

Sobre obras desconocidas del repertorio argentino de músicas de concierto. El caso del Triste, de Floro Ugarte

MANSILLA, Silvina Luz / Universidad de Buenos Aires, FFyL, Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” – silman@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: prensa periódica – deontología – piano – edición musical – Elegancias – Argentina –

> Resumen

Se da a conocer una breve obra para piano del compositor argentino Floro Ugarte (1884-1975). Divulgada en 1911 en la revista parisina *Elegancias*, la partitura no fue considerada por el mismo autor a la hora de delimitar su elenco de obras junto a la musicóloga Carmen García Muñoz. En esta presentación reflexiono sobre las dificultades que comporta la confección de catálogos y sus implicancias éticas y presento una edición informatizada de la pieza que permitirá su recirculación en las salas de concierto. Realizo una breve aproximación intentando mostrar las influencias estilísticas que contiene la obra y propongo una interpretación, a la luz del pensamiento nacionalista manifestado por Ugarte en entrevistas y escritos posteriores, sobre las causas que impidieron su circulación. Considero la obra de título homónimo –del tercer número de la serie *Ronroncitos, opus 31* (de 1952)–, para concluir que ambos *Tristes* se asemejan más a melancólicas piezas de carácter del repertorio europeo, que a aquellas piezas que intentaban, en la Argentina de comienzos del siglo XX, la construcción de una identidad nacional a partir del uso retórico de elementos de la música pampeana.

> Introducción

Esta comunicación saca a la luz una breve obra para piano no considerada hasta ahora en el catálogo del compositor argentino Floro Ugarte, que viviera entre 1884 y 1975.¹ Divulgada en 1911 en la revista parisina *Elegancias* –una publicación periódica típica del momento cultural de los Centenarios destinada a la clase

¹ Un especial agradecimiento a Luisina García y a Vera Wolkowicz por su importante ayuda para la concreción de este trabajo. También, a Ricardo Jeckel por su auxilio tecnológico en la edición informática de la partitura contenida en el anexo.

alta argentina radicada en la capital francesa–, la partitura no fue mencionada por el mismo autor a la hora de confeccionar su listado de obras junto a su biografía (García Muñoz: 1985). En esta presentación, reflexiono sobre las dificultades que comporta el relevamiento de partituras y la confección de catálogos de músicas de concierto y algunas de sus implicancias éticas. Presento, además, una edición informatizada de la pieza en cuestión –que permitirá su recirculación en las salas de concierto–, ofreciendo una breve aproximación analítica.²

Reflexiones. Algunos casos

Desconocido, olvidado, invisibilizado. Con sus variantes semánticas, cualquiera de estos términos aplica para una porción grande, a mi entender, del repertorio argentino de músicas de tradición escrita creadas en diferentes épocas.³ Los casos son variados y por lo general, se ocasionan por una confluencia de causas. Así tenemos, por ejemplo, épocas enteras o, a veces, repertorios extensos, que han permanecido casi totalmente en una vacancia de estudios académicos (Mansilla, 2020). Se ha hablado, por ejemplo, de las llamadas “Generaciones Olvidadas”, que refieren a producción musical creada en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo dedicada al piano. De hecho, hasta hace relativamente pocos años, esa época nos devolvía poco o casi nada de música para escuchar o ahondar. Afortunadamente, han sido Manuel Massone (2011) y sus sucesivos equipos de pianistas-investigadores quienes asumieron la tarea de sacar a la luz, poco a poco, ese repertorio (Massone y Celentano, 2016). ¿Dejarán de estar esas obras “condenadas al olvido”?

Otra coyuntura, que también es objeto de serio análisis en la actualidad, es la de las compositoras llamadas “profesionales”, que se perfilan en el devenir del siglo XX argentino desde aproximadamente la tercera década (Dezillio, 2017b). Una tesis doctoral en curso y una multiplicidad de artículos de Romina Dezillio (2015; 2020b, entre otros), más dos libros electrónicos compilados (2017a; 2020a), hablan por sí solos del tema; trabaja esa musicóloga profundamente –desde perspectivas de género– el problema arduo que entrecruza los vacíos documentales, la memoria y el olvido, la escasez de conciencia patrimonial colectiva. Su trabajo personal se combina con acciones grupales en dos instituciones públicas, que alientan la edición

² Mis reflexiones se cifan exclusivamente a Argentina, si bien podrían asemejarse a casos similares de otros países de América Latina. Véase, en tal sentido, los textos de Malán (2019) y Suárez Marrero *et alii* (2019).

³ Lejos se encuentra la Argentina de proyectos de recuperación de obras musicales escritas, pensados con un alcance temporal extenso, como fue el del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en Madrid. Iniciado en los años setenta, puede enorgullecerse de haber recuperado, por ejemplo, cerca de cuarenta óperas, muchas de las cuales han sido grabadas por prestigiosas casas discográficas. Sobre el tema, véase Casares Rodicio (2014).

de partituras,⁴ así como la puesta en valor mediante la organización de conciertos y recitales.⁵ ¿Serán suficientes estos esfuerzos de memoria para patentizar la inequidad con que ha obrado la construcción canónica al cristalizarse solo una estrecha fracción del repertorio musical argentino usualmente denominado académico?

Por otra parte, la problemática no escapa incluso a compositores consagrados y sobre los que ya hay abundante producción científica.⁶ Un ejemplo, reconsiderado hace unos años a raíz del centenario de su nacimiento, es el de una parte nada menor de las obras creadas por Alberto Ginastera (1916-1983). En este caso, tenemos la paradoja de que un conjunto de obras que el mismo compositor dejó de lado permanece en una suerte de “olvido voluntario”, puesto que se omitió asignarles un número de opus en su catálogo. Como reflexionara Deborah Schwartz-Kates (2016) ¿corresponde contradecir la voluntad del compositor, fallecido en 1983? O bien ¿es una tarea de la musicología sopesar esa producción y atender a su existencia tanto como a las obras que sí están contenidas en su listado, por así decirlo, “oficial”? Tampoco es de extrañar que, con Carlos Guastavino (1912-2000), figura a la cual vengo dedicando algunos años de trabajo investigativo, surjan nuevas obras, encontradas en manos de particulares. Así, siguen “apareciendo” transcripciones, adaptaciones, arreglos e incluso obras inéditas, que, por voluntad del compositor santafesino, quedaron sin mucho registro ni memoria (Mansilla y Jeckel, 2020). En su hora, tal vez fueron obras circunstanciales, sin mucha importancia para su propia visión. Así, a pesar de tres publicaciones gruesas sobre el compositor en las que he estado involucrada, pasaron por fuera de mi atención musicológica. ¿Podría pensarse en una falta de prolijidad o desatención? ¿hasta dónde llega la tensión entre la imprescindible rigurosidad metodológica que nos hace querer siempre “completar más” nuestros resultados y la necesidad de divulgarlos a la comunidad, aun cuando los juzguemos todavía “en progreso”?⁷ Como se ve, el tema deontológico aparece una y otra vez en el camino. Nos han enseñado –y enseñamos– los pasos ineludibles por ejemplo de una catalogación. Contar con la producción –esto es, con la materia

⁴ Véase el proyecto grupal dirigido por Dezillio, que produjo la “Serie Compositoras Argentinas”, destinada a la recuperación de partituras mediante ediciones de uso para su libre disponibilidad en internet. Esto, como parte de su trabajo investigativo en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, que depende del Ministerio de Cultura. <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/compositoras-argentinas/>

⁵ Dezillio ha promovido la difusión y puesta en valor de la música de compositoras argentinas de la primera mitad del siglo XX, a partir de su integración a sucesivos proyectos grupales de investigación en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Véase Mansilla *et alii* (2016), así como el contenido del canal de YouTube “Patrimonio Musical Argentino y Latinoamericano”.

⁶ Solo a modo de ejemplificación cito a dos de los compositores consagrados del siglo XX argentino. Seguramente hay otros ejemplos similares; uno de ellos, el de la enigmática *Epopéya argentina*, de Astor Piazzolla, en la que se entrecruzan censura, vacío documental y algunas contradicciones dilucidadas por Corrado (2019) a partir de un único ejemplar de la partitura conservado, que se halla en la Biblioteca Nacional.

⁷ Similar inquietud manifiesta Waisman cuando expresa que todo archivo “se caracteriza por sus agujeros” (2023: 82), comentando que, lejos de las visiones de poder, control, exclusión, su vivencia lo lleva a pensarlos como sitios “de desorden, mugre, abandono, dejadez, capricho” (2023: 81).

prima de las músicas de tradición escrita que son las partituras– sería siempre el punto de arranque.⁸ Ahora bien ¿contamos siempre con la producción en sí? ¿qué hacer si las músicas están referidas, comentadas en la prensa, si sabemos que se estrenaron, que se tocaron, que tuvieron algún éxito, pero no contamos con las partituras? ¿las mencionamos igualmente? ¿qué actitud sería aconsejable cuando por razones casi publicitarias se anuncian en conciertos algunos “descubrimientos”, “premieres” o “estrenos mundiales” de obras que sabemos ya fueron interpretadas en su época, a pesar de un posterior y prolongado olvido? ¿obedecieron esos olvidos a maniobras o a políticas específicamente pensadas como modo de censura o silenciamiento? Por otro lado ¿la preservación preventiva asegura la visibilización o a veces dificulta más la consulta de los materiales?

El panorama de posibilidades y variantes que viene a mi memoria es grande. Podría ahondar, pero solo voy a mencionar tres ejemplos más, antes de continuar con Ugarte.⁹ Uno: el caso de Arturo Berutti, un compositor contrariado por el maltrato de la crítica en relación con sus últimas óperas (Musri y Rovira, 2019: 105) que, exprofeso, dificultó la circulación *post mortem* de sus partituras, algunas hasta hoy irre recuperables por la fragmentación en que quedaron (Veniard, 1988: 327-328). Los otros dos se relacionan con compositores inmigrantes que vivieron muchos años en Argentina realizando un aporte significativo a nuestra cultura musical pero cuyos archivos personales fueron entregados a bibliotecas extranjeras, alejando físicamente los materiales originales de la musicología local: uno es Jacobo Ficher (1896-1978), cuyo fondo documental está en Washington, en la *Library of Congress*; el otro, Julián Bautista (1901-1961), músico español exiliado entre nosotros por causa de la Guerra Civil, cuyo acervo fue adquirido por la Biblioteca Nacional de España (De Persia, 2004).

El temprano Triste, de Ugarte

Paso entonces luego de estas reflexiones, al *Triste*, para piano, de Floro Ugarte. Contamos con la partitura por una serendipia. Luisina García, en sus indagaciones relacionadas con el busto del compositor Julián Aguirre (1868-1924) erigido en el Rosedal de Palermo, indagó en el repositorio digital del IIAC –el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura– de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. La revista *Elegancias*

⁸ No tiene este texto la pretensión de analizar la técnica de la catalogación al momento de colocarse frente a una computadora “para ‘hacer carne’ la teoría”, como expresara Valentín Mansilla (2019: 211), si bien se valora desde luego el trabajo que empieza a consensuarse según pautas internacionales, como las de RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*).

⁹ Querría coincidir con Susan Campos Fonseca cuando sostiene que, en Costa Rica, existe una relación simbiótica entre archivos e investigación musical, que va fomentada a partir de la mutua generosidad entre las personas que donan, las que encuentran, las que estudian y editan las músicas, transfigurando las huellas conservadas en los fondos privados en nuevas sonoridades (2018: 125); pero la experiencia en Argentina es heterogénea.

está disponible allí desde enero de 2016. El *Triste* es la única música contenida en los números digitalizados de ese archivo.

Como dije antes, esta partitura no fue considerada por el mismo autor cuando, junto con la musicóloga Carmen García Muñoz, confeccionaron su listado completo de obras sistematizándolo en el formato del típico catálogo musical, hacia comienzos de la década de 1970. Tampoco se encuentra incluida en la que se anuncia como la grabación de su “Obra *integral* para piano solo”, dada a conocer por la virtuosa pianista María Laura del Pozzo en 2012.¹⁰ La partitura, sin embargo, había sido publicada más de un siglo antes, en versión facsimilar, a partir de un manuscrito que está firmado de una forma ológrafa por el compositor, lo que no deja lugar a dudas respecto de la autoría.¹¹

La revista *Elegancias* que contiene nuestra partitura se titulaba “revista mensual ilustrada artística, literaria, modas y actualidades”. Publicada en París entre 1911 y 1914, estaba patrocinada por los hermanos Alfredo y Armando Guido, de Uruguay, junto al dibujante español Leo Merelo (Streckert, 2019: 248). Orientada al público femenino, presentaba una abundancia de fotografías relacionadas con la moda y publicidades de perfumes, joyas y accesorios para la mujer. Muy sugestivo resulta el señalado carácter transnacional de la publicación, por estar dirigida a un público latinoamericano residente en la capital francesa, que se patentiza en la serie “Bellezas de América” (Streckert, 2019: 249): retratos de mujeres latinoamericanas residentes allí.¹²

No se ha podido establecer fehacientemente si Ugarte residía en forma permanente en París hacia 1911, pero por la presencia de textos de su hermano Manuel Ugarte en esta revista, junto también a escritos de Amado Nervo y otros poetas latinoamericanos, puede suponerse que el origen de la convocatoria se debiera a esas conexiones. El paso de Ugarte por el Conservatorio Nacional de París, hasta donde se sabe actualmente, se ciñó a clases de armonía, habiendo ocurrido sus clases con Félix Fourdrain en el ámbito privado.¹³ De época cercana al *Triste*, encontramos una *Suite Pittoresque* de ese compositor, para piano, cuyo número 5 está dedicado a Ugarte.¹⁴

¹⁰ La cursiva es mía. El registro fonográfico fue asesorado por el Instituto de Investigación en Etnomusicología –IIET– y patrocinado por el Fondo Metropolitano de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. La grabación se realizó en Estudios Cosentino (Bruno-Videla, 2012).

¹¹ La partitura aparece en las páginas 58 a 60, del vol. 1, núm. 2 de *Elegancias*, del 15 de mayo de 1911.

¹² En el caso puntual del número que nos ocupa aparece a página completa en “Bellezas Argentinas”, una joven Victoria Ocampo, retratada de cuerpo entero. No pudimos identificar el artista.

¹³ En el Conservatorio Nacional, se detectan reportes de la cátedra de Armonía, a cargo del profesor Émile Pessard, entre 1906 y 1908. Luego de destacar, a pesar de su empeño en el estudio, la fragilidad de la salud de Ugarte, en mayo de 1908 solicita su expulsión debido a su ausencia a las clases. Agradezco a Wolkowicz esta información de primera mano.

¹⁴ García Muñoz menciona que Ugarte estudió con Felix Fourdrain (2002: 549). Esta partitura, publicada en 1913 –por R. Deiss, Editeur, 31 rue Meslay–, lo corrobora. Agradezco este material a Vera Wolkowicz.

Nuestra breve pieza, seguramente destinada al mundo doméstico de la clase alta, contiene una forma A-B-A', en la que el paso a la sección central, diferente, se produce sin solución de continuidad, por la permanencia de la misma figuración rítmica, que obedece a un compás ternario de subdivisión ternaria (9/8).¹⁵ Escrita en la tonalidad de Do sostenido menor, modula en la sección B por enarmonía (cp. 18), alcanzando entonces su momento de mayor inestabilidad y de clímax, luego de pasar por una región en modo mayor (cp. 19-20). La escritura es accesible, pensada para un intérprete en formación, que pueda leer partituras no demasiado complejas. El registro utilizado en el piano es amplio y la textura está trabajada con una voz intermedia que se va solapando en función de tejer el acompañamiento armónico, con predominio de arpeggios que responden sobre todo a acordes triádicos, a veces con séptimas.

> **A modo de cierre**

Sabemos por los estudios de García Muñoz sobre la posición muy defensora del uso de materiales folclóricos por parte de Ugarte, a partir de sus opiniones entregadas a la conocida encuesta “La música y nuestro folklore”, de 1918, en la revista *Nosotros*. En ese momento, Ugarte opinaba que, cumplido el período de largo aprendizaje europeo, se iniciaría el momento fecundo de esa nueva escuela de composición argentina, que sabría captar “el carácter de nuestra sensibilidad nacional” (García Muñoz, 1985: 79). Por tanto, no resulta difícil inferir que esta obra de juventud del compositor, el *Triste* para piano, seguramente fue dejada de lado por no aproximarse el título –de intención nacionalista– a los materiales criollos (melódicos y rítmicos) relacionados. En efecto, de *Triste* –en el sentido que hoy entendemos desde la aplicación de la teoría tópica al repertorio del llamado nacionalismo musical argentino por Melanie Plesch (2008)– tiene muy poco.

Otra pieza –completamente diferente– de título “Triste”, está contenida en la serie *Ronroncitos, opus 31*, de Ugarte, compuesta en 1952. Subtitulada “*cinco expresiones de ternura*”, esta serie –de pequeños trozos pianísticos– está pensada para ser interpretada sin solución de continuidad. El “Triste”, tercer número de la obra, trabajado mediante acordes pesantes en un pulso binario, también carece de referencias folclóricas, destacándose la asociación del carácter indicado en su título con el uso del modo menor, sin sensibilización del séptimo grado. En ambos casos, hay por consiguiente elementos que permiten ubicar la escritura de Ugarte mucho más cercana a la melancolía de las piezas de carácter –por lo general, microformas– del repertorio europeo decimonónico que a aquellas piezas que intentaban en la Argentina de comienzos del siglo XX, una construcción identitaria a partir del uso retórico de elementos de la música pampeana.

¹⁵ Las secciones podrían delimitarse así: Introducción, compases 1 a 3; sección A, compases 4 a 18; sección B, compases 19 a 34; sección A', compases 35 a 53.

He querido en esta breve presentación apuntar a una reflexión teórica y metodológica al interior del quehacer musicológico, reflexión que se ve inevitablemente tensionada por la presentación de una breve e ignota partitura de Ugarte; tal vez, la misma comience a partir de ahora a recircular en las salas de concierto y pueda ser tenida en cuenta en los programas latinoamericanos de estudios pianísticos. Parafraseando a Emilio Casares, una vida musical que repite el repertorio “manido” –así denomina a las obras canónicas– “es la muerte del acto cultural” (2014: 196).

Bibliografía

- Bruno-Videla, L. (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.
- Campos Fonseca, S. (2019). Com-poner la historia sonora de un país, *Música e Investigación*, núm. 27, pp. 123-134.
- Casares Rodicio, E. (2014). El patrimonio musical hispano. Un legado que espera. En AAVV. *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*, pp. 189-196. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- Corrado, O. (2019). *Epopeya argentina* (1952) de Astor Piazzolla. Tensiones entre lenguaje y política en la música argentina durante el primer peronismo. En Corrado, O. (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, pp. 311-337. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- De Persia, J. (2004). *Julián Bautista (1901-1961). Archivo personal. Inventario*. Madrid, Biblioteca Nacional.
- Dezillio, R. (2015). Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torr . *Avances*, núm. 24, pp. 133-149.
- _____. (comp.) (2017a). *Celia Torr . Sonata para piano en la*. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
- _____. (2017b). Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina. En González, J. P. (ed.). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, pp. 22-45. Santiago de Chile, Iberm sicas.
- _____. (comp.) (2020a). *Lita Spena. Sonata para piano*. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
- _____. (2020b). *Divertissement s riel* de Susana Baron-Supervielle: episodios de una obra ambulante, *Revista Musical Chilena*, año LXXIV, núm. 234, pp. 87-110.
- García Muñoz, C. (1985). Floro Ugarte (1884-1975), *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, núm. 6, pp. 79-88.
- _____. (2002). Ugarte, Floro. En Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, pp. 549-550. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- Mal n, F. (2019). Los documentos sonoros como fuentes testimoniales para la historia archivística en Uruguay. El caso de los Festivales Latinoamericanos de Música de 1957 y 1966, *Música e Investigación*, núm. 27, pp. 135-157.
- Mansilla, S. L.; Otero, L.; Dezillio, R. y Martino, S. (2016). Maestros y discípulos, maestras y discípulos. Avances de una investigación grupal sobre música argentina, *4'33"*. *Revista Online de Investigación Musical*, núm. 17, mayo, pp. 03-14.
- Mansilla, S. L. (2020). De deuda pendiente a activación patrimonial. Presentación. En Dezillio, R. (comp). *Lita Spena. Sonata para piano*, pp. 09-11. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
- Mansilla, S. L. y Jeckel, R. (2020). Documentos escritos y documentos sonoros. Un acercamiento al estudio de la improvisación pianística en Carlos Guastavino, *4'33"*. *Revista Online de Investigación Musical*, año IX, núm. 19, diciembre, pp. 127-140.

- Mansilla, V. (2019). Primer Seminario Argentino de Capacitación en Catalogación Musical con Muscat-RISM. 25 [sic] al 19 de marzo de 2019, Córdoba, Argentina. *Música e Investigación*, núm. 27, pp. 211-214.
- Massone, M. (2011). *Generaciones olvidadas. Música de la generación del siglo XIX*. Buenos Aires, IRCO, CD347.
- Massone, M. y Celentano, M. (2016). *Generaciones olvidadas*. Buenos Aires, Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
- Musri, F. G. y Rovira, E. (2019). Arturo Berutti. Un compositor sanjuanino en los escenarios operísticos nacionales e internacionales. En Clavel, S. y Gnecco, J. (eds.). *Primera Jornada Provincial de Investigadores en Historia Regional*, pp. 90-106. San Juan, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En AAVV. *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, pp. 55-110. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Schwartz-Kates, D. (2016). Reflexiones sobre el compositor Alberto Ginastera en el centenario de su nacimiento. Logros, retos y consideraciones para el nuevo siglo ginasteriano, *Revista Argentina de Musicología*, núm. 17, pp. 115-130.
- Streckert, J. (2019). *París, capital de América Latina. Latinoamericanos en la Ciudad Luz durante la Tercera República (1870-1940)*. París, Universo de Letras.
- Suárez Marrero, P.; Escudero, M. y Barreiro Pousa, L. A. (2019). Patrimonio histórico-documental de la música en Cuba: conceptualización del término y su necesidad de gestión, *Música e Investigación*, núm. 27, pp. 97-121.
- Veniard, J. M. (1988). *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Waisman, L. (2023). Archivos musicales: la reflexión teórica y la vivencia. En García, M. (ed.). *Los archivos de las (etno)musicologías. Reflexiones sobre sus usos, sentidos y condición virtual*, pp. 79-88. Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.

TRISTE

Composición para piano, de FLORO UGARTE
Escrita especialmente para ELEGANCIAS

Adagio ♩ = 46

Piano

p

4

8

poco cresc.

rall. dim.

p

a tempo

12

con sentimento

2

TRISTE

Musical score for measures 16-18. The piece is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 16 begins with a treble clef and a half note G#4. The bass line consists of quarter notes. A *cresc.* marking is placed above the treble staff between measures 17 and 18. Measure 18 ends with a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 19-21. The key signature changes to two sharps (F#, C#). The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass line provides harmonic support with sustained notes and moving lines.

Musical score for measures 22-24. The treble staff continues with a melodic line, while the bass line features a more active accompaniment with slurs and accents.

Musical score for measures 25-27. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass line starts with a *p* dynamic marking. A *cresc.* marking with a dashed line spans across measures 26 and 27. The piece concludes with a *poco a* marking.

Musical score for measures 28-30. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass line starts with a *poco* marking. The piece ends with a *f* dynamic marking and the instruction *appassionato*.

TRISTE

3

31

mancando

34

p

a tempo

38

mf

42

poco più mosso

f

45

a tempo

p

4

TRISTE

The musical score is written for piano in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system, starting at measure 48, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system, starting at measure 50, features a more active right hand with the instruction 'calando' and a right hand ending with 'rit.'. The third system, starting at measure 52, is marked 'morendo' and concludes with a final chord in both hands.

Flore Ugarte
Paris le 6 - Juillet 1910