, en la que se advierte cierto desdén por su trayectoria anterior que, en una lectura desde los estudios de género —al contraponerla a cuatro guitarristas varones— podría considerarse prejuiciosa (2019, pp. 45-46).

[64] Plesch, 1999, p. 475. En un estudio sobre el matrimonio de los guitarristas Jorge Martínez Zárate y Graciela Pomponio, menciono su graduación del Conservatorio Nacional en 1947, más allá de que ambos reconocían —y en esto, sigo a Plesch— una formación deudora también de otros maestros (Mansilla, 2012, p. 500).

[65] Mayores detalles pueden leerse en la tesis de Maestría de Jeckel (2010), quien realiza un análisis de su producción guitarrística adherida al imaginario del noroeste argentino. Plesch (1999) aporta una entrada biográfica basada íntegramente en fuentes primarias. En Rodríguez (1992), leemos un pequeño libro que recoge casi en primera persona sus vivencias, a manera de autobiografía.

cas, velludas, vulgares. [...] Viñes es atento aún en medio del tumulto de la calle. Cede su lugar con frecuencia a damas y caballeros indiferentes y da la sensación de que actúa en pleno salón. Hemos dejado el hotel y marchamos en busca de un taxi con la esperanza de llegar ilesos al cabo del trayecto. Y así ocurre después, por casualidad".[66]

Llegan a la casa de María Luisa y comienza lo que Vega va a calificar como un doble concierto, privado, del que ha sido público privilegiado. La describe así:

"María Luisa sonríe sin asomo de sorpresa. Sonríe, pero tiene en sus ojos claros esa misma tristeza que tantas veces he querido explicarme. Ella no tuvo infancia, no tiene adolescencia. Su precoz intuición le dio temprana madurez y fue grande y admirable precisamente cuando su edad y su corazoncito pedían un macizo de césped bajo la arboleda, un estanque cristalino y un pequeño velero azul ...
Pero ella misma fue hacia la guitarra vencida acaso por el influjo de herencias remotas. Ella misma abandonó juguetes y niñez porque no se avenían con ellos las deliberaciones de una conciencia adulta.
Ya está aquí la magnífica guitarra 'Ramírez'. María Luisa se coloca detrás y asoma su cabecita rubia como un chicuelo tras una tapia. Luego corrige ligeramente la afinación y toca. ¡Qué rara precisión, qué experiencia y natural desenvoltura la de sus manos! La izquierda va, viene, salta, se contrae, traza una escala vertiginosa, se detiene oscilante, trémula... La derecha, casi inmóvil, lanza una fantástica sucesión de notas.
Yo medito en el fenómeno de tan prodigiosa técnica y resuelvo luego que no hubo ninguna intervención celestial: buenos maestros, condiciones y diez años de trabajo infatigable".[67]

Anido tenía entonces 18 años. Luego, Vega comenta la actitud atenta y concentrada de Viñes al escucharla. Ella interpreta obras de Manuel de Falla, Malats, Albéniz, Granados, Sor, Tárrega, asistiendo ambos a "la evocación de España entera". Vega relata que intentó intercalar una broma, sin obtener sonrisa alguna y que luego fue Viñes quien continuó con la interpretación, al piano, con obras de Albéniz, Chopin, Mompou, Manuel de Falla. Al finalizar la reunión, salieron de su casa y luego de caminar un poco, ingresaron a una "Lechería" donde tomaron un chocolate caliente. Vega remata diciendo que Viñes, entre el ruido de ese lugar, le ha dicho resumiendo: "Toca maravillosamente".[68]

En el número 12, aparece otra vez Anido, ahora con una nota extensa que abarca seis páginas y una fotografía. La nota relata la reciente aparición de la concertista en el Salón La Argentina y en el Teatro Odeón, instancias en las que ha tenido mucho

---

[66] Vega, Carlos. "Ricardo Viñes y María Luisa Anido", *Tárrega*, año 2, núm. 9, marzo de 1925, p. 15.
[67] Ibídem.
[68] Ibídem, p. 16.

éxito, al punto de considerarse que el único parangón que puede admitir su desempeño es la guitarra de Miguel Llobet.[69]

El cronista argumenta que "para no pecar de redundancia" se limitará a reproducir los juicios principales sobre María Luisa en orden cronológico, desde su primera aparición pública, a los 9 años. Se incluyen varias notas de 1916, de los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón*. Luego, de los años 1918, 1919, 1921 y 1923. El tipo de publicaciones que se transcriben es variado. Abarca algunas tan populares como *Caras y Caretas* hasta otras como *Música de América* —la revista que el crítico Gastón Talamón dirigió entre 1920 y 1922— y la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*.[70] También se intercalan opiniones de personalidades importantes del ambiente musical —el local y el español— como José André, Jerónimo Zanne, Julián Aguirre, Andrés Gaos, Domingo Prat y Miguel Llobet.

Retomando el contenido de esas opiniones periodísticas, se puede notar que desde 1916 se la alentaba como una "halagadora promesa para el arte", por la "pureza y singularidad de su estilo". Se destacó, aún ese año, su "temperamento artístico" (además de su dominio de la guitarra), diciendo que tocaba "con un alma de persona grande". Por su valor histórico, transcribo la nota de *Caras y Caretas* de 1917 casi completa:

> "En los países jóvenes, como el nuestro, el advenimiento de un genio precoz musical es un fenómeno de singular importancia desde el doble punto de vista histórico y social. Mendelssohn, Mozart, Saint-Saëns, Horzowsky, [Arriola], cuyas respectivas precocidades artísticas son universalmente conocidas, fueron productos de un medio cultural largamente preparado para obtenerlos, y que no obstante sorprende[n] por su característica de rara excepción. De ahí el interés de la presente crítica ante el acontecimiento de igual índole que la provoca. Se refiere a Isabel María Luisa Anido, de diez años, cumplidos hace pocos meses; su instrumento es la guitarra.
> Para que se entretuviera con ella, su padre [...] le regaló en agosto de 1914, una guitarrita de juguetería. Se aficionó tanto por ella, que se decidió a iniciarla en los primeros conocimientos: a los tres meses los progresos alcanzados fueron tan considerables que no pudo menos que confiarla a un maestro del arte. Primeramente, fue a don Domingo Prat, notable concertista español, durante el año 1915, y a continuación durante cuatro meses a la señorita Josefina Robledo, concertista valenciana igualmente reputada. Hace algunos meses, el retorno al país el señor Prat, la ha devuelto a su primer maestro, del cual seguirá siendo, seguramente, la discípula predilecta.
> Mientras tanto, asistimos ya a sus éxitos de gran ejecutante. En las audiciones privadas y en sesiones públicas, su ejecución provoca la misma admiración. Obtiene el aplauso sin esfuerzo, pues no le impresiona el silencio de atención de los auditorios selectos y numerosos. Domina la técnica y retiene fácilmente el recuerdo de las partituras; su juego es espontáneo, sereno y seguro. Desde el *Estudio núm. 22* de Coste y la *Sonata en la* de Tárrega, hasta la *Vidalita* de Sinópoli, la *Barcarola* de Men-

---

[69] "Cultores de la guitarra. María Luisa Anido", *Tárrega*, año 2, núm. 12, junio de 1925, p. 15.

[70] Ya en 1921 actuó para la Wagneriana, el 25 de abril, en un concierto íntegramente solista (Dillon, 2007, p. 67).

delssohn y la *Marcha fúnebre* de Chopin. En todas luce la misma precisión y la exquisita intuición interpretativa. Más adelante pondrá más pasión e intensidad emocional en las cuerdas de su instrumento; pero hoy ya la hace sentir hondamente a través de la ingenua y delicada vibración que gana en dulzura lo que pierde en calor. En esto la naturaleza es sabia y no se anticipa para no malograrse. Pues Isabel María Luisa, "Mimita" como es un apodo gentil, no es víctima de su genio. Su inteligencia, sus gustos, su temperamento se conservan deliciosamente infantiles. [...]
Será una eminencia en el cuadro de nuestra historia artística y una gloria entre sus ilustres predecesores, Tárrega, Aguado, Sor, Llobet, [Alais]. Me permito augurarlo".[71]

3.5. LOS COMERCIOS DE MÚSICA EN BUENOS AIRES

Se aborda a continuación el estudio de siete notas referidas a comercios de música situados en la ciudad de Buenos Aires y vigentes en 1926, que fueron publicadas en el número 24 de *Tárrega*. Desde una perspectiva microhistórica, el propósito apunta a recuperar un aspecto de la actividad musical hasta ahora poco tenido en cuenta desde los estudios musicológicos dedicados al período. En su investigación sobre las músicas populares y la fonografía, Marina Cañardo ha señalado el momento de efervescencia cultural, con estabilidad política y económica, en el cual comienzan a surgir la clase media urbana y las expresiones modernistas en las distintas artes, a la par que crecen las novedosas industrias culturales ligadas a la música.[72] Los espacios físicos donde esas novedades —discos, fonógrafos, autopianos, entre otras— serán ofrecidas son los comercios y casas de músicas, derivados de los decimonónicos "almacenes de música".

En aquel momento del número 24, la revista ya estaba bajo la dirección artística de Carlos Vega. Las notas en cuestión están dedicadas a las casas Breyer Hermanos, Lottermoser, Romero y Fernández, Poggi, Núñez, América y Domínguez.[73] Realizo aquí un corte sincrónico en ese mes de julio de 1926 para observar el contenido de esos artículos y entrecruzarlo con otras fuentes secundarias, con el propósito de recuperar parcialmente un aspecto de la actividad musical de los tiempos de la pre-

---

[71] Feimnann [Feinmann], Enrique. "Frente al prodigio". *Caras y Caretas*, mayo 19 de 1917. Citado en *Tárrega*, año 2, núm. 12, junio de 1925, p. 21. Corroborada esta transcripción respecto del original contenido en el núm. 972 de *Caras y Caretas*, observo que difiere levemente; entre corchetes agrego dos personas ausentes en la mención de *Tárrega*. La nota original contiene una foto de la niña, con su guitarra y característico peinado con un moño grande, y un dibujo en el cual se la ve con su guitarra y dos juguetes.

[72] Cañardo, 2017, p. 22.

[73] Se puede observar que los nombres de estas casas tenían las firmas de los mismos dueños o, a veces, de los exdueños, a excepción de América, que era una Sociedad Anónima.

sidencia de Marcelo Torcuato de Alvear hasta ahora poco relevado.[74] Coincido con Donozo en que "las revistas de música son una fuente invaluable para el conocimiento del lugar de la música en la sociedad".[75]

Con distintos grados de antigüedad, los comercios de música de la ciudad de Buenos Aires aquí trabajados combinaban en ocasiones, una labor que no solo incluía la venta de artículos sino también el impulso y concreción de actividades artísticas, la promoción de determinadas instituciones de enseñanza musical y la difusión de producciones realizadas en teatros y otros medios de comunicación.[76]

Sin duda que, al iniciar el tercer año de la publicación, Carlos Vega debió considerar que era adecuado reflejar en *Tárrega* —como parte de la actualidad musical— la prosperidad, movimiento e iniciativas que se apreciaban en el ambiente comercial porteño y que desde allí se irradiaban al resto del país. Haya sido por su individualidad o bien como fruto de una intención colectiva, este conjunto de textos —con datos históricos, comerciales y técnicos y un discurso que según Eliseo Verón podría definirse como publicitario— permite un acercamiento a los modos y estrategias utilizados en la industria musical de las primeras décadas del siglo XX.[77]

3.5.1. Breyer Hermanos

Se mencionó que la casa Breyer era indiscutiblemente la más destacada del ramo en la Argentina, especializada en la venta de instrumentos musicales y accesorios. Fundada en 1882 por Adolfo Breyer y uno de sus hermanos,[78] venía cosechando una clientela y un prestigio de más de cuarenta años, que en 1926 estaba a cargo de sus

---

74 Una ausencia notable en este corpus de artículos es Ricordi Americana, que tenía presencia en Buenos Aires ya desde 1924 como entidad representante de Ricordi Milano, la emblemática casa italiana editora de partituras.

75 Donozo, 2012, p. 16.

76 Es importante señalar que, a partir de la creación de la Asociación Argentina de Establecimientos Musicales en la década de 1930 —denominada en los 40 Cámara del Comercio Musical Argentino; y en los 50, Cámara Argentina del Comercio de Música, Radio y Afines—, existió una publicación periódica específica que fue la revista *Mercurio Musical*. Revista harto difícil de conseguir en instituciones (Donozo, 2009, p. 108), se podría decir que existió al menos hasta mediados de la década de 1950. Agradezco a Rosa Chalkho por advertirme sobre este asunto.

77 Véase Verón, 2005, p. 196.

78 Según Veniard, Breyer Hermanos surgió como una editorial de música, heredera de catorce editoriales argentinas. Caracterizadas por la calidad y diseños de las carátulas, las partituras editadas correspondían a danzas, música criolla y de salón y, desde inicios del siglo XX, tangos (en una serie denominada *Tangos criollos*). Asimismo, desde 1885, Breyer representaba en el país a la editorial italiana Ricordi (Veniard, 1999, p. 621).

dos hijos: Adolfo y Alberto.[79] Con dos sedes en la Capital Federal —una para las ventas (en la calle Florida 414) y la otra en Barracas (para la fabricación y depósito de instrumentos musicales)—, contaba también con ocho sucursales establecidas en distintas ciudades capitales de provincias de la Argentina, sin contar las casas afiliadas de Rosario y Santa Fe, que respondían a la firma "Breyer y Porfirio".[80] Esta casa destacaba por la calidad de los pianos que vendía y por la innovación de permitir el pago en cuotas, modalidad comercial en la que parece haber sido una de las pioneras del ámbito musical. También fabricaban guitarras y otros instrumentos de cuerda, destacándose en la nota que la calidad de las guitarras se debía en especial a la selección de las maderas utilizadas en su manufactura.

3.5.2. Lottermoser

Carlos S. Lottermoser tenía una casa de música en la calle Rivadavia 853, que según dice *Tárrega*, era la más antigua en el ramo. En la revista, se presenta a Lottermoser no solamente como un comerciante de música, sino también un aficionado que podía interpretar el piano y que había gestionado, en calidad de representante, la presencia de virtuosos de ese instrumento en Buenos Aires.[81] Se destaca "su sentido práctico y gusto artístico, firmeza y desprendimiento, que emanan de su voluntad e inteligencia", lo que habría sido una de las claves de su éxito comercial.

Según *Tárrega*, sus pianos eran los más utilizados en los principales conciertos y, se enfatizaba, eran adquiridos por las familias aristocráticas de Buenos Aires. Marcas como Blüthner, Chickering, Chappel, Sprunck, entre otras, tenían representación exclusiva en este comercio. Además, tenía la franquicia como importador del llamado "ampico", un piano automático o autopiano, típico de la época.[82]

---

79 Adolfo Breyer (padre), socio fundador, formaba parte todavía de la sociedad, si bien los encargados eran sus hijos.

80 Se deduce de la nota que se realizaban envíos luego de una "prolija inspección [...] efectuada personalmente por sus propios dueños". "Establecimiento musical Breyer Hermanos", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

81 Se mencionan a los pianistas José Arriola, Mauricio Dumesnil, Paquita Madriguera, Pierre Lucas, José Vianna da Motta, Alma Simpson, Emeric Stefaniai, Mario Francisco Gaillard, Hans Hermanns, Friedel Hermanns, Michael Zadora, Heinrich Kohler, Karl Havliceck, Arthur Newsted y Leo Cherniawsky, entre los artistas representados por Lottermoser. Ibídem.

82 El texto menciona varias familias que habían adquirido el "ampico", entre otras, la del presidente de la República.

3.5.3. Poggi

Erigida en Carlos Pellegrini 418,[83] la Antigua Casa Poggi, de Alberto S. Poggi, era un establecimiento heredero de aquel fundado por David Poggi en 1860,[84] en el mismo lugar de referencia.[85] Además de la venta de instrumentos, una de las especialidades de este comercio era la colocación de órganos de iglesia. También destacaba un surtido de arpas —lo que se observa en la foto que ilustra la nota— y la venta de pianos y armóniums. La reseña sugiere que sus instrumentos musicales gozaban "de justo renombre, tanto en la Capital como en el Interior".[86] Asimismo, se mencionó la edición y venta de música, partituras y métodos en general, con un nutrido *stock* de repertorios extranjeros.

Alberto Santiago Poggi era también, según *Tárrega*, un "compositor de mérito", lo cual coincide con Lacquanitti, quien explica que, nacido en Buenos Aires en 1881, Poggi había realizado estudios de violín con Hércules Galvani y de armonía, contrapunto y composición, con Cayetano Troiani.[87] De esta breve biografía se desprende su relación con ámbitos católicos, por ser profesor a cargo del coro de la Iglesia de San Nicolás y organizador de conciertos sacros en algunos de los cuales tomó parte —lo que se relaciona con su dedicación a los órganos de iglesia y armóniums—.[88] Por estudios de José Ignacio Weber sabemos de dos trozos pianísticos con aires danzables —vals y mazurka— de su autoría, que fueron publicados en 1908 en *La Revista Artística*.[89]

3.5.4. Romero y Fernández

El texto dedicado al comercio de Romero y Fernández difiere de los otros por estar en primer plano un evento sucedido en sus salones, más que su constitución comer-

---

[83] En la nota se cita el nombre anterior de la calle Carlos Pellegrini: Artes.

[84] El año 1860 como inicio de su actividad coincide con una publicidad contenida en el diccionario de Lacquanitti (1912, s/p).

[85] Veniard no establece una fecha precisa de inicio de este comercio que, como editor de música, se presentaba bajo el nombre de David Poggi hacia fines del siglo XIX (Veniard, 1999, p. 621).

[86] "Alberto S. Poggi", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[87] Lacquanitti, 1912, p. 100. Llegué a esta referencia por la mención que realiza el diccionario bibliográfico de Donozo (2006, p. 402).

[88] Lacquanitti lo menciona como autor de "Ave Marías y otros cantos sacros", de varias romanzas para piano y canto, de piezas bailables y música popular argentina y de dos trozos ejecutados por la Sociedad Orquestal Bonaerense bajo la dirección de Ferruccio Cattelani (1912, p. 101).

[89] Weber, 2016, p. 209. Véase también la obra de Poggi incluida en el número 21, de abril de 1926.

cial en sí.[90] En efecto, se menciona una tertulia musical realizada en el establecimiento, en la que participaron varios guitarristas bajo la dirección de Domingo Prat, involucrado tanto como intérprete, así como profesor y compositor. El evento parece haber estado destinado a un selecto grupo social, cuyos apellidos aparecen mencionados en la crónica.

Romero y Fernández era una tienda eminentemente dedicada a la guitarra, si bien vendía también otros instrumentos y partituras.[91] En otras publicidades, se observa una fotografía de Domingo Prat, quien habría hecho conocer una guitarra García en 1908 en Buenos Aires, destacando que Simplicio era el único alumno de aquel *luthier* y que esta casa de música era su representante exclusivo.[92] *Tárrega* mencionó tres locales de la misma firma, céntricos todos, y la venta de cuerdas de guitarra de origen español.[93] Los dueños fueron referidos como comerciantes "que miran en una forma espiritual más que material su actuación dentro del ramo de música" y cuyos establecimientos eran atractivos para "la juventud argentina de aficionados, profesionales y grandes maestros" no solo por la compra de instrumentos sino por ser un "centro de reunión en donde se les brindan los salones de exposición para solazarse en sus expansiones de índole musical y artística".[94]

3.5.5. Domínguez

En cuanto a Domínguez y Compañía, fundada el 22 de noviembre de 1925, era una casa de dueños españoles: Jesús Domínguez Otero y Emilio Estévez.[95] La historia del primero está relatada con detalle en nuestra fuente hemerográfica: había llegado a Buenos Aires en 1889 siendo un niño y había empezado a trabajar como cadete en la casa de música de Andrés Carrano. Con el tiempo, este empresario adquirió otras —entre las que estaban la de Juan Rodríguez, la de Federico Hartmann y también la

---

[90] Firmada con las iniciales M.A., se titula "Audición íntima de guitarra realizada por el Maestro Domingo Prat en los salones de exposición de la casa Romero y Fernández". *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p. Aunque sin sustento, conjeturo que la autora pueda haber sido la escritora y poeta Margarita Abella.

[91] Se subraya que solo en este comercio podían conseguirse los pianos Schiedmayer y Soehne, marca que estaba siendo utilizada especialmente por los *Broadcastings* de Buenos Aires, por la nitidez y calidad del sonido que conservaban durante las transmisiones.

[92] Véase el apartado fotográfico de este libro.

[93] Los locales de este comercio estaban en Florida 255, Bartolomé Mitre 947 y Cangallo [actualmente Pte. J. D. Perón] 1574.

[94] M.A. "Audición íntima de guitarra realizada por el Maestro Domingo Prat en los salones de exposición de la casa Romero y Fernández". *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[95] "Casa Domínguez y Cía.", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

casa Apollo—, formando así el Emporio Musical y Casa Editora Andrés Carrano, con sedes en Buenos Aires y en La Plata. Hacia fines del siglo XIX, según se explicaba, vendió sus establecimientos a Breyer Hermanos, quedando Jesús Domínguez como gerente hasta 1902.[96]

Domínguez pasó sucesivamente por varios establecimientos hasta llegar a poseer el suyo, con Emilio Estévez, en Montevideo 414.[97] Este comercio se dedicaba a la venta de artículos musicales en general, destacándose la importación de instrumentos y la exclusividad de las cuerdas "Eólicas". Domínguez era, al parecer, una persona con gran iniciativa, que había viajado por las provincias para conocer clientes y posibilidades de ampliación de su comercio y que tenía contactos en España —a donde había ido varias veces, incluso durante los tiempos de la Primera Gran Guerra europea—.

3.5.6. Núñez

Antigua Casa Núñez fue presentada como un establecimiento fundado en 1870, siendo "una de las primeras fábricas de guitarras establecidas en el país", según *Tárrega*.[98] Por el diccionario de Prat, se sabe que Francisco Núñez Rodríguez (1841-1919) había nacido en la provincia española de Pontevedra y emigrado a la Argentina en 1858. Luego de una formación y trabajo arduos, concibió su comercio para la venta de guitarras realizadas en una innovadora forma industrializada y trajo desde Europa, en 1894, las maquinarias modernas que le permitieron trabajar a gran escala. Después de haber llegado hacia 1910 a un momento de completo éxito de ventas y apogeo, una serie de peripecias que incluyeron un incendio de sus talleres en 1907 y la poco apropiada administración de algunos de sus familiares, le hicieron perder su empresa hacia 1916.[99]

---

[96] Esta información que surge de *Tárrega* coincide con lo analizado por Veniard (1999, p. 621), quien ubica a Andrés Carrano como un editor de música que, al vender en 1899 el fondo editorial de música académica a Adolfo Breyer y reservar para sí el popular, produjo un cambio importante en la actividad editorial musical del país.

[97] Con posterioridad a 1902, Domínguez habría establecido la casa José Bonfiglioli y Cía., en Callao 140, de cuya firma se separó para realizar un viaje a España. Posteriormente, a su regreso, fue empleado de José da Costa Amaro, cuyo comercio estaba en Bolívar 183. A continuación, trabajó durante diecisiete años, entre 1905 y 1923, como jefe de personal de la casa Epperlein, organizando la sección instrumentos de música y accesorios. En 1923 formó la casa Domínguez y Venzmer, separándose de esa firma en 1925 para pasar finalmente, al establecimiento mayoritariamente propio, junto a Estévez.

[98] "Antigua Casa Núñez", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[99] Prat, 1934, p. 384. En esta entrada léxica del *Diccionario* de Prat se menciona una nota del año 1900 en la que se afirma que la fábrica de Núñez producía unas mil guitarras por semana.

Se sabe que hacia 1926 sus dueños ya eran los jóvenes empresarios Francisco Diego y Dionisio Gracia y que estaba situada en Sarmiento 1566.[100] Atendida por ellos mismos, Gracia procedía de España y había ingresado al país en 1911, mientras que Diego había llegado en 1907. Iniciados ambos como empleados de Francisco Núñez, llegaron finalmente a ser los dueños de este comercio.[101] En ese momento de 1926, señala la nota, ya contaban con una independencia financiera considerable. A la época de pujanza económica que se vivía, debe sumarse la extensión del negocio hacia pianos, autopianos y accesorios, si bien la fabricación de guitarras en serie en un taller ubicado en la zona de Flores era la principal actividad.[102] Sin duda que este establecimiento nutría de guitarras a una buena parte del ambiente de aficionados y profesionales de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas.

3.5.7. América

El séptimo artículo breve remite a Casa América que, como se dijo, era una Sociedad Anónima. Situada en Avda. de Mayo 979, tenía una clientela numerosa y venida desde muchas ciudades del interior del país. Iniciada en el año del Centenario, 1910, había sido llamada anteriormente Casa Stahlberg —por su dueño, José Stahlberg— pasando a llamarse Casa América en 1918.

En 1924, en pleno auge de su prosperidad, Stahlberg y su socio principal, Luis Rigotti, decidieron transformarla en una Sociedad Anónima.[103] Fruto del buen funcionamiento, en el momento de esta nota se estaba proyectando un edificio de trece pisos, en un terreno lindante —Avda. de Mayo 959— de los cuales el sótano, planta baja y primer piso serían para los salones de venta.[104] Tenía cincuenta y un empleados, cifra que se relaciona con la numerosa clientela que acudía, sobre todo por la exclusividad de las guitarras del *luthier* español nacido en Valencia Enrique

---

[100] Está aún hoy en esa misma ubicación —Sarmiento 1573—, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a metros del Centro Cultural General San Martín. Como me recuerda Jorge Dubatti, una serie de retratos de guitarristas conservados en su salón de ventas da cuenta vívida de la frondosa historia de Casa Núñez ligada a ese instrumento.

[101] Diego había pasado además por las casas Breyer —donde trabajó seis años— y Romero y Fernández —donde se desempeñó por cinco años llegando a ser gerente—. *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[102] Se menciona que, en dicho taller, ubicado en Avda. Rivadavia 7070, trabajaban unos cuarenta obreros.

[103] Stahlberg se constituyó como presidente del directorio y Rigotti como gerente.

[104] Próximo a su centenario, el edificio se mantiene en pie hasta hoy, conservando su estilo arquitectónico casi intacto. Véase el apartado fotográfico de este libro.

Sanfeliú, discípulo del célebre Enrique García, cuya calidad era muy apreciada entre los especialistas.[105]

Resumiendo: el corpus informativo relevado demuestra que los empresarios ligados a los comercios de música combinaron la representación de artistas, la fabricación de instrumentos musicales —sea artesanales como en serie—, la edición de partituras, la importación y venta de artefactos, instrumentos y accesorios ligados a la música y, en algunos casos también, la organización de eventos culturales. Conocer estos detalles sobre las casas de música porteñas en ese momento de mitad de la década de 1920 ayuda a percibir la existencia de un activo y creciente mercado ligado a la música.[106] También, realza las figuras multifacéticas y emprendedoras que gestionaron distintas actividades musicales permitiéndonos así justipreciar distintos aspectos de una historia sociocultural de la música en Argentina.

3.6. LAS PARTITURAS

Suele pensarse que la publicación de partituras en revistas tuvo como principal propósito la difusión más o menos masiva de la música, al ser los destinatarios intérpretes aficionados, con no demasiados recursos técnicos.[107] En general se trató de piezas breves, o bien fragmentos recordables de composiciones de mayores dimensiones, que se ponían a disposición en un intento de ampliación de la franja de personas que pudieran acceder a la práctica doméstica de esas obras. Sin embargo, hay que relativizar este concepto, ya que no todas parecen pensadas con un fin didáctico: algunas encierran no pocas dificultades técnicas o implican recursos que necesitan intérpretes avezados.[108]

---

[105] Sobre ambos *luthiers* españoles véase Prat, 1934, pp. 369 y 387.

[106] Y en especial, a la guitarra, como ha señalado Olmello (2019, pp. 47-48).

[107] Este segmento retoma ideas de una conferencia ofrecida en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" el 23 de octubre de 2010, en ocasión de una puesta en valor de este repertorio, que estuvo a cargo de los guitarristas Sergio Moldavsky y Ricardo Jeckel. El evento, a su vez, se enmarcó en la exposición "Hablar de música", una muestra de revistas especializadas de la Argentina, curada por Leandro Donozo y Oscar Steimberg. Organizada en la Sala "Juan L. Ortiz" de dicha institución, la actividad surgió del Área "Crítica de las Artes" de la Universidad Nacional de las Artes.

[108] En materia de guitarra, Plesch distingue en el período 1880-1940, transcripciones "de concierto" y "domésticas". Dentro de las primeras, considera dos variantes: las de dificultades técnicas "normales" y las "heroicas". En las domésticas, distingue aquellas de finalidad didáctica de las de esparcimiento hogareño (Plesch, 1995, p. 264).

Una sección especial de *Tárrega* estuvo conformada por partituras que variaron entre una y tres por número.[109] Este corpus, que suma un total de alrededor de sesenta obras, contenía producción tanto de compositores europeos como de argentinos o inmigrantes radicados.[110] Los trozos van desde aires populares armonizados o adaptados hasta obras originales o reducciones para piano de piezas sinfónicas. En ocasiones, una misma partitura era incluida en su versión original y en una transcripción para guitarra, sea en el mismo número o bien en entregas sucesivas.

Se publicaron tanto piezas editadas como manuscritas en reproducción facsimilar, destinadas a la interpretación de aficionados o quizá, como una primera divulgación publicitaria de las novedades producidas.[111] Los géneros fueron la canción (con piano y, alguna vez, con guitarra), el solo de piano o de guitarra y alguna obra para dos guitarras. En algunos números hubo transcripciones o reducciones al piano, que sin duda funcionaban como avance o como síntesis de la pieza mayor a la que pertenecían.[112] La entrega de una música extensa o con varios movimientos abarcaba a veces números consecutivos. Por ejemplo, está la primera de las series *De mi tierra*, para piano, de Floro Ugarte, inspirada en el *Fausto criollo*, de Estanislao del Campo. Como ya dije, esta obra fue publicada en *Tárrega* en cuatro entregas: los dos primeros movimientos en los números 2 y 3 y el tercero y último, más extenso, fragmentado entre los números 4 y 5. El compositor tomó algunos versos del *Fausto* y los colocó como epígrafes, para denotar su intención programática. El estreno había tenido lugar en diciembre de 1923.[113]

Un rápido recorrido por algunos nombres, quizá azaroso, sirve para mostrar lo ecléctico de los repertorios que circularon en la revista *Tárrega*. Junto a obras de compositores europeos como Beethoven, Chopin, Bach, Bizet o Albéniz, se encuentran otros, europeos también, pertenecientes de lleno al mundo de la guitarra —como Francisco Tárrega y Domingo Prat—.

Títulos como *La más linda de mi pago*, una zamba de Antonio Santos la Salvia, *Vidalita*, de Vicente Forte, transcripta por León Vicente Gascón, y *El Chacho*, estilo criollo de Justo Morales, remiten a piezas emparentadas con el llamado "nacionalismo musical argentino", que se estaba cultivando en la producción guitarrística de la

---

[109] Una sola entrega no contiene música.

[110] Puede verse la sistematización incluida en las tablas insertas en este libro.

[111] Las partituras estaban a veces al final del número con una paginación propia. Otras veces venían contenidas en la revista en sí, siguiendo la numeración general.

[112] Tal es el caso del *Preludio* de la ópera *Raquela*, de Felipe Boero.

[113] Estuvo a cargo de Amelia Cocq de Weingand, el 11 de diciembre de 1923 en el Museo Nacional de Bellas Artes (Bruno-Videla, 2012).

época; también la zamba *Y tuviste que volver*, escrita por Sara Minotti y arreglada para la guitarra por León Vicente Gascón. Otros, *Reminiscencias cuyanas*, por ejemplo —en un arreglo de Mario Rodríguez Arenas y sin indicación de autor—, deparan más de una sorpresa: en este caso, porque más allá de lo que sugiere el título y de la indicación "tiempo de vidalita", se trata de una música asociada a la canción popular "española", si bien fue escrita por el chileno Osmán Pérez Freire.[114] La obra es el conocido *¡Ay, ay, ay!*, interpretado, y en algunas ocasiones registrado fonográficamente, por tenores famosos —algunos históricos como Miguel Fleta, Giuseppe di Stefano o Tito Schipa, y otros, más contemporáneos, entre los que puede mencionarse a Plácido Domingo y Alfredo Kraus—. Derivas de esos repertorios procedentes de un campo híbrido entre lo culto y lo popular, en estas *Reminiscencias cuyanas* de Pérez Freire hay incluso más de una bifurcación insospechada. Así, fue versionada en terceras paralelas por el dúo Gardel-Razzano —y grabada en 1917— y arreglada para guitarra por Agustín Barrios (1885-1944), el compositor e intérprete paraguayo.[115]

De ese país es el aire de *N'darecoy la culpa Rojhayjuyepe* ("no tengo la culpa"), una canción popular muy difundida, que alcanzó masividad durante los años 60 en el repertorio del *boom* folclórico. Sin embargo, en *Tárrega* circuló adaptada a la guitarra por el profesor e intérprete León Vicente Gascón. Vicente Gascón fue un aragonés nacido en 1896 que, luego de establecerse en Buenos Aires, se dedicó a la enseñanza de la guitarra en su propia Academia. Posteriormente a la aparición de esta obra en *Tárrega*, su reconocimiento siguió en ascenso y llegó a ser un destacado guitarrista y compositor, autor de una *Sonatina, opus 8*, en cuatro movimientos, publicada por la casa Romero y Fernández, entre otras obras.[116] *Dora*, un tango-canción de Alejandro Spinardi, corresponde a uno de los tantos intentos poco conocidos dentro de ese género. Spinardi, que había nacido en 1899, también llegó a tener su propia Academia de Guitarra y según Prat, su producción constaba mayormente de "aires del folclore argentino, sin grandes dificultades y muy agradables".[117]

Algunos arreglos, como el de la *Mazurka opus 6 Nº 2* de Frédéric Chopin, por Mario Rodríguez Arenas, y el de un *Andante* de Ludwig van Beethoven, por Fran-

---

[114] Este compositor chileno ha merecido la atención pormenorizada de la musicología, comenzando por Samuel Claro Valdés. Véase Peña Fuenzalida, 2003, p. 54.
[115] Sobre la labor de la transcripción en Barrios, puede consultarse Oxley (2010).
[116] Prat, 1934, p. 333.
[117] Ibídem, p. 306.

cisco Tárrega, corresponden una vez más al fenómeno de la transcripción, todavía frecuente en la demanda de literatura para guitarra durante las primeras décadas del siglo XX. La música española también tuvo lugar en la revista, como es el caso de una *Pavana* de Isaac Albéniz, llevada a la guitarra por Francisco Tárrega, trozo infaltable en una revista que llevaba su nombre. La transcripción de obras del repertorio central, como ha explicitado Melanie Plesch, formó parte de todo un movimiento a favor de una estrategia para propugnar la legitimación de la guitarra ante el público consumidor de música académica, integrado por las clases media y alta de la Argentina.[118]

Cerrando este pequeño derrotero principalmente guitarrístico, menciono la canción tradicional catalana *L'hereu Riera*, conocida por el arreglo de Miguel Llobet que difundiera ampliamente el guitarrista Andrés Segovia. En Buenos Aires, Domingo Prat realizó un arreglo para *Tárrega*. La letra alude al "heredero Riera", un encumbrado joven de una familia rural de la localidad catalana de Caldes de Malavella, que según cuenta una leyenda arraigada varios siglos, bailó una danza muy alegre al lograr que su prometida, gravemente enferma, fuera sanada por la intercesión de una imagen de Jesucristo allí conservada.

3.6.1. Las composiciones de Carlos Vega

Algunas obras para guitarra publicadas en *Tárrega* corresponden a Carlos Vega, quien por aquellos años no era todavía el padre de la musicología argentina sino un joven y emprendedor intelectual que comenzaba a sobresalir en el medio cultural porteño.[119] Alumno de la Academia de Domingo Prat, Vega parece haber tenido algún afán de compositor en ese entonces —además de dedicarse como se ha visto, a asistir y escribir sobre conciertos y recitales—. Según Prat, había estudiado primero violín, accediendo después a la guitarra en su Academia, en la cual completó todos los cursos. Asimismo, Prat mencionó que había sido orientado en armonía por Gilardo Gilardi, asunto que ha sido confirmado por Héctor Goyena.[120]

Comentarios autobiográficos del propio Vega, según se reflejó en la revista *El Hogar* hacia mediados del siglo XX, refieren a un profesor italiano Antonio Torrada, quien lo habría iniciado a los 15 años en el violín, la teoría musical y el solfeo y lo

---

[118] Véanse dos textos de Plesch: 1995, p. 257; 2014, p. 234.
[119] Interesado en la guitarra y su historia —una historia en ocasiones cercana al mito—, los textos teóricos que produjo han sido estudiados por Melanie Plesch (2014).
[120] Prat, 1934, p. 328; Goyena, 2016, p. 306.

hizo admirar la música operística, sobre todo, italiana. Vega consigna en esa entrevista que, aun residiendo en Cañuelas, realizó sus estudios secundarios en la ciudad de Buenos Aires, donde, luego de un tiempo de aquellas clases de violín, estudió "guitarra artística" por diez años.[121]

Una brevísima obra original titulada *Plegaria*, un *Andante* y dos armonizaciones de músicas populares folclóricas con aires del Alto Perú —seguramente ya por entonces un área de profundo interés suyo— conforman el grupo de cuatro composiciones que lo involucran y que, casi a manera de curiosidad histórica, he incluido en el presente volumen.

De las armonizaciones, una fue construida a partir de una interpretación del guitarrista uruguayo Telémaco Morales,[122] gran conocedor de los secretos de la guitarra y de sus posibilidades tímbricas, según surge de varias fuentes.[123] Jeckel ha indagado en la recepción de algunos recursos técnicos del artista oriental en la obra guitarrística de María Luisa Anido, en especial en lo que refiere al uso de armónicos en pasajes con bicordios. Al parecer, no solamente a Carlos Vega llamó la atención aquel guitarrista: también Miguel Llobet denominaba —según Muñoz, como explica Jeckel— en la década de 1920, "moralescos", a ciertos sonidos específicos y extremadamente delicados que caracterizaron su arte.[124]

La otra, es una melodía "incaica" recogida en Sucre por Manuel José Benavente: *Huayñu*, que típicamente remite al imaginario construido sobre esa región, por los giros pentatónicos que contiene. Benavente, debe recordarse, fue un compositor y pianista boliviano radicado hacia la década de 1920 en Buenos Aires, que se destacó por la recolección y adaptación de temas populares en los alrededores de Cuzco, Sucre y La Paz, tarea en su momento exaltada por Julián Aguirre. Según este crítico, Benavente cultivaba dos géneros diferentes: "uno de música incaica, milenaria", conservada por tradición de cantos y danzas con giros melódicos pentafónicos, y

---

[121] Esta fuente hemerográfica, sin fecha, es mencionada por Cámara de Landa (2012, p. 427).

[122] Morales figura reiteradamente en la página final de *Tárrega*, como representante a cargo de la distribución en Montevideo.

[123] Aunque posterior, una de las fuentes es Atahualpa Yupanqui, quien lo conoció en los años 30. En *El canto del viento*, le dedica un extenso pasaje bajo el título "Los pagos charrúas". Dice: "Afinó su instrumento, en *pianísimas armónicas* [sic]. Y su guitarra desgranó un estilo. Un antiguo estilo, que parecía tocado en primera audición. Bien armonizado, y el *leitmotiv* cantado en las bordonas con naturalidad, con lógica. Era como una sencilla corriente de un arroyo, atravesando juncos donde las garzas cuelgan su tímida presencia." Yupanqui, 2006, p. 124; las cursivas son mías.

[124] Sobre los aspectos técnicos del lenguaje de Anido y sus recursos idiomáticos, véase Jeckel, 2010, p. 88.

otro "de la música boliviana antigua y actual", más cercana a las músicas del noroeste argentino.[125]

Las piezas originales de Vega son breves. *Plegaria* se presenta en una reproducción facsimilar de un manuscrito, firmado y fechado el 11 de mayo de 1926 por él mismo. La dedicatoria "Para ti" y el título de la miniatura permitirían realizar alguna conjetura sobre la vida sentimental del incipiente compositor. Aunque se combina con el sentido texto de su autoría dedicado al análisis de un soneto de la joven poeta Margarita Abella Caprile en el mismo número —y con la frecuentación de las letras y los círculos literarios de Vega de esos años—, carezco de datos que permitan suponer que pueda haber sido la destinataria.[126] Además, una colaboradora de *Tárrega*, cuya participación en la revista era frecuente puesto que se leen tanto poemas como músicas de su autoría, reaccionó dedicándole unas cuartetas octosilábicas que se publicaron en el número siguiente —el 23—. Su nombre era Sara Minotti.[127] El poema daría a entender una relación sentimental. Reproduzco el detalle aquí:

Lo que me sugirió la melódica "Plegaria" de Carlos Vega

Al autor

¡……!

Dulcemente entre las cuerdas
de mi armónica guitarra
he volcado intensa y suave
tu levísima "Plegaria".

Mansa, queda, tan serena
como todas las plegarias
la he sentido íntimamente,
toda luz, llegar a mi alma.

No es el rezo de unos labios
que murmuran doloridos,
ni las manos que se juntan
sobre el pecho como lirios.

---

[125] Aguirre, Julián. "Audición de música incaica", *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, año 19, núm. 687, 15 de diciembre de 1922, p. 6.

[126] Vega, Carlos. "El soneto de Margarita Abella Caprile", *Tárrega*, año 3, núm. 22, mayo de 1926, pp. 9-10. Fue en 1926 que Vega publicó su primer libro de poesías: *Hombre*. Véase Cámara; Donozo; Goyena, 2014, p. 414. Abella Caprile (1901-1960) fue poeta y periodista, biznieta del general Bartolomé Mitre por línea materna. Su primer libro de poesías, de 1919, se llamó *Nieve* tal vez por la gran atracción por el color blanco y por las cosas albas que la joven tenía (Sosa de Newton, 1972, p. 9).

[127] Enrique Cámara las transcribió en un artículo suyo, sin comentarios (Cámara de Landa, 2012, p. 433).

He sentido esa plegaria
otra vez... sobre mis ojos,
tan serenamente mansa
que a esa música la evoco.

Tu "Plegaria" no es el ruego
que en los labios se desflora,
es plegaria de unos ojos
que calladamente imploran.

Sara E. Minotti

Tampoco se cuentan con informes certeros sobre quién sería Araceli Vázquez, la señorita a la cual dedicó la cuarta pieza, *Andante*, publicada dos meses antes de *Plegaria*. Escrita en compás binario, *Andante* es una breve composición en La Mayor estructurada en trozos de dieciséis compases que, con una sección diferente en la que propone un contraste en La menor, regresa luego al pasaje inicial conformando un ABA.

3.7. "NOTAS LÍRICAS" Y "CONCIERTOS"

"Notas líricas" era un apartado claramente ligado a la temporada de ópera, que estuvo presente solo en la primera época de la revista, durante 1924 e inicios de 1925. Se comentó críticamente la gestión del Teatro Colón, los elencos y puestas en escena, la programación de otros teatros, las óperas de compositores argentinos y el nacionalismo en la ópera.[128]

El período 1924-1927 transcurrió como un momento de transición, en el cual incidió la formación de los cuerpos estables del Teatro Colón en 1925, si bien las temporadas seguían siendo gestionadas cada año por quien ganaba —por licitación— la conducción del teatro. En el primer número, tres páginas están dedicadas a la transcripción de una nota del diario *La Prensa*, que se refirió a la historia de la ópera en Rusia y al trazado de algunos paralelismos con Hispanoamérica. El número 2, en cambio, aludió a *Nazdah*, ópera del compositor argentino Athos Palma estrenada en el Teatro Colón en junio de 1924. La reseña, que es elogiosa, recogía un boceto del argumento y sintetizaba los antecedentes musicales del creador. En el siguiente número, publicado en agosto, se comentó ya la temporada concluida del Teatro Colón que, según se dijo a partir de notas recogidas de diferentes periódicos, no había tenido un resultado satisfactorio. Exceso de obras, escasa preparación, alteraciones tanto en los títulos como en los cantantes anunciados fueron algunos de los

[128] Salvo los números 5 y 7, la sección tuvo continuidad entre los números 1 y 8.

inconvenientes que no la ubicaban como la época más feliz de esa sala. En el cuarto número, dedicado al nacionalismo en el teatro lírico, se recurrió a la transcripción de una nota de Adolfo Salazar, el crítico español, quien realizó una sugerente crítica a la creación musical dedicada a la lírica en su país. Luego, en noviembre, ya en el número 6, se comentó que varias instituciones musicales alarmadas por las deficiencias en el funcionamiento del Teatro Colón habían enviado una nota al Consejo Deliberante, a favor de la creación de los cuerpos estables y de una comisión que garantizara las futuras temporadas. El número 8, de febrero de 1925, que es el último de esta sección, se destinó a la condición de "desierta" que tuvo la licitación y a la necesidad de buscar alguna solución. Como dije antes, la sección se trasladó, probablemente por considerar el tema como algo urgente, a la portada.[129]

Ubicado en las últimas páginas, "Conciertos" era el segmento más extenso de la revista. Su lectura atenta permite indagar con lupa el microclima y la cotidianeidad de la actividad musical. Se ofrecía un panorama pormenorizado de los recitales y presentaciones de solistas, conjuntos de cámara, orquestas, apareciendo a veces los eventos comentados directamente en párrafos sucesivos o en otras ocasiones, introduciendo subtítulos dedicados a la institución organizadora o al intérprete principal. De algunos conciertos que se querían destacar se intercalaban fotografías, sea de los artistas como del público. Como se ha dicho, un gran énfasis de esta sección era la revisión de los recitales grupales e individuales de instrumentistas y cantantes jóvenes, en formación, procedentes de distintos institutos.

3.8. UNA BANDA CUYANA

Con el título "El Maestro Felipe Colecchia y la banda de música de Mendoza", se dio a conocer en el número 22, de mayo de 1926, un extenso artículo de Emilio Pelaia.[130] Dedico atención a este texto en particular, en un intento de evidenciar la riqueza de la publicación y, además, de establecer algunas conexiones que puedan invitar a recorrer quizá transversalmente sus páginas eludiendo la mirada siempre centrada en la metrópoli.

El escrito se conforma con una argumentación general primero, para luego introducir el asunto concreto de la labor de la Banda de Música de Mendoza, a cargo

---

[129] Algunas noticias sobre ópera se trataron en distintos números en una forma expeditiva. Por ejemplo, el estreno de la ópera indigenista *Corimayo*, de Enrique Mario Casella, en el número 26, de septiembre de 1926.

[130] Pelaia, Emilio. "El Maestro Felipe Colecchia y la banda de música de Mendoza", *Tárrega*, año 3, núm. 22, mayo de 1926, pp. 20-22.

del mencionado músico italiano. Se planteó el rol educativo que cumplían esas agrupaciones, como entidades que podían preparar progresivamente al oyente no especializado —al "pueblo"— para la comprensión de los repertorios líricos y sinfónicos. Queriendo diferenciarse *ex profeso* de las orquestas de cafés, hoteles y *broadcastings*, Pelaia propuso que las bandas de música, confiadas a directores valiosos, podían coadyuvar a un "mejoramiento educativo y cultural".

El autor realizó un *racconto* desde los inicios, explicando que al comienzo no fue más que una formación embrionaria que interpretaba música bailable destinada a la recreación en plazas y paseos. No obstante, en 1907, cuando el gobernador de la provincia Emilio Civit le encomendó la dirección a Felipe Colecchia, el rumbo fue diferente. Según se lee, este maestro dedicó todos sus esfuerzos a cumplir con lo encomendado, contratando instrumentistas de valor que vinieron desde Italia. Al parecer, fue por su iniciativa que, por primera vez, se introdujeron instrumentos de cuerda, lo que colocó a la banda junto a las primeras entre sus similares de la Argentina. El autor caracterizó al director de esta manera:

> "[...] Colecchia es exigente en las ejecuciones, infatigable, posee una mímica enérgica y una batuta segura y elegante, sin afectación y muy personal, siendo estas, las características que lo personifican con rasgos singulares y propios".[131]

Felipe Colecchia (1877-1950), primo de los hermanos Francisco y Nicolás Colecchia radicados en la ciudad de San Juan, procedía como ellos de la región italiana de los Abruzzi —había nacido en Montazzoli—. Al igual que sus parientes, realizó una tarea de "alfabetización musical" que tuvo a las bandas musicales en el centro de sus intereses.[132] Como explica Graciela Musri, era frecuente en las familias italianas de fines del siglo XIX e inicios del XX el dedicarse a una misma actividad económica o artística. Por ello, la radicación de estos músicos en la zona de Cuyo iría en sintonía con el fenómeno de las cadenas migratorias por oficio que se produjo en Argentina.[133]

Pelaia mencionó que, encontrándose de paso por Mendoza, pudo aquilatar los méritos de Colecchia y sus músicos, en un programa bien confeccionado que incluía transcripciones de obras sinfónicas como el primer movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, fragmentos de *Tristán e Isolda* y *La Walkiria* de Wagner, frag-

---

[131] Ibídem, p. 22.

[132] El artículo incluye dos fotografías: una retrata a Felipe Colecchia y la otra lo muestra en acción, frente a la banda.

[133] Musri, 2003, p. 53.

mentos de *Don Giovanni* de Mozart, entre otras composiciones. Relató que eran "verdaderos conciertos sinfónicos", realizados al aire libre, en especial en el Rosedal del Parque General San Martín, donde asistía "lo más selecto de la sociedad mendocina".

El autor de la nota comentó que, siguiendo las convenciones de la época, en Semana Santa la agrupación incluía los *Oratorios* de Perosi, el *Requiem* de Mozart y la *Marcha fúnebre* de *El crepúsculo de los dioses*, de Wagner. Finalizó destacando la preocupación del director por el progreso de la banda, la realización de ensayos diarios y la organización, disciplina y corrección de sus integrantes. Remató con una apreciación no menor sobre la recepción de estos repertorios, que suponía el consenso no solo del contexto popular de Mendoza sino también del público más conocedor en materia artística.

4. AMERICANISMO Y NACIONALISMO. ALGUNOS DEBATES

Como se ha explicado, los editores manifestaron desde el primer artículo de presentación, la expresa finalidad de poner en relieve a la "música autóctona americana". Propongo a continuación detener la atención en seis artículos publicados en *Tárrega* entre noviembre de 1924 y mayo de 1926. Cuatro de ellos explicitan el autor, mientras que dos no llevan firma. Realizo esta selección atraída por uno de los aspectos llamativos de la revista, que es el modo en que se intentó construir desde sus páginas un discurso para generar sentimientos de pertenencia cultural, sea americana, sea nacional.[1]

Siguiendo ciertas tendencias revisionistas de la historiografía que consideran que las identidades culturales son construidas, tomo en primer lugar dos textos tempranos del primer año de la publicación. Uno se titula "Del sentimiento de la tristeza en la música indígena", sin autoría manifiesta; el otro, "Un yaraví", por Guillermo Correa. Estos artículos se publicaron en 1924, en los números 6 y 7.[2]

Luego, examino dos textos de 1925. El primero, de autoría de Carlos Vega, se llama "Arte de América" y apareció en el número 8, de febrero de 1925. El segundo, de mayo, corresponde al número 11 y es la nota de portada: "1810. 25 de Mayo. 1925". Incumbe, en este caso, observar una suerte de contrapunto entre un imaginario americano y uno nacional, que se entretejió en estos artículos.

Finalmente, ya de 1926, recurro a dos ensayos de Gastón Talamón publicados en los números de marzo y mayo.[3] "Las tres nacionalidades musicales" y "El antiargentinismo [sic]" se publicaron casi en el inicio de la dirección artística de Vega al

---

[1] Un estudio exhaustivo del número 24, correspondiente al segundo aniversario de la revista, queda como labor para el futuro. Constituye el "momento americanista" culminante de la publicación e implica a casi todas las formas de expresión artística.

[2] Sobre estos escritos presenté unos resultados parciales en 2020, en unas *Jornadas de Investigación en Música Latinoamericana*, organizadas por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana. Véase Mansilla (2020b).

[3] La temática de la identidad relaciona a *Tárrega* con un antecedente directo y cercano temporalmente, que fue la revista *Música de América*, ya mencionada, cofundada por Talamón y Néstor Cisneros.

frente de *Tárrega*. Junto con una nota biográfica sobre Talamón que Vega incluyó en el número 24, del mes de julio, toman de nuevo el tema de los dilemas de identidad presentes en los textos anteriores.

Para el análisis de los dos primeros artículos, me guían ideas del etnomusicólogo Julio Mendívil, quien ha analizado en una forma exhaustiva los distintos discursos sobre la llamada música incaica.[4] El autor propone que en los estudios producidos en las primeras décadas del siglo XX prevalece una visión de cuño evolucionista, que buscó explicar aquel presente a través de una trama trágica en la cual la caída del Imperio Inca prevalecía como hito principal. Además, postula que la premisa de que los condicionamientos del ser humano son inalterables y eternos fue propia de estrategias narrativas específicas empleadas en ese momento histórico.[5] Por su parte, Vera Wolkowicz ha dilucidado, con un rastreo en detalle de la prensa periódica argentina de los años 20 y 30, los conflictos identitarios, contradicciones y ambigüedades presentes en los discursos al querer combinar procesos de identificación nacional con procesos de identificación de alcance americano.[6]

Con el propósito de demostrar cómo esta selección de artículos formó parte de un corpus teórico destinado a cimentar un imaginario americanista en el sentido de algunas corrientes de pensamiento imperantes en la época, observo algunas imágenes naturalizadas acerca del indigenismo y evalúo cómo las mismas se articularon en el caso argentino con un ideario nacionalista. Sin duda que, como bien lo establece Eric Hobsbawm, no puede darse por sentado que las identificaciones culturales se excluyan entre sí.[7] Por el contrario, con frecuencia se pueden combinar identificaciones de distinta clase en una misma persona, tratándose, en todas las épocas, de identidades construidas.

Gastón Talamón fue una de las figuras principales que, desde la crítica y la musicografía, alentó teóricamente al movimiento estético denominado "nacionalismo

---

4 Como explica este autor, la idea de una música incaica no surgió a causa de una comprobación de rasgos evidentes o del hallazgo de sus vestigios en las prácticas musicales de comienzos del siglo XX, sino más bien como una respuesta a la necesidad de los intelectuales urbanos por ordenar un corpus documental caótico, así como de un intento de integrarla a un proyecto nacional e internacional que, aunque proclamara su puesta en valor, conformaba una forma de dominación (Mendívil, 2018, p. 15).

5 Ibídem, p. 96.

6 Véase en especial su texto dedicado a las búsquedas identitarias de Talamón, por momentos contradictorias, en las colaboraciones que produjo para la revista *Nosotros* (Wolkowicz, 2018).

7 Según este historiador, la identificación nacional no necesariamente excluye otras identificaciones que constituyen el ser social. Pueden combinarse, incluso cuando se opine que la nacional es superior a otras (Hobsbawm, 1998, p. 20).

musical argentino". Pero no fue el único. También avalaron con convicción esta tendencia estética, Ernesto de la Guardia desde *La Nación*, Carlos López Buchardo desde la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Alberto Williams desde *La Quena*, Julián Aguirre desde la revista *El Hogar*, entre otros. El alcance que cada uno de estos medios periodísticos tuvo, difiere bastante: algunos fueron diarios o revistas de gran tirada y otras, revistas especializadas, de alcance minoritario. Talamón, sin embargo, complejizó su posicionamiento, no solo por trabajar en distintos "frentes" —escribió en diferentes épocas en el diario *La Prensa*, la revista *Nosotros*, la revista *Música de América*, entre otros medios— sino también por impulsar la confluencia de una identificación nacional con una identificación de alcance mayor: el llamado americanismo.

4.1. "DEL SENTIMIENTO DE LA TRISTEZA EN LA MÚSICA INDÍGENA"

Publicado a manera de editorial en la página inicial del número 6, en noviembre de 1924, ya el título del artículo expresa el tema de la tristeza como una característica de la música indígena. Con un estilo ensayístico, el texto —sin firma— argumentó acerca de tradiciones aymaras y quichuas, que habrían sentado las bases de una profunda melancolía que caracterizaría a dichas culturas y que estaría asociada a una visión determinista.

Se mencionaron tanto al huayño, como al caluyo, al yaraví y, por supuesto, al triste, como manifestaciones de la música autóctona americana típicamente portadoras de un sentimiento de tristeza.[8] Se habló de un paradójico "regocijo", de un sentimiento de goce en medio de la tristeza, infiriendo casi con el objeto de crear empatía, que esa predisposición a la melancolía podría ser parte también de algunos temperamentos refinados de "nuestras sociedades" —entendiendo por estas, las sociedades occidentales—.

Por supuesto, no pudieron obviarse aspectos más bien macabros de ciertas tradiciones como el "Manchay puito" [cántaro trenebroso], una melodía de un yaraví censurada en ciertas épocas por su influencia negativa en el ánimo de quienes la

[8] No resulta posible ahora distinguir entre estos tipos de música. Sin embargo, sugiero prestar atención a la transcripción para guitarra de una melodía recogida en Cuzco por Manuel Benavente, que Carlos Vega publicó en *Tárrega*. La partitura se encuentra en la segunda parte de este libro.

entonaban y por su supuesta asociación con el demonio.[9] La nota comenta que esa exaltación de la tristeza convivía con un fuerte determinismo, de manera que la fatalidad parecía una suerte de corolario obligado. El artículo finalizaba llamando la atención a los artistas que sintieran la necesidad de expresar algún motivo musical, instándolos a imbuirse de esa tristeza propia de los habitantes aborígenes de "nuestra América".

4.2. MUERTE Y YARAVÍ

Firmada por el escritor, historiador y político catamarqueño Guillermo Correa, se publicó una nota titulada "Un yaraví". El relato, construido desde un discurso periodístico, comentó un hecho supuestamente verídico y reciente, ocurrido en la ciudad de Catamarca a comienzos de septiembre del año 1924, en el cual el protagonista había sido un soldado procedente del histórico departamento de Belén. El autor comentó la enfermedad y el fallecimiento de ese joven, fulminado en pocos días por una gripe que devino en pulmonía. Emulando lo que Mendívil denomina "el cuento del héroe caído",[10] Correa abundó en la descripción triste de la dolencia, contraponiendo a las connotaciones trágicas, detalles sobre la belleza "arábiga" y la blancura del muchacho, que atribuyó a la ascendencia española de la mayor parte de la población de ese histórico paraje. El relato presentaba un desenlace sorpresivo, ya que cuando la enfermedad parecía superada, el conscripto decayó y, en su atribulada despedida, convocó a sus pares y jefes para expresar loas al Ejército de la Nación, entonar un yaraví y finalmente fenecer con su guitarra en la mano y un recuerdo para su joven novia. Dice este pasaje:

> "[...] Enseguida pide el agonizante la guitarra, que está afirmada en la esquina de la habitación. Se la dan con emoción y asombro; templa su cordado, trémulo, y entona un melancólico yaraví: 'No llores, mi novia querida...' La melopea va extinguiéndose, y con la última llamarada del alma, clara y nítida, 'No llores, vidita de mi vida',

---

9 El tema es retomado en el artículo "La quena y su leyenda", que apareció en el número 25. Además de relatarse la historia fabulada de la quena, asociada a la trágica historia de amor de Camporreal y su novia María, se relacionó allí al yaraví con la vidalita, canción cultivada en Argentina a la que se le atribuye similar melancolía. Sobre el tema de la vidalita y su adscripción a la música incaica, véase la tesis de Wolkowicz, 2017.

10 Según este autor, en paralelo a lo que denomina el "cuento" de la pentatonía, se conformó en la musicología de los inicios del siglo XX una segunda trama que, desde una perspectiva evolucionista, buscó explicar la música de la región Andina de entonces, a través de una trama trágica (Mendívil, 2018, p. 95).

exclama en su canto y cae su cabeza sobre la almohada exhalando el postrer aliento. Ha muerto el conscripto".[11]

El relato finalizaba aludiendo a la primavera incipiente en Catamarca y la falta de recuerdo sobre el nombre del protagonista. Sin embargo, el tono era muy enfático al destacar la procedencia catamarqueña del fallecido y cómo en el norte argentino se conservaba "siempre inmaculada, como en urna sacratísima, el *alma* nacional". Sobre la música que dio vida a toda esa escena, el autor concluyó: "El yaraví continúa modulando la despedida, como si el corazón fuese yunque y martillo implacable el recuerdo del momento trágico".[12]

4.3. VEGA Y EL "ARTE DE AMÉRICA"

Carlos Vega inició su colaboración en *Tárrega* como autor de algunos artículos hacia comienzos de 1925. Luego de una nota sobre el *luthier* Juan Galán en el primer número de ese año, en abril pasó a la página principal, la portada, con una nota titulada "Arte de América".[13]

En ese artículo, se advierte la mentalidad científica que acompañó a Vega tempranamente, al mismo tiempo que su adhesión a las ideas de Ricardo Rojas, expresadas en su libro entonces muy reciente: *Eurindia* (1924).[14] Desconfiado, presentó el tema de la aparición de un "arte americano" que formaría parte de una identidad "argentina", observándolo como un movimiento que tendía no solo a difundir y cultivar esas formas de expresión sino también a imponerlas como propias. El hecho que le sirvió como una suerte de provocación para su pensamiento fue la presentación de una compañía artística que había llevado adelante un espectáculo en el Teatro Politeama, titulado "Arte de América", inspirado en el fenómeno de reunión artística que Diaghilev había desarrollado en Rusia. Vega disentía con la crítica periodística que le había dado trascendencia y lo había elogiado ya que, según él, se trataba de un mero "ensayo" en el que se presentaban "los elementos originarios en una amalgama incompleta".

Vega no veía posible el avance hacia la "conquista de una emancipación espiritual", toda vez que tanto la Argentina como su cultura se encontraban en ciernes. En

---

[11] Correa, Guillermo. "Un Yaraví", *Tárrega*, año 1, núm. 7, diciembre de 1924, pp. 23.

[12] Ibídem. El énfasis es mío.

[13] Vega, Carlos. "Arte de América", *Tárrega*, año 2, núm. 10, abril de 1925, pp. 1-2.

[14] Titulada con este neologismo, el ensayo de estética *Eurindia* —como explicó ya Illari— fue básico en el pensamiento del joven Vega de aquellos años (2014, pp. 146).

su concepto, hacía falta que transcurrieran varios siglos sin influencias "extrañas", para lograr una "homogeneidad espiritual" que permitiera aflorar una manifestación artística "nacional". Mencionaba que Argentina pesaba solamente como institución política, pues carecía de independencia económica y en lo que hace a las artes, apenas comenzaba a congregar "en el vasto crisol del territorio, los elementos estéticos" que debían "fundirse lentamente para determinar la modalidad expresiva de los argentinos".

El articulista realizó una revisión detallada de las funciones presentadas en el Politeama. Por otras fuentes, sabemos que el emprendimiento había sido idea de Alfredo Guido y Manuel Gómez Carrillo, quienes fundaron aquella compañía argentina de danza, música, coreografía y leyendas nativas con el nombre "Arte de América". Se trataba de un espectáculo colorido, con un vestuario y escenografía americanistas, números musicales y danzas autóctonas.[15]

Vega encontró que los aspectos visuales —a cargo de Alfredo Guido— eran quizá lo más genuino del espectáculo. En su visión, Guido no había querido hacer "nacionalismo" sino que había reproducido y estilizado con sus pinceles motivos autóctonos "en casi toda su pureza primitiva", destacándose "el bello carácter exótico de sus decorados".

Para el Carlos Vega de aquellos tiempos, los incas habían logrado la homogeneidad cultural que solo el paso de los siglos otorgaba. Sin embargo, la definición étnica y, sobre todo, estética, había sido echada por tierra a partir de la conquista. Siguiendo claramente las ideas de Ricardo Rojas, Vega reconocía una "hibridación euríndica" que se había producido entre los siglos XVI y XVII en la América incaica y que, en materia musical, había desnaturalizado los motivos aborígenes. Recoger y orquestar los productos de esa hibridación como había hecho Manuel Gómez Carrillo no constituía algo apropiado para Vega, en tanto que significaba un alejamiento cada vez mayor del "tipo incaico".

Luego de una mención a la poesía netamente española contenida en las canciones del espectáculo —no sin deslizar algunas ironías sobre una, titulada *Nostalgia indígena*, que, al parecer, rememoraba más a Andalucía que al mundo "incaico" y totalizaba "setenta y dos ayes verdaderamente abrumadores"— Vega reconocía que

[15] Gómez Carrillo no continuó al frente de la compañía, que actuó en distintas ciudades de Sud América después, con la dirección del compositor boliviano Manuel Benavente (Gómez Carrillo, 1999, pp. 126-128).

la presencia de Ana S. de Cabrera en esas canciones constituía "el número más agradable y celebrado de las veladas".[16]

Sustituyendo un esencialismo por otro, Vega cerró la nota reiterando que discrepaba radicalmente de aquella propuesta artística, puesto que no podía haber música, ni argentina ni americana, sin que hubiera primero un pueblo "psicológicamente caracterizado". Concluyó abogando por cultivar el arte aborigen "en toda su pureza", antes de intentar una emancipación prematura.[17] Como es sabido, el musicólogo continuaría con estas ideas al punto de escribir un libro titulado *La música de los incas*. Pero eso sería posterior, en los años 30, y los motivos de su falta de publicación e implicancias ya han sido abordados en otras investigaciones.[18]

4.4. EFEMÉRIDE PATRIÓTICA

A raíz del 115 aniversario de la Revolución de Mayo, *Tárrega* dedicó la nota inicial a este tema en el número de mayo de 1925. Se lee allí:

> "La significación histórica [...] adquiere una magnitud tan grande que ya no es posible clasificarla dentro de las efemérides cívicas de un determinado país. Por la amplitud de su credo de libertad, por su admirable sentido democrático y por su influencia inmediata en los destinos de los países de toda la civilización mundial, ha sido lógicamente catalogada entre los fastos históricos de la humanidad".[19]

Encarándola desde una comprensión mucho más amplia que la de la República Argentina, la breve nota sobre la fecha patria contiene una síntesis del pensamiento de la época que propendía, siguiendo a Ricardo Rojas, hacia una revalorización de los pueblos originarios.[20] Una confianza en que la fuerza del terruño acabaría imponiéndose por encima de la variedad cultural se reflejaba en este otro párrafo, en que se mencionaba al americanismo como un sentimiento generalizado y se otorgaba una mirada esperanzadora sobre el presente:

---

[16] Sugiero recordar la modalidad en que se representa a esta cantante y guitarrista en *Tárrega* y la correspondencia mantenida con Vega desde Francia hacia fines de 1925. Ese año, Ana S. de Cabrera fue elogiada por Alberto Nin Frías a raíz de sus estudios y puestas en valor de músicas folclóricas. Nin Frías integraba la Liga Patriótica Argentina y la ocasión en que se refirió a la cantante tucumana fue el *VI Congreso Nacionalista de Trabajadores*, organizado por esa agrupación. Véase Corrado, 2010, p. 321.

[17] Wolkowicz detecta esta creencia de Vega en un pasado "incaico" que serviría para crear un arte argentino y americano; de hecho, menciona este artículo en su tesis doctoral aún inédita (2017, pp. 181-182).

[18] Véase Cirio, 2014, pp. 347-360.

[19] "1810. 25 de Mayo. 1925", *Tárrega*, año 2, núm. 11, mayo de 1925, p. 1.

[20] En este tramo, mi argumento sigue ideas de Illari (2014, pp. 146-148).

> "Es fácil observar cómo después de 115 años vibra en todos los pechos un profundo sentimiento de americanismo, tan intenso y tan valedero que así debió ser el que llevó aquel conjunto de guerreros a las *áridas estepas* de Ayacucho, cuya ara gigantesca de la libertad continental recibió el riego de la sangre de todos los pueblos de América. Y es así como, a medida que transcurre el tiempo, se hace cada vez más difícil que las siniestras tormentas de la guerra cubran el horizonte diáfano de nuestra América, *en cuyo suelo*, como dijo el poeta, caben todas las voluntades, como en un rayo de luz todos los colores".[21]

4.5. TALAMÓN, VEGA Y LA CONCIENCIA TERRITORIAL

Propongo revisar ahora un texto extenso de Gastón Talamón (1883-1956), titulado "Tres nuevas nacionalidades musicales", que fue publicado en marzo de 1926 en *Tárrega*.[22] Indirectamente, relevo también un texto posterior, que atribuyo a Vega y que refiere a ese colaborador de su revista. Interesa observar el modo mediante el cual ambos contribuyeron a fomentar y sostener los procesos de identificación cultural producidos en torno al repertorio deudor de elementos del folclore argentino, con el objeto de intervenir en su preeminencia.[23]

El texto que atribuyo a Vega —dado que para entonces ya cumplía un rol de director artístico de *Tárrega*— apareció en el número 24, de julio de 1926.[24] Siempre siguiendo el ideario de Rojas, aparece nuevamente la idea de "continentalidad" refiriendo a un pasado remoto, al expresar que la infancia larga de Talamón transcurrida en la pampa le había otorgado una "*conciencia territorial* de América".[25] Asimismo, la idea de "nación" subyacía en una mención de Chopin como alguien, según Vega, "tenazmente enamorado de las canciones nativas", que vio en ellas "el símbolo de la *nacionalidad* destrozada".[26] La perspectiva del artículo ratificó las ideas de

---

[21] "1810. 25 de Mayo. 1925", *Tárrega*, año 2, núm. 11, mayo de 1925, p. 1. Las cursivas son mías.

[22] Talamón, Gastón. "Tres nuevas nacionalidades musicales", *Tárrega*, año 3, núm. 20, marzo de 1926, pp. 14-19.

[23] Una exploración más extensa puede leerse en Mansilla, 2010.

[24] Esa nota proporciona datos de interés no presentes en otras fuentes. Se menciona que Talamón se había educado en Buenos Aires, aunque vivió después en Córdoba, donde habría aprendido a tocar la guitarra "de los cantores campesinos". Se comenta que vivió en París y que por eso la alianza franco-rusa le hizo admirar el arte ruso, que era amigo de Alberto Williams y compañero de trabajo de Pascual de Rogatis y que había sido cofundador de la entidad cultural La Peña. "Gastón Talamón", *Tárrega*, año 3, núm. 24, julio de 1926, s/n/p.

[25] Se repite casi idéntico el argumento de la nota sobre Vicente Forte, en este mismo número 24, que ya comenté en el ítem 3.3: la creencia en que una niñez vivida en el ámbito rural y ligada a la tierra influía en la pertenencia de la persona a una identidad cultural "americana".

[26] Ibídem. Este énfasis y el anterior son míos. Hay en esta dualidad de nacionalismo/americanismo una raíz romántica. Según Isaiah Berlin, el romanticismo recogió una tendencia primitivista, derivada de una corriente aparecida a comienzos del siglo XVIII en la literatura inglesa, que celebraba al hombre en su "estado natural", no corrompido por la ins-

Talamón cuando, con la contundencia de escritura que ya caracterizaba a Vega, estableció al proyecto "americanista" como un "noble" y lento "programa de acción", que había requerido de un crítico "culto y valiente" que hiciera causa común en el ambiente local con el "reducido grupo de músicos americanistas".[27]

Volviendo a las "tres nuevas nacionalidades musicales", una breve introducción de los editores encuadró la figura de Talamón como alguien que hacía "no menos de quince años" escribía a favor de "la causa nacionalista". Talamón armó su argumentación en dos partes: una primera, que obraba como un resumen de lo que consideraba los fundamentos filosóficos del nacionalismo musical; una segunda, en la que reflexionaba sobre la necesidad de aplicar también en Argentina algo de lo sucedido en los casos estudiados.

Talamón explicaba que "un gran filósofo" —que podría ser Johann Gottfried Herder en su *Filosofía de la Historia*, de 1774— sostenía que "el arte es tanto más universal y más humano, cuanto más arraigado esté en un rincón del planeta y más hondo surja del alma de un pueblo".[28] En ese mismo párrafo, definía al artista nacionalista, al cual atribuía, además, la condición de representante del colectivo:

> "[...] Para ser humano en el arte, con sinceridad de acento, fidelidad emocional y originalidad de expresión, es necesario traducir, sin intervención de influencias ajenas, los impulsos de la propia sensibilidad y las concepciones de la propia mentalidad, ambas formadas en el ambiente en que se vive, ambas, en el verdadero artista, síntesis de la sensibilidad y de la *mentalidad colectiva*".[29]

Tal vez como reacción al progresivo ingreso del neoclasicismo musical en nuestras latitudes, Talamón visualizaba al clasicismo de manera completamente negativa. Lo definía como un "lamentable engendro de una universal imitación de la estética helena que, sostenido por la aristocracia y la educación cerebral de gabinete, se derrumbó ante el empuje democrático surgido a raíz de la revolución francesa".

Matizada con adjetivos y alusiones referidas a la naturaleza, ofreció una descripción general del nacionalismo musical desde la típica perspectiva de raíz rousseauniana a la que tuvo tanto afecto el romanticismo:

---

trucción y que poseía —imaginariamente, claro— un "corazón" y una suerte de "estado de pureza" típicamente románticos (Berlin, 2000).

[27] Se lo mencionó como "el musicólogo americanista", rescatando también su interés por los motivos decorativos de los calchaquíes, que aparecen ilustrando la nota.

[28] Como bien explica Dahlhaus, la hipótesis del "espíritu popular", que procede de Herder, salió al encuentro, en Europa, de un nacionalismo político que venía de la época de las revoluciones y que proponía que la nación (no la clase social, la creencia religiosa o la dinastía) era aquello a lo que el ciudadano debía una suerte de "fidelidad primaria" (Dahlhaus, 2014, pp. 42-43).

[29] Talamón, Gastón. "Tres nuevas nacionalidades musicales", *Tárrega*, año 3, núm. 20, marzo de 1926, p. 14. El énfasis es mío.

> "¡Cuán nobles, sublimes y humanas son esas obras surgidas de la naturaleza que conservan, a pesar de su sólida construcción, el colorido de los paisajes nativos y el aroma de las flores silvestres!"[30]

En la segunda parte, dedicó varias páginas a demostrar su profusa erudición acerca de repertorios prácticamente desconocidos en el medio local de ese entonces. Realizó una revisión de las "tres nacionalidades musicales" planteadas en el título de su entrega, que eran: Georgia, Armenia y Letonia. Su argumentación giró alrededor de una ejemplificación acerca de cómo esas naciones —como las mencionaba Talamón—, entonces recientes, diezmadas por innumerables calamidades, guerras y esclavitud, habían logrado una cultura propia, representativa de sus idiosincrasias en el aspecto musical.[31] Luego de esas páginas, en una suerte de corolario pedagógico planteó críticamente la situación del terreno local, invitando a que en el ámbito argentino se obrara de manera similar a lo expuesto en los tres casos estudiados.

Sobre Georgia, destacó la existencia de un cancionero propio y la producción de Dimitri Araktchieff y Zakharias Palieff por haber contribuido "a despertar la conciencia musical georgiana, vale decir, el *alma nacional*".[32] Respecto de Armenia, el crítico relacionó la tiranía turca con la existencia de un cancionero popular que, según él, traducía los padecimientos sufridos, aunque "llenos de suave aroma".[33] En cuanto a Letonia, mencionó su independencia de Alemania y Rusia tras ocho siglos de dominación y su arte casi exclusivamente coral, que permaneció a pesar de las contrariedades.

Finalmente, Talamón propuso una actitud de aprendizaje frente a los ejemplos mostrados, luego de enfatizar la precariedad institucional que caracterizaba a los tres territorios estudiados. Terminó, con tono airado, señalando las flaquezas del Teatro Colón y la falta de óperas de autores nacionales, la inexistencia de asociaciones corales, la carencia de escuelas superiores de música y de organismos sinfónicos en todas las localidades argentinas y el abandono de emprendimientos científicos

---

[30] Ibídem, p. 15.

[31] Es sabido que su estatus político varió a lo largo del siglo XX. Para el momento de esta fuente, Letonia había alcanzado su independencia en 1918, reconociéndola la Unión Soviética por el tratado de Riga, en 1920. Armenia y Georgia se incorporaron a la URSS —junto con Azerbaiján— en 1922, conformando las tres, la Federación de Repúblicas Socialistas Transcaucásicas (AAVV, 2006, pp. 191, 260 y 261).

[32] El énfasis es mío. El "alma nacional" sería aquí el equivalente al *volkgeist* de Herder. Para él, era ese "espíritu del pueblo" el que formaba el elemento verdaderamente fundamental, creativo y estimulante, tanto en el arte como en otras actividades humanas (Dahlhaus, 1980).

[33] La música nacionalista armenia es vista como una "rehabilitación espiritual después de las vejaciones sufridas durante la tiranía turca". Talamón, Gastón. "Tres nuevas nacionalidades musicales", *Tárrega*, año 3, núm. 20, marzo de 1926, p. 17.

oficiales dedicados al estudio del cancionero folclórico. Pesimista, finalizó de esta manera:

> "Así es nuestra tierra. Tierra de riqueza insolente, que ni se justifica con las instituciones que costean los millonarios yankees, tierra de incultura pedantesca ante la cual se estrellan todas las ideas y todos los entusiasmos".[34]

4.6. TALAMÓN CERRANDO FILAS

El último artículo que se comenta apretadamente aquí es incisivo ya desde su título: "El anti-argentinismo [sic]". Publicado en mayo de 1926, contiene reiteradas menciones antagonistas respecto de la cultura norteamericana, con rasgos xenófobos, proponiendo un nacionalismo casi asfixiante:

> "El pueblo que no honra y alienta a sus artistas, es un pueblo despreciable, indigno de figurar en el mundo civilizado; el ciudadano que desdeña y desacredita a los artistas de su tierra, es un mal ciudadano, es un elemento pernicioso, es un conspirador contra la verdadera grandeza de su raza, que es grande cuando ha creado un arte y una literatura, no cuando ha comprado, a fuerza de oro, a cuanto mercenario del arte está a disposición del que dé más. [...]
> La guerra y sus horrores han causado la ruina de muchas naciones europeas; pero, Alemania no ha perdido a Ricardo Strauss, ni Francia a Maurice Ravel, ni Italia a Hildebrando Pizzetti; en cambio, con una crisis financiera, desaparecerían de Estados Unidos los directores de fama mundial, las orquestas sinfónicas, las grandes compañías líricas, todo lo que tan puerilmente enorgullece al burgués yankee, el que se quedaría con sus *banjos* y sus murgas de negros".[35]

Siguiendo a Dahlhaus, propongo que el primer párrafo de esta cita denota la conciencia teórica que tenía el crítico de la necesidad de asociar la creación musical a un proyecto que fuera eficaz en el convencimiento del público.[36] Talamón acudió a los términos "nación", "raza", "tierra" y "pueblo" en perfecta línea con las ideas románticas de las cuales estaba imbuido. Argumenta bien Ernest Gellner cuando dice que "el nacionalismo engendra las naciones, no a la inversa".[37]

En forma similar al artículo anterior, Talamón arribó a su argumentación final luego de la muestra de alguna cita que consideró "de autoridad". En este caso, recurrió a un especialista norteamericano, Edward Burlingame Hill, que al parecer había realizado una fuerte autocrítica sobre lo que acontecía en su país en materia musical. De entre distintas citas de este autor, en las que arremetía contra el virtuosis-

---

[34] Ibídem, p. 19.
[35] Talamón, Gastón. "El anti-argentinismo [sic]", *Tárrega*, año 3, núm. 22, mayo de 1926, p. 17.
[36] Dahlhaus, 2014, p. 43.
[37] Gellner, 1994, p. 80.

mo hueco, el repertorio trillado y los aspectos comerciales de la organización de conciertos, Talamón rescató una frase que era funcional a sus ideas: "*ir hacia una unidad moral más bien que hacia una perfección material*".[38]

Talamón criticó en este escrito a quienes no estimulaban a los jóvenes valores. Consideró que la visita de numerosos artistas extranjeros no siempre enriquecía al ambiente local y puso énfasis en la defensa de los intérpretes argentinos, no tanto en la de los compositores. Concluyó así:

> "Si no se produce una reacción, la República Argentina no tendrá nunca ni compositores, ni directores, ni concertistas; será una factoría extranjera para deleite de los que habiendo nacido en otra tierra, no pueden tolerar que un argentino sea más que ellos; de los snobs, de los egoístas, de los que deseando parecer superiores al ambiente, son en realidad, factores perniciosos para el progreso artístico del país, de los que para favorecer al explotador extranjero, que hace peligrar el desarrollo de nuestra espiritualidad, no titubean en hundir a todo argentino que se destaque".[39]

[38] Ibídem, p. 18. La cursiva es de Talamón.

[39] Ibídem, p. 19.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Como expliqué al inicio, es imposible rehuir el trabajo de exhumación de aquellas fuentes hemerográficas que constituyen piezas claves para la construcción de una historia del acontecer musical de la Argentina. Edificar interpretaciones incompletas o sesgadas acarrea para la musicología la necesidad de realizar *a posteriori* nuevas revisiones y reenfocar viejos problemas a la luz de nuevos documentos.

Por fortuna, en el caso de *Tárrega*, se pudo completar la serie de entregas, lo que permitió sugerir algunas hipótesis transversales sobre las redes interpersonales, las movilidades dentro del ámbito cultural de la década de 1920 y las tensiones estéticas que originaron distintas corrientes de pensamiento vigentes entonces.

Con una metodología derivada del ámbito histórico y nutrida de conceptos tomados de las humanidades, realicé una primera aproximación, a mi entender, válida —otro abordaje podría haber sido igualmente eficaz, aunque arrojara resultados diferentes—. Combiné un gran esfuerzo documental con la aplicación de nociones de análisis discursivo, de sociología de la recepción y de la teoría de la mediación.

Tárrega, en efecto, fue un barómetro de la realidad musical y cultural de Buenos Aires durante la tercera década del siglo XX y hoy se constituye en un espacio privilegiado para comprender el movimiento musical de ese período histórico. Adicionalmente, nos acerca a distintas problemáticas que afectaban a diversos sectores sociales ligados a las artes —literatura, danza, artes visuales, entre otras—.

Dilucidar los procesos receptivos que contribuyeron a mantener el ideario nacionalista en la identificación cultural a través de la música colabora en el examen de la teoría del nacionalismo, sobre todo, porque en buena medida, se arraigó después en la historiografía musical de la segunda mitad del siglo XX. En tal sentido, con la corriente de pensamiento de la época que trataba de consolidar una identidad nacional argentina, se buscó una ampliación de las fronteras. Por lo que se quiso incluir a las músicas de raíz indígena procedentes del noroeste del país, aunque por esta época estuvieran subsumidas todas en "lo incaico".

Sumados los textos estudiados a otros textos literarios, a algunas partituras y a ciertos aspectos de la diagramación, podría decirse que *Tárrega* intentó, desde sus

comienzos, transmitir arquetipos referenciales ligados a las culturas prehispánicas. Así, se observó que fue hacia 1926 cuando la revista alcanzó un mayor auge de las ideas ligadas al americanismo, por el contenido del número 24, que evidencia prácticamente un monopolio de artículos, ilustraciones e informaciones sobre esa temática. Sin embargo, también el primer año de la revista mostraba una valoración del imaginario indigenista, no solo por los artículos sino también por las tapas de los primeros siete primeros números donde se puede ver a una intérprete de siku rodeada de formas zoomórficas, vasijas y guardas con característicos motivos indígenas.

Con la evaluación de la función formativa y divulgativa que la publicación periódica cumplió en el medio musical y artístico, se ejemplificó el modo en que, desde Argentina, se colaboró en la construcción de un discurso americanista. Siguiendo a Julio Mendívil, diré que la atribución a las culturas indígenas de una homogénea "melancolía nativa" y la acentuación de connotaciones trágicas asociadas a la entonación del yaraví, constituyen ejemplos típicos de un refuerzo del entramado entre los discursos literario y periodístico, en busca de un objetivo: la invención de una música "incaica".

Múltiples aspectos podrán abordarse en futuras investigaciones sobre las partituras incluidas en *Tárrega*. Como indiqué —y se puede visualizar en las tablas que las muestran desgranadas número a número—, las músicas parecen haber atendido a una funcionalidad todavía vigente en la época, a un sector social medio y unas determinadas costumbres entre las que se encontraba aún la interpretación musical como una actividad doméstica, ligada al entretenimiento. En tales ámbitos era frecuente la presencia de partituras accesibles, que podían ser obras circunstanciales, pero también transcripciones, adaptaciones o armonizaciones de trozos de muy diversa procedencia, en general conocidos.

En los artículos de Talamón que han sido expuestos se observa cómo intentó incidir en el campo musical local. Se puede decir que su escritura es deudora del ensayo por el alto grado de interpretación que este se permite al basarse principalmente en su propia autoridad intelectual, que ya tenía consenso de los lectores al constituirse como crítico de varios medios gráficos de la prensa de entonces. El recurso a ejemplos por completo alejados geográfica y culturalmente para aplicarlos al medio local y cercano resultaron, a mi entender, maniobras de su estrategia discursiva. Americanismo, nacionalismo fueron términos utilizados con ambigüedad en los escritos analizados. Raza, tierra y nación, palabras muy recurrentes, empleadas en línea con los discursos identitarios de raíz romántica.

He dejado para los párrafos finales el mundo de la guitarra que, si bien convivió en *Tárrega* con el sistema misceláneo que la acercó a otros intereses de la sociedad —como en las revistas de gran tirada de su época—, constituyó una parte mayoritaria. *Tárrega* se prefiguró como una mediación importante en la legitimación artística de los músicos, fueran compositores o intérpretes. En el caso de quienes contaban ya con cierta trayectoria, es llamativo en las notas el recurso a la transcripción, a la cita de otras fuentes hemerográficas. Se ha podido ver cómo en el caso de Anido, Robledo, Llobet, Tárrega, la elaboración de los artículos consistió casi siempre en la mención de voces "autorizadas".

En líneas generales, quiero expresar que el recorrido por los temas guitarrísticos que propuse tuvo como objetivo matizar la idea de una subalternidad, en la cual los guitarristas, guitarristas-compositores, pedagogos de la guitarra, *luthiers* y aficionados, se habrían conocido e interrelacionado de un modo insular, en una situación asimétrica respecto de la tendencia hegemónica. El momento de *Tárrega* muestra, en todo caso, una transición en la que se ha iniciado el abandono de aquella situación francamente anterior. Así, el concierto de Prat y sus cerca de treinta estudiantes, ofrecido en 1926 en la Universidad Nacional de La Plata —donde quien dirigía los aspectos musicales era Carlos López Buchardo— y con comentarios de Carlos Vega, muestra cierta fluidez dentro del circuito de la academia. La designación de Josefina Robledo en 1924 como Profesora de Guitarra del Conservatorio de Música de Buenos Aires, de Alberto Williams (aunque nunca ejerciera), denota cierta demanda de clases de ese instrumento, en un ámbito privado de franjas sociales medias y altas antes monopolizado por el piano. El recital memorable de María Luisa Anido en 1925 —con Llobet— en el ciclo de la Wagneriana —institución de las más imbuidas en el canon musical académico—, la acercó tempranamente al círculo ligado al Conservatorio Nacional donde después inauguraría la cátedra de su instrumento. Asimismo, la presencia de seis mujeres guitarristas en un total de doce artículos de la sección "Cultores de la guitarra" sugiere que, hacia la época de la revista, Anido ya no era la única intérprete femenina que se atrevía a empuñar el instrumento otrora destinado solo a gauchos y compadritos —como ella decía refiriendo comentarios que había recibido su padre en el inicio de su carrera de concertista—. Finalmente, cierta sinergia en las relaciones pedagógicas —causada quizá por las ausencias, viajes y giras de los maestros españoles— expresa también un intercambio de saberes mucho más abierto que el que podría pensarse: de la lectura de

Tárrega se deduce, por caso, que León Vicente Gascón en 1923, siendo un adulto, tomó clases con Anido, de 16 años.

Concluyo destacando la figura del joven curador de la publicación, Carlos Vega: inquieto cultor de la guitarra, transcriptor y armonizador, conferencista, crítico de conciertos, periodista, escritor de prosa compuesta, ya se perfilaba como alguien con la curiosidad y la capacidad explicativa propias de un científico.

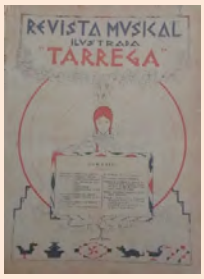
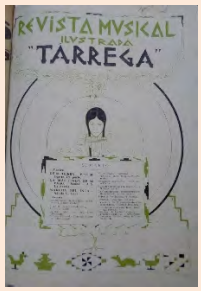
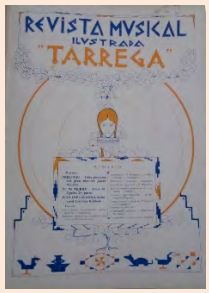
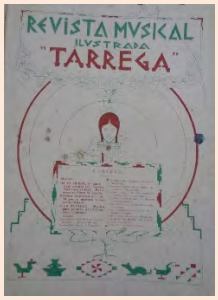
Agradezco una vez más a quienes facilitaron la concreción de este aporte bibliohemerográfico e invito a recorrer los anexos documentales, aquí y en la web.

SEGUNDA PARTE

—

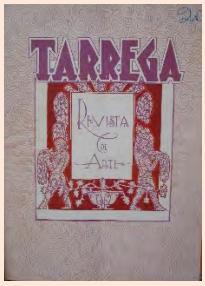
APORTES DOCUMENTALES SOBRE *TÁRREGA*

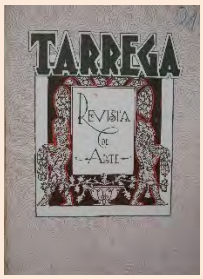
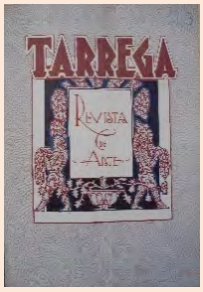
LOS TREINTA NÚMEROS DE *TÁRREGA*

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año I Nº 1	Junio de 1924	56	López Buchardo, Carlos / Lugones, Leopoldo *Desdichas de mi pasión* (canto y piano) Rizzuti, Carmelo *Mi negra* (dos guitarras)	
Año I Nº 2	Julio de 1924	56	Ugarte, Floro *De mi tierra* (piano) La Salvia, Antonio *La más linda de mi pago* (piano) Benavente, Manuel (recop.) / Luna, Adolfo *Marcha del inca* (guitarra)	
Año I Nº 3	Agosto de 1924	56	Aguirre, Julián *Preludio* (guitarra) Ugarte, Floro *De mi tierra (cont.)* (piano) Schumann, Robert /Robledo, Josefina *Niño implorando* (guitarra)	
Año I Nº 4	Septiem-bre de 1924	56	Ugarte, Floro *De mi tierra (cont.)* (piano) Gaito, Constantino *Poema sinfónico, opus 29* (piano) Cabrera, Francisco *A la batalla* (guitarra)	
Año I Nº 5	Octubre de 1924	56	Ugarte, Floro *De mi tierra (conclusión)* (piano) Gaito, Constantino *Poema sinfónico, opus 29 (conclusión)* (piano) Machado, Alberto *2do tiempo de una sonata para piano y viola* Sánchez Aranda, E. *Un cimarrón de pasada* (guitarra)	

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año I Nº 6	Noviembre de 1924	56	Boero, Felipe *Raquela (Madrugada en la pampa)* (piano, MS) Machado, Alberto *2do tiempo de una sonata para piano y viola (conclusión)*	
Año I Nº 7	Diciembre de 1924	48 Partituras con numeración propia: 1-10	Boero, Felipe *Raquela (Madrugada en la pampa)* (piano) Gascón, León V. *Dolores del alma* (guitarra)	
Año II Nº8	Febrero de 1925	56 Partituras con numeración propia: 1-11	Forte, Vicente / Gascón, León V. *Vidalita* (transcripción para guitarra) Ortiz, Julián *Anhelando* (guitarra) Boero, Felipe / Díaz, Leopoldo *La ruina y el viento* (guitarra)	
Año II Nº 9	Marzo de 1925	48 Partituras con numeración propia: 1-9	Macrí, Giosué *3º Notturno* (piano) La Salvia, Antonio Santos / Gascón, León V. *La más linda de mi pago* (guitarra)	
Año II Nº 10	Abril de 1925	56 Partituras anexas, sin numeración	La Salvia, Antonio S. *Vidalita* (piano) Vega, Carlos J. *Andante* (guitarra)	

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año II Nº 11	Mayo de 1925	64	Spinardi, Alejandro *La ingenua* (guitarra) Gascón, León V. *N'darecoy la culpa Rojhayjuyepe* (guitarra) Rufino, Abel *Romanza Nº 9* (piano)	
Año II Nº 12	Junio de 1925	70	Massa, Juan Bautista *Canto erótico* (piano) D'Herbil De Silvia, Eloísa / Ortiz, Julián *Los pájaros tienen alas..* (canto y guitarra)	
Año II Nº 13	Julio de 1925	66	Pelaia, Emilio *Marcha fúnebre* (piano) Rodríguez Arenas, Mario *Rapsodia sobre motivos populares: Moderato* (guitarra)	
Año II Nº 14	Agosto de 1925	66	Rodríguez Arenas, Mario *Rapsodia sobre motivos populares: Himno al sol; Yaraví* (guitarra) Romani, Claudio / Bernal, Martín *Paisanita de mi pago* (canto y piano)	
Año II Nº 15	Septiembre de 1925	66	De Rubertis, Víctor *Canción de cuna de medianoche* (piano) Savio, Isaías *Prludio* (guitarra)	

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año II Nº 16	Octubre de 1925	66	Rufino, Abel *Aire nacional Nº 2* (piano) Rubbione, Pedro *Gavota escrita en forma antigua* (piano) Rubbione, Pedro / Gascón, León *Gavota escrita en forma antigua* (guitarra)	
Año II Nº 17	Noviembre de 1925	66	Segovia, Mercedes *Canción sin palabras* (piano) Prat, Domingo *L'hereu riera* (guitarra) Nieto, M. G. *La vendedora de claveles rojos* (guitarra)	
Año II Nº 18	Diciembre de 1925	58	Calvello, Miguel *Mi linda salteña* (piano) Spinardi, Alejandro *Dora* (guitarra)	
Año III Nº 19	Febrero de 1926	58	La Salvia, Antonio S. / González López *Jujeña* (canto y piano) La Salvia, Antonio S. / Rodríguez Arenas, Mario *Jujeña* (arreglo para guitarra)	
Año III Nº 20	Marzo de 1926	58	Minotti, Sara *...Y tuviste que volver..!* (piano) Minotti, Sara / Gascón, León V. *...Y tuviste que volver..!* (guitarra) Morales, Telémaco (recop.) / Vega, Carlos *Canción popular criolla* (arreglo para guitarra)	

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año III Nº 21	Abril de 1926	58	Poggi, Alberto *Milano Fly* (piano) Leloup, Hilarión *Guernikako arbola (himno vasco)* (guitarra) Álvarez, José (transc.) *Reverie* (guitarra)	
Año III Nº 22	Mayo de 1926	58	Bach, Johann Sebastian *Gavotta y Musette* (piano) Morales, Justo T. *El Chacho* (guitarra) Vega, Carlos *Plegaria* (guitarra)	
Año III Nº 23	Junio de 1926	58	Grieg, Edward *Solveig's Song* (piano) Spinardi, Alejandro *El día que yo me muera* (guitarra) Maggi, Edmundo *Mi paisana* (guitarra)	
Año III Nº 24	Julio de 1926	74	D'Arcourt, Margarite (recop.) *Mol'e, mol'e, canción de Cuzco* (canto y piano) Schiuma, Alfredo *La pampa, poema sinfónico nº 4* (piano) Vega, Carlos / Benavente, M. J. *Huayñu* (guitarra)	
Año III Nº 25	Agosto de 1926	56 (s/n/p)	Bizet, Georges / Rossini, Gioachino *...Aria 'De raffrena', de Il turco in Italia* (piano) Chopin, Frédéric / Rodríguez Arenas, Mario *Mazurka, opus 6 nº 2* (guitarra)	

Nº	Fecha	Páginas	Partituras	Tapa
Año III Nº 26	Septiembre de 1926	52 (s/n/p)	No contiene.	
Año III Nº 27	Octubre de 1926	56 (s/n/p)	Giordani, José (Giordanello) *Aria* (canto y piano) [Pérez Freire, Osmán] / Rodríguez Arenas, Mario *Reminiscencias cuyanas. ¡Ay,ay,ay...!* (guitarra)	
Año III Nº 28	Noviembre de 1926	60 (s/n/p)	Valverde (h.) y Estelles / Tárrega, Francisco *Gavota (Dúo de los patos)* (guitarra) Torre, José *Preludio* (piano)	
Año III Nº 29	Diciembre de 1926	56 (s/n/p)	Albéniz, Isaac / Tárrega, Francisco *Pavana* (guitarra)	
Año IV Nº 30	Febrero de 1927	48 (s/n/p)	Beethoven, Ludwig van *Menuett* (piano) Beethoven, Ludwig van / Tárrega, Francisco *Andante* (guitarra)	

ALGUNAS IMÁGENES

Página 105

- Partitura manuscrita de Carlos López Buchardo de *Desdichas de mi pasión*, canción sobre poema de Leopoldo Lugones (*Tárrega*, núm. 1).
- Fotografía de la "Distinguida folklorista argentina" Ana S. de Cabrera (*Tárrega*, núm. 24).

Página 106

- Partitura de *Canción popular criolla*, armonizada para guitarra por Carlos Vega a partir de una toma directa a Telémaco Morales, en Montevideo (*Tárrega*, núm. 24).

Página 107

- Tapa de *Tárrega. Revista ilustrada musical, literaria, artística y social* (núm. 7).

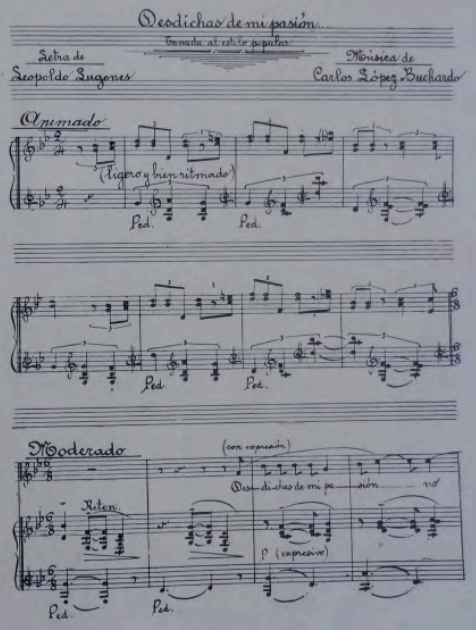
Página 108

- Publicidad de la casa de música Romero y Fernández (*Tárrega*, núm. 24).
- Publicidad de Casa América y su edificio en construcción (*Tárrega*, núm. 24).
- Fotografía del editor Carlos S. Lottermoser (*Tárrega*, núm. 24).

Desdichas de mi pasión

Desdichas de mi pasión
no tienen cuándo acabar...
Menos profundo es el mar
y en él no hay disminución.
Marchitas flores,
son mis amores,
y en la cadena
de tus rigores,
llora cautivo
mi corazón.
Así como no es razón,
querer reducir el mar,
no tienen cuándo acabar
desdichas de mi pasión.
Marchitas flores,
son mis amores,
y en la cadena
de tus rigores,
llora cautivo
mi corazón.
Y abriga vana ilusión,
el que quiera comparar,
con la pequeñez del mar,
lo inmenso de mi pasión.

LEOPOLDO LUGONES



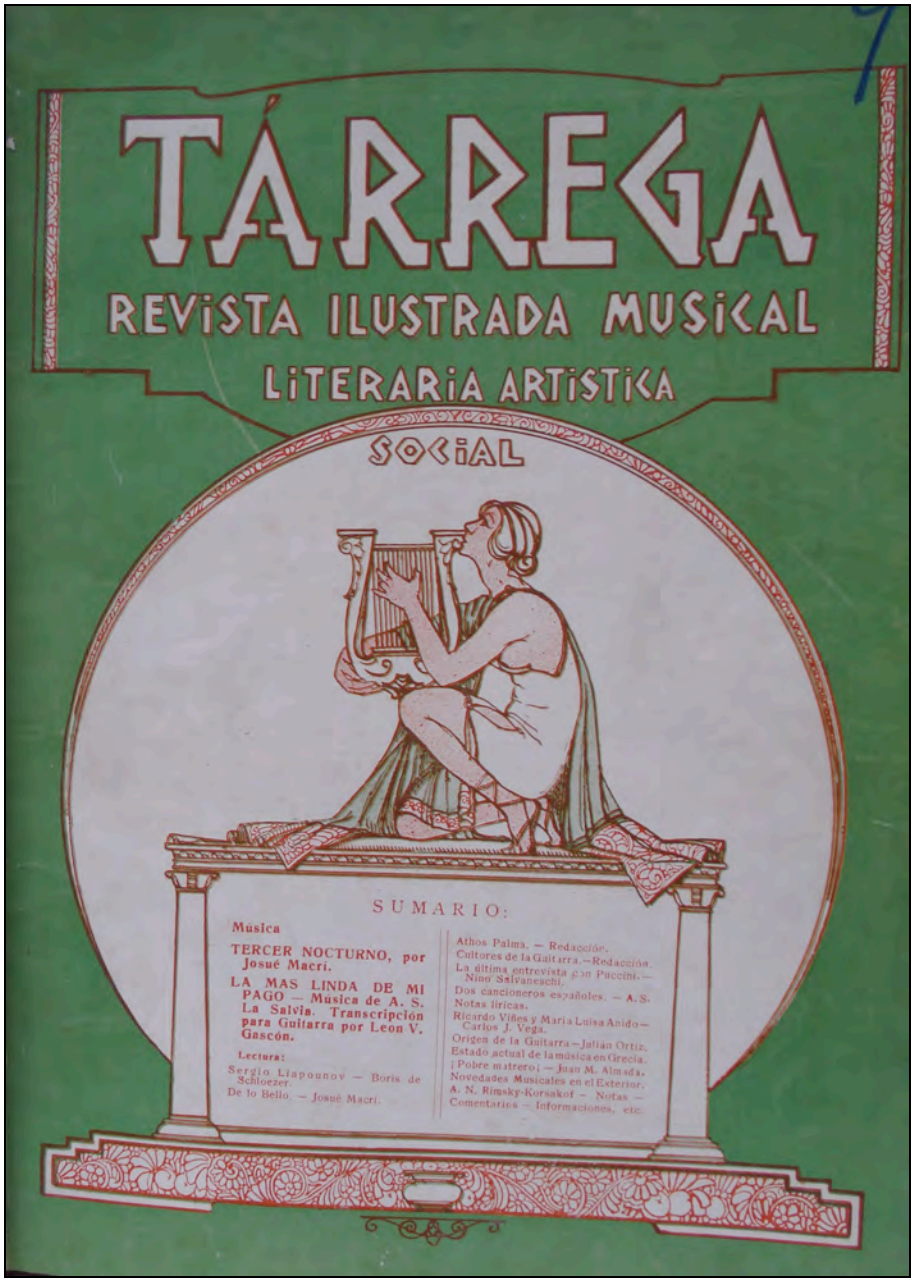
ANA S. DE CABRERA

Distinguida "folk-lorista" argentina

Canción Popular Criolla

Tomada en Montevideo al señor
TELÉMACO B. MORALES
y dedicada al mismo afectuosamente

Armonizada para Guitarra
por
CARLOS VEGA


TÁRREGA
REVISTA ILUSTRADA MUSICAL
LITERARIA ARTISTICA
SOCIAL
SUMARIO:
Música
TERCER NOCTURNO, por Josué Macri.
LA MAS LINDA DE MI PAGO — Música de A. S. La Salvia. Transcripción para Guitarra por Leon V. Gascón.
Lectura:
Sergio Liapounov — Boris de Schloezer.
De lo Bello. — Josué Macri.
Athos Palma. — Redacción.
Cultores de la Guitarra.—Redacción.
La última entrevista con Puccini.—Nino Salvaneschi.
Dos cancioneros españoles. — A. S.
Notas líricas.
Ricardo Viñes y María Luisa Anido—Carlos J. Vega.
Origen de la Guitarra—Julián Ortiz.
Estado actual de la música en Grecia.
¡Pobre mistrero! — Juan M. Almada.
Novedades Musicales en el Exterior.
A. N. Rimsky-Korsakof — Notas — Comentarios — Informaciones, etc.

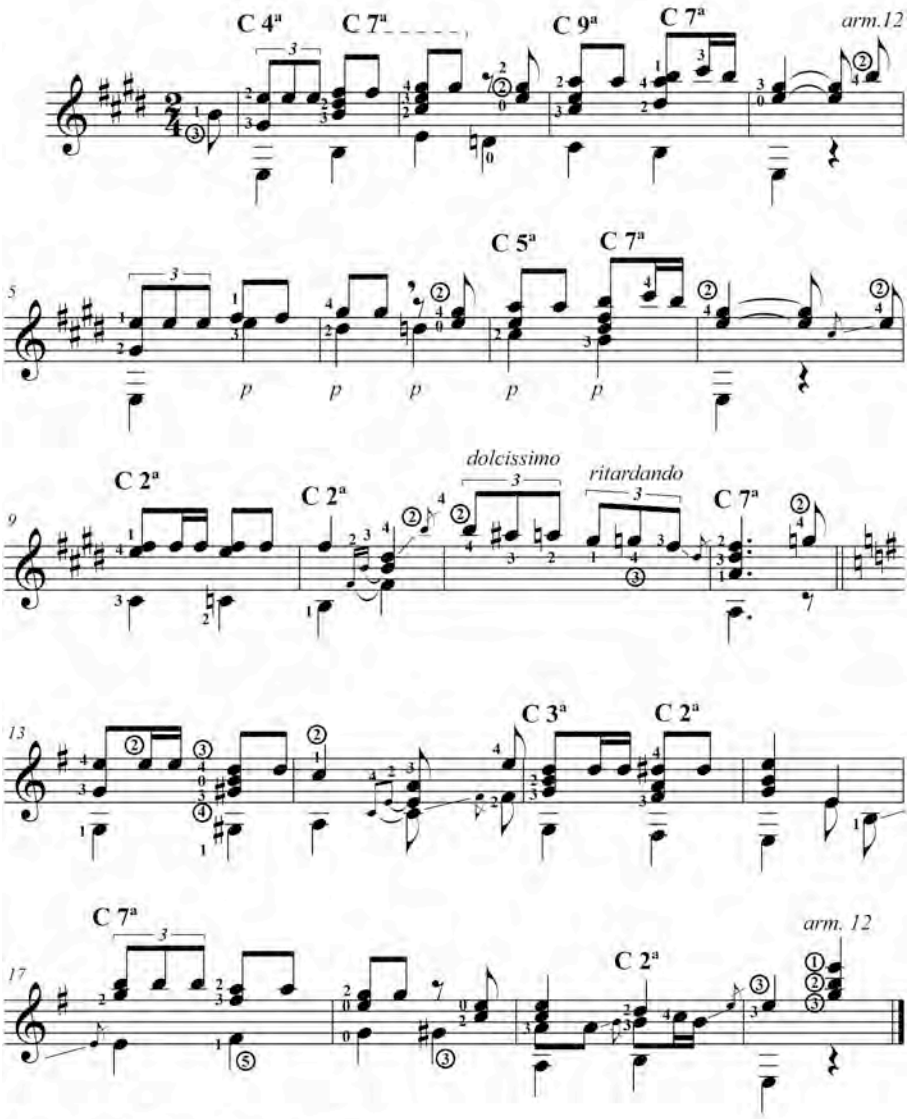
Carlos S. Lottermoser

PARTITURAS

Canción popular criolla

Tomada en Montevideo al señor
Telémaco Morales
y dedicada al mismo afectuosamente

Armonizada para guitarra
por Carlos Vega

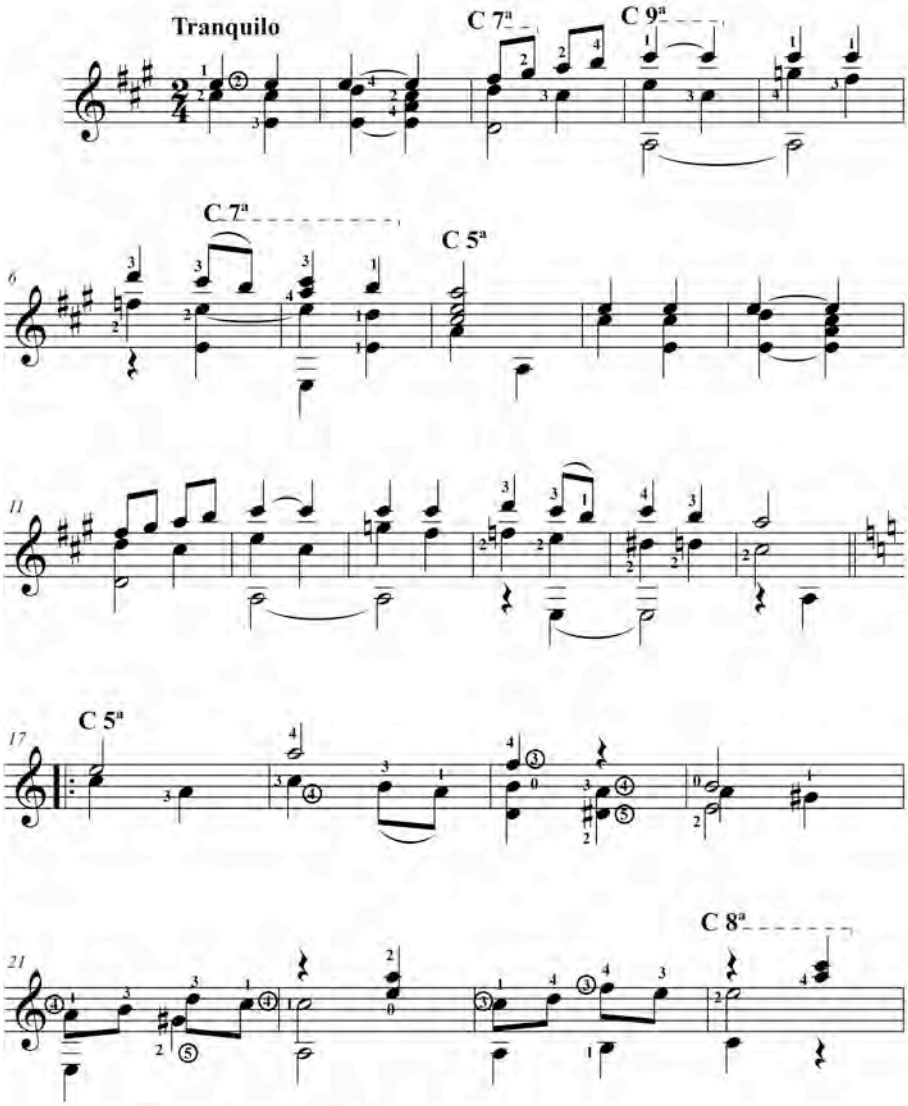


Partitura editada y revisada por Ricardo Jeckel

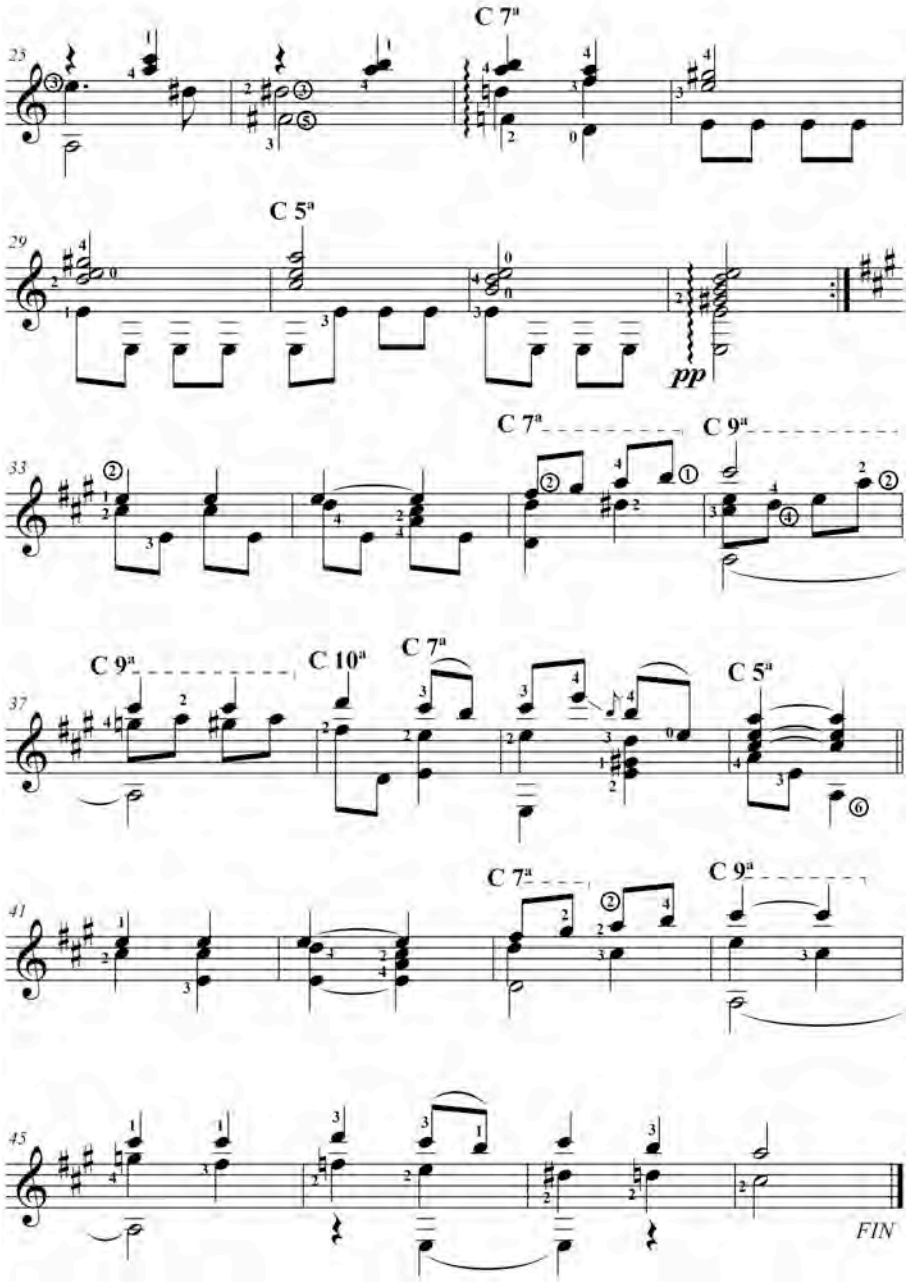
A la señorita, Araceli Vazquez con la mayor simpatía

Andante

Original para guitarra
por Carlos Vega



Partitura editada y revisada por Ricardo Jeckel


C 7ª
C 5ª
pp
C 7ª
C 9ª
C 9ª
C 10ª
C 7ª
C 5ª
C 7ª
C 9ª
FIN

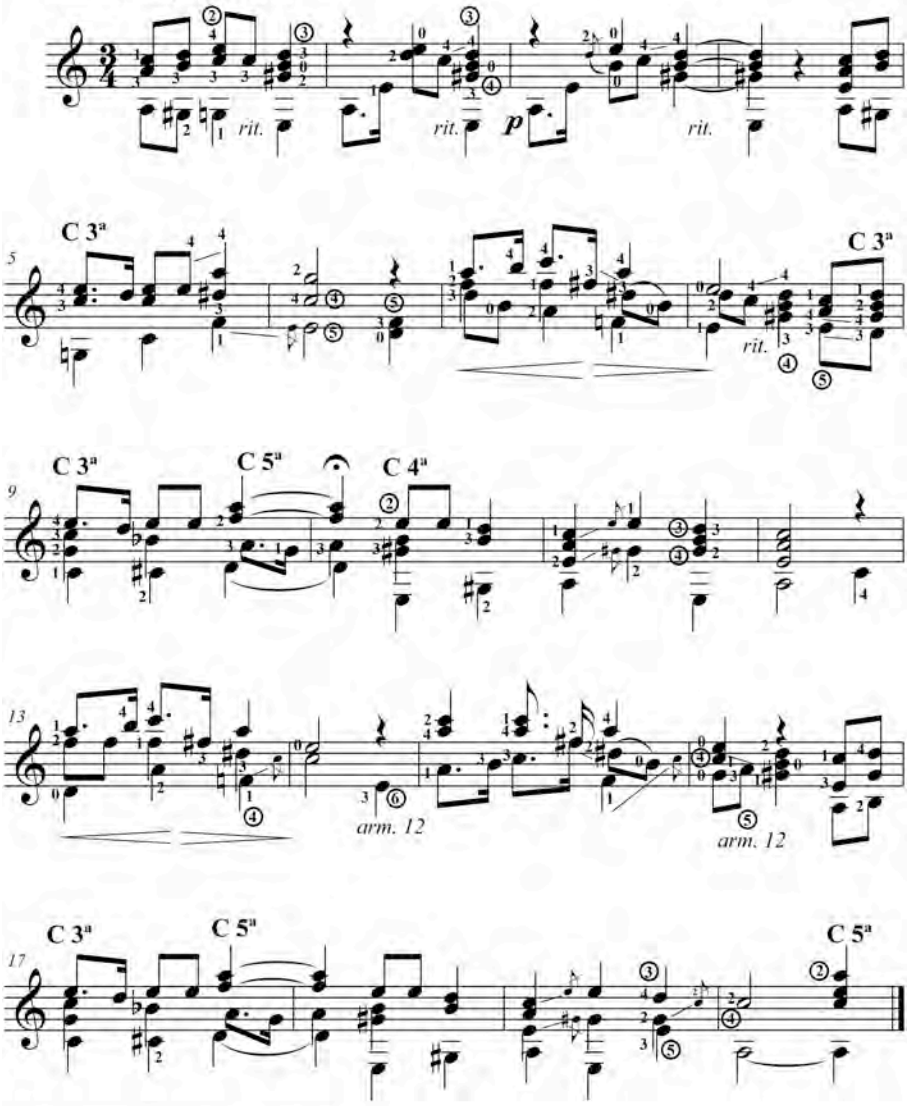
Para el distinguido amigo escritor Enrique M. Amorin

HUAYÑU

Melodía recogida en Sucre
por M. J. Benavente

Armonizada para guitarra
por Carlos Vega

Lento y muy expresivo

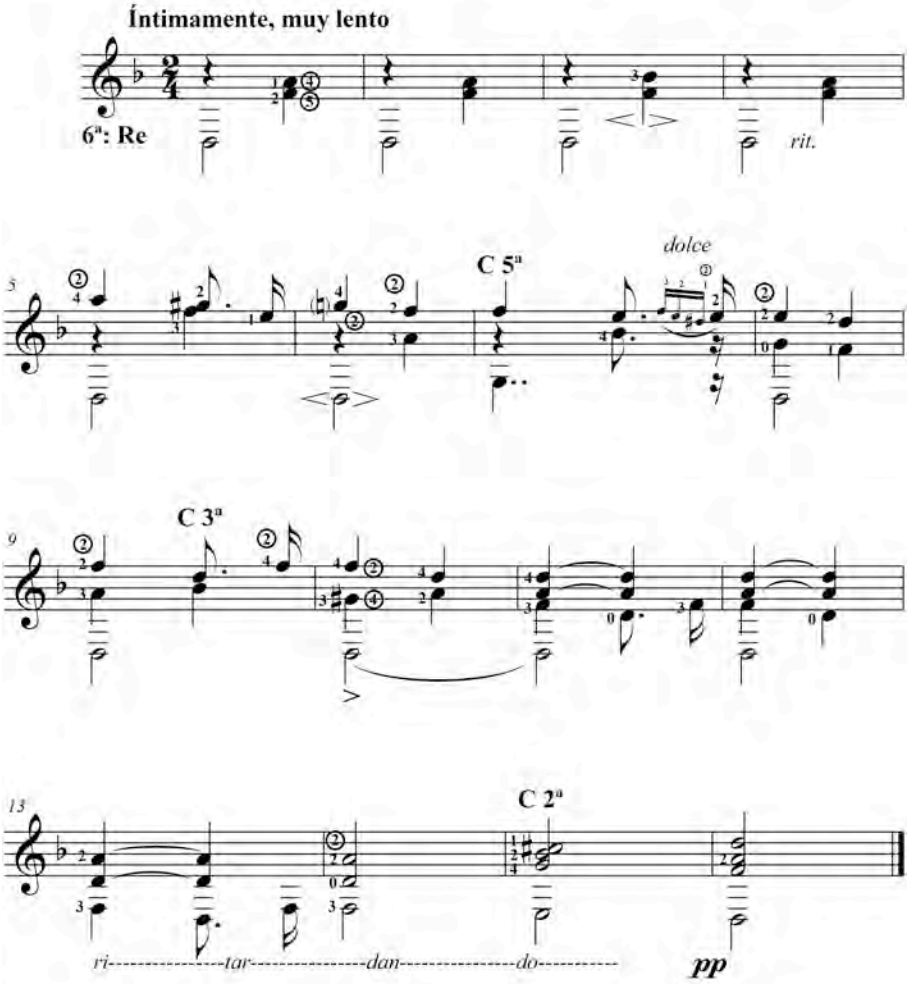


Partitura editada y revisada por Ricardo Jeckel

Plegaria

por Carlos Vega

Guitarra — Para ti



Mayo 11 de 1926 — *Carlos Vega*

Partitura editada y revisada por Ricardo Jeckel

INDIZACIÓN *TÁRREGA*[1]

NÚMEROS 01 AL 15

Por Mariel Orgueira

Revista *Tárrega*

Año I, N° 1, junio de 1924

Publicidad.

Nuestros propósitos, p. 1.

Publicidades, p. 2.

Francisco Tárrega Eixea, pp. 3-4.

Los grandes compositores argentinos. Carlos López Buchardo, pp. 5-6.

Cultores de la guitarra. Entrevista con el maestro Carmelo Rizzuti, pp. 7-8.

Notas líricas. A propósito de la iniciación de la temporada lírica en el Colón, pp. 9.-12.

Conservatorios de Música. D. Antonio Santos La Salvia, pp.13-14.

Giulio d' Aspremont. La Música, pp.15-18.

Las figuras del teatro nacional. Angelina Pagano, pp.19-20.

Página artística (escultura), p. 21.

Publicidades, p. 22.

José Ortega y Gasset. Cuando no hay alegría, p. 23.

En torno a la música moderna. Una interesante opinión para la música española para guitarra, p. 24.

Música: Carlos López Buchardo. Desdichas de mi pasión (canto y piano), pp. 25-28.

Víctor Montagne. La obra de Parga concertista, p. 29.

Publicidades, p. 30.

Música: Carmelo Rizzuti. Mi negra (dos guitarras), p. 31.

El sonido, p. 32.

Ramón Pérez de Ayala. La música, la poesía y las matemáticas son intuiciones de lo absoluto, p. 33.

---

[1] Para una mejor lectura, se ha normalizado este índice eliminando comillas e itálicas. También, salvo en contadas excepciones en que se indica [sic], se han corregido errores ortográficos del original, que dificultarían las búsquedas.

Profesores de guitarra (cartelera), p. 34.

Gabino Pacheco Zegarra. Las grandes obras del arte pre-colombiano [sic]. Ollantáy, pp. 35-38.

Francisco Aníbal Riú. Triste (poema), p. 39.

Teatros, p. 40.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 41-43.

Juan Carlos Garay. El sargento Ranzoni, p. 44.

José A. Lenchantin. La música, p. 45.

Publicidades, p. 46.

Alberto Ghiraldo. Alma (poema), p. 47.

R. Blanco Fombona. Endecha(poema), p. 47.

Almafuerte. Milonga clásica (poema), p. 48.

Manuel Machado. La guitarra habla (poema), p. 49.

Julián del Casal. Oración (poema), p. 49.

Amado Nervo. Silencio (poema), p. 49.

Avisos recomendados, p. 50.

Conciertos: El concertista de guitarra Emilio Bó. La eximia concertista de guitarra Josefina Robledo. Asociación Wagneriana. Sociedad Argentina de Conciertos. Reunión social en la residencia de la Sra. Albano Secco Illa. Sociedad Argentina de Música. Diapasón. Asociación Filarmónica Argentina. Conservatorio Thibaud-Piazzini, pp. 51-53.

Avisos clasificados, p. 54.

La guitarra y la nueva generación de aficionados, p. 55.

Hoteles, p. 56.

Publicidades.

Revista *Tárrega*

Año I, N° 2, julio de 1924

Incomprensión de la música moderna, pp. 1-2

Los grandes compositores argentinos. Floro M. Ugarte, pp. 3-4.

Cultores de la guitarra. Entrevista con el maestro Adolfo V. Luna, pp. 5-6.

Hebe Foussats. La más linda de mi pago, p. 6.

Varias, p. 7.

Conservatorios de Música. Alfonso Thibaud-Edmundo Piazzini, pp. 8-9.

Notas líricas. Nazdah, del maestro Athos Palma, pp. 10-11.

María Eugenia Vaz Ferreira. Rendición (poema), p. 11.

Publicidades, p. 12.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 13-19.

Publicidades, p. 20.

José A. Lenchantin. El teatro nacional y la guitarra. Divagaciones, p. 21.

Publicidad, p. 22.

Daniel Sánchez Bustamante. La guitarra como instrumento confidencial, p. 23.

Salvador Rueda. Sobre el pentagrama. El entierro de notas (poema), p. 24.

Música: Floro M. Ugarte. De mi tierra; A. S. La Salvia. La más linda de mi pago; Benavente/Luna. Marcha del inca, pp. 24-31.

Leopoldo Lugones. Preludio (poema), p. 32.

Edmundo Peixoto. Romance de Guitarra (poema), p. 32.

La música en el pensamiento contemporáneo: lugar que ocupa en la actualidad, p. 33.

El problema de nuestro teatro lírico, pp. 34-35.

María Barrientos, p. 35.

Avisos profesionales, p. 36.

Gabino Pacheco Zegarra. Las grandes obras del arte pre-colombiano [sic]. Ollantay, pp. 37-39.

Teatros, p. 40.

Ricardo Viñes. La música española moderna, p. 41.

Profesores de guitarra, p. 42.

Conciertos: Orquesta Filarmónica. Asociación Filarmónica Argentina. Diapasón. Asociación Wagneriana. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conferencias y Concierto. Inauguración de la casa editora G. Ricordi e C. Recitales Horzowsky. Audición vocal. Recital Birger Hammer. Concierto de violín. Concierto de canto. Despedida de Horzowsky. Sociedad Argentina de Conciertos. El violinista Pery Machado, El pianista Hammer. Sociedad Italiana de Conciertos. Singakademie Buenos Aires. El pianista Pierre Lucas. Srta. María Luisa Anido. Srta. Josefina Robledo. Recital de piano de Birger Hammer. Asociación Filarmónica Argentina. Audición vocal. Asociación Hebraica. Recital Birger Hammer. Audición de canto en Tucumán. Concierto Maurage. Academia Moderna de Música. Conservatorio La Nación, pp. 43-55.

Hoteles, p. 52.

Publicidades, p. 56.

Revista *Tárrega*

Año I, N° 3, agosto de 1924

Los grandes compositores argentinos. Julián Aguirre, pp. 1-3.

Moderno método de enseñanza del canto, p. 4.

Cultores de la guitarra. Una entrevista con la señorita Josefina Robledo, pp. 5-6.

E. Montagne. La guitarra (poema), p. 6.

Conservatorio Fracassi. Elmerico A. Fracassi, pp. 7-8.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 9-13.

Las grandes obras del arte pre-colombiano [sic]. Ollantay, pp. 14-15.

Gustavo E. Vignardel, Ojos (poema), p. 17.

Notas líricas. La temporada del Colón, p. 18.

Ciudad (poema), p. 19.

Publicidades, p. 20.

José A. Trelles. El viejo pancho, p. 21.

Ferruccio Busoni. Un gran maestro desaparecido, p. 22.

La enfermedad del abate Perosi, pp. 22-23.

Mario Bravo. Canción de los peregrinos (poema), p. 23.

Ernesto Martinenche. El canto popular, p. 24.

R. J. Freyre. Noche de fiesta (poema), p. 24.

Música: Julián Aguirre. Preludio, para guitarra, p. 25.

Música: Floro M. Ugarte. De mi tierra; Schumann. Niño implorando (transcripción), pp. 26-32.

Una nueva compañía coreográfica de bailes rusos románticos, pp. 33-34.

Alejandro Varnay, p. 34.

P. B. Shelley. A una cantante; Belisario Roldán. A la música; La canción del moribundo (poemas), p. 34.

Una innovación en la guitarra, p. 35.

Conservatorio Nacional de Música. Nombramiento de personal, p. 35.

Publicidades, p. 36.

Bibliografía musical, p. 37.

Profesores de guitarra, p. 38.

Biblioteca Euritmia, p. 39.

Fernández Moreno. Mañana (poema), p. 39.

Publicidades, p. 40.

Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Asociación Wagneriana. Asociación Filarmónica Argentina. Sociedad Argentina de Conciertos. Diapasón. Asociación Amigos del Arte. Conciertos Barrientos. Asociación Sinfónica de Buenos Aires. Quinteto Hispania. El pianista Claudio Arrau. Asociación Hebraica. Audición de Música de Cámara. Ópera de cámara. Audición de Violín. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conservatorio D'Andrea. Conservatorio Kada Jeno. Concierto de Guitarra: Benito Saravia, Concierto de D. Adolfo V. Luna. Lolita [sic; Lalita] Delfina Almirón. Audición Poética, pp. 41-55.

Teatros, p. 50.

Hoteles, p. 54.

Publicidades, p. 56.

Revista *Tárrega*

Año I, N° 4, septiembre de 1924

Jacques Riviere. Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy, pp. 1-2.

Los grandes compositores argentinos. Constantino Gaito, pp. 3-4.

Estrenos, p. 4.

Conservatorios de Música. El Conservatorio Musical Beethoven y la obra de sus directores D. A. Pinto y D. A. Sebastiani, pp. 5-7.

Publicidades, p. 8.

Cultores de la guitarra. Entrevista con el compositor Francisco Cabrera, p. 9.

Notas líricas, pp.10-12.

Eduardo L. Arengo. Claro de Luna de Beethoven (poema), p. 12.

Concurso municipal de música de cámara, p. 13.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 14-17.

Publicidades, p. 18.

La música del himno, p. 19.

Las rapsodias húngaras y la música cíngara, pp. 20-21.

Publicidades, p. 22.

Las grandes obras del arte pre-colombiano [sic]. Ollantay, pp. 23-24.

Música: Floro M. Ugarte. De mi tierra; C. Gaito. Poema sinfónico, op.29; Francisco Cabrera. A la batalla, pp. 25-33.

José Enrique Rodó. Los que callan, pp. 34-35.

Fernández Moreno. Lecherías (poema), p. 35.

J. Federico Barreto. Cardo (poema), p. 35.

Publicidades, p. 36.

O. Fernández Ríos. Rina (poema), p. 37.

Fernández Moreno. Puerto (poema), p. 37.

Ángel Menchaca. El último vástago (poema), pp. 38.

Conciertos: Sociedad Cultural de Conciertos. Asociación del Profesorado Orquestal. Asociación Wagneriana. Diapasón. Sociedad Argentina de Conciertos. Asociación del Profesorado Orquestal. Audición de violín, Audición de alumnos. Concierto Bures. Audición de canto y piano. Homenajes al maestro Julián Aguirre. Demostraciones a Ernest Ansermet. Pedrell. La guitarra del maestro Carlos. Dávila Miranda. Asociación Filarmónica Argentina. Audiciones de guitarra: María Luisa Anido, Adolfo V. Luna. Lía Cimaglia. Conservatorio Nacional de música y declamación- Plan de estudios. Audición Poética. Asociación del Profesorado Orquestal. Quinteto Hispania. Recital Celia Torrá, Audición de alumnos. Asociación Filarmónica Argentina. Artistas argentinas en el extranjero. Sociedad Argentina de Escritores. Sociedad Italiana de Conciertos. Asociación Filarmónica Argentina. Concierto Viñes-González. Concierto de alumnos, pp. 39-55.

Profesores de guitarra, p. 42.

Publicidades, p. 48.

Avisos profesionales, p. 52.

Hoteles, p. 54.

Publicidades, p. 56.

Revista *Tárrega*

Año I, N° 5, octubre de 1924

V. Arregui. La música para los niños, pp. 1-2.

E. Sánchez Aranda. Un cimarrón de pasada (letra del estilo publicado en sección musical), p. 2.

Los grandes compositores argentinos. Alberto J. Machado, pp. 3-4.

Gustavo A. Vignardel. Ella (poema), p. 4.

Conservatorios de Música. León Fontova, pp. 5-6.

Cultores de la guitarra. Entrevista con la Srta. Francisca Martín Labiano, p. 7.

César Carrizo. La serenata que se va, p. 8.

Rafael Alberto Arrieta. Shelley y la música artística, pp. 9-10.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 11-13.

Publicidades, p. 14.

Alberto De Angelis. La reina Margarita y la música, pp. 15-17.

Publicidades, p. 18.

Martín Laguna. Monteando, p. 19.

La propaganda de los virtuosos, p. 20.

Música: Floro M. Ugarte. De mi tierra; C. Gaito. Poema sinfónico, op.29 (conclusión); Alberto Machado. 2º tiempo de una sonata de piano y viola; E, Sánchez Aranda. Un Cimarrón de pasada, pp. 21-35.

Las grandes obras del arte pre-colombiano [sic]. Ollantay, p. 36.

La música pianista rusa moderna, p. 37.

E. Carriego. La guitarra (poema), pp. 38-39.

Bibliografía musical, p. 39.

Conciertos: Sociedad Nacional de Música. Asociación del Profesorado Orquestal. Sociedad Cultural de Conciertos. Asociación Filarmónica Argentina. Asociación Wagneriana. Academia Musical Brugni. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conservatorio D'Andrea. Recital de Guitarra. Conciertos de alumnos. Concierto Lucas. Concierto vocal. Sociedad Argentina de Conciertos. Sociedad Italiana de Conciertos. Concierto de Beneficencia. Conservatorio Argentino. Asociación Patria y Hogar. Audición de Música de Cámara. Audición de canciones populares. Audición vocal. Recital de piano. Audición de órgano. Recital Horzowsky. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Diapasón, pp. 41-56.

Avisos profesionales, p. 48.

Profesores de música, p. 52.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año I, Nº 6, noviembre de 1924

Del sentimiento de la tristeza en la música indígena, p. 1.

Leopoldo Díaz. Tres sonetos (poema), p. 2.

Emilio Carrere. La hora oportuna (poema), p. 2.

Los grandes compositores argentinos. Felipe Boero, pp. 3-4.

Conservatorios de Música. Edmundo Pallemaerts, pp. 5-6.

E. Sánchez Aranda. Porque no se toca bien la guitarra, p. 7.

Mario Bravo. Canción del Águila y el Cóndor (poema), p. 7.

Gabriel Fauré. El gran compositor ha fallecido el 5 del corriente en París, p. 8.

Julio Aramayo. Herberto Paz, pp. 9-10.

Cultores de la guitarra. León Vicente Gascón, pp. 11-12.

Notas líricas. A propósito del proyecto de reorganización del Teatro Colón, p. 13.

Publicidades, p. 14.

Rabindranath Tagore. Pájaros perdidos (poema), pp. 15-17.

Julio Aramayo. La obra de Debussy, pp. 19-21.

Biblioteca musical popular, Conrado A. Fontova, pp. 22-23.

Publicidades, p. 24.

Música: Felipe Boero. Raquela; D. Alberto Machado. 2º tiempo de una sonata de piano y viola (continuación); pp. 25-33.

Conciertos: Sociedad Nacional de Música. Audición de obras de compositores argentinos. Concierto de arpa y piano. Concierto de piano. Asociación Wagneriana. Asociación Filarmónica Argentina. Sociedad Pro Cultura Musical. Sociedad Argentina de Conciertos. Sociedad Cultural de Conciertos. Società Italiana di Concerti. Conservatorio Musical Melani. Conservatorio Musical Beethoven. Conservatorio Musical Patruno. Lea Epstein. Conservatorio de Música de La Nación. Conservatorio Ot. Sevick. Ateneo Hispanoamericano. Recital de piano. Instituto Musical de Santa Cecilia. Elvira Presutti. Recital de piano. Concierto de alumnos. Audición vocal. Audición Lila Blanco Evans. Audición poética. Audición de piano y violín. Audición poética. Audición vocal e instrumental. Jorge A. Faleni. Diapasón, pp. 34-56.

Publicidades, p. 36.

Publicidad, p. 44.

Avisos profesionales, p. 50.

Profesores de música, p. 54.

Notas varias, p. 56.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año I, Nº 7, diciembre de 1924

Josué Macrí. Una innovación en el estudio de la armonía, pp. 1-2.

Los grandes compositores argentinos. Ernesto Drangosch, pp. 3-4.

Conservatorios de Música. Liceo Musical Macrí, pp. 5-6.

P. M. Obligado. El viento (poema), Carlos Ortiz. La Tapera, Flor de cardo (poema), p. 6.

Cultores de la guitarra. Domingo Prat, Carmen Farré de Prat, pp. 7-8.

Giacomo Puccini, p. 9.

Las novelas musicales en Francia y Alemania, pp. 10-11.

Publicidades, p. 12.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 13-15.

De Rabindranath Tagore. Sudas el jardinero (poema), Mario Bravo. La tapera (poema), César Carrizo. Serrana (poema), p. 16.

Alessandro Longo. Las sonatas de Beethoven. La aurora, pp. 17-18.

González López. Jujeña (poema), p. 19.

Julián Ortiz. La guitarra y sus cultores, p. 20.

Rafael de Diego. Sueño del atardecer (poema), p. 20.

Carlos S. Lottermoser, p. 21.

Guillermo Correa. Un Yaraví, pp. 22-23.

Publicidades, p. 24.

Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Sociedad Argentina de Arte Nativo. Sociedad Nacional de Música. Asociación Wagneriana. Conservatorio Musical Patruno. Asociación del Profesorado Orquestal. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conservatorio Fontova. Conservatorio Rossegger. Sociedad Cultural de Conciertos. Biblioteca Popular Musical. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conservatorio R. Strauss. Conservatorio Gaito. Conciertos. Conservatorio Drangosch. Academia de Guitarra Prat. Sociedad Italiana de Conciertos. Sociedad Cultural de Conciertos. Sociedad Argentina de Conciertos. Società Italiana di Concerti. Instituto Musical de Santa Cecilia. Liga Argentina de Damas Católicas. Conciertos de Alumnos. Audición de Alumnos. Sociedad Pro Cultura Musical. Sociedad Nacional de Música. Concierto de Guitarra. Recital de Guitarra. Recital de piano. Audición de alumnos. Audición de piano. Audición de violín. Diapasón. Audición vocal e instrumental. Despedida de Ricardo Viñes. Mercedes Pallemaerts, pp. 25-48.

Publicidades, p. 30.

Avisos clasificados, p. 38.

Música: Felipe Boero. Madrugada en la pampa (preludio de la ópera Raquela), León Vicente Gascón. Dolores del alma, pp. 1-10.

Revista *Tárrega*

Año II, N°8, febrero de 1925

Notas líricas. La temporada de ópera de nuestro primer coliseo, p. 1.

Los grandes compositores argentinos. Vicente Forte, pp. 3-4.

Conservatorios de Música. Conservatorio musical Melani, pp. 5-6.

Cultores de la guitarra. Srta. Victoria M. Testuri, pp. 7-8.

Alfredo R. Bufano: La angustia del viaje, El humilde camino (poemas), p. 8.

La profesora de piano Srta. Selma Naumann, p. 9.

Josué Macrí. De lo bello, p. 10.

E. Sánchez de Bustamante. Juan Alais, p. 11.

Julián Ortiz. Música sentida antes que virtuosismo técnico, p. 12.

La partida para la feria (pintura), p. 13.

V. Belaiev. La música en Moscú, p. 14.

Juan Carlos Dávalos. La Parranda, pp. 15-16.

Las novedades musicales en el exterior, pp. 17-27.

El temor pánico, p. 28.

Carlos J. Vega. Los artífices de la guitarra: Juan Galán, p. 29.

Los grandes maestros de música autóctona: D. José María Valle Riestra, p. 30.

Gustavo E. Vignardel. Lágrimas de felicidad, pp. 31-33.

Ha sido fundada una nueva asociación de arte nativo, p. 34.

Genaro Napoli. Ars Nova, p. 35.

J. A. de San Sebastián. La canción en el pueblo vasco (párrafos de una conferencia), pp. 37-38.

Alfredo Casella. Arnold Schönberg y la Nueva Música italiana, pp. 39-40.

Página infantil (fotos), p. 41.

Publicidades, p. 42.

Pablo Della Costa. Soneto (poema), Almafuerte. Avanti! Piu Avanti!, Molto Piu Avanti! (poemas), p. 43.

Giovanni Papini. León Tolstoi, pp. 44-45.

Profesores de música, p. 46.

Conciertos: Audición Luciano Sgrizzi. Conservatorio Fracassi. Conservatorio de Buenos Aires. Conservatorio Musical Tenensoff Sadovsky, pp. 47-48.

Notas del exterior, pp. 49-51.

Avisos profesionales, p. 50.

Conservatorio Thibaud-Piazzini, pp. 52-55.

Alfonso de Lamartine. La ventana de la casa paterna (poema), p. 56.

Edgar Allan Poe. A Elena (poema), p. 56.

Música: Vidalita, del maestro Vicente Forte (transcripción para guitarra por L. Vicente Gascón); Anhelando, tango de salón para guitarra por Julián Ortiz; La ruina y el viento, evocación americana de Leopoldo Díaz, por Felipe Boero.

Revista *Tárrega*

Año II, N° 9, marzo de 1925[2]

Boris de Schloezer. Sergio Liapounov en el desenvolvimiento de la música rusa, pp.1-3.

Josué Macrí. De lo bello (cont.), p. 4.

Los grandes compositores argentinos. Athos Palma, pp. 5-6.

Cultores de la guitarra. Una entrevista con el maestro Julián Ortiz, pp. 7-8.

Nino Salvaneschi. La última entrevista con Puccini, pp. 9-10.

A.S. Dos cancioneros españoles: Joaquín Nin y Eduardo M. Torner, pp. 11-12.

Notas líricas. La temporada del Colón y los propósitos de la Comisión Administradora, pp. 13-14.

Carlos Vega. Ricardo Viñes y María Luisa Anido, pp. 15-16.

Las novedades musicales en el exterior.

D.E. Inghelbrecht. Nuevo director de orquesta de la Ópera Cómica de París.

Liceo Musical "Macri". Alumnas y alumnos distinguidos.

El compositor A.N. Rimsky Korsakof habla de la música en Rusia.

Asociación General de la Música Alemana. Su 54° ciclo de audiciones.

Notas, comentarios e informaciones.

Página infantil (fotos).

Publicidades.

Julián Ortiz. Origen de la guitarra, pp. 33.

Estado actual de la música en Grecia, pp. 34-35.

J. M. Almada. Pobre Matrero (poemas), pp. 36.

Mauricio Emanuel. Modelos de los grandes músicos, pp. 37-40.

Jean Bartholoni. Conciertos: Los conciertos Lamoureux, pp. 41-43.

Avisos profesionales, p. 44.

Correo sin estampilla, p. 45.

Avisos profesionales, p. 46.

---

[2] En este número las páginas no son correlativas a partir de la 16 hasta la 32 por error de imprenta, por lo que se han omitido algunas.

L. Paul Margueritte. La desconocida, cuento del amor pasajero, pp. 47-48.

Música: 3º Nocturno *per pianoforte*, de Giosué Macri; La más linda de mi pago. Zamba por Antonio Santos La Salvia (transcripción para guitarra por L. Vicente Gascón) (paginación propia).

Revista *Tárrega*

Año II, Nº 10, abril de 1925

Carlos J. Vega. Arte de América, pp. 1-2.

Cultores de la guitarra. Miguel Llobet, pp. 3-5.

Josué Macrí. De lo bello (cont.), p. 6.

Martín Bernal. La serenata pampeana, pp. 7-8.

Schubert, pp. 9-10.

Salvador Rueda. Soneto. La copla (poema), p. 10.

La radiotelefonía desde el punto de vista del arte musical, pp. 11-12.

R.P. Marie Stanislas Gillet. La música y su valor de expresión humana, pp. 13-15.

Anecdotario de grandes músicos, pp. 16-17.

El incendio del teatro María de Petrogrado, p. 18.

La música en los siglos XII y XIII, pp. 19-21.

Opiniones sobre Igor Strawinsky, p. 22.

La música en Italia, Alemania y Francia, pp. 23-24.

Nuestras damas (fotos), p. 25.

Música y pianos de cuartos tonos, p. 26.

Página infantil (fotos), p. 27.

L. Dunton-Green. Música de cámara en Londres, p. 28.

Temporada del Porteño (fotos), p. 29.

La personalidad de Erik Satie, pp. 30-31.

Preludios románticos de E. Halffter, p. 31.

José Alsina. El dramaturgo de los humildes, pp. 33-34.

La música rumana, pp. 35-36.

Juan José Mantecón. Dos de los compositores y músicos modernos de España, pp. 37-39.

Antonio Burich. Lied (poema), p. 39.

La guitarra y sus cultores. La escuela Tárrega y sus imitadores, p. 40.

Eduardo Ortega y Gasset. Saiz [sic] [Sainz] de la Maza, pp. 41-42.

Tulio Tarpeyo Manlio. El Sueño de Mimí (poema), p. 43.

Avisos clasificados, p. 44.

Lo bueno y lo malo que se ha dicho del amor, pp. 45-46.

Arthur Hoeree. Wilhelm Gross. Petite sonate (piano), p. 46.

R. de Souza. Conciertos en París, pp. 47-48.

El arte del tambor en el "jazz-band", p. 49.

Profesores de música, p. 50.

"El misterio de Elche". Un propósito artístico, p. 51.

Notas, comentarios e informaciones, p. 52.

Conciertos de silbidos por palomas en vuelo, p. 52.

Conciertos: Festival Artístico. Conciertos Llobet. Diapasón. Salón La Argentina. Audición vocal. Diapasón. Asociación Wagneriana, pp. 53-55.

Correo, p. 56.

Música: Vidalita, de Antonio S. La Salvia; Andante, de Carlos J. Vega. Paginación propia.

Revista *Tárrega*

Año II, Nº 11, mayo de 1925

1810. 25 de Mayo. 1925, p. 1.

Martín Bernal. Paraná, La Capital Histórica, p. 2.

Nuestros Músicos. Maestro Abel Rufino, pp. 3-4.

Cultores de la guitarra. Srta. Irma Haydee Perazzo, p. 5.

Luis Amghary. Las obras y sus intérpretes, p. 6.

Hildebrando Pizzetti. Beethoven, pp. 7-13.

Daniel E. Fernández. La guitarra nacional (poema), p. 14.

Vida social (fotos), p. 15.

Felipe Sassone. Buenos Aires, cosmópolis, pp. 16-18.

Página infantil (fotos), p. 19.

Adolfo F. Guerra. Una Lágrima (poema), p. 20.

Marie Stanislas Gillet. La música y su valor de expresión humana (cont.), pp. 22-24.

Academia de Guitarra Domingo Pratt. Alumnas aventajadas (fotos), p. 25.

Leigh Lester. Conciertos para niños, pp. 26-28.

Música: La ingenua, mazurca para guitarra de Alejandro Spinardi; Romanza N°9 por el maestro Abel Rufino; Ndarecoy la culpa Rojhayjuyepe, canción popular paraguaya, armonización para guitarra por L. Vicente Gascón, pp. 29-36.

Martino de Valperga. El problema del teatro lírico de Roma, pp. 37-38.

Alfredo Bruneau. La música en París, pp. 39-40.

La música en los antiguos pueblos orientales, pp. 41-42.

La música italiana en la primera mitad del siglo XIX, pp. 43-46.

Manuel Machado. Antífona, Wagner, La buena canción (poemas), p. 47.

Del Chubut pintoresco, pp. 48-49.

Albert Dürer. Burilados y aguasfuertes, pp. 50-51.

Avisos profesionales, p. 52.

Conciertos: Conciertos Llobet. Concierto de música sagrada. Conservatorio Galvani. Conservatorio La Nación. Asociación Filarmónica Argentina. Instituto Casas Bertomeu. Sociedad Argentina de Conciertos. Asociación del Profesorado Orquestal. Concierto de guitarra. Profesorado Orquestal. Conservatorio del Plata. Homenaje a Enrico Bossi. Diapasón. Recital de canto. Sociedad Cultural de Conciertos. Audición íntima. Guitarrista argentino. Recital poético. Diapasón. Audición de violín. Concurso de canciones escolares. Audición de Piano. Música de cámara. Maestro Ansermet, pp. 53-63.

Correo, p. 64.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año II, N° 12, junio de 1925

Nuestro primer aniversario, p. 3.

D. Ernesto Drangosch, p. 4.

Músicos Argentinos: Alberto S. Poggi, p. 5.

Carlos Vega. Llobet-Anido, p. 6.

Wagner, p. 7-10.

Domingo Prat. Fernando Sor, pp. 11-15.

Guillermo Sullivan. Acuarela; Antonio Burich. El beso (poemas), p. 16.

Cultores de la guitarra. Srta. María Luisa Anido, pp. 19-22.

Vida Social (fotos), p. 23.

Marie Stanislas Gillet. La música y su valor de expresión humana, pp. 24-26.

La radiotelefonía y sus ventajas. Diversas e interesantes reflexiones de un destacado escritor francés, pp. 27-28.

Enrique Gaspar. Una culebra, pp. 29-30/43.

Música: Canto Erótico de Juan Bautista Massa; Los pájaros tienen alas...de Eloísa D. de Silva y arreglo de Julián Ortiz, pp. 30-42.

Albino Dardo López. La guitarra, pp. 44-45.

Martin Bernal. Las ciudades tradicionales. Paraná, p. 46.

Conservatorio Rufino. Alumnos aventajados (fotos), p. 47.

Prof. E. Pelaia. Federico Dávila Miranda, pp. 48-49.

Las musas y las gracias, p. 50.

Poema: Rosas rojas, p. 51.

Avisos clasificados, p. 52.

Música impresa, p. 53.

Publicidad, p. 54.

Conciertos: Sociedad Nacional de Música. Asociación Filarmónica Argentina. Conciertos de la Asociación del Profesorado Orquestal. Conservatorio Viloni. Liga Argentina de Damas Católicas. Concierto Klasse. Audición de órgano. Diapasón. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conciertos Llobet-Anido. Audición Risler. Diapasón. Asociación Argentina de Conciertos. Ateneo Estudiantil Israelita. Audición poética Singerman. Audición poética. Srta. Blanca E. Cattoi. Sociedad Cultural de Conciertos. Concierto Dávila Miranda. Audición Moldaver. Asociación Filarmónica Argentina. Asociación Cristiana de Jóvenes. Sociedad Argentina de Conciertos. Biblioteca Conrado A. Fontova. Academia de guitarra Tárrega, pp. 55-69.

Notas varias (de Montevideo), p. 69.

Correo, p. 70.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año II, N° 13, julio de 1925

Mario Aguilar. La capital filarmónica, pp. 3-4.

Tabaré del maestro A. Schiuma. Su estreno en el Colón, p. 5.

Roberto Molina. Blando rumor de lluvia, p. 6.

Weber, pp. 7-8.

María Luisa Bagnati, p. 11.

Tulio Tarpeyo Manlio. Sermón viril; Leopoldo Vicente Gascón. Vana Doctrina (poemas), p. 12.

Hilarion Leloup, pp. 13-14.

El elogio de las rosas (poema), p. 15.

O autores o críticos, p. 16.

Martín Bernal. Un vidente del arrabal, pp. 17-18.

Página infantil (fotos), p. 19.

R.P. Marie Stanislas Gillet. La música y su valor de expresión humana (conclusión), pp. 20-22.

R. de A. Confidencias de un violín, pp. 23-24.

Reflejos de Armonía. Oreste Schiuma. Danza Macabra de C. Saint-Saëns (poema), pp. 25-26.

Julio Días Usandivaras. En el baile (poema), p. 26.

El arte del bordado. Materiales empleados en el bordado y su origen, pp. 27-28.

Matth. Hohner- Trossingen. S.A. Fábrica de armónicas, pp. 29-30.

Música: Marcha fúnebre, de Emilio Pelaia; Rapsodia sobre motivos populares, de Mario Rodríguez Arenas, p. 30-38.

La música antigua. Grecia, pp. 39-43.

D. Santiago Ramón y Cajal. El cuarto obscuro y la cámara fotográfica, pp. 45-46.

La música francesa en la mitad del siglo XIX, pp. 47-48.

C. J. V. Música impresa, pp. 49-50.

Escultores griegos, pp. 51-52.

Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Sociedad Argentina de Madrigales. Asociación Amigos del Arte. Asociación Wagneriana. Academia Tárrega. Esperanza Lothringer. Llobet-Anido. Asociación Argentina de Conciertos. Francisco Amicarelli. Corina H. De Lima. Asociación Filarmónica Argentina. Lía Cimaglia. Brailowsky. Ciclo histórico por Herberto Paz, pp. 53-58.

Noticias del exterior (de Montevideo), pp. 58-60.

Notas varias: Guillermo Sullivan. Nueva fábrica de guitarras. Montevideo Musical, p. 60.

Por los salones. Cugini juzgado por Bermúdez Franco, p. 61.

Avisos profesionales, p. 62.

Próximas exposiciones, p. 63.

Gabriel D'Annunzio: Canto del sol (poema), p. 63.

C. J. V. Bibliografía musical, pp. 64-65.

Correo, p. 66.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año II, N° 14, agosto de 1925

Enseñanza de la música en la escuela primaria, pp. 3-5.

J. C. In Memoriam. Antonina Méndez (poema), p. 6.

Cartas y documentos diversos de músicos antiguos: Siglo XV al XVIII, p. 7.
Carlos J. Vega. Ángel de Martino: El ritmo, p. 8.
Fotos de alumnas, p. 9.
¿Guerra? (firma manuscrita ilegible). Rosas blancas (poema), p. 10.
Mario Rodríguez Arenas, pp. 11-12.
Página infantil (fotos), p. 13.
Alfred Bruneau. La música en París, pp. 14-15.
Srta. Olinda Lorísolo, p. 17.
Emilio Pelaia, p. 18.
Reflexiones acerca de cuestiones musicales. Los espectáculos wagnerianos, pp. 19-21.
Pintores italianos. Salvator Rosa (1615-1673), p. 22.
Emilio Pelaia. Historia del violín, pp. 23-25.
H. Lartigau Lespada. Cruzando el estrecho (fragmento de un libro inédito), pp. 26-27.
La música francesa en la mitad del siglo XIX (cont.), pp. 28-29.
W. O' Cantin. La cereza, p. 30.
Música: Rapsodia sobre motivos populares, de Mario Rodríguez Arenas. Paisanita de mi pago, por Claudio J. Romani, pp. 31-37.
Oreste Schiuma. Reflejos de Armonía. Danza Macabra de C. Saint-Saëns (cont.) (poema) p. 38.
J. A.A. Tilly Wiederkher, p. 39.
J. Ortiz de Pinedo. "Macbeth" de Shakespeare, pp. 40-41.
Martín Bernal. Cuentos de mi pago. Los tres emigrantes, pp. 42-44.
Antonio Quintero Ramírez. La enemiga, pp. 45-46.
Por los salones (fotos), p. 47.
Próximas exposiciones, p. 48.
Música impresa, p. 49.
Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Asociación Filarmónica Argentina. Diapasón. Sociedad de Damas Evangélicas. Conservatorio Rossegger. Conservatorio Santa Cecilia. Academia Prat. Academia Moderna de Música. Asociación Cristiana Femenina. Asociación Wagneriana. Festival Brahms. Laura Pasini. Homenaje a Aguirre. Eduardo Risler. Asociación Cristiana de Jóvenes. Conservatorio Rossegger. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Liga Argentina de Damas Católicas, pp. 51-62.
Libros nuevos, pp. 63-64.
Gustavo A. Vignardel. Natura (poema), p. 64.

Bibliografía musical, p. 65.

Correo, p. 66.

Publicidad.

Revista *Tárrega*

Año II, N°15, septiembre de 1925

Enseñanza de la música en la escuela primaria (conclusión), p.3.

Carlos J. Vega. El XV Salón Nacional, pp. 4-6.

XV Salón. Los premiados, pp. 7-9.

Exposición Lorenzo Gigli, p. 10.

Próximas exposiciones, p. 11.

José María Abalone. Aguita; Rebaque Thuillier. Lo incontable (poemas), p. 11.

La mitología en el arte clásico. Divinidades de las aguas, p. 12

De Concordia (Entre Ríos). Agustín Satalia, p. 13.

Fidias, pp. 14-18.

Rosas pálidas. Tulio Tarpeyo Manlio, Tal vez (poemas), p. 18.

Haydn, pp. 19-21.

Prof. Conde José Resta, pp. 22-23.

Martín Bernal. Los cultores de la raza, p. 24.

V. López Valdemoro. Golondrina, pp. 25-26.

La música en la impresión de películas, p. 27.

La propaganda de los virtuosos, p. 28.

La música desde el siglo VII al XII, pp. 29-30.

Alumnos del profesor Mario Rodríguez Arenas, p. 31.

Música: Canción de cuna de medianoche de Víctor de Rubertis; Preludio, de Isaías Savio

Academia Tárrega; Alumnos que rindieron examen satisfactoriamente, pp. 32-38.

Emilio Vaillermoz. La temporada musical en París, pp. 39-41.

Método moderno para la enseñanza del canto, p. 42.

R. de Souza. Virtuosos que triunfan en París, pp. 43-44.

El arte ruso, pp. 45-46.

Carmela Eulate Sanjurjo. Fragmento del libro "La vida sentimental de Chopin", pp. 47-48.

Prof. Emilio Pelaia. La escuela italiana del violín, pp. 49-50.

Raymond Petit. Sinfonía en La menor, por Piero Coppola, p. 51.

Fernán Silva Valdés. Guitarra (poema), p. 51.

En los primeros siglos del cristianismo, p. 52.

La música antigua en Roma, p. 53.

Libros nuevos, pp. 54-55.

Avisos profesionales, p. 56.

Música impresa, p. 57.

Gervasio Méndez, Una historia (poema), p. 58.

Varias, p. 58.

Conciertos: Asociación Wagneriana. Sociedad Argentina de Conciertos. Sociedad Argentina de Madrigales Santa Cecilia. Asociación del Profesorado Orquestal. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Sociedad Nacional de Música. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Concierto de alumnos. Señora. Ofelia T. de Cuda. Señorita Adela Broitman. Asociación Amigos del Arte. Conservatorio del Plata. Susana Martínez Echenique. Audición de guitarra. Academia Prat. Asociación Cristiana de Jóvenes, pp. 59-65.

Notas varias: Teoría de la música, p. 65.

Correo, p. 66.

Publicidad.

I

INDIZACIÓN *TÁRREGA*

NÚMEROS 16 AL 30

Por Manuela Chavez

Revista *Tárrega*

Año II, N° 16, octubre de 1925

Conservatorio Thibaud-Piazzini (publicidad), p. 2.

Manfredo Porena. ¿Quién eres tú para criticar?, pp. 3-4.

Concurso de "Tárrega", p. 5.

Rosas de grana, p. 6.

Manuel Abril. El decorado exótico, pp. 7-10.

Sara César, p. 11.

Emilio Pelaia. La escuela italiana del violín, pp. 12-13.

Roberto Molina. El Apoplético "Falstaff", pp. 14-15.

Adela García Salaberri. Hoy (poema), p. 16.

Sara E. Minotti. Pétalos (poema), p. 16.

Leopoldo Vicente Gascón. A unas manos (poema), p. 16.

Arte Monumental. Arte Romano, pp. 17-26.

Martín Bernal. Las ciudades tradicionales, p. 27.

La safranina y sus aplicaciones fotográficas. Estudios del Profesor Namias, pp. 28-29.

Srta. María Alcira Lanata, p. 29.

Juan Andrés Cuello Freyre. El llanto redentor, p. 30.

Música: Abel Rufino. Aire Nacional N° 2 (piano); Pedro Rubbione. Gavota escrita en forma antigua (piano); León Vicente Gascón. Gavota escrita en forma antigua (adaptación para guitarra), pp. 31-38.

Lía Iturriaga de Triguero. Sollozos (poema), p. 39.

Por los salones. Emilio Pettoruti. Mario Bacchelli, pp. 40-41.

Alfredo Pérez Gauna. Bailarinas clásicas (poema), p. 41.

Salvador Stringa, p. 42.

Próximas exposiciones, p. 43.

Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (conferencia en Teatro Cervantes), pp. 44-46.
Libros nuevos, pp. 47-48.
Conciertos: Sociedad Argentina de Conciertos. Diapasón. Asociación Salus. Sociedad Italiana de Conciertos. Asociación Wagneriana. M. Luisa Anido–Miguel Llobet. Sociedad Nacional de Música. Audición Risler–Fontova. Sociedad Cultural de Conciertos. Asociación Filarmónica Argentina. Eugenio Bures. Maud Metcalfe y el culto de la guitarra. Bo–Ouviña. Audición de guitarra. Magalhaes Castro. Academia Prat. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Conservatorio Alessio. Conservatorio del Plata. Academia Moderna de Música. Conservatorio Ot. Sevcik. Escuela General San Martín. Corporación Mitre, pp. 49-64.
Notas del Exterior y notas varias, p. 64.
Música impresa, p. 65.
Correo, p. 66.
Publicidad, pp. 67-68.

Revista *Tárrega*

Año II, N° 17, noviembre de 1925

Conservatorio Thibaud-Piazzini (publicidad), p. 2.
Los conciertos Llobet-Anido, pp. 3-4.
Concurso de "Tárrega", p. 5.
Gino Monaldi. La crítica, pp. 6-8.
Amanda Bolia, p. 9.
Julián Ortiz. La primera guitarra de estudio, p. 10.
Augusto González Castro. De Río Gallegos (Mercedes Segovia), p. 11.
Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (cont.), pp. 12-15.
Fotografía del concierto del 26 de octubre en el Salón Augusteo, p. 15.
Luis Tessandori, p. 16.
Academia Moderna de Música, p. 16.
Metropolitan Opera de Nueva York, pp. 17-19.
Nuestro Folklore Musical, p. 20.
Rosina Tasso, p. 21.
Albano. Pintor italiano de la época (1578 -1660), p. 22.
Emilio Pelaia. La escuela italiana del violín, pp. 23-24.

La música argentina en Europa, pp. 25-26.

José Alsina. La Resurrección Actual, pp. 27-28.

Óleo de Salvador Stringa. Retrato, p. 29.

Evaristo Carriego. Reíd mucho, hermanitas (poema), p. 29.

Antigua Casa Núñez. Dionisio García y Francisco Diego, p. 30.

Música: Mercedes Segovia. Canción sin palabras (piano); D. Prat. L'hereu riera (Canción popular catalana para guitarra); M. G. Nieto. La vendedora de claveles rojos (zamba para guitarra), pp. 31-36.

Haendel, pp. 37- 38.

Oreste Schiuma. El cisne, de C. Saint Saëns (poema), p. 39.

Carlos Vega. "El Mestre" de Miguel Llobet, pp. 40-41.

Juan M. Almada. Carta a Perla (poema), p. 42.

José Pelaia. Imagen (poema), p. 43.

Clasificados (empleos profesionales), p. 44.

Libros nuevos, pp. 45-46.

Conciertos: Teatro Cervantes. Sociedad Argentina de Conciertos. Asociación Wagneriana. Diapasón. Sociedad Italiana de conciertos. Marta Pallemaerts. Enriqueta Spotti. Sociedad Argentina de Madrigales. Sociedad Cultural de Conciertos. Ricardo Odnoposoff. Asociación Filarmónica Argentina. Asociación Cristiana de Jóvenes. Elvira y Elisa Bulle-Urtazun. Instituto Nacional de Ciegos. Jacinta Bartomeu y Adela Casas. Audición Spivak. Audición en Morón. Asociación Israelita Argentina. Emilio Bo-L. Ouviña. Luis Chiarello. Concierto Thibaud-Piazzini. Conservatorio de La Nación. Academia de Guitarra Prat. Conservatorio Santa Cecilia. Academia Brugni, pp. 47-64.

Sara E. Minotti. Triste (poema), p. 64.

Música impresa, p. 65.

Correo, p. 66.

Conservatorio de Música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año II, N° 18, diciembre de 1925

Conservatorio Thibaud-Piazzini (publicidad), p. 2.

Concurso de Tárrega, p. 3.

Meyerbeer, p. 4.

La música en las escuelas, pp. 5-6.

Tendencias musicales, pp. 7-9.
Cristóbal de Castro. Sara Bernhardt, p. 10.
Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (cont.), pp. 11-14.
Augusto Martínez Olmedilla. Recuerdos de artistas famosos, pp. 15-16.
Rosa Natalia Solivella, p. 16.
La generosidad de Paganini, pp. 17-20.
Sara E. Minotti. Caminante (poema), p. 20.
Annia Karamazoff. Día de sol (poema), p. 20.
Juicios de Fauré, p. 21.
Fernando Lizarralde. Espejismo fugaz (poema), p. 22.
Victor Hugo. Un poco de música. (poema), p. 22.
Carlos Vega. Dardo Salguero de la Hanty, p. 23.
Monteiro Lobato. Narraciones, pp. 24-25.
Artes del hogar: La ofensiva de los cabellos largos. Repujado sobre cuero. Cristal esmaltado. El bordado en la antigüedad. Encaje de Venecia e Irlanda. Decorados de papel recortado. Vestir bien es un arte. Conserve su silueta, pp. 26-30.
Música: Miguel Calvello. Mi linda salteña; Alejandro Spinardi. Dora, pp. 31-35.
Clasificados (empleos profesionales), p. 36.
Reflejos de armonías. Oreste Schiuma. En el Hall del Rey de la Montaña. Grieg (poema), p. 37.
Publicidades, p. 38.
Conciertos: Conservatorio Thibaud-Piazzini. Academia Moderna de Música. Conservatorio D'Andrea. Conservatorio Rossegger. Conservatorio Strauss. Conservatorio Sarasate. Conservatorio Faleni. Conservatorio Fontova. Conservatorio Sadovsky. Conservatorio Fracassi. Conciertos de alumnos. Diapasón. Mercedes Pallemaerts. Asociación Wagneriana. Escuelas Municipales de Música. Salón Teatro. Sociedad Argentina de Conciertos. La casa del niño. Sociedad Cultural Rusa. Fiesta del Arte de América. Audición de guitarra, pp. 39 -52.
Libros nuevos, p. 53.
Publicidades, p. 54.
Música impresa, p. 55.
Notas varias, pp. 56 -57.
Correo, p. 58.
Publicidades.

Revista *Tárrega*

Año III, N° 19, febrero de 1926

Conservatorio Thibaud-Piazzini (publicidad), p. 2.

Josefina Robledo triunfa en España, pp. 3 -4.

Concurso de Tárrega, p. 5.

Rönisch, el piano de las celebridades (publicidad), p. 6.

Arturo Lourie. La "Sonata" de Stravinsky, pp. 7-9.

Italia pintoresca. Florencia, pp. 10-12.

Carmen Suárez, p. 13.

Emilio Pujol. Aclaraciones. Sobre los conciertos Llobet- Anido y El Mestre, pp. 14-16.

León Treich. La personalidad de Adolfo Brisson, pp. 17-18.

Fernán Félix de Amador. La novela de un "rond de Cuir", pp. 19-20.

Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (cont.). pp. 21-24.

Página gráfica (danza), p. 25.

Música: González López- Antonio. S. La Salvia. Jujeña (arreglo para guitarra de la misma obra por Mario Rodríguez Arenas), pp. 26-30.

Yanka. Artes del hogar: Vestidos nuevos, p. 31.

Tomás G. Larraya. Artes del hogar: Cristal esmaltado. Repujado sobre estaño. Alfombras de rafia, pp. 32-33.

La moda actual, p. 34.

La mujer chic usa aún sombrero chico, p. 35.

El bordado en la antigüedad. Cuide su cutis. Leche de almendras, pp. 35-36.

Carlos Vega. La torre más alta, pp. 37-38.

Notas varias: Escuela de Bellas Artes. El indio paraguayo. Un ballet de Debussy. Los museos de Norte América. Las obras de Sargent. Temporada del Scala de Milán. Toscanini en Norteamérica. Quinquela Martín. Asociación Wagneriana. Academia de Guitarra. Mozart, comedia musical. "Trois Jeunes filles... nues", pp. 39-46.

Oreste Schiuma. Reflejos de armonías. Los arabescos, de Claudio Debussy, pp. 47-48.

Alfredo Pérez Gauna. Reflejos de armonías. Nocturno, p. 48.

¿Guerra? (autoría con firma manuscrita ilegible). Aquella tarde... (poema), p. 49.

Clasificados (empleos profesionales), p. 50.

Monteiro Lobato. Narraciones (cont.), pp. 51-53.

Publicidades, p. 54.

Música impresa, pp. 55- 57.

Correo, p. 58.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 20, marzo de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: Ansermet dirigirá el quinto ciclo de la APO. Segovia realiza una gira por la República de los Soviets. Benito Quinquela Martín triunfa en París. La Sociedad Argentina de Arte Nativo sigue prestando eficaz servicio a sus ideales, pp. 3-4.

La próxima temporada en el Colón. Ollantay, del maestro Constantino Gaito, pp. 5-7.

Breyer Hnos. (publicidad), p. 8.

A. Pougin. Gounod, pintor y literato, p. 9.

Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (cont.), pp. 10-13.

Juana T. Haydeé Massa, p. 13.

Gastón O. Talamón. Tres nuevas nacionalidades musicales, pp. 14-19.

Italia pintoresca. Florencia, p. 20.

Emilio Pelaia. ¡Retrocedemos!, pp. 21-22.

Vincent D' Indy. El virtuoso, pp. 23-24.

B. F. Wilson. Dramaturgia moderna en Francia, pp. 25-26.

Música: Sara E. Minotti. ...Y tuviste que volver!, pp. 27-28.

Páginas gráficas (danza), pp. 29-32.

Música: León Vicente Gascón: ...Y tuviste que volver! (adaptación a guitarra). Carlos Vega. Canción Popular Criolla, pp. 33-35.

Artes del hogar: Adornos esmaltados. Cristal esmaltado. Store de crochet. Abanico en nácar y cuerno, pp. 36-38.

Artes literarias, pp. 39-40.

Carlos Vega. Invitación a contemplar la luna, pp. 41-42.

Gustavo E. Vignardel. El proletario (poema), p. 43.

Monteiro Lobato. Narraciones (conclusión de Negrita), pp. 44-45.

Artes plásticas. Próximas exposiciones, p. 46.

Música impresa, p. 47.

Notas varias: Conservatorio Melani. La espigadora. Anécdota de Edmundo Rostand. Alejandro Brailowsky. Aline van Barentzen. Conciertos Paderewsky. Artistas argentinas. Los herederos. La revista Mistinguett. El octavo juego de té.

Mary, la insoportable. Bronislaw Hubermann. Las guitarras Simplicio. Juan Galán, pp. 48-58.

Correo, p. 58.

Conservatorio de Música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 21, abril de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: Leopoldo Lugones y Pedro Miguel Obligado obtienen los premios nacionales de literatura. Compositores y editores carecen de una Ley que los proteja contra los falsificadores de música. Vicente Forte disertará sobre temas musicales en el Instituto Popular de Conferencias. Nuestro público de conciertos no descuella por su apasionamiento. Se ha ejecutado con éxito en Boloña una obra del compositor argentino Carlos Buchardo, pp. 3-4.

Ernesto Ansermet. La música francesa moderna (conclusión). pp. 5-6.

Arturo Lanceletti. La ruda modestia de Verdi, pp. 7-10.

Los modos gregorianos y la armonía, p. 11.

Breyer Hnos. (publicidad), p. 12.

Beatriz Galindo. Las esculturas de Laura Rodig, p. 13.

Robert Lefebvre (ilustración). Retrato de Madame Duchambge, p. 14.

Distinguidas cultoras de la guitarra. Discípulas del profesor Justo T. Morales (fotos), p. 15.

Adela García Salaberry. Compañía Argentina de Teatro Universal. Gloria Bayardo-Alemany Villa, pp. 16-18.

Federico S. Landoard. El "gallo" vocal, pp. 19-20.

Jorge Sand [George Sand]. Chopin, pp. 21-24.

Aurora Fernández del Casal, pp. 25-26.

Música: Alberto S. Poggi. Milano Fly; Hilarion Leloup. Guernikako Arbola. Himno Vasco armonizado para guitarra; B. Lagye. Reverie, transcripción para guitarra por José Álvarez, pp. 27-34.

Artes del hogar: Una linda caja de rafia, pp. 35-36.

Los deportes y la mujer, p. 37.

Claire Patek. El uso de perlas y piedras falsas, pp. 38-39.

Artes literarias, pp. 40-41.

Italia pintoresca, p. 42.

Reflejos de armonías: Oreste Schiuma. Cortejo chino, de Floro M. Ugarte (poema), p. 43.

Artistas de la pantalla (fotos), p. 44.

María Elena Bertrand. La Naranjera (pintura), p. 45.

Larrañaga expuso en Madrid, p. 46.

Música impresa, pp. 47-48.

Conciertos: Sociedad Argentina de Conciertos. Asociación Filarmónica Argentina. Asociación Wagneriana. Conservatorio Fontova. Conservatorio Musical Argentino. Conservatorio Superior de Música, pp. 49-52.

Notas varias: Conservatorio Melani. Maestro M. E. Bossi. Ferenc Vecsey. Castelnuovo Tedesco. La sangre de los demás. Juan de Granada. La locura de Ernestina, pp. 53-57.

Correo, p. 58.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 22, mayo de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: Fernández Moreno, Rega Molina y Bernárdez obtuvieron los Premios Municipales de Poesía. Se inició la temporada lírica italiana del Colón con "Nerone". La Asociación Filarmónica Argentina extiende su radio de acción por las provincias. La Sociedad Amigos del Arte inicia sus actividades con una exposición pública. En materia de estética, Camille Mauclair es un guía tranquilo y certero. El señor Imbelloni se ha propuesto destruir las conclusiones del americanista Arturo Posnansky, pp. 3-5.

Pianos Breyer (publicidad), p. 6.

El quinto ciclo de la Asociación del Profesorado Orquestal, p. 7.

Arcángel [Arcangello] Corelli, p. 8.

Carlos Vega. Un soneto de Margarita Abella Caprile, pp. 9-10.

Jorge Sand [George Sand]. Chopin (cont.), pp. 11-12.

Inauguración del teatro de Arte en Roma, pp. 13-14.

Adela García Salaberry. Arte, música y poesía, pp. 15-16.

Gastón O. Talamón. El anti-argentinismo [sic], pp. 17-19.

Emilio Pelaia. El maestro Felipe Colecchia y la banda de música de Mendoza, pp. 20-22.

Sección modas. Lo más "chic". "Trifón". Carta a una novia. Un conjunto de Premet. Elegancias, pp. 23-27.

Música: J.S. Bach. Gavotta, pp. 28-29.

Obras pictóricas, pp. 30-31.

Música: Justo T. Morales. El chacho; Carlos Vega. Plegaria, pp. 32-34.

Artes del hogar: Diversos repujados, pp. 35-38.

Conciertos: Audición de guitarra por la distinguida concertista argentina señorita Maud Metcalfé. Asociación Filarmónica Argentina. Audición Montes. Asociación Wagneriana. Diapasón. Audición de piano. Recitales Benno Moiseiwitsch. Karen Kaurin de Von Krogh. Conservatorio D'Andrea, pp. 39-45.

Los poetas premiados: B. Fernández Moreno. Frailucos (poema); Horacio Rega Molina. Balada de la lluvia (poema); Francisco Luis Bernárdez: Ocaso (poema), p. 46.

Adela García Salaberry. Íntima (poema), traducción al portugués de Osorio Duque-Estrada, p. 47.

Sara E. Minotti. Golondrina mía (poema), p. 48.

Alfredo Pérez Gauna. Breves (poemas), p. 49.

Música impresa, pp. 50-51.

"Mister Satanás". Teoría de la música. 2da. ed. del Maestro Víctor de Rubertis, pp. 52-53.

Por los salones. Próximas exposiciones, p. 54.

Notas varias: Porque yo no te quiero. Ser o no ser. La galana, pp. 55-57.

Correo, p. 58.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 23, junio de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: Se estrenó en el Colón con éxito "El Carrillón Mágico" de Pick Mangiagalli. Cinco excelentes músicos nuestros han constituido la Sociedad del Cuarteto. Resulta que el profesor Posnansky se defiende eficazmente de las acometidas del Señor Imbelloni. La "Sociedad de Conferencias" anexa a los "Amigos del Arte" ha quedado constituida. Don Ramón Pérez de Ayala dice que no cree en los genios incomprendidos, pp. 3-4.

Adela García Salaberry. Doña Dolores Lavalle de Lavalle, pp. 5-7.

Pianos Breyer (publicidad), p. 8.

Primer centenario de la muerte de Carlos María de Weber, pp. 9-10.

El ritmo del baile y los árboles de la música (de Alemania Ilustrada), pp. 11-12.

John Montes, pp. 13-14.
Jorge Sand. [George Sand]. Chopin (conclusión), pp. 15-18.
Soler Darás. Impresiones sobre Quinquela Martín, pp. 19-20.
La talla de madera, pp. 21-22.
Carlos Vega. "La Peña", Sociedad de Artistas, pp. 23-25.
A.Alcañiz Timor. Exposición de cuadros antiguos, pp. 25-26.
Música: Edward Grieg. Solvejg's Song Op. 55, N° 4, pp. 27-29.
Fotografías, p. 30.
Página gráfica (danza, esgrima), p. 31.
Música: Alejandro Spinardi. El día que yo me muera (transcripción para guitarra); Edmundo Maggi. Mi paisana, pp. 32-34.
Artes del hogar: La decoración del dormitorio. Costura de fantasía, pp. 35-37.
Modas. La hora del té. Los perfumes y el vestido, pp. 38-40.
Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Magdalena Tagliaferro. Asociación Amigos del Arte. Elena Pujol. Kada Jeno. Jacobo Fischdfman. Raquel Malberti. Sociedad Argentina de Conciertos. Asociación Cristiana de Jóvenes. Ricardo Odnoposoff. Biblioteca de Consejo Nacional de Mujeres. Manuel Quiroga. Aurora Sanjurjo. Karen Kaurin de Von Krogh. Isabel Galigniana Watson. Blanca Tisnes. Audición de música nacional. Asociación Centro Región Leonesa, pp. 41-47.
Mercedes Dantas Lacombe. De mi senda (poema), p. 48.
Daniel Manfrino. Las tres joyas (poema), p. 48.
Alfredo Pérez Gauna. Figurita porteña (poema), p. 49.
Sara E. Minotti. Lo que me sugirió la melódica 'Plegaria' de Carlos Vega (poema), p. 49.
Libros nuevos, pp. 50- 52.
Emilio Pelaia. Dante Baldoni y la fabricación nacional de violines, pp. 53-55.
Música impresa, p. 56.
Notas varias: Quinquela Martín. José Varela Silvari. Arturo Rubinstein. El cuarteto de Londres, pp. 57.
Correo, p. 58.
Publicidades.

Revista *Tárrega*

Año III, N° 24, julio de 1926[3]

Conservatorio Argentino (publicidad), p. 2.

Nuestro segundo aniversario, p. 3.

Teatro lírico americano, p. 4.

Carlos Vega. Ricardo Rojas, pp. 5-7.

Pianos "Rönisch" (publicidad), p. 8.

Problemas americanos, pp. 9-11.

Publicidad, p. 12.

Vicente Forte, pp. 13-14.

Gastón O. Talamón, pp. 15-16.

Música americana, pp. 17-18.

Intérpretes americanistas, pp. 19-20.

Las misiones nativas, pp. 21-24.

Poesía americana, pp. 25-29.

Ana S. de Cabrera (fotografía), p. 30.

Música: Mme. D'Arcourt. Mol'e, mol'e... (Cuzco, Perú), pp. 31-33.

Establecimiento musical Breyer Hermanos, pp. 34-35.

Establecimiento musical Carlos S. Lottermoser, pp. 36-37.

M. A. Audición íntima de guitarra realizada por el maestro Domingo Prat en los salones de exposición de la casa de Romero y Fernández, pp. 38-39.

Antigua Casa Poggi. Sucesor: Alberto S. Poggi, p. 40.

Casa América (S. A.), p. 41.

Casa Domínguez y Cía. Importadores de instrumentos musicales y accesorios. Únicos introductores de las afamadas cuerdas "EÓLICA", p. 42.

Antigua Casa Núñez, p. 43.

Música: Alfredo Schiuma. La Pampa, poema sinfónico N°4; Manuel J. Benavente (armonización para guitarra por Carlos Vega). Huayñu, pp. 44-46.

Fotografías de indígenas, p. 47.

Domingo V. Lombardi. La zamba, pp. 48-49.

Adela García Salaberry. El alma del pericón (poema), p. 50.

Pedro Blake. Flores americanas, pp. 51-52.

Escultura americana, pp. 53-54.

---

[3] Desde este número en adelante la revista no tiene números de páginas. Los que se indican siguen la modalidad de los números anteriores.

Arquitectura americana, pp. 55-58.

Domingo V. Lombardi (presidente de la Sociedad Argentina de Arte Nativo), pp. 59-60.

Pintura americana. Guido y Franco. Jorge Bermúdez. Lino E. Spilimbergo. Antonio Bermúdez Franco. Guillermo Martínez Soliman, pp. 61-62.

Conciertos: Concertistas argentinas que triunfan en Europa. Sociedad Argentina de Conciertos. Conservatorio Rossegger. Conservatorio D'Andrea. Fanny Sajeva. Conservatorio Musical Argentino. Asociación Cristiana de Jóvenes. Arturo Rubinstein. Asociación Wagneriana. Arte de América. Instituto Musical de Santa Cecilia. Manuel Quiroga, pp. 63-71.

Música impresa, p. 72.

Periodismo. La Prensa, p. 73.

Correo, p. 74.

Publicidades.

Revista *Tárrega*

Año III, N° 25, agosto de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: El segundo aniversario de Tárrega. La propaganda del libro y la moral literaria. Juan Carlos Paz fue premiado en el concurso de la APO. Los orangutanes y los chimpancés tienen cola. Quedaron constituidos los jurados para la próxima exposición de pintura y escultura. Roberto Smith y la posibilidad del paisaje, pp. 3-5.

Publicidad, p. 6.

Hs. Tempel. Conciertos de guitarra en París (1828- 1839), pp. 7-9.

Pianos Rönisch (publicidad), p. 10.

Mendelssohn, pp. 11-12.

La Quena y su leyenda, p. 13.

Ecos de nuestro 2° aniversario, p. 14.

Tila H. de Montés. Juan Strauss y América, pp. 15-16.

Adela García Salaberry. Wally Zenner, pp. 17-18.

Por los salones, pp. 19-20.

Francis C. Fuerts. El arte de los Zubiaurre, p. 21.

Publicidades, p. 22.

Emilio Pelaia. Peritaje musical, pp. 23-24.

Julián Ortiz. La guitarra y sus cultores, p. 25.

Lydia N. de Natale. Los héroes del día, p. 26.

Ana S. de Cabrera (foto), p. 27.

Música: Transcripción de G. Bizet. Aria. Il turco in Italia, di Rossini; Arreglo para guitarra de Mario Rodríguez Arenas. Mazurka (Chopin) Op. 6 N° 2, pp. 28-36.

Para la mujer y la casa: Lo que se debe considerar al adquirir un piano. Decoración del comedor, pp. 37-39.

Reflejos de armonías. Oreste Schiuma. 1ª Gondolera de Mendelssohn (poema), p. 40.

Juan Gulin. ¡Guitarra! (poema), p. 40.

Alfredo Pérez Gauna. A Mary (poema), p. 40.

Sara E. Minotti. Lluviecita (poema), p. 41.

Escuela de Adultos N° 3. Consejo Escolar 6. Curso de dibujo y artes decorativas, p. 42.

Conciertos: Asociación del Profesorado Orquestal. Primera fiesta de la guitarra. Lía Cimaglia. Sociedad Nacional de Música. Asociación Wagneriana. Sociedad Argentina de Conciertos. Audición poético-musical. Trío Pelz. En la legación de México. Manuel Quiroga. Academia Moderna de Música. María E. Pascual Navas, pp. 43-47.

Guillermo Rubi, p. 48.

Libros nuevos, pp. 49-52.

Notas varias: El guardián de locos. Artistas argentinos en Madrid. El castigador, pp. 53-55.

Clasificados (empleos profesionales), p. 56.

La astucia del hombre, p. 57.

Correo, p. 58.

Publicidades.

Revista *Tárrega*

Año III, N° 26, septiembre de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: Con un total de 230 obras abrióse el XVI Salón Nacional de pintura y escultura. Al personal del correo le interesa demasiado la revista Tárrega. La APO finalizó su quinto ciclo de conciertos sinfónicos. Se estrenó "Corimayo", nueva ópera americana. El maestro Domingo Prat ha sido nombrado profesor del Colegio Nacional. En el auriñaciense de Willendorf ha sido hallada una nueva Venus primitiva, pp. 3-4.

Emilio Pelaia. Cuarteto de Londres, pp. 5-7.

Pianos Rönisch (publicidad), p. 8.

Carlos Vega. La importancia del programa, pp. 9-12.

El ministro de México y "Corimayo", pp. 13-14.

Sensaciones de arte, pp. 15-17.

Publicidades, p. 18.

Matilde Muñoz. Jardín bajo la nieve, pp. 19-20.

Gustavo Jaulmes. Pintor decorador, pp. 21-24.

La canción de la guitarra, pp. 25-26.

Perroquet. Represalia contra Titta Ruffo, p. 27.

XVI Salón Nacional, pp. 28-29.

Publicidad, p. 30.

R. Leclerc. El laquee, pp. 31-32.

Adela García Salaberry. Rapsodia de octubre (poema), pp. 33-34.

Conciertos: Presentación de la concertista argentina señorita Irma Haydée Perazzo. Asociación Cristiana de Jóvenes. Audición de guitarra. Celia Torrá y Mercedes Linari. Conservatorio Thibaud-Piazzini. Luis Benvenuto. Sociedad del Cuarteto. María Luisa Torres. Asociación Wagneriana. Trío Pelz. Concierto de la Academia Prat en La Plata, pp. 35-41.

Publicidad, p. 42.

Del ambiente guitarrístico, p. 43.

Clasificados (empleos profesionales), p. 44.

Libros nuevos (Miguel A. Camino / J. Fitzmaurice), pp. 45-47.

Ricardo Strauss y la crítica, pp. 48-50.

Adolfo Marsillach. Un triunfo rotundo en el género lírico catalán, pp. 51-52.

Henri Collet. La música popular, pp. 52-53.

Correo, p. 54.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 27, octubre de 1926

Publicidades, p. 2.

El mes al día: El presidente de la República visitó la Sociedad de artistas La Peña. El poeta Antonio Lambert ha dejado un testamento digno de su jerarquía. Se prepara en Varsovia un homenaje a la memoria de Chopin. Sobre la limitación del ingreso de alumnos a las facultades, pp. 3-4.

Ciclo cultural del Museo Nacional de Historia Natural, pp. 5-6.

Adela García Salaberry. Margarita Abella Caprile. Su recital poético en el Club Argentino de Mujeres, pp. 7-8.

De la creación melódica, pp. 9-11.

Publicidad, p. 12.

"Míster Satanás". Teoría de la música, del Dr. Víctor A. Pasques; Teoría de la música, de A. Demaría y D. Carrera; El bandoneón y el Conservatorio Fracassi, pp. 13-16.

Exposición Fidel de Lucía, p. 17.

Publicidades, p. 18.

Las Polonesas de F. Chopin, juzgadas por Franz Liszt, pp. 19-22.

Carlos Vega. Tres programas comentados, pp. 23-24.

Un cuadro dramático invisible, pp. 25-26.

Publicidad, p. 27.

Música: José Giordani. Aria, pp. 28- 29.

XVI Salón Nacional, pp. 30-31.

Música: Mario Rodríguez Arenas. Reminiscencias Cuyanas, pp. 32-33.

Publicidad, p. 34.

Conciertos: Conservatorio Sadovsky. Conservatorio C. A. Fontova. Conservatorio Musical Galvani. Junta Parroquial del Carmelo. Conservatorio Kada Jeno. Escuela de Música Julián Aguirre. Remo Bolognini. Asociación Cristiana de Jóvenes. Academia Moderna de Música. Jane Bathori. Asociación Wagneriana. Gabriel Altomari. Trío Pelz. Nuevo concierto de la señorita Irma Haydée Perazzo. Juan Zorrilla de San Martín (hijo). Tila H. de Montes y John Montes. Quinto concierto de la Srta. Maud Metcalfé. Celia Rodríguez Boque. Presentación del Sr. Teodoro S. Zaccaro. Enriqueta B. de Catelín. Sociedad Nacional de Música. Club Argentino de Mujeres, pp. 35-48.

Versos nuevos. Eduardo Attlwell de Veiga. Duda (poema), p. 49.

Versos nuevos. Norah Lange. Iglesia (poema), p. 49.

Versos nuevos. Rogelio A. Duro. Siesta (poema), p. 49.

Versos nuevos. Fausto E. Viglione. Vencido (poema), p. 49.

Daniel Manfrino. Qué es música, p. 50.

Reflejos de armonía. Oreste Schiuma. Momento musical de Schubert (poema), p. 51.

Reflejos de armonía. María E. Pascual Navas. Dientes perlados (poema), p. 52.

Del Dr. Manuel María Oliver, p. 52.

v.d.r. Bibliografía musical, p. 53.

Clasificados (empleos profesionales), p. 54.

Exposición Ernesto Valls, p. 55.

Música impresa, p. 56.

Libros nuevos, p. 57.

Correo, p. 58.

Conservatorio de Música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 28, noviembre de 1926

Publicidades, p.2.

El mes al día: La Americanista ha entrado en un período de efervescencia. Zogoibi vierte conceptos muy elogiosos para la guitarra campera. El señor Méndez Calzada la emprende con los mercaderes. La Asociación Wagneriana se prepara con tiempo para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven. La Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, realizó su exposición anual, pp. 3-4.

Vicente Diez de Tejada. Orfeo, pp. 5-7.

Notas de arte. Agustín Riganelli (foto), p. 8.

Adela García Salaberry. Zogoibi, p. 9.

Emilio Pelaia. El cuarteto de Buenos Aires, pp. 11-12.

La arquitectura moderna francesa, pp. 13-14.

Carlos Vega. La música de los Incas, pp. 15-16.

En auto por Alemania, pp. 17-20.

Carlos Vega. Luis García. Payador Nacional, pp. 21-22.

El arte antiguo de la India, p. 23.

Publicidad, p. 24.

El artista alemán Carlos Schenker, pp. 25-26.

Guitarras Breyer (publicidad), p. 27.

Música: Valverde y Estelles. Transcripción inédita de Francisco Tárrega. Gavota (dúo de los patos), pp. 28-30.

Romeo y Fernández (publicidad), pp. 31-34.

Música: José Torre. Preludio para piano, pp. 35-37.

Publicidades, p. 38.

Conciertos: Celia Rodríguez Boqué. Conservatorio La Nación. Concierto de alumnos. Clase superior de violín del profesor Víctor Vezzelli. Conciertos Pallemaerts. Club Argentino de Mujeres. Academia de Guitarra Tárrega. Academia musical Casuscelli. Escuela de Adultos N° 3 del Consejo Escolar 6. Au-

dición de la señorita María Rita Flores. Recital de arpa. Wally Zenner en el Club Argentino de Mujeres. Instituto Musical de Santa Cecilia. Alumnos del Conservatorio Conrado A. Fontova. Festival artístico. Asociación Filarmónica Argentina. Conservatorio Fracassi. Audición de canto. Conservatorio Ot. Sevick. Audición de las discípulas del profesor Sinópoli. Sociedad Nacional de Música. Salón Teatro, pp. 39- 55.

Clasificados (empleos profesionales), p. 56.

A. Méndez Casal. La decoración durante el renacimiento, pp. 57-58.

Música nueva, p. 58.

v.d.r. Bibliografía musical, p. 59.

Libros nuevos, pp. 60-61.

Correo, p. 62.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año III, N° 29, diciembre de 1926

Publicidad, p. 2.

La revista Tárrega comentada en Europa, pp. 3-4.

Santos Cifuentes. Disposición para la música, pp. 5-7.

Adela García Salaberry. Luz y sombra, pp. 8-14.

El mes al día: Ernest Ansermet habla de Honegger y lo elogia con toda justicia. Tres grandes guitarristas vendrán a la Argentina. Segovia, Fernández Arbos y Casals obtuvieron un señalado triunfo artístico en Londres. En Pehuajó fue inaugurado el Salón de Arte. En el Cervantes se realizó la fiesta de la poesía. Falleció el pintor argentino Antonio Cichitti, pp. 15-16.

M. Dormoy. La arquitectura moderna francesa (conclusión), pp. 17-18.

Cunninghame Graham. El Río de la Plata, pp. 19-22.

Carlos Vega. Un gran poeta popular, pp. 23-25.

Lisímaco Chavarría. Navidad (poema), p. 26.

Emilio Pelaia. Profesor José Aguirre, p. 27.

Guitarras Breyer (publicidad), p. 28.

Música: Isaac Albéniz (Transcripción de F. Tárrega). Pavana, pp. 29-32.

Conciertos: Conservatorio D'Andrea. Conservatorio Rossegger. Conservatorio Fracassi. Conservatorio Musical Argentino. Academia de guitarra Sors. Asociación Euritmia. Conservatorio Chauvell. Conservatorio Grassi. Conservato-

rio Puccini. Conservatorio Fontova. Conservatorio G. Verdi. Conservatorio Pierre. Conservatorio Castellvi-Estilles. Enrique Alberti, pp. 33-47.

Publicidad, p. 48.

Algunas obras de F. Chopin, juzgadas por Roberto Schumann, pp. 59-52.

Se rindió un homenaje a Jorge Bermúdez, p. 53.

Del ambiente guitarrístico, p. 54.

Música impresa, p. 54.

Versos nuevos. Arturo Pinto Escalier. Fuentecilla de mi pueblo (poema), p. 55.

Versos nuevos. Sara E. Minotti. Esperanza mía (poema), p. 55.

Versos nuevos. Fausto E. Viglione. En vano... (poema), p. 55.

Libros nuevos, p. 56-57.

Correo, p. 58.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

Revista *Tárrega*

Año IV, N° 30, febrero de 1927

Publicidad, p. 2.

El mes al día: Las desnudeces que ofrece "La Aurora" de Peynot, ofenden al pudor. Ana S. de Cabrera fue recibida y celebrada en La Soborna. Ana Sujovoski, eximía violinista argentina, triunfa en Alemania. Lehmann Nitsche nos da -por fin- una verosímil etimología de la voz "gaucho". La Sociedad Musical de Socorros Mutuos ha renovado el Consejo Directivo, que actuará durante el período 1927-1928, pp. 3-4.

Primer centenario de la muerte de Luis [sic] van Beethoven, pp. 5-10.

Adela García Salaberry. La poetisa Mary Rega Molina y su conferencia "I poemetti cristiani" del Pascoli, pp. 11-15.

Publicidades, p. 16.

Kineton Parkes. El arte en el extranjero. El arte serbio en Londres. La obra de Marín Studin, pp. 17-21.

Andrés de Piedra-Bueno. Súper Umbra (poema), p. 18.

"Alma Triste". Retazos de divagaciones. Lluvia maldita, pp. 19-21.

La música de los Incas. El Folk-lore, pp. 22-23.

Música: Beethoven. Minuett; escultura del músico; tumba del músico; Beethoven, transcripción inédita de F. Tárrega. Andante, pp. 24-29.

Bellezas argentinas (foto), p. 30.

Conciertos: Olga Riccardi. Conservatorio Beethoven. Audición musical. Francisca Pastor, pp. 31-33.

Música impresa, p. 33.

Distinguidos cultores de la guitarra (fotos), p. 34.

"Trifón". Carta a una amiga, p. 35.

Carlos Vega. Beethoven y la época, pp. 36-45.

Publicidad, p. 46.

Libros nuevos, pp. 47-48.

Clasificados (empleos profesionales), p. 49.

Correo, p. 50.

Conservatorio de música La Nación (publicidad).

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. (2006). *Atlas geográfico universal.* Barcelona: Océano.

Arizaga, Rodolfo. (1971). *Enciclopedia de la música argentina.* Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes.

Berlin, Isaiah. (2000). *Las raíces del romanticismo.* Madrid: Taurus.

Bruno-Videla, Lucio. (2012). "Registro integral de la música para piano solo de Floro Ugarte". En *Floro Ugarte. Obra integral para piano solo*, disco compacto grabado por María Laura del Pozzo con ayuda del Fondo Metropolitano de Cultura y asesoramiento del Instituto de Investigación en Etnomusicología, de CABA.

Cámara de Landa, Enrique. (2012). "*Entre una carrera de honores y un destino, eligió un destino*: Carlos Vega en la prensa", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 26, pp. 425-469.

Cámara de Landa, Enrique; Donozo, Leandro; Goyena, Héctor L. (2014). "Obras de Carlos Vega". En Cámara de Landa, Enrique (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 373-430.

Cañardo, Marina. (2017). *Fábricas de música. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

Cerletti, Adriana. (2015). "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams". En *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 2, núm. 1, junio, pp. 39-67.

Cirio, Norberto Pablo. (2014). "Escritos científicos inéditos de Carlos Vega obrantes en el Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'". En Cámara de Landa, Enrique (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 347-360.

_____. (2019). "Textos desconocidos de Carlos Vega de la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento (Cañuelas, Buenos Aires)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 33, núm. 2, pp. 17-30.

Corrado, Omar. (2010). "La música en las revistas culturales de los años 20". En *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 21-86.

Dahlhaus, Carl. (1980). "Nationalism and Music". En *Between Romanticism and Modernism. Four Studies on 19 Century Music.* California: University of California Press, pp. 79-101.

_____. (1997 [1977]). *Fundamentos de la historia de la música.* Barcelona: Gedisa.

Dahlhaus, Carl. (2009 [1986]). *L'estetica della musica*. Roma: Astrolabio.

_____. (2014 [1996]). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Dezillio, Romina. (2010). "*Mujeres* para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer. Álbum-Revista* (1899-1902)", *Revista Argentina de Musicología*, núm. 11, pp. 75-97.

Dellmans, Guillermo. (2019). "La revista musical *Polifonía* y sus 'Distinciones Anuales'." En Corrado, Omar. *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 235-272.

Díaz Gómez, Rafael. (2002). "Robledo, Josefina". En Casares Rodicio, Emilio. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 234.

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

Donozo, Leandro. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2009). *Guía de revistas musicales de Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2012). "Once conclusiones provisorias sobre las revistas de música". En Mansilla, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 13-20.

Fernández, Rubén Alejandro. (2010). *Actividad musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

García Muñoz, Carmen. (2002). "Talamón, Gastón". En Casares Rodicio, Emilio. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 122.

García Muñoz, Carmen; Ruiz, Irma. (2002). "Vega, Carlos". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 776-779.

Gellner, Ernest. (1994). *Naciones y nacionalismo*. 2ª ed. argentina. Madrid/Buenos Aires: Alianza.

Glocer, Silvia. (2017). *Música en* La Prensa. *Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: IIIMCV-FACM, Universidad Católica Argentina.

Gómez Carrillo, Manuel (h.). (1999 [1942]). "Noticia biográfica sobre Manuel Gómez Carrillo, folklorista y compositor argentino". En Veniard, Juan María (dir). *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*. Vol. 1. San Isidro: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, pp. 117-128.

Goyena, Héctor. (2016). "La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor". En Cámara de Landa, Enrique (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 301-346.

Hennion, Antoine. (2002). *La pasión musical.* Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.

Herbert, Trebor. (2003). "Social History and Music History". En Clayton, M.; Herbert, T.; Middleton, R. (eds.). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction.* New York/London: Routledge, pp. 146-155.

Hobsbawm, Eric. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780.* Barcelona: Crítica.

Huseby, Gerardo; Plesch, Melanie. (1999). "La música argentina en el siglo XX". En Burucúa, José Emilio (dir.). *Arte, sociedad y política.* Tomo 2. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 175-234.

Illari, Bernardo. (2014). "Vega: nacionalismos y (a)política". En Cámara de Landa, Enrique. (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 137-186.

Jeckel, Ricardo. (2010). *María Luisa Anido, Jorge Gómez Crespo y Adolfo Luna. La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX.* Mendoza, tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX, Universidad Nacional de Cuyo. Consultado en: https://una-edu.academia.edu/RicardoJorgeJeckel

Kuss, Malena. (1998). "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 6, pp. 133-149.

Lacquaniti, Héctor. (1912). *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina.* Tomo I. Buenos Aires: el autor.

Lobato, Silvia. (2009). "La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, auto-representación y legitimación artística", *Música e Investigación*, núm. 17, pp. 145-176.

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

_____. (2009a). "Tárrega". En Donozo, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 161-162.

_____. (2009b). "Música y prensa periódica en la Argentina", *Espacios de Crítica y Producción*, núm. 41, agosto, pp. 51-56.

_____. (2010). El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al 'nacionalismo musical argentino'. Dos escritos publicados en la revista *Tárrega*," *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, núm. 7, pp. 67-74.

Mansilla, Silvina Luz. (dir.). (2012). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina (1848-1943).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

_____. (2012). "El acervo Martínez Zárate del Instituto Nacional de Musicología". En *Actas de las X Jornadas Estudios e Investigaciones. Instituto de Historia y Teoría del Arte "Julio Payró".* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 499-504.

_____. (2017). "Cinco canciones lugonianas de Carlos López Buchardo. Avances de una investigación en curso". En *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación del IAE.* Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Consultado en: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017/schedConf/presentations

_____. (2018). *Alfredo Pinto. Su aporte musical a la Argentina.* 2da ed. Buenos Aires: EDAMUS, Universidad Nacional de las Artes.

_____. (2020a). "La revista *Tárrega* en 1924. Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina". En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Consultado en: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/schedConf/presentations

_____. (2020b). "Indigenismo y música en dos artículos de la revista *Tárrega* (1924). La construcción de un discurso americanista desde Argentina". Ponencia leída en *Jornadas de Investigación en Música Latinoamericana. Cuarta Edición.* Foz de Iguazú (Brasil): Universidad Federal de Integración Latinoamericana (inédita).

_____. (2021). "Los comercios de música en Buenos Aires hacia mediados de la década de 1920. Una aproximación según la revista *Tárrega*". En *Actas de las Quintas Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo.* Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Consultado en: http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/schedConf/presentations

Manso, Carlos. (2012). *Del Teatro de la Ópera a Carmen Piazzini.* Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.

Mendívil, Julio (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Musri, Fátima Graciela. (2003). *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan. 1880-1910.* San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

Olmello, Oscar. (2019). *La guitarra clásica en el Río de la Plata: poética y poder, de Tárrega a Segovia.* Buenos Aires: EDAMUS, Universidad Nacional de las Artes.

Oxley, Víctor M. (2010). *Agustín Pío Barrios Mangoré. Ritos, cultos, sacrilegios y profanaciones.* Asunción del Paraguay: Servilibro.

Paiva, Vanina. (2019). *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 Socio-

logía de la Cultura. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Consultado en: https://ri.unsam.edu.ar/xmlui/handle/123456789/1228

_____. (2020). "Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos", *Música e Investigación*, núm. 28, pp. 49-80.

Peña Fuenzalida, Carmen. (2003). "Aporte de Samuel Claro Valdés (1934-1994) al estudio de la música popular chilena", *Resonancias*, núm. 12, mayo, pp. 53-56.

Pereira Porto, Patrícia; Porto Nogueira, Isabel. (2007). "Imagem e representação em mulheres violinistas: algunas reflexões sobre Josefina Robledo. En *Anais do XVII Congresso da ANPPOM (Associaçao Nacional de Pesquisa e Pós-Graduaçao em Música).* Sao Pablo. Consultado en: https://anppom.org.br/

Plesch, Melanie. (1995). "Del salón familiar a la sala de conciertos: usos de la transcripción en el ambiente guitarrístico de Bueno Aires, 1880-1940". En *Las artes entre lo público y lo privado.* Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 256-265.

_____. (1999). "Anido, María Luisa [Isabel]". En Casares Rodicio, Emilio. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 475.

_____. (2000). "Guitarra. II. Argentina". En Casares Rodicio, Emilio. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 112-116.

_____. (2009). "Prólogo. El hilo en el laberinto". En Donozo, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 9-10.

_____. (2014). "Entre el mito y la historia: Carlos Vega y sus historias de la guitarra clásica en Argentina". En Cámara de Landa, Enrique. (comp.). *Estudios sobre la obra de Carlos Vega.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 219-248.

_____. (2017). "The Cultural Biography of a Music Periodical: *Boletín Musical* (Buenos Aires, 1837)". En Cascudo, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism.* Turnhout: Brepols, pp. 183-206.

Plesch, Melanie; Suárez-Pajares, Javier. (2001). "Prat Marsal, Domingo". En Casares Rodicio, Emilio. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Vol. 8. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 930.

Prat, Domingo. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología.* Buenos Aires: Romero y Fernández.

Rodríguez, Aldo. (1992). *María Luisa Anido. Una vida a contramano.* La Habana: Letras Cubanas.

Sosa de Newton, Lily. (1972). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas.* Buenos Aires: la autora.

Valenti Ferro, Enzo. (1992). *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días.* Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

_____. (1997). *Historia de la ópera argentina.* Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

Veniard, Juan María. (1999). "Editores e impresores. II. Argentina". En Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Vol. 4. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 620-622.

Verón, Eliseo. (2005). "Prensa gráfica y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación". En *Fragmentos de un tejido.* Barcelona: Gedisa, pp. 193-211.

Weber, José Ignacio. (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910).* Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y Letras (UBA). Consultada en: http://repositorio.filo.uba.ar/

Wolkowicz, Vera. (2012). *Música de América. Estudio preliminar y edición crítica.* Buenos Aires: Teseo/Biblioteca Nacional.

_____. (2017). *Inventing Inca Music: Indigenist Discourses in Nationalist and Americanist Art Music in Perú, Ecuador and Argentina (1910-1930).* Tesis de Doctorado en Musicología (inédita). Cambridge: Universidad de Cambridge.

_____. (2018). "En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)". En Eli Rodríguez, Victoria; Torres Clemente, Elena (eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España.* Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 33-44.

Yunis, Micaela. (2019). "Un ensayo del 'hallazgo de lo inesperado' en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno". En Gómez, Silvana; D'Agostino, Valeria; Masán, Lucas. *Hilando perspectivas sociales. Abordajes en torno a problemas argentinos. Siglos XIX, XX y XXI.* Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 75-89.

Yupanqui, Atahualpa. (2006). *El canto del viento. (Libro 7 de sus Obras completas).* San Luis: Universidad Nacional de San Luis.

Zenck, Martin. (1989). "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale". En Borio, Gianmario; Garda, Michela (eds.). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione.* Torino: Edizioni di Torino —EDT/Música—, pp. 96-116.

Sobre la autora

Silvina Luz Mansilla (Villa Mercedes, San Luis). Directora del Área Musicología del Doctorado en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina y Profesora Titular en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Coordinadora e investigadora del Área de Investigación en Artes Musicales, en el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; Licenciada y Profesora Superior en Musicología, graduada de la Universidad Católica Argentina; y Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional de Música. Docente-investigadora categorizada, trabaja como Profesora Adjunta en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, donde dirige proyectos de investigación acreditados.

Autora de varios libros, tres de ellos dedicados al compositor argentino Carlos Guastavino, dirigió volúmenes colectivos y editó revistas del área. Entre 2010 y 2016, fue investigadora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología, integra también la *International Musicological Society* y su Rama para América Latina y El Caribe, en la que participa en el Grupo de Trabajo "Música y periódicos" formado en 2019.

Producida en una época de pujanza y dinamismo cultural, Tárrega se publicó en Buenos Aires entre 1924 y 1927. Dirigida desde el número 21 por el insigne musicólogo Carlos Vega (entonces crítico e investigador incipiente), más de dos terceras partes de la revista se encuentran dentro del patrimonio fundacional del Instituto de Investigación Musicológica que lleva su nombre, en la Universidad Católica Argentina. Gracias a la localización de los números faltantes, se realiza este aporte bibliohemerográfico, que reúne el formato tradicional de libro con una publicación en línea. Así, se consolidan objetivos largamente anhelados: acercar fuentes documentales a investigadores de la música y las humanidades; colaborar en el análisis de la participación de la industria cultural en la divulgación de repertorios y prácticas musicales específicas durante el período llamado de entreguerras; y substancialmente, sumar esfuerzos de distinta índole para una mejor y mayor divulgación científica.

.UBA200 filosofía y letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

ISBN 978-987-620-526-9

9 789876 205269