

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA
ÁREA: ARTES



EDICIÓN Y ESTUDIO INTERPRETATIVO DEL *CUADERNO DE MÚSICA*
PERTENECIENTE AL ARCHIVO MUSICAL DE LA FAMILIA COLÓN-PIÑANGO
Trabajo de Grado presentado para optar al título
De Magíster Scientiarum en Musicología Latinoamericana

Autora: Gioconda Josefina Cabrera Colón
Tutor: Profesor Juan Francisco Sans †
Tutor Adjunto: Profesora Mariantonia Palacios de Sans

Caracas Marzo 2023

ACTA

APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL
DE VENEZUELA
POR EL SIGUIENTE JURADO EXAMINADOR:

Coordinador

Jurado

Jurado

DEDICATORIA

A Dios, por darme fortaleza y sabiduría.

A mi madre María Efigenia Colón de Cabrera (†), quien con su fuerza suprema me formó con sabiduría para expresar lo correcto y con la voluntad de elegir mi destino. Fuiste Madre, pilar en esta investigación -y como tu sueño-, era verme defender y hacerle un reconocimiento a la familia Colón Piñango, así lo haré querida madre. Gracias.

A mi estimado tutor, amigo, Dr. Juan Francisco Sans (†), quien con su entusiasmo me motivó a incursionar en esta línea de investigación musicológica en particular. Siempre estarás presente mi eterno tutor. Gracias por todas tus enseñanzas.

A la memoria del Prof. José Peñín (†), quien, mientras estaba elaborando la *Enciclopedia de la música en Venezuela*, me incentivó a continuar la investigación que había iniciado por mi propio interés y deseo de rescatar el Archivo Musical de la familia Colón Piñango.

A la memoria de la familia Colón Piñango, forjadores de un legado aún desconocido en la historia musical venezolana.

A mis hermanos, en particular a William Alfredo Cabrera Colón (†), quien en vida fuera excelente hermano, músico, pianista. Desde el cielo me estarás acompañando.

AGRADECIMIENTOS

A mí querida tutora adjunta Mariantonia Palacios de Sans, por su disposición humana y profesional para la culminación de éste trabajo de grado.

A Vince de Benedittis por su inmensa paciencia, sus sabios consejos y sus siempre acertadas palabras llenas de inspiración y motivación para este trabajo.

A mi querido maestro Alberto Grau, quien me asesoró en la edición y el estudio interpretativo.

A mis profesores de la maestría, a mis compañeros de clase, de trabajo, a mis alumnos, a mis hermanos musicales, y a todos quienes han aportado en mi vida y en mi carrera un granito de arena y un poco de humor.

A Flor Martínez, quien me apoyó en la transcripción de la primera versión de los manuscritos.

A Gilda Lamuño, por todas las orientaciones recibidas en la bitácora y los análisis musicales vinculados a la misma.

A Erlinda Roca, por haberme ayudado en la revisión y transcripción del resumen en inglés.

A mi querido amigo Edgar González, por los detalles técnicos, informáticos de la tesis y todo el apoyo recibido en la construcción de la tesis.

A César Rumbos, que con su paciencia me apoyó y enseñó a utilizar el programa *Finale* para la orquestación de los turnos de baile.

Al personal de la Biblioteca Nacional, Dirección de Publicaciones Seriados, Dirección de Publicaciones hemerográficos: Alberto Acuña, Mariluz Matheus y Eleazar Cárdenas, por facilitarme el acceso a todo el material que es la memoria impresa de nuestra historia.

RESUMEN

El presente Trabajo de Grado consiste de la edición y estudio interpretativo de un manuscrito titulado *Cuaderno de música*, que forma parte del archivo musical de la familia Colón Piñango. Esta familia desarrolló una intensa actividad musical y labor de copistas de música desde finales del siglo XIX y todo el s. XX. El cuaderno en cuestión forma parte de una colección de cuatro libros contentivos de música manuscrita pertenecientes a ese archivo. El que estudiamos en este trabajo contiene una colección de treinta y dos obras conformadas por algunos de los géneros músico-bailables de salón más cultivados en Venezuela entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX: mazurkas, polkas, danzas-merengue, contradanzas, vales, lanceros, pasodobles y *one step*. Además, el cuaderno incluye obras de destacados compositores venezolanos como Adolfo Colón, Pedro Elías Gutiérrez, Francisco Pacheco, y también extranjeros como Georges Aubry, Paul Fauchey, Émile Waldteufel, George M. Cohan y Marvin Franklin. Mucha de la música manuscrita de este cuaderno pertenece a un tipo de texto musical muy frecuente en la última mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX en el país, definido como *guión*. El mismo consiste en una melodía con indicación de armadura, compás, género y —eventualmente— el nombre del compositor, sin ningún tipo de acompañamiento. Esta clase de textos musicales ha sido trabajado principalmente por Palacios y Sans (2001 y 2016), y Sans (2001, 2006, 2012). La dificultad que presentan los guiones radica en su interpretación, ya que funcionan a modo de un *Real Book*, es decir, como una colección de melodías que han de ser “realizadas” en sus múltiples aspectos formales, armónicos, melódicos y orquestales —tal como se “realiza” un bajo continuo— y donde la creatividad y capacidad improvisadora del intérprete juegan un rol fundamental. Utilizaremos para su estudio las herramientas que nos ofrece la filología musical de Grier (1996), Caldwell (1995) y Caraci-Vela (2005), las teorías de la interpretación históricamente informada de la

música planteadas por Frith (2014), Rink (2006), Lawson (2005) y Taruskin (1995), así como los estudios sobre improvisación de Bailey (1992), Nachmanovith (2004) o Nettle (1998). Este *Cuaderno de música*, que proviene del archivo musical de la familia Colón Piñango, fue copiado por varios de sus miembros, Gregorio Adolfo Colón (padre), Concepción Piñango de Colón, Delfina Piñango y Cipriano Colón, músicos en destacadas orquestas de baile desde finales del siglo XIX y todo el s. XX, quienes recopilaron la música para su uso personal. Nuestra propuesta no se trata de hacer únicamente un trabajo de carácter histórico o filológico, sino que se adentra en las prácticas musicales de interpretación y trata de reconstruirlas a partir de una hermenéutica de las evidencias musicales, escritas y orales a nuestra disposición.

Palabras clave: filología musical, guión, música de baile, turno de baile, interpretación históricamente informada, Archivo Musical Familia Colón Piñango (AMFCP), música en Venezuela.

ABSTRACT

This project consists of the edition and interpretative study of the manuscript entitled *Music Notebook*, which is part of the Colon Piñango family musical files. This family developed an intense musical activity and copyist labour since the end of the XIX century and all through the XX century.

The book we are referring to is part of a collection of four books of handwritten music that belong to the mentioned file. The one that we are going to study in this work contains a collection of thirtytwo pieces, contented by Salon dancing musical plays which were highly cultivated in Venezuela during the XIX century and the beginning of the XX century. As far as known, mazurkas, polkas, danzas-merengue, contradanzas, vales, lanceros, pasodobles, the one step and caprichos. The notebook also includes pieces of well-known Venezuelan composers like Adolfo Colón, Pedro Elías Gutiérrez, Francisco Pacheco, and foreigner ones like Georges Aubry, Paul Fauchey, Émile Waldteufel, George M. Cohan and Marvin Franklin. A lot of the handwritten music found in this notebook belongs to a sort of musical text, very frequent in the country from the last half of XIX century up to the beginning of the XXth and defined as guion. Guion typically consisting of a melody in musical treble clef with indication of armadura, compass, genre and -eventually - the name of the composer, with no accompaniment. This type of musical texts has been worked, mainly, by Palacios and Sans (2001 and 2016) and Sans (2001, 2006, 2012). The difficulty of these *guiones* lay in their performance, for they stand as a *Real Book*, meaning to say, as a collection of melodies that must be “played” in their multiple formal, harmonic, melodic and orchestral aspects, just like “played” in a continuous bass where the improvisational ability and creativity of the interpreter, play a fundamental role.

For this study we will use the tools offered by Grier's musical philology (1996) (Caldwell 1995) and Caraci-Vela (2005), the interpretation theories, historically informed of music like Frith (2014), Rink (2006), Lawson (2005) and Taruskin (1995), such as all improvisation studies of Bailey (1992), Nachmanovith (2004) or Nettl (1998). This *Music Notebook*, that comes from the Colón Piñang's musical file, was copied by some of its members such as, Gregorio Adolfo Colón (father), Concepción Piñango de Colón, Delfina Piñango and Cipriano Colón, all of whom performed as copyists, musicians of renowned dancing orchestras from the end of the XIX century all through the XX century and who also collected the music for their personal use. It is not only about doing a historical or philological work, but instead to immerse in the real musical practice of interpretation trying to activate them today from hermeneutics of musical, written and oral evidences at our disposal.

KEY WORDS: musical philology, guion, dancing music, historically informed interpretation, Musical File of the Colón Piñango family (AMFCP)

Contenido.

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL PROBLEMA	4
1.1 Planteamiento del problema	4
1.2 Antecedentes.....	6
1.3 Justificación.....	8
1.4 Objetivo general.....	8
1.5 Objetivos específicos.....	8
1.6 Marco teórico-metodológico.....	9
CAPÍTULO 2. ASPECTOS CONTEXTUALES DEL <i>CUADERNO DE MÚSICA</i>	13
2.1 Linaje del apellido Colón en el medio musical venezolano.....	13
2.2 Semblanza biográfica de los copistas del <i>Cuaderno de música</i>	19
2.2.1 Gregorio Adolfo Colón	19
2.2.2 Cipriano Colón Piñango.....	24
2.2.3 Delfina Piñango Romero.....	35
2.2.4 Concepción Piñango de Colón.....	38
2.3 Compositores vinculados al <i>Cuaderno de música</i>	40
2.3.1 Paul Fauchey	40
2.3.2 Pedro Elías Gutiérrez	41

2.3.3 Emil Waldteufel.....	45
2.3.4 Georges Aubry.....	46
2.3.5 George M. Cohan.....	47
2.3.6 Marvin Franklin.....	52
2.3.7 Francisco Pacheco.....	53
2.4 La ciudad y su música en tiempos de los Colón Piñango.....	56
CAPÍTULO 3. EDICIÓN Y ESTUDIO INTERPRETATIVO DEL <i>CUADERNO DE MÚSICA PERTENECIENTE AL ARCHIVO MUSICAL DE LA FAMILIA COLÓN-PIÑANGO</i>	64
3.1 Descripción de manuscrito.....	64
3.2 Análisis de datos.....	65
3.3 Descripción del aparato crítico.....	66
3.4 Fijación del texto.....	69
3.4 Aspectos Notacionales.....	71
3.6 Transcripción de los manuscritos.....	82
Registro Nro. 1 Mazurka	82
Registro Nro. 2 Polka.....	83
Registro Nro. 3 Danza.....	84
Registro Nro. 4 Danza	85
Registro Nro. 5 Vals Folie D' Amor.....	86
Registro Nro. 6 Polka.....	90

Registro Nro. 7 Danza.....	91
Registro Nro. 8 Danza.....	92
Registro Nro. 9 Polka.....	93
Registro Nro. 10 Danza.....	94
Registro Nro.11. Contradanza Isabel Segunda.....	95
Registro Nro. 12 Polka.....	96
Registro Nro. 13 Danza.....	98
Registro Nro. 14 Vals Laura.....	99
Registro Nro. 15 Polka La Lyonnaise.....	106
Registro Nro. 16 Lanceros Oro y Negro.....	109
Registro Nro. 17 Danza Merengue Crisantemos.....	114
Registro Nro. 18 Contradanza Encantadora.....	115
Registro Nro. 19 Marcha El Cóndor Andino.....	116
Registro Nro. 20 Vals Sans Souci.....	117
Registro. Nro. 21 Vals Homenaje.....	123
Registro Nro. 22 Danza Restauradora.....	128
Registro Nro. 23 Polka Lina Rosa.....	129
Registro Nro. 24 Vals Mirto.....	132
Registro Nro. 25 Vals Poema.....	137
Registro Nro. 26 Vals Myosotis.....	142
Registro Nro. 27 Vals La Bailadora.....	149
Registro Nro. 28 Pasodoble Tito Salas.....	157
Registro Nro. 29 Pasodoble Over There.....	162
Registro Nro. 30 Valse Isabeu.....	166

Registro Nro. 31 One Step Sombras de la noche.....	171
Registro Nro. 32 Pasodoble Rojo como un puñal.....	176
CAPÍTULO 4. ORQUESTACIÓN DE UNA TANDA DE BAILE DEL CUADERNO DE MÚSICA PERTENECIENTE AL ARCHIVO MUSICAL DE LA FAMILIA COLÓN-PIÑANGO	180
4.1 Géneros y estilos	180
4.2 Sobre las tandas, guiones y turnos de baile.....	180
4.3 Orquestación de las piezas extraídas de los manuscritos para una interpretación musicalmente informada sobre un turno de baile: Contradanza, Valse, Polka, Mazurka y Danza.....	183
4.4 Aspectos notacionales de la orquestación.....	184
CONCLUSIONES.....	198
Referencia Bibliográficas.....	200
Hemerografía	202
Trabajos de Grado.....	203
Fuentes Electrónicas.....	204
ANEXOS.....	205

Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Árbol genealógico de los Colón. Fuente: Colón de Cabrera (2018)	17
Ilustración 2. Fotografía del álbum familiar (Año 1920). Parados de izquierda a derecha: Pablo, Gregorio Adolfo (hijo) y Cipriano. Abajo izquierda: Blanca. Sentadas: Concepción y Cristina, Gregorio Adolfo (padre) y Eustaquio. Fuente: Colón de Cabrera (2018)	18
Ilustración 3. Ofelia Felicia Colón (difunta). Fotografía del álbum familiar (1920). Fuente: Colón de Cabrera (2018)	18
Ilustración 4. Gregorio Adolfo Colón. Extracto fotográfico del álbum familiar (Año 1920) ..	19
Ilustración 5. Detalle del Libro n° 1 del AFCP	20
Ilustración 6. <i>El Nuevo Diario</i> . Enero 28, 1925 n° 4340	22
Ilustración 7. <i>Lanceros Oro y negro</i> . Libro n° 2 <i>Cuaderno de Música</i>	24
Ilustración 8. Copiar una leyenda para esta figura.	24
Ilustración 9. Anverso: Cipriano Colón; reverso: dedicatoria. Álbum familiar (1920)	25
Ilustración 10. Autógrafo del one-step <i>Colón</i> para piano, de Cipriano Colón	28
Ilustración 11 Concepción Piñango. Blanca Colón. Ysabel Piñango de Serrano. Dr. Pedro Serrano Ortiz y un niño que habían adoptado.....	30
Ilustración 12. Postal dedicada a Concepción de Colón por Gregorio Adolfo Colón y sus hijos varones en 1928.....	30
Ilustración 13. Fotografía del entierro de Cipriano Colón (Manicomio, 1957).	34
Ilustración 14. Portadilla del <i>Cuaderno de Música</i> . Obsérvese la mutilación del nombre del autor	34

Ilustración 15. Firma de Cipriano Colón en el <i>Cuaderno de Música</i>	35
Ilustración 16. Firma de Delfina Colón Piñango al pie de <i>La Bailadora, Cuaderno de Música</i>	36
Ilustración 17. Delfina Piñango Romero al centro y de negro	37
Ilustración 18. <i>La bailadora</i> de Aubry, y figuras de Mickey Mouse de Walt Disney	37
Ilustración 19. Extracto fotográfico del álbum familiar (1920).....	39
Ilustración 20. Foto de Concepción Piñango de Colón	39
Ilustración 21. Popule Meus de José Ángel Lamas, copia de Concepción Piñango	39
Ilustración 22. Firma de Concepción Piñango.....	40
Ilustración 23. Paul Fauchey en <i>Moniteur d'Issoire</i> (1907 y 1908).....	40
Ilustración 24. Encabezado de <i>Folie d'amour</i> de Fauchey	41
Ilustración 25. Pedro Elías Gutiérrez. (Ramón y Rivera, 1976: 197).....	41
Ilustración 26. Émile Waldteufel. Fuente de la ilustración: Imagebroker / Alamy . Fotógrafo: Jaime Abecasis	45
Ilustración 27. Vals <i>Myosotis</i> de Waldteufel en el <i>Cuaderno de Música</i>	46
Ilustración 28. Copia de <i>La bailadora</i> de Aubry en el <i>Cuaderno de música</i>	46
Ilustración 29. George M. Cohan. Fuente de la ilustración: Bettmann.	47
Ilustración 30. Copia de <i>Over there</i> de George M. Cohan	47
Ilustración 31. Firma abreviada de Gregorio Adolfo Colón.....	48
Ilustración 32. Sello seco de Gregorio Adolfo Colón	48
Ilustración 33. Centro del disco 77753-B con la grabación de <i>Club Central</i> de Adolfo Colón. Fuente: Discography of American Historical Recordings, https://adp.library.ucsb.edu/nams/309204	49
Ilustración 34. Foxtrot <i>Club Central</i> de Adolfo Colón, colección AMFCP, #466	49

Ilustración 35. Vals <i>Isabeau</i> en el <i>Cuaderno de Música</i>	52
Ilustración 36. <i>Sombras de la noche</i> de Marvin Franklin.....	52
Ilustración 37. <i>Rojo como un puñal</i> , pasodoble de Francisco Pacheco, en el <i>Cuaderno de Música</i>	53
Ilustración 38. Sello húmedo que dice: "H. Lard Esnault. Ed. Bellamy Sr. Paris" y que es el papel pautado.....	64

Índice de tablas y gráficos

Tabla 1. Libros de la colección AMFCP	5
Tabla 2. Contenido del <i>Cuaderno de música</i>	12
Tabla 3. Discografía de Cipriano Colón en RCA Víctor. Fuente: https://adp.library.ucsb.edu	35
Tabla 4. Obras de Pedro Elías Gutiérrez en el <i>Cuaderno de Música</i>	45
Tabla 5. Listado provisional de composiciones de Gregorio Adolfo Colón	50
Tabla 6. Fuente: Discography of American Historical Recordings, UC Santa Barbara Library	51
Tabla 7. Composiciones de Francisco Delfín Pacheco registradas en la <i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i>	54
Tabla 8. Contraportada de <i>Los Criollos.Tiempos de ayer: La Ruperta</i> -Francisco Pacheco/ <i>Tiempos de ayer/La pelota de carey/El Cumaco</i> -Francisco Pacheco/ <i>Irma/La bailadora/Los años han pasado/La Caldereta</i> -Francisco Lagonell/ <i>El Porteño/Cielo Azul</i> -Whiting y Donaldson/ <i>Rojo como un puñal/Carmen</i> -Balbino García.....	55
Gráfico 1. Géneros encontrados	65
Gráfico 2. Autores encontrados	65
Tabla 9. Elementos de descripción Aparato Critico	66
Tabla 10. Análisis descriptivo del <i>Cuaderno de Música</i>	66
Tabla 11. Aspectos Notacionales.....	71
Tabla 12. Orquestación Propuesta Score.....	184
Tabla 13. Frase Onomatopéyica Curru-cha.....	184

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Grado propone la edición y estudio interpretativo del *Cuaderno de música*, que forma parte del Archivo Musical de la Familia Colón Piñango (AMFCP en lo sucesivo) Esta familia desarrolló una intensa actividad musical y labor de copistas de música desde finales del siglo XIX y todo el s. XX. El libro en cuestión contiene una colección de treinta y dos obras de algunos de los géneros músico-bailables de salón más cultivados en Venezuela durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX: mazurkas, polkas, danzas-merengue, contradanzas, valeses, lanceros, pasodobles y *one step*. Incluye obras de destacados compositores como los venezolanos como Adolfo Colón, Pedro Elías Gutiérrez, Francisco Pacheco, y algunos extranjeros: Georges Aubry, Paul Fauchey, Émile Waldteufel, George M. Cohan y Marvin Franklin.

Mucha de la música manuscrita encontrada en este cuaderno pertenece a un tipo de texto musical muy frecuente en el país definido como *guión*. El guión consiste típicamente en una melodía con indicación de armadura, compás, género y —eventualmente— el nombre del compositor, sin ningún tipo de acompañamiento especificado. Este tipo de textos musicales ha sido trabajado principalmente por Palacios y Sans (2001 y 2016), y Sans (2001, 2006, 2012).

La dificultad que presentan los guiones radica en su interpretación, ya que funcionan a modo de un *Real Book*, es decir, como una colección de melodías que han de ser realizadas en sus múltiples aspectos formales, armónicos, melódicos y orquestales —tal como se realiza un bajo continuo—, donde la creatividad y capacidad improvisadora del intérprete juegan un rol fundamental.

Utilizaremos para su estudio las herramientas que nos ofrece la filología musical de

Grier (1996), Caldwell (1995), Caraci-Vela (2005), las teorías de la interpretación históricamente informada de la música -Sans (s/f), Frith (2014), Rink (2006), Lawson (2005), Taruskin (1995)-, así como la improvisación Clayton Bailey (1992), Nachmanovith (2004), Nettl (1998).

El *Cuaderno de música* que proviene del archivo musical de la familia Colón Piñango (AMFCP) fue copiado por varios de sus miembros: Gregorio Adolfo Colón, Concepción Piñango de Colón, Delfina Piñango y Cipriano Colón. Ellos fungieron de amanuenses y recopilaron toda esta música para su uso personal, en su desempeño como integrantes y directores de destacadas orquestas de baile desde finales del siglo XIX y todo el s. XX. Nuestro interés en este trabajo no se reduce sólo al rescate de su valor documental o filológico, sino que busca poner a disposición de los intérpretes contemporáneos esta música de nuestro pasado histórico en realizaciones para arreglos instrumentales propios de la época, de modo que, a partir de nuestra edición, se puedan reconstruir las prácticas musicales de las que estas partituras son su manifestación más concreta.

Este Trabajo de Grado está organizado en tres capítulos. En el primero abordamos nuestro objeto de estudio —el *Cuaderno de música*— en el marco de la filología musical y la edición crítica. En el segundo capítulo, estudiamos a los compositores, intérpretes, amanuenses e instituciones vinculadas a este documento, con el objeto de comprender su motivación y teleología en el contexto en el cual fue elaborado, así como el tipo de actividades musicales que los integrantes de la familia Colón Piñango desarrollaron en torno al mismo. Finalmente, el tercer capítulo se centra en la edición y estudio interpretativo del *Cuaderno de música*. Para ello, elaboramos un inventario de su contenido, organizamos las intervenciones del texto en un aparato crítico, fijamos el texto editado, prolegómeno

imprescindible para abordar luego una interpretación históricamente informada de cada uno de esos guiones de los números que fueron previamente extraídos del *Cuaderno de Música* para realizar los arreglos de un turno de baile.

El *Cuaderno de música* legado por la familia Colón Piñango, ha sido importante justamente por ser un eslabón entre la música de baile del siglo XIX y los inicios de la música popular de la primera mitad del siglo XX, un tema sobre el cual aún falta mucho por estudiar. Sabemos poco de la música venezolana a comienzos de la grabación sonora, influenciada por la música norteamericana que nos llegó a través de la incipiente industria del disco, de las partituras que se tocaban en el cine silente, y ya más entrado el siglo, en la radio, el cine sonoro (incluyendo el cine mexicano), locales en los cuales tocaban las agrupaciones, al igual que en bailes, sitios de recreo y clubes de la Venezuela de la época.

CAPÍTULO 1. EL PROBLEMA

1.1 Planteamiento del problema

El presente trabajo parte de un estudio previo realizado por María Efigenia Colón de Cabrera titulado *Propuesta de realización de un inventario para la creación del repositorio de documentos digitalizados, aplicado al Archivo musical de la familia Colón Piñango* (2018). En este estudio, Colón de Cabrera (2018:9) afirma que la familia Colón Piñango:

Se conformó a partir de la unión matrimonial de Gregorio Adolfo Colón, médico, compositor y clarinetista de la Banda Marcial Caracas y fundador la Orquesta Jazz Band Colón, con Concepción Piñango Romero, pianista, copista egresada de la antigua Escuela de Música, Arte y Declamación de Caracas, hoy Escuela Superior de música 'José Ángel Lamas'. De esta unión, nacieron seis hijos que vivieron relacionados con el arte musical.

El Archivo Musical de la Familia Colón Piñango (AMFCP)) está conformado por partituras manuscritas e impresas, epistolarios, recortes de prensa, fotografías, documentos oficiales, que fueron debidamente inventariados por Colón de Cabrera (2018). El mismo consiste en cuatro libros manuscritos en hojas sueltas, e impresos en hojas sueltas, cuya descripción tomamos de este mismo trabajo (Colón de Cabrera, 2018, pág. 21)

Título del material	Descripción del contenido
Libro n° 1. 1895.	Los géneros encontrados en este libro son el valse y los ejercicios técnicos (66 lecciones de clarinete). En cuanto a los autores, resaltan Gregorio Adolfo Colón, Cipriano Colón, Emil Waldteufel y Sebastián Díaz Peña. Material fotografiado y digitalizado.
Libro n° 2. <i>Cuaderno de Música.</i>	Los géneros encontrados son valse, danza, polka, contradanza, además de turnos de baile. Entre los autores se destacan Pedro Elías Gutiérrez y piezas sin autor. Material fotografiado y digitalizado.
Libro n° 3. <i>Cuaderno Religioso.</i>	En este libro la mayoría de los géneros pertenecen a la música sacra de autores no identificados. No fotografiado.
Libro n° 4. <i>Cuaderno Familia Azpúrua.</i>	Los géneros que predominan en esta fuente son el valse, la fantasía y las piezas de salón. En cuanto a autores se destacan José Ángel Montero, Ramón de la Plaza, Louis Messemaeckers, Ynés Azpúrua y Henry Rosellen. No fotografiado.

Manuscritos hojas sueltas.	Los géneros que predominan en esta fuente son vals, pasodoble y la marcha. Los autores Pablo Colón, Pedro Elías Gutiérrez, Cipriano Colón y no identificados. Algunos fotografiados y digitalizados, otros en proceso.
Impresos hojas sueltas.	En esta fuente resaltan géneros como valse, joropo, pasodoble, tango-canción. En cuanto a los autores encontramos a Pedro Elías Gutiérrez, Felipe Colón y Juan José Landaeta. En proceso de fotografiado y digitalización.

Tabla 1. Libros de la colección AMFCP

En nuestro trabajo, nos enfocaremos en el Libro n° 2, *Cuaderno de música*, constituido básicamente por piezas de baile al estilo venezolano en formato de guión.

Los guiones son, sucintamente, una guía melódica con anotaciones básicas como género, compás, tonalidad y forma (eventualmente título y autor). No se trata de piezas para un instrumento solo, aunque están escritas en una sola línea para instrumentos melódicos (flauta, clarinete, violín, mandolina). Estas guías melódicas pueden ir luego dobladas al unísono, en octavas, en sextas o terceras en el curso de la interpretación; forzosamente acompañadas por instrumentos armónicos (guitarra, cuatro, piano y/o arpa); por instrumentos asumiendo la parte del bajo (violoncelo, contrabajo); además de instrumentos de percusión opcionales (maracas, pandero, tambora). Un guion basta para que se despliegue toda una orquesta, que incluye melodías, contrapuntos, bajos, acompañamientos y timbres diversos, sin que haya la menor referencia a los mismos dentro del documento escrito. Generalmente ocurre que quien resuelve la obra es el ejecutante, pues todo está implícito en el texto. Un paradigma de este tipo de orquestas de baile que trabajaban con guiones lo constituyó el famoso Cuarteto Caraquita, integrado por clarinete, cuatro, piano y bajo, y cuyo repertorio era básicamente de música de baile al estilo venezolano. A dicha agrupación perteneció Blanca Eusebia Colón Piñango de Zabaleta como pianista, una de las copistas del *Cuaderno*.

Fijaremos el texto del guion en una edición, y determinaremos las posibles opciones prácticas en la ejecución. Para ello recurrimos a la filología musical, cuyo objeto es la crítica

textual, y entre cuyos productos está el establecimiento del texto en una edición. En nuestro caso, la edición dota al ejecutante de los recursos requeridos para una interpretación históricamente informada. No podemos olvidar que estas piezas fueron compuestas para el baile, y, por lo tanto, a pesar de no durar más de un minuto cada una en el papel, podían desarrollarse hasta por tres cuartos de hora en el curso de una ejecución, de acuerdo a la documentación disponible (v. Sans, 2012: 56). Esto significa que la pieza se repetía numerosas veces, y en cada repetición se introducían variantes, solos, instrumentos añadidos, arreglos que no están reflejadas en el texto del guion. Nuestra investigación analiza este proceso de “alargamiento” y “orquestración” de las melodías anotadas en el guion, y propone una versión realizada de algunas de las piezas copiadas en el *Cuaderno* seleccionadas para conformar un turno de baile.

1.2 Antecedentes

El Libro N° 2, *Cuaderno de música* del AMFCP, pertenece a un conjunto de materiales muy similares a los que encontramos en fondos públicos y privados del país, y que evidencian una práctica desarrollada durante el siglo XIX. Ya se han publicado algunos cuadernos de este tipo, como, por ejemplo, *La graciosa sandunga. Cuadernos de piezas de bailes del S. XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez* (Sans y Lovera, 2012), que contiene una notable colección de más de quinientas piezas de baile de autores nacionales de ese período. También está la edición de obras del compositor venezolano Nicolás Quevedo Rachadell, radicado en Bogotá, realizada por Ellie Anne Duque en 2011, quien ofrece una importante cantidad de guiones de valeses y contradanzas de la primera mitad del siglo XIX. Por otra parte, Alonso Ramiro La Cruz y Daniel Mata (2004) presentaron su trabajo de grado titulado *Recopilación y transcripción de la obra para guitarra y voz, perteneciente al*

cuaderno de José María Ardila (fines del S. XIX), cuyo contenido incluye guiones de música de baile, aunque dichas piezas no fueron parte de su tesis, ya que, según lo indica en su título, esta investigación estuvo centrada en la música para guitarra.

Palacios y Sans (2016:17) han inventariado al menos once cuadernos de características similares de música de baile de autores venezolanos del siglo XIX, provenientes de diversas ciudades del país. Podemos mencionar los de Adolfo Colón, Cipriano Colón, María Colón, Sebastián Díaz Peña, José María Ardila, J. Landaeta, José “Pepe” Villalobos, Pablo Hilario Giménez, Alonso Calatrava Rengel, Isidoro Peña, Nicolás Quevedo Rachadell y Pedro Arcila Ponte, además de un cuaderno anónimo de piezas de flauta que se encuentra en el Centro de Documentación e Investigaciones Acústico Musicales (CEDIAM) de la Universidad Central de Venezuela. Salvo el cuaderno de Pablo Hilario Giménez y el de Nicolás Quevedo Rachadell, los demás permanecen inéditos. Palacios y Sans (2016) detallan cómo se fue estableciendo una teoría y una práctica en torno a la interpretación histórica de los guiones de música de baile en Venezuela. Posiblemente su trabajo más exhaustivo relativo a las formas de interpretar esta música sea el artículo “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX” (Palacios y Sans, 2001), donde describen con detalle la forma cómo se configuran los patrones básicos de acompañamiento de los géneros más importantes de esta música, así como la manera como se han de modificar las melodías, fundamentado en un estudio histórico de las fuentes. En su artículo “Rasgos distintivos del valse venezolano del siglo XIX”, Palacios (1997) precisa algunas variantes tradicionales que suelen hacerse a los valeses venezolanos. En el caso del cuaderno de piezas de baile de Pablo Hilario Giménez editado por Sans (2012), se ofrecen también algunas claves de cómo puede organizarse la plantilla de instrumentos de una orquesta de baile, los roles musicales de cada

participante, y tipo de variantes de acompañamientos que se pueden hacer de acuerdo con las fuentes históricas. Tratándose estas piezas del acto mismo de bailar, la *performance* incluye no sólo la música, sino el movimiento en el espacio. Sans (2014) ha abordado este tópico en su artículo “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso”, donde nos da nociones para abordar, a partir de su función bailable, el problema interpretativo de esta música.

En el disco *A bailar tocan. Géneros de pataleo de la Venezuela del siglo XIX*, Sans y Palacios (2000) llevan a la práctica interpretativa algunas de sus propuestas teóricas, realizando versiones para piano a cuatro manos siguiendo los planteamientos de sus trabajos musicológicos.

1.3 Justificación

Como parte de la línea de investigación sobre guiones musicales que mantiene el Departamento de Musicología de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, la edición y el estudio interpretativo de las 32 piezas del Libro n° 2 *Cuaderno de música* del AMFCP, pretende profundizar en los aspectos filológicos e interpretativos de ese texto musical en particular, ofreciendo una contribución a esta línea de investigación para que los músicos, investigadores y musicólogos dispongan de referencias adicionales que les permitan ampliar los conocimientos en este ámbito y enriquecer sus repertorios, explicando cómo ejecutar este tipo de obras de manera históricamente informada.

1.4 Objetivo general

Realizar un estudio filológico que conduzca a una edición crítica de las piezas contenidas en

el *Cuaderno de Música* del AMFCP y a la propuesta de un arreglo instrumental históricamente informado de un turno de baile conformado por piezas extraídas del *Cuaderno*.

1.5 Objetivos específicos

1. Realizar el estudio filológico del *Cuaderno de Música* perteneciente al AMFCP.
2. Clasificar el material contenido en el *Cuaderno de Música*.
3. Realizar la transcripción y edición crítica del material.
4. Seleccionar algunas de las piezas del *Cuaderno* y organizarlas en un turno de baile.
5. Proponer una orquestación e interpretación musicalmente informada sobre ese turno de baile extraído del material.

1.6 Marco teórico-metodológico

Los guiones de músicaailable del s. XIX y principios del s. XX constituyen un tipo de texto poco abordado por los principales estudiosos de la edición crítica como James Grier (1996), John Caldwell (1995) o María Caraci-Vela (2005). En Latinoamérica, quienes han trabajado este tipo de textos son Sans y Palacios (2001, 2006, 2012, 2016).

Para un observador desprevenido, resultaría difícil entender la utilidad de estos guiones y por qué fueron elaborados. Estas compilaciones musicales, más que partituras, representaban una guía para los intérpretes que les servía para recordar el repertorio. Lejos de ser normativos, fijaban una estructura básica que debía forzosamente ser variada. Los ejecutantes requerían conocer muy bien estos géneros musicales y dancísticos, dominar la técnica y el estilo, y poseer una gran habilidad para improvisar y variar sobre la base armónica y la melodía. En tal sentido, quien más ha abordado este tipo de textos es Sans (2001, 2006, 2012), y por eso lo tomamos como columna vertebral de los aspectos teóricos y

metodológicos que nos ocupan en este trabajo. En los antecedentes hemos mencionado ya en forma abundante sus trabajos.

Nuestro aporte parte de nuestra propia experiencia como intérprete de esta música, y basándonos en los estudios de las fuentes históricas. Esta perspectiva nos permite definir recursos interpretativos, técnicos, estéticos y expresivos históricamente plausibles, requeridos para una ejecución de la obra a partir de las evidencias brindadas por el texto, la biografía de los autores, el contexto histórico de producción, y el estilo general en el que se enmarca la obra, de manera de orientar a investigadores y músicos en el abordaje de este tipo de cuadernos de guiones.

Nos regiremos teórica y metodológicamente por los trabajos seminales de Dereck Bailey (1992), Bruno Nettl (1998), Martin Clayton (2013) y Stephen Nachmanovitch (2004), referentes a este tipo de textos musicales, ya que la improvisación es uno de los factores decisivos en la *performance* de esta música.

A continuación, ofrecemos un listado de las obras incluidas en el *Cuaderno de Música* de la AMFCP. A pesar de que nuestro trabajo se limita estrictamente a los guiones contenidos en el mismo, aprovecharemos para transcribir toda la música contenida en el *Cuaderno*, ya que forma parte fundamental de la contextualización requerida para comprender la naturaleza de estas obras:

Página	Número	Título/Subtítulo	Autor	Notas	Copista	Comentarios
1	1	Mazurka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
1	2	Polka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
1	3	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
1	4	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.

2	5	Folie d'amor	Paul Fauchev	Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
3	6	Polka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
3	7	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
4	8	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
4	9	Polka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
4	10	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
5	11	Isabel segunda/ Contradanza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
5	12	Polka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
6	13	Danza		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
6 al 7	14	Laura/Vals	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
8	15	Lyonnaise/Polka		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
9 al 10	16	Oro y negro/ Lanceros		Música manuscrita	Gregorio Adolfo Colón (padre)	Sólo la melodía en clave de sol.
11	17	Crisantemos/ Danza merengue	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
11	18	Encantadora/ Contradanza	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
12	19	Un cóndor andino / Marcha	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
12 al 13	20	Sans Souci/Vals	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
14 al 15	21	Homenaje/Vals	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
16	22	Restauradora/ Danza	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
16	23	Lina Rosa/Polka	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
17 al 20	24	Mirto / Vals	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
21	25	Poema / Vals	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
22 al 24	26	Myosotis / Vals	E. Waldteufel	Música manuscrita	Cipriano Colón Piñango	Sólo la melodía en clave de sol.
25 al 28	27	La bailadora / Valse	George Aubry	"Víctor M. Álvarez. Teléfono 2626"	Delfina Piñango Romero	Para piano. (Víctor M. Álvarez es un impresor de música).
29	28	Tito Salas / Pasodoble	Pedro Elías Gutiérrez	Música manuscrita	Delfina Piñango Romero	Sólo la melodía en clave de sol.
30	28	[...]		(p.30) "Delfina Piñango, copista"	Delfina Piñango Romero	
31 al	29	Over there / Two	M. Cohau	Música	Delfina Piñango	Para piano.

32		step Pasodoble		manuscrita	Romero	
33 34	al 30	Valse Isabeau	Adolfo Colón	Música manuscrita	Delfina Piñango Romero	Para piano.
35 36	al 31	Sombras de la noche / One step		Música manuscrita	Delfina Piñango Romero	Para piano.
37 38	al 32	Rojo como un puñal / Pasodoble	Francisco Pacheco	Música manuscrita	Delfina Piñango Romero	Para piano.

Tabla 2. Contenido del Cuaderno de música

CAPÍTULO 2. ASPECTOS CONTEXTUALES DEL *CUADERNO DE MÚSICA*

2.1. Linaje del apellido Colón en el medio musical venezolano

Una sucinta revisión genealógica permite rastrear el apellido Colón como una recurrente presencia a través de diversas épocas de la historia de la música de Venezuela. Quién mayores noticias nos brinda a este respecto es Jesús María Maduro (1891: 93-95) en *Anales de Carabobo*, donde se expone al respecto de los Colón de Valencia:

1797. En este año falleció en Valencia el señor José Simón Colón, quien nació en la misma ciudad el 18 de septiembre de 1750, hijo de Francisco José Colón y de María Josefa Villegas.

Fue José Simón Colón el fundador de la música en esta ciudad [Valencia], y por ello creemos oportuno y necesario dar aquí algunas noticias de él y sus descendientes, todos consagrados al divino arte, como un dato interesante para la historia general del Estado [Carabobo]. A la edad de catorce años sus padres le enviaron á Caracas guiados por el deseo de que se dedicara á la medicina, y allí, sintiéndose inclinado á la música consagró su tiempo al estudio de este arte. Regresó á Valencia en 1770 y fue maestro de capilla en la iglesia parroquial. Enseñó música a sus hermanos Pantaleón, Francisco Antonio, Miguel Manuel, Francisco José y Dionisio. Más tarde enseñó igualmente la música á sus hijos [que tuvo con María Petronila Célis (Castillo, 1998: 391 t. A-H):] [José] Aniceto, Gabriel, José María, Casimiro, Vicente y otros dos más cuyos nombres ignoramos [y que pudieron haber sido mujeres (Sangiorgi, 1998:391 t. A-H)].

De Casimiro proceden los señores Felipe y Anacleto Colón [v. Castillo, 1998: 391 t. A-H], actuales maestros de capilla, el primero de la Iglesia Matriz [de Valencia] y el segundo de Candelaria.

De Francisco Antonio, hermano de José Simón, procedieron Francisco y Antonio Colón, ambos músicos también; el primero de los cuales, señalado como patriota, fue fusilado en esta ciudad por Boves el año de 1814: el último fue padre de Fulgencio, Isidro y Pedro

Colón, músicos todos, de los cuales sólo vive el último.

Antonio, que enseñó música á sus tres hijos nombrados, fue también maestro de Francisco, Esteban y Gerónimo Marín, discípulos que fueron honra del maestro, muy particularmente el primero, violinista notable, acreedor á marcadas distinciones de la Academia de Música de Caracas.

La mayor parte de los nombrados han dado muestras de sus aptitudes para componer pero entre todos ellos el más notable compositor ha sido José María Colón, uno de los hijos de José Simón, contándose entre sus obras dos misas solemnes de *réquiem*, una en *Mi bemol* y otra en *Do menor*, compuesta esta última para ser cantada en las honras fúnebres del general Judas Tadeo Piñango, celebradas en esta ciudad; cuatro misas solemnes, á tres voces, una en *Mi bemol*, otra en *Re mayor*, y en *Do mayor* las restantes; tres salves á orquesta, en *Fa mayor*, *La bemol* y *Mi bemol*; un motete *Crucem tuam*, un *Lavatorio*, un himno al general José Antonio Páez y un concierto [para orquesta] en *Re mayor*.

Los sucesores de José Simón Colón en el coro de la Iglesia Matriz [de Valencia] fueron: primero su hijo Gabriel, en 1797; éste murió en el mismo año y le sucedió su hermano Aniceto; á éste su hermano Casimiro en 1806; á éste su primo hermano Antonio Colón en 1821, quien desempeñó el empleo por espacio de cuarenta y ocho años consecutivos, sucediéndole en 1869 su hijo Isidro. Este último tuvo el carácter de maestro de capilla hasta 1873, en que fue nombrado don Manuel Larrazábal, quien tuvo á su cargo el coro hasta 1875: en este último año recibió el nombramiento de maestro de capilla el señor Felipe Colón, que lo es desde entonces hasta hoy.

La rama de músicos de apellido Colón radicados en la Caracas del s. XIX no fueron incluidos por Maduro en esta semblanza genealógica. Simón e Isidoro Colón son mencionados por José Antonio Calcaño (2002: 236-237, 312). Se debe resaltar que Simón (Calcaño, 2002: 237) formó parte de la Sociedad de Coristas que se fundó en el Teatro de la

Zarzuela (o Maderero) en 1865. Cabría agregar a este grupo a Feliciano Colón, ya que, aunque no fue mencionado por Calcaño, formaba parte de dicha familia (v. Benedittis, 2020).

En la *Enciclopedia de la música en Venezuela*, Peñín y Guido (1998: 390 t. A-H), afirman que el linaje de la familia Colón estuvo principalmente integrado por “Músicos valencianos que han mantenido la tradición de ser durante más de cien años (1770-1909) los maestros de capilla de la catedral de Valencia y los directores del movimiento musical de la ciudad”. Sorprende el hecho de que Jesús Maduro no haya mencionado un músico de esta familia que en Caracas formó parte de la Escuela de Chacao: el organista y compositor Pedro Nolasco Colón (v. Calzavara, 1987; Calcaño, 2002; Sangiorgi, 1998; Maduro 1891:93-95).

El eslabón que nos permite hacer la conexión histórica entre los Colón de Valencia en el siglo XVIII y los músicos del mismo apellido cuya actividad se desplegó en la Caracas del siglo XX, es el violinista y compositor Felipe Colón. Según refiere José Velásquez (1998: 391 t. A-H):

Se tiene noticia de que también estaban dedicadas a la música muchas de las mujeres de la familia Colón, que enseñaron en la escuela de la familia y en sus casas. En muchas reseñas del siglo XIX aparecen los nombres de Ana María, quien dirige la Escuela de Música de Valencia en 1925, Panchita y Betsabé, quienes eran poseedoras de hermosas voces, trabajaron con el padre Antero Alfonzo en la parroquia San José. También se mencionan los nombres de Jacinta e Ignacia. Descendiente de esta ilustre familia es Cristóbal Gornés, también músico, y sus hijos María Sofía, profesora de flauta dulce en la Escuela Sebastián Echeverría Lozano y Cristóbal (hijo), quien es cantante.¹

¹ La relación con Felipe Colón (o también con su hermano Anacleto Colón), la hemos propuesto tentativamente

El eventual hallazgo de la partida de nacimiento de Gregorio Adolfo Colón podría develar que proviene de la rama valenciana de los Colón encabezada por el violinista y compositor Felipe Colón. Como apunta Velásquez, el caso es parecido al del compositor carabobeño Cristóbal Gornés, cuyo verdadero padre fue Mario Colón Sánchez, casado con Arsenia García, quienes lamentablemente fallecieron cuando Cristóbal tenía una corta edad (Colón, 2018:49), y por eso fue criado en otra familia. El problema es que, en el caso de Gregorio Adolfo Colón, se desconocen siquiera los datos sobre sus progenitores.

Este árbol genealógico del lado caraqueño de la familia Colón parte de la unión familiar de Gregorio Adolfo Colón y Concepción Piñango hasta sus actuales descendientes. También incluye a los padres de Concepción Piñango y sus hermanas. Pero, como se dijo antes, no se han verificado los datos de los padres de Gregorio Adolfo Colón hasta el momento.

–al carecer de mayores datos-, ya que no hemos encontrado un documento filiatorio que nos permita engranar el linaje de los Colón de la rama de Valencia y la familia Colón Piñango. El indicio en el cual nos basamos resulta del testimonio ofrecido María Luisa de Gornés, el cual aparece en el trabajo de grado de María Colón (2018: 50). La familia Colón era muy extensa, ya que, en una conversación más reciente, la Sra. Gornés nos refirió que los padres biológicos de Cristóbal Gornés eran: Mario Colón Sánchez y Arsenia García de Colón, y tenía dos hermanos, el Dr. Mario Colón García (abogado) y Josefina Colón. En Caracas viven la viuda del Dr. Mario Colón –Raquel de Colón- y su hija Migdalia Colón. Los padres de adopción de Cristóbal Gornés (Colón) fueron: María de Gornés y Francisco Gornés.

Árbol genealógico de la familia Colón



Ilustración 1. Árbol genealógico de los Colón. Fuente: Colón de Cabrera (2018)



Ilustración 2. Fotografía del álbum familiar (Año 1920). Parados de izquierda a derecha: Pablo, Gregorio Adolfo (hijo) y Cipriano. Abajo izquierda: Blanca. Sentadas: Concepción y Cristina, Gregorio Adolfo (padre) y Eustaquio. Fuente: Colón de Cabrera (2018)



Ilustración 3. Ofelia Felicia Colón (difunta). Fotografía del álbum familiar (1920). Fuente: Colón de Cabrera (2018)

Dos niñas de esta familia parecen haber fallecido a una edad prematura: Ofelia Felicia Colón Piñango (en la foto anterior) y Conchita Colón Piñango, de quien nos sabemos más.

2.2. Semblanza biográfica de los copistas del *Cuaderno de música*

A los efectos de estudiar quiénes de la familia Colón intervinieron en la elaboración del *Cuaderno de Música*, nos centraremos en cuatro de sus miembros: Gregorio Adolfo Colón (padre), Cipriano Colón, Delfina Piñango Romero y Concepción Piñango de Colón. Aunque no aparece identificada como copista con ninguna pieza, María Colón afirma en una entrevista (ver anexo) que Concepción tocaba las piezas y daba instrucciones a Delfina Piñango sobre cómo debía copiar, ya que tenía mejor caligrafía que ella. Más arriba, en la tabla N° 2, sugerimos un orden de aparición de los copistas, ya que no siempre es explícita su presencia en el *Cuaderno de Música*. Esto se debe, en parte, a la mutilación que presenta dicho manuscrito. Todo parece indicar que, por alguna razón que desconocemos, le fueron cercenados estos datos y únicamente sale firmando en el *corpus* musical la copista Delfina Piñango Romero.

2.2.1. Gregorio Adolfo Colón



Ilustración 4. Gregorio Adolfo Colón. Extracto fotográfico del álbum familiar (Año 1920)

Nace en Valencia alrededor del año 1870, y fallece en Caracas en 1947. Fue hijo

natural, y he ahí quizá el problema para establecer su vínculo con el resto de la familia Colón valenciana. No se ha podido determinar el nombre de su madre. Fue clarinetista, compositor y médico. Entró en la Banda Marcial de Caracas el 19 de Julio de 1907, bajo la dirección de Francisco de Paula Magdaleno. Se pudo verificar la fecha por el escrito encontrado al final del Libro n° 1 1895 del AMFCP:

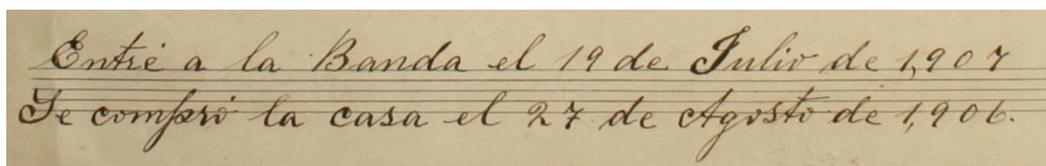


Ilustración 5. Detalle del Libro n° 1 del AMFCP

Además de haber continuado tocando en la Banda Marcial de Caracas al pasar ésta a ser dirigida por Pedro Elías Gutiérrez, a partir del 8 de febrero de 1911 también formará parte de una orquesta privada organizada por Gutiérrez para amenizar los bailes que eran contratados con tal fin.²

A comienzos de la década de los años veinte, empieza a constituir con su esposa Concepción Piñango de Colón,³ y después junto a sus hijos, un ensamble con el cual amenizan las múltiples veladas musicales que empezaban a tener demandada en su época. Así

² Actuando en este contexto, es probable que Gregorio Adolfo Colón haya conocido a otro *ventetú* (nombre dado a los músicos que eran convocados ocasionalmente para participar en conjuntos de música de baile) llamado Francisco Delfín Pacheco, de quien haremos mención más adelante en el presente Capítulo.

³ Según María Colón (2018:34-35), su abuela Concepción Piñango de Colón: “Fue una de las primeras telegrafistas graduadas en Caracas. También titulada de Pianista en la Escuela de Música y Declamación (hoy Escuela Superior de Música José Ángel Lamas) [donde estudió con Rosa M. de Básalo]. Fue pianista del cine silente y trabajó en el Teatro Caracas hasta que éste se quemó [en 1919]. Luego pasó a trabajar en el cine de La Pastora [a partir de 1940].” A propósito de esto último, es muy probable que haya sido en ese entonces cuando acompañó a su esposo —Gregorio Adolfo Colón— a constituir el ensamble musical que se conformó junto a los hijos.

se fundó la orquesta Jazz Band Colón en 1925,⁴ siendo precursores de este género en Venezuela, tal como lo indica Alberto Naranjo (1998: 59 t.I-H):

La llegada del género del jazz a Venezuela es de origen incierto y cualquier informe en ese sentido por lo general procede de vagas informaciones, a veces de algunos testigos y protagonistas, o bien por relatos de terceros que escucharon alguna historia sobre el particular. Lo cierto del caso es que se presume que el vocablo jazz comienza a conocerse localmente por intermedio del film *The jazz Singer* (El cantante de jazz), que en 1927 se constituyó en la primera producción sonora en la historia del cine. Es improbable que esta película haya influenciado a algún músico local para que hiciera jazz, puesto que en su argumento se relata más bien la atribulada vida de un cantante de vaudeville, aunque ya para 1925 en el periódico *El Porvenir* aparece nombrada la Jazz Band de Colón.⁵

Colón (2018:29) ofrece una noticia de *El Nuevo Diario* del 28 de enero de 1925, que menciona entre las orquestas nacionales a la Jazz Band Colón. En nuestra investigación pudimos verificar ese dato y se encontró la foto:

⁴ La Prof. Adalgisa Cabrera Colón resguarda un documento de Rif [Registro de Información Fiscal] J-30733710-9 de fecha 04-09-2000, donde se comprueba el registro del nombre de la orquesta Jazz Band Colón.

⁵ Según las investigadoras Alecia Castillo y Desirée Agostini (2014:47), se refiere que el Jazz únicamente se conocía en Caracas.



Ilustración 6. *El Nuevo Diario*. Enero 28, 1925 n° 4340

La leyenda de esta fotografía dice:

Con la colaboración de sus hijos, jóvenes que han demostrado un notable entusiasmo y gran inteligencia musical, el conocido maestro, señor Adolfo Colón, ha formado un Jazz Band que ya goza de gran fama como orquesta moderna de primer orden. Además, el maestro Colón, cuenta con otra orquesta, que también ha conquistado un merecido prestigio, y que igualmente pone a la disposición del mundo social.

La distribución de la banda era la siguiente: Gregorio Adolfo Colón (padre), clarinete y director; Gregorio Adolfo Colón (hijo, de niño), violín; Cipriano Colón (de niño), piano, batería y flauta; Pablo Colón, saxo barítono, trompetas, contrabajo y banjo. Fredy Moncada (1998: 392 t. A-H), dice a propósito de Gregorio Adolfo Colón lo siguiente:

Médico dedicado en la tercera y cuarta década de este siglo a la difusión de formas como el fox trot, cake walk, one step, two step y el charleston. Organizó la Jazz Band Colón en 1925

y una orquesta de baile que junto a la Jazz Band Perroquet Royal y la orquesta que para animar bailes organizaba Pedro Elías Gutiérrez constituyen las primeras organizaciones que difundieron en vivo los ritmos de la música de jazz en Caracas; aunque paralelamente a ellas también lo hacían las bandas marciales y posteriormente la radio.

De igual modo, Gregorio Adolfo Colón también llegaría a contar con su propia orquesta, y serán de las primeras organizaciones que difundieron en vivo los ritmos de la música de Jazz en Caracas, particularmente en el Club Paraíso.⁶ Laureano Vallenilla Lanz hijo (1954:49) da fe de ello al contar que “...cuando mi papá [i.e. Laureano Vallenilla Lanz] y mi tía se cansaban de la avenida Diecinueve de Diciembre íbamos al Club Paraíso donde jugábamos a los ladrones y policías en tanto que los mayores bailaban a los acordes de la orquesta del Maestro Colón”.

Además de la información anterior relativa a la actuación de Adolfo Colón y su orquesta en las instalaciones del Club Paraíso en la década de los años veinte, Jacob D. Dib-Haje (1988:117) refiere en *Un libanés que supo ser apóstol venezolano*, que “La Orquesta era la de ‘Adolfo Colón’ y una de las piezas más populares y que la concurrencia solicitaba era ‘Nerón’... y decían: ‘Colón...toca Nerón...Nerón...toca Colón’. Entre sus manuscritos musicales se lee “Adolfo Colón Profesor de música”,⁷ según consta en el sello seco que aparece, no en el Libro N° 2 *Cuaderno de Música*, que es nuestro objeto de estudio, sino en

⁶ Las instalaciones del Club Paraíso sobreviven hoy en día bajo el nombre de Hogar Canario. Este tópico relacionado con los clubes caraqueños, se volverá a retomar para hacer mención a algunos otros locales de recreo.

⁷ Debemos hacer mención de la eventual autoría de Gregorio Adolfo Colón (padre) de un método para el estudio del clarinete, conformado de unas 66 lecciones o ejercicios (más el añadido de algunas obras de la época) que se encuentra en el Libro N°1 1895 del AMFCP. Actualmente la clarinetista Yraidy Blanco está estudiando este texto como proyecto de tesis en el área de musicología para ser presentada en la UNEARTE. Métodos como el de Adolfo Colón, deben incluirse en el corpus textual presentado por Hugo Quintana (2011) en *Cincuenta años de museografía caraqueña: 1870-1920*, como parte del catálogo de los musicógrafos criollos.

una parte manuscrita en hoja suelta de clarinete de unos *Lanceros* del AMFCP, dándose la casualidad que se trata de los mismos lanceros que aparecen en el *Cuaderno de Música* con el título *Oro y negro*.

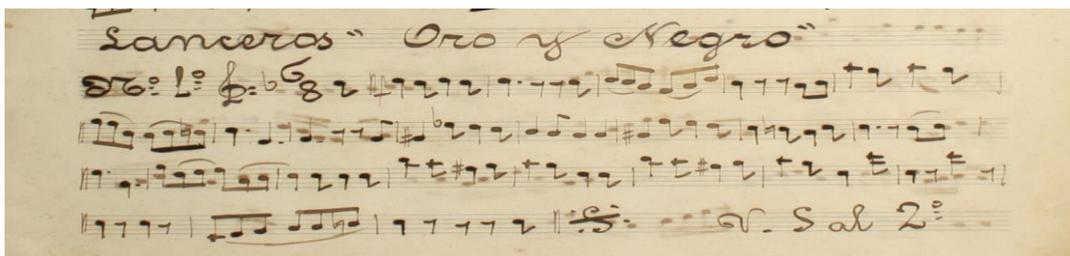


Ilustración 7. Lanceros Oro y negro. Libro n° 2 Cuaderno de Música.

Como ya vimos en la Tabla 2, en el *Cuaderno de Música* se detecta un tipo de escritura que atribuimos a Gregorio Adolfo Colón padre, y que observamos en las 16 primeras piezas de este manuscrito. Se trata evidentemente de guiones, números de rigor para los llamados turnos de baile en la Caracas de la época. En particular, dicho repertorio parece influenciado por el aire finisecular y afrancesado de la *Belle époque* caraqueña de comienzos del siglo XX. La figura a continuación resulta ilustrativa de las páginas iniciales del manuscrito, si la comparamos, por ejemplo, con el tipo de escritura que vemos en otro escrito encontrado al final del Libro n° 1 1895 del archivo AMFCP:

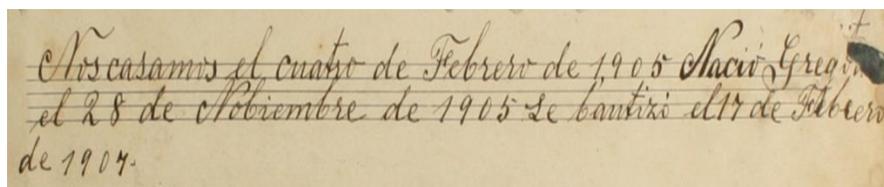


Ilustración 8. Detalle del Libro n° 1 del AMFCP

2.2.2. Cipriano Colón Piñango

Pianista, compositor y copista de música caraqueño, nacido el 12 de octubre de 1908, y fallecido el 27 de marzo de 1957. Fue el segundo hijo del matrimonio de Gregorio Adolfo Colón y Concepción Piñango de Colón.



Ilustración 9. Anverso: Cipriano Colón; reverso: dedicatoria. Álbum familiar (1920)

Al referirnos a sus inicios formales en la música, acudimos a la referencia aparecida en *Música y músicos de Venezuela* de Ernesto Magliano (1976:210), que indica que el pianista Cipriano Colón Piñango había sido alumno de Salvador Narciso Llamozas en la Escuela de Música y Declamación (actual Escuela de Música José Ángel Lamas). Israel Peña (1955:106) incluye también a Cipriano Colón Piñango entre los estudiantes de Salvador Narciso Llamozas en las clases que éste daba en la Escuela de Música y Declamación.⁸

⁸ Dice Peña (1955:106) que habían sido los mejores alumnos de Llamozas: “Joaquín Silva Díaz, Heriberto Tinoco, Carlos Lugo Martínez, José Antonio Calcaño, Antonio José Ramos, Moisés Moleiro, Cipriano Colón, Carlos Figueredo, Rafael González Guinán, Luisa Amelia Almondoz, Gloria Rodríguez Vicentini [...]”. Hasta los momentos, solamente se ha podido dar con la *Memoria* que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso, publicada por la Tipografía Cultura Venezolana (1920:409), en la cual se incluye el informe del Director de la Escuela de Música y Declamación —Hilario Machado Guerra— indicando que Cipriano Colón Piñango había obtenido la calificación de 19 puntos [sobre 20]. Vemos que posteriormente, en una *Memoria* que el Ministro de Educación presenta al Congreso de la República de Venezuela, publicada por el Ministerio de Educación (1927:557), se vuelve a mencionar a Cipriano Colón Piñango entre los alumnos que se presentaron a examen, junto a Moisés Moleiro, Israel Peña, Rafael Núñez y Blanca Wolfensohn. Al respecto, también puede consultarse el libro de Carlos Eduardo Frías y Arturo Uslar Pietri (2006:150), intitulado *Encuentro con hombres*

Ramos (1998:392 t. A-H) también insiste en que Cipriano Colón, “En sus primeros años se distinguió como pianista en recitales y conciertos”. Así, siendo un destacado músico ya desde su adolescencia, Cipriano Colón Piñango comenzó a incursionar en el mundo de la grabación sonora, ya que por aquellos años la RCA Víctor se ocupaba de registrar composiciones en rollos de pianola en el medio musical caraqueño (Moncada, 1998:203) Tanto él como su padre, Gregorio Adolfo Colón, compartieron ese oficio.⁹

Colón (2018:29) hace referencia a una crítica aparecida el mes de octubre de 1928 en *Fantoches* intitulada “Música criolla”, que da cuenta del aire jacarandoso del pasodoble *Chavalo*, compuesto e interpretado por Cipriano Colón Piñango:

El compositor caraqueño Cipriano Colón, cuyo talento musical ha tenido más de un acierto en la interpretación del espíritu popular, dedicó al conocido escritor taurino Chavalo, Director del semanario *El Divino calvo*, un paso doble hecho de notas vibrantes y alegres, donde se evoca la bizarría de la fiesta de toros.

En breve el aire jacarandoso del pasodoble *Chavalo* estará rodando en los rollos de las pianolas dando vueltas en los discos y haciendo dar vueltas también a las ágiles parejas en el trajín de los bailes.

Así se lo merece esa música que ha compuesto el celebrado maestro Colón, a quien felicitamos, a la vez que damos a Chavalo nuestros sinceros parabienes. Y que él baile también el paso doble de su nombre. Amén.

notables: Luis Carlos Fajardo y sus personajes, publicado por la Editorial Debate, donde se menciona a Cipriano Colón como alumno de piano de Salvador Narciso Llamozas (Magliano, 1966:210).

⁹ María Colón da testimonio de que ambos, tanto Gregorio Adolfo Colón (padre) como Cipriano Colón Piñango, compartieron la experiencia de grabar en un rollo de pianola para la RCA Víctor, una misma composición intitulada *El turco atrás*, la cual suponemos, debería encontrarse en el Archivo Audiovisual de Venezuela de la Biblioteca Nacional. Además de dicha obra, se sabe que ambos grabaron otros dos rollos de pianola, el *One step Colón* y el pasodoble *Víctor*, atribuidos a Cipriano Colón y Gregorio Adolfo Colón (padre) respectivamente (v. Benedittis, 2016: 82).

Lo cierto es que, más allá de su contribución como copista en el *Cuaderno de Música*, su actividad como compositor fue relativamente importante. No podemos dejar de mencionar que entre las hojas sueltas del AMFCP, encontramos al menos cinco composiciones manuscritas de su autoría: el foxtrot *Mi Mi (Mee-Mee)*, #379; la polka *Marijuana*, basada en un tema de la zarzuela en un acto —con libreto de José Jackson Veyán y música de Joaquín Valverde (hijo), *La Mari-Juana*, de 1899—, #427-; el valse *Ramona*, 433; el pasodoble-couplet *Colombina*, #442; y el tango *Tentación*, con letra de Gustavo Parodi, #379. María Colón da fe de que su tío Cipriano ganó un primer premio de composición cuando aún estudiaba en la Academia de Música, Arte y Declamación (ahora Escuela de Música José Ángel Lamas) con un *Himno a Ribas*; que después concursó para el himno de la emisora Radio Caracas Radio con su joropo intitulado *Apureña* obteniendo el segundo lugar (la composición ganadora fue la *Marcha IBC* que había compuesto Carlo Bonnet); y que compuso un Himno Universitario y el bolero-montuno *Páginas de mi vida* (c. 1946). Lamentablemente, de estas obras no quedan partituras ni grabaciones. Por otro lado, el propio Cipriano Colón, en un autógrafo sobre un tratamiento médico, (ver anexo Diario Pág. 9) escribe en junio de 1955: “Hoy martes 28, el Bachiller Delgado me ofreció llevar el himno mío al Ministerio de la Defensa hoy mismo”. Destaca entre su producción un manuscrito de puño y letra de Cipriano Colón en el AMFCP, #381, que es una de sus composiciones más emblemáticas: el hermosísimo one-step *Colón* para piano, cuyo motivo está basado en los cuatro sonidos que dan las cuerdas “al aire” de cuatro venezolano —*la-re-fa#-si*—, y donde hace gala también de la destreza de su trazo como copista.¹⁰

¹⁰ De acuerdo con Vince De Benedittis (2016: 80, 82), pudiéramos anotar unas fechas aproximadas entre las



Ilustración 10. Autógrafo del one-step *Colón* para piano, de Cipriano Colón

Continuando con lo que fue su trayectoria musical, Ramos (1998:392 t. A-H) refiere que, al pasar esta etapa creativa al lado de su padre, “posteriormente se dedicó a acompañar a otros artistas”. Uno de ellos habría sido el cantante Musiú Ramírez Zambrano (hermano de Francisco Ramírez Zambrano, integrante del Trío Maristany).¹¹ Igualmente, habría que referir que Cipriano Colón Piñango fue muy diligente con su hermana Blanca Eusebia Colón Piñango, sobre todo por lo que pudo significar para ella ser una madre soltera en 1939,¹² y fue un tío especialmente amoroso con su sobrina, María Colón (v. Ortiz, 1998: 392-393 t.A-H). Una referencia importante es que, cuando el reconocido director y compositor Alberto Grau llega a Venezuela proveniente de España en 1948 (Cabrera, 2009:7), su padre regentaba una frutería en Manicomio. Grau testimonia que Cipriano Colón le “puso las manos en piano”, como suele decirse, pues vivía frente a su casa.

cuales, seguramente, tuvo su aparición el One-Step *Colón*. Según dicho investigador, Gregorio Adolfo Colón solicitó la asignación de la patente de dicha obra en los días: 6 de octubre de 1921 y 20 de enero de 1923, hecho difundido oficialmente a través de la *Gaceta Municipal del Distrito Federal*.

¹¹ Los hermanos Ramírez no utilizaron jamás su apellido paterno De Puglia, de origen italiano. Su padre se encuentra entre algunos de los fundadores de la O.S.V.

¹² Por fortuna pudo llevar adelante su situación, gracias a que “En la Asociación Venezolana de Mujeres preparaban a solteras embarazadas, rechazadas en sus familias, para ser madres y para que aprendieran un oficio”. Straka (2021: pág. web).

La actividad musical de Cipriano Colón se nutrió igualmente de sus presentaciones en la radio y en el cine silente. En cuanto a lo primero, resulta fundamental el acercamiento musical que tuvo a la fiesta brava en el Nuevo Circo de Caracas, que abrió sus puertas 26 de enero de 1919, donde Cipriano tocó a partir de 1928, pues allí tenía puesta la emisora AYRE su antena de transmisión radiofónica donde abundaba la música interpretada por la Banda Marcial de Caracas y era reproducida una variada música registrada por los rollos de pianolas, tal como pudimos leer en la ya mencionada crítica del mes de octubre de 1928 aparecida en *Fantoches*. Hay una postal escrita por Gregorio Adolfo Colón padre a su esposa, Concepción Piñango —de cuando Cipriano Colón Piñango rondaba los 20 años— fechada en 1928, y firmada por todos los hijos varones (v. Ilustración 11) donde se lee “Recibe feliz, Madre querida, las felicitaciones, que unidas van con el afecto, de tus hijos que te desean inmensa dicha, hoy día de tu cumpleaños. Concepción de Colón./Adolfo Colón, Cipriano Colón, Pablo Colón, Gregorio Colón hijo./Caracas, 13 de Noviembre de 1928” (Subrayado original).

Llama la atención que a la madre le hayan dedicado una postal, tanto el padre como los hijos varones, sin mencionar las hijas hembras. A pesar del buen ánimo de la nota, la realidad es que la década de los años veinte cierra con una nota luctuosa para la familia Colón Piñango, pues el hermano mayor, el violinista Gregorio Adolfo Colón Piñango, muere a causa de un envenenamiento entre fines de 1928 y comienzos de 1929 (v. la nota de duelo aparecida en *El Nuevo Diario* que referencia María Colón en 2018: 36). El joven Cipriano Colón Piñango, dolido por la muerte de su hermano, se limitó a poner en el *Cuaderno de Música*, la palabra “Adiós”, y dejó de copiar la música que iba coleccionando. Finalmente, ocurrirá el divorcio de los cónyuges para el año de 1930. Tras la separación, Gregorio Adolfo Colón (padre) se fue a vivir a San José (Cotiza), en Caracas. Un recuerdo anecdótico de esta época

es la foto fechada el 19 de julio de 1935 (ese año fallecerá el General Juan Vicente Gómez, en el mes de diciembre), donde aparecen Concepción Piñango, Blanca Colón, Ysabel Piñango de Serrano, el Dr. Pedro Serrano Ortiz, y un niño que habían adoptado (véase esta fotografía).



Ilustración 11. Concepción Piñango. Blanca Colón. Ysabel Piñango de Serrano. Dr. Pedro Serrano Ortiz y un niño que habían adoptado.

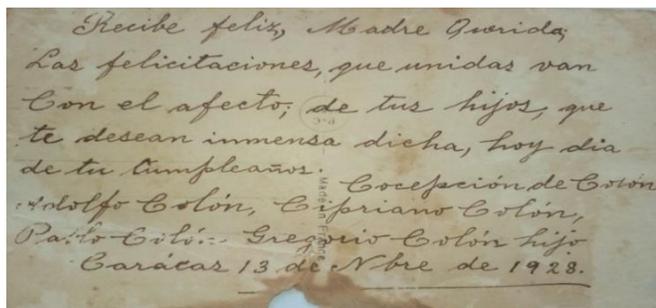


Ilustración 12. Postal dedicada a Concepción de Colón por Gregorio Adolfo Colón y sus hijos varones en 1928.

Sin embargo, María Colón testimonia que Cipriano Colón Piñango tocaba en los intermedios de las funciones cinematográficas del Cine Rialto (ubicado en la esquina del mismo nombre en Caracas), y que al principio dicho recinto se llamaba Teatro Princesa, desde su fundación en 1917 hasta que cambió de nombre en 1943. Fue la típica sala donde se proyectaba el cine silente, y donde Cipriano aprovechaba de presentar sus composiciones y algunos cuplets. El *Cuaderno de Música* tiene un pasodoble de título *Over there* de George

M. Cohan, compuesto en 1917, aunque la versión original¹³ no está en ritmo de pasodoble, cuestión que nos lleva a pensar si el cambio de género a pasodoble habrá sido una adaptación de la copista Delfina Piñango Romero especialmente para el *Cuaderno de Música*. Asimismo, afirma María Colón (2018:34-35) que su abuela, Concepción Piñango de Colón, había participado también como músico de sala del cine silente en Caracas, y “luego pasó a trabajar [junto a su hermana, Delfina Piñango Romero] en el cine de La Pastora [a partir de 1940].”

Cipriano Colón Piñango laboró intensamente como *entertainer*¹⁴ en la Caracas nocturna para las décadas de los cuarenta y cincuenta, donde las leyendas familiares cuentan que los choferes de los transportes públicos, por un gesto personal, se encargaban de llevar a Cipriano hasta la puerta de su vivienda en Manicomio a altas horas de la noche. Pero quizás ya entonces, la música del *Cuaderno de Música* no estaba de moda para tocarla.

Así las cosas, bien pudiera considerarse que el uso que pudiera habersele dado al *Cuaderno de Música* de Cipriano Colón a partir de la década de los cuarenta, solamente iba a ser en la intimidad de la familia. Concepción Piñango de Colón y su hermana Delfina Piñango Romero continuaron copiando en él las últimas piezas como un legado musical familiar, que siguieron preservando y que compartían con algunos músicos allegados a ellas, como por ejemplo, las hermanas Azpúrua (Ynés y Concepción), Juancho Lucena —director de la Pequeña Mavare— o los integrantes del Cuarteto Caraquita —el clarinetista Alberto Muñoz, el cuatrista Miguel Ángel Acuña, el contrabajista Ignacio Rodríguez, y el pianista Ignacio Briceño aunque por algún tiempo, Blanca Colón Piñango le hizo la suplencia según José

¹³ Al respecto, véase la referencia, http://en.wikipedia.org/wiki/Over_There.

¹⁴ Así define Federico Pacanins (2005:363) a “[...] una persona encargada de hacer feliz a los demás, de animarles la vida, hacerlos bailar al momento en que se apagan la luces y quedan frente a un momento de ensueño en sus vidas”.

Peñín (1998: 456; y Peñín, 2003: 85). Cuenta María Colón en entrevista anexa que, para la celebración de sus quince años, hubo una velada musical en la cual se fueron turnando sus tíos Concepción Piñango de Colón y Cipriano Colón Piñango al piano. Cipriano había regresado de Cuba ese año (1954). Es imposible saber si se habrán tocado en esta celebración algunas de las piezas del *Cuaderno de Música*, pero de lo que si se tiene certeza es de que la música que se ejecutaba en esos saraos familiares era la de ese estilo. Este manuscrito musical finalmente llega a las manos de María Colón cuando su tío Pablo Colón Piñango le entrega el *Cuaderno de música* junto a otros materiales, “como un recuerdo de familia”, que ahora forman parte del AMFCP.

Cipriano Colón Piñango emprende viaje dando clases de piano en Cartagena, Colombia. El pasodoble *Antioqueño*, para voz y piano, de Cipriano Colón Piñango, que se encuentra en el Fondo Guillermo Lotero Zapata (cota: GLZ782.42C719) de la Biblioteca de la Universidad EAFIT de Medellín, fue compuesto durante esta visita.

Igualmente, se sabe que Cipriano Colón llegó a La Habana, donde se presentó en la radio C.M.Q. (Radio Progreso/Cadena Azul, entre 1950 y 1954). Estando ahí, se presentó en un concurso de piano tocando con Ernesto Lecuona *La Bella Cubana*, una habanera compuesta en 1924 por el violinista cubano José Silvestre de los Dolores White Lafitte (1835-1918).¹⁵

De vuelta en Venezuela, le tocó dedicarse a atender un quebranto de salud, al haberse descuidado con algunos síntomas durante años. En un diario que mantuvo a modo de una

¹⁵ *La Bella Cubana* está catalogada entre las composiciones más importantes de José White. Entre sus viajes llegó a transitar por Venezuela justamente en la década de los ochenta del siglo XIX (Cf. Milanca, 1990).

historia médica encontrado en el AFCP, Cipriano Colón detalla que estuvo hospitalizado por entero-colitis en el Hospital Vargas desde el 20 de noviembre de 1954, y ahí fue tratado con muchísimo esmero por el Dr. Marcel Roche Dugand. Luego, el martes 17 de mayo de 1955, fue trasladado al Sanatorio José Gregorio Hernández, hasta que finalmente le dieron de alta, en los días posteriores a la Semana Santa de 1956 (véase en la citada memoria de su tratamiento médico, p. 11).

Según dice en su memoria del tratamiento médico (p. 8) el 31 de julio de 1955, “vino Blanca en la tarde y estaba cansada de tanto trabajo y sin poder descansar donde Delfina...”. Entre las diversas labores musicales y docentes que realizaba Blanca Colón Piñango, estaba la de terapeuta ocupacional (como pianista) en el Hospital Psiquiátrico de Manicomio desde 1947, lugar donde trabajó durante 21 años. También hizo lo propio en otras instituciones de salud: Hospital Padre Cabrera, Hospital Luisa Cáceres de Arismendi, y el Hospital Simón Bolívar, conocido como El Algodonal.

Estando Cipriano recluido se tuvo que distanciar del piano, y solamente logró volver a la música de un modo más bien moderado. No obstante, ofrecía conciertos para pacientes y el personal en el último hospital donde estuvo. Con relación a su estado de salud, escribe el 8 de septiembre de 1955 “empecé a practicar el piano” (p. 10). El 26 de julio de 1955, los médicos tuvieron con él un gesto de especial consideración, y a modo de excepción, le permitieron salir del Hospital: “Hoy martes 26 en la noche me dieron permiso para ir a la actuación de ‘El Retablo de Maravillas’.” (Ver anexo diario Cipriano Colón)

Cipriano Colón murió atropellado por un carro que conducía el Sr. Tamayo Suárez,

frente a la emisora Vargas en La Guaira, en 1957 (v. ilustración 12).¹⁶



Ilustración 13. Fotografía del entierro de Cipriano Colón (Manicomio, 1957).



Ilustración 14. Portadilla del *Cuaderno de Música*. Obsérvese la mutilación del nombre del autor

En la Ilustración 14 se puede observar la portadilla del *Cuaderno de Música*, que presenta una clara mutilación, donde suponemos se encontraba precisamente el nombre de Cipriano Colón, dueño y compilador del mismo.

¹⁶ Cabe aquí decir que justamente en dicho año, María Colón cesará sus estudios en la Escuela de música “José Ángel Lamas”, quizás ajustándose al luto que significó en la familia la pérdida de su querido tío, tal como lo indica Manuel Antonio Ortiz (1998: 392 t. A-H).



Ilustración 15. Firma de Cipriano Colón en el *Cuaderno de Música*

Cabe resaltar la existencia de un conjunto de títulos en la discografía Víctor de Cipriano Colón Piñango. Los títulos que hasta el momento se han identificado en dicha discografía son los siguientes:

SELLO	MATRIZ	FECHA	TÍTULO	AGRUPACIÓN / INTÉRPRETE(S)
Víctor	B-29745 (10-in)	28/03/1924	<i>Colón</i>	Orquesta Internacional
Víctor	BVE-33549 (10-in)	08/10/1925	<i>Tentación</i>	Orquesta Internacional
Víctor	BVE-34149 (10-in)	15/12/1925	<i>Pimpinela</i>	Orquesta Internacional
Víctor	XVE-42764 (10-in)	10/07/1928	<i>Majas caraqueñas</i>	Orquesta Venezolana
Víctor	BS-07907 (10-in)	16/04/1937	<i>Ojos hechiceros</i> [Vals]	Sarita Herrera, Mercedes Julbe y Trío de guitarras.

Tabla 3. Discografía de Cipriano Colón en RCA Víctor. Fuente: <https://adp.library.ucsb.edu>

2.2.3. Delfina Piñango Romero

Caraqueña, nacida en 1912 y fallecida —aproximadamente— en 1969. Pianista autodidacta, hizo sus estudios con su hermana, Concepción Piñango de Colón. De igual modo, por instrucción de ésta última, era quien le ayudaba a copiar parte de la música que aparece en el AMFCP. Vale decir que Delfina Piñango Romero fue quien copió el foxtrot *Club Central* de Gregorio Adolfo Colón (padre). A la vez, se presume —asociando una firma aparecida en la portada de otro manuscrito sin título— que su hermana Concepción Piñango de Colón le dedicó una *Marcha*, la cual está fechada el 13 de marzo de 1941. Delfina acompañó a su hermana en el desempeño de su labor como músico de sala del cine silente, especialmente

cuando se inició esta actividad cinematográfica en La Pastora, en el denominado Cine Sucre¹⁷, y luego en el Cine Pastora. Al tiempo, el Cine Plaza La Pastora, en 1940, que también sirvió de lugar para continuar proyectando cine silente. Delfina Piñango siempre se mantuvo en la casa de Balconcito a Toro N° 30 —vivienda que había heredado de sus padres, Eugenia Romero y Anselmo Piñango—, pues también era el sitio donde ofrecía sus clases particulares de música por las que cobraba un bolívar. Por su firma al pie del valse *La Bailadora* del *Cuaderno de Música*, se ha podido determinar que copió las seis últimas piezas que conforman este manuscrito (v. Figura 15). Igualmente, se presume —por otro dato de la marginalia del cuaderno— que Delfina Piñango Romero tuvo quizás el interés de publicar el manuscrito con Víctor M. Álvarez,¹⁸ ya que anotó la siguiente inscripción “Víctor M. Álvarez – teléfono 2626”. Afirma María Colón que Delfina Piñango Romero conocía perfectamente todas las obras que conforman el AMFCP, y muchas las llegó a interpretar al piano con muy buen nivel de ejecución.

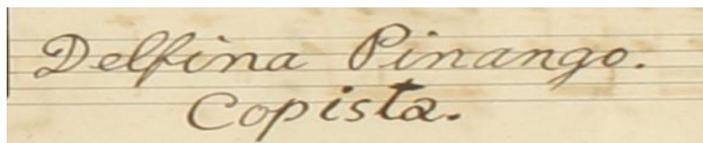
A photograph of a handwritten signature on aged, yellowed paper. The signature is written in a cursive script and reads "Delfina Piñango." on the first line and "Copista." on the second line. The paper has a slightly textured appearance and some minor discoloration.

Ilustración16. Firma de Delfina Colón Piñango al pie de *La Bailadora*, *Cuaderno de Música*

¹⁷ Fue el recinto más antiguo y que funcionó hasta 1953, donde está situado actualmente el mercado, en la esquina de Centro. Después vino el Cine Pastora situado en Esquina de Tajamar a La Cruz, calle Norte 14. Bulevar Brasil. Publicado en el Facebook de Arturo Álvarez D’Armas (2019), en Gente de La Pastora y Emprendedores de La Pastora.

¹⁸ Conocido también en el medio por ser dueño de la Agencia Musical Víctor M. Álvarez C.A.



Ilustración17. Delfina Piñango Romero al centro y de negro

Hay también otro detalle vinculado al *Cuaderno de Música*, y es que se encuentra pegado justamente en la página donde Delfina Piñango Romero empieza a ser copista del mismo. Hacia el cuadrante superior derecho se observa que se encoló una hoja estampada con una serie de ilustraciones (24 en total) del ratón Mickey Mouse, de lo que pudo haber sido el motivo de un concurso, según se lee en la leyenda: “He aquí la guía trazada por el dibujante Disney, con veinticuatro poses de Mickey Mouse, recomendamos a nuestros lectores [de la revista *Élite*], guardar esta guía para el concurso” (v. Ilustración 18).

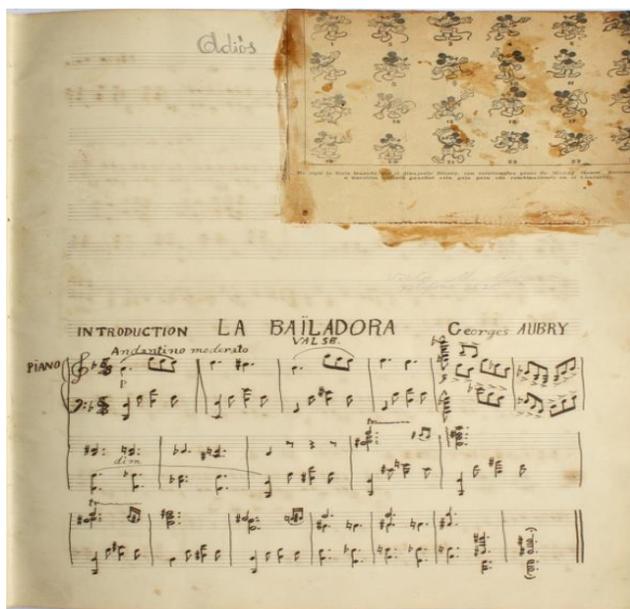


Ilustración 18. La bailadora de Aubry, y figuras de Mickey Mouse de Walt Disney

Presumimos o sospechamos que fue de la revista *Élite* de donde pudo provenir el

presente recorte, que quizás se estampó entre 1928 y 1938. Dicho papel en formato A4 estándar fue pegado especialmente en dicha página como un recordatorio del fallecimiento de Gregorio Adolfo Colón (hijo) y la inscripción que sin duda puso Cipriano Colón Piñango con su propia letra. Delfina Piñango Romero pudo haber retomado la idea de terminar de poner las obras que copió quizás con la intención de que iba a publicarse, tal como ya lo hemos supuesto antes.

En todo caso, la inclusión del estampado con las 24 ilustraciones de Mickey Mouse también refiere cómo pudo haber sido interpretada esta labor para el músico de sala desde su época en el cine silente, donde se realizaba musicalmente la rotoscopia de las imágenes en movimiento.

2.2.4. Concepción Piñango de Colón

Debe haber nacido ca.1880, y su fallecimiento fue en 1963. Según indica María Colón (1998:34-35), fue una de las primeras telegrafistas graduada en Caracas. También titulada de pianista en la Escuela de Música y Declamación (hoy en día Escuela de Música José Ángel Lamas). Fue pianista del cine silente, y trabajó en el Teatro Caracas hasta que éste se quemó (1919). Luego pasó a trabajar en el Cine Plaza de La Pastora. Se casa con Gregorio Adolfo Colón el 4 de febrero de 1905, y tuvo 8 hijos. Duraron 25 años de casados, luego se divorciaron. Concepción Piñango de Colón y su hermana Delfina Piñango fueron quienes resguardaron parte del archivo y material que se ha podido rescatar. Todavía hoy en día, María Colón conserva en su casa de Manicomio el piano que perteneció, primero a su abuela, y luego a su madre.



Ilustración 19. Extracto fotográfico del álbum familiar (1920)



Ilustración 20. Foto de Concepción Piñango de Colón



Ilustración 21. Popule Meus de José Ángel Lamas, copia de Concepción Piñango



Ilustración 22. Firma de Concepción Piñango

2.3. Compositores vinculados al *Cuaderno de música*

El *Cuaderno de Música* presenta un total de 32 piezas y guiones de baile. De ellas, hay 14 obras que no presentan mención de autoridad. Las restantes tienen autor identificado, de acuerdo al siguiente orden de aparición en el manuscrito: Paul Fauchey, Pedro Elías Gutiérrez (con 11 obras), Émile Waldteufel, Georges Aubry, George M. Cohan, Adolfo Colón, Marvin Franklin y Francisco Delfín Pacheco.



Ilustración 23. Paul Fauchey en *Moniteur d'Issoire* (1907 y 1908)

2.3.1. Paul Fauchey (1858-1936)

Fue un organista, pianista y compositor francés. Director de canto y repertorio en el Théâtre-Lyrique y en la Opéra-Comique francesa. Se destaca por ser uno de los compositores de

música de baile en París. Acompañará en el Pathé Cinematograph Theatre, 5 boulevard Montmartre, con su orquesta de variedades.¹⁹ En *Cuaderno de Música* encontramos copiado su vals *Folies d'Amour* [*d'Amor en la fuente*].



Ilustración 24. Encabezado de *Folie d'Amour* de Fauchey

2.3.2. Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954)

Es uno de los compositores más importantes de Venezuela en el siglo XX. Tuvo formación instrumental en el contrabajo, pero gran parte de sus estudios los realizó de modo autodidacta. Compuso valeses, joropos, contradanzas, danzas y zarzuelas, entre otros géneros. Fue director de la Banda Marcial Caracas. Entre sus obras más conocidas están el joropo *Alma Llanera* y el vals *Geranio*.



Ilustración 25. Pedro Elías Gutiérrez. (Ramón y Rivera, 1976: 197)

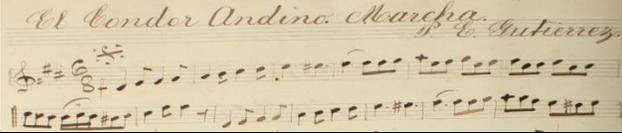
¹⁹ Al respecto, véase la referencia en la *Wikipedia*, https://es.wikipedia.org/wiki/L%E2%80%99Amour_%C3%A0_la_folie

En el *Cuaderno de Música* encontramos 11 obras de Pedro Elías Gutiérrez, que listamos en el orden de aparición en el manuscrito:²⁰

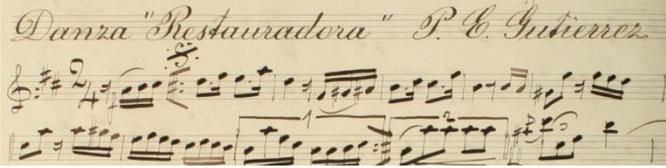
Orden de aparición	Título y género de la Obra	Correspondencias en la <i>Enciclopedia de la música en Venezuela</i>	Correspondencias en el catálogo del CEDIAM ²¹
14	<p><i>Laura</i>. Vals</p> 	<p>“Laura Margarita” vals para: piano, banda (“Mandado hacer por el Sr. Arsilio Ponte” [i.e. Pedro Arcila Ponte]) (V. Peñín, 1998: 709 t. A-H).</p>	<p>Es importante destacar que la esposa de Pedro Elías Gutiérrez se llamaba Laura Santos Alfaro. La obra no presenta sin embargo ninguna dedicatoria. Tiene dos ediciones: una perteneciente a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez [...] y la otra es individual, con una dedicatoria en la portada que reza: “Al Sr. Dr. Eliseo Borjas León”, seguido del título, autor y, a pie de página lo siguiente: “Lit. Vidal É. H. – Caracas” [...] Existe una versión manuscrita de esta obra en la tonalidad de Mi b mayor, probablemente para banda, que se encuentra en la carpeta n° 44/CEDIAM.</p>
17	<p><i>Crisantemos</i>. Danza-merengue</p>	<p>Danza-merengue, Sol mayor (Peñín, 1998: 710 t. A-H):</p>	<p>Obra perteneciente a un cuadernillo manuscrito con</p>

²⁰ En la sección de hojas sueltas del AMFCP se encuentran otras composiciones musicales de Pedro Elías Gutiérrez, según los siguientes títulos: [1.] el vals *Geranio* (v. en el registro de inventario #399) (Peñín, 1998: 709 t. A-H), [2.] el pasodoble *Jockey* [i.e. *Hipódromo Nacional*] (v. en el registro de inventario #405) (Peñín, 1998: 709 t. A-H), [3.] el joropo *Alma Llanera* (v. en el registro de inventario #447) (Peñín, 1998: 709 t. A-H), [4.] el joropo *El Tabacalero* [i.e. *La Tabacalera*] (v. en el registro de inventario #475) (Peñín, 1998: 709 t. A-H), [5.] el joropo *La Negrita* (v. en el registro de inventario #480) (Peñín, 1998: 709, 710 t. A-H) y [6.] el valse *Caricias* (v. en el registro de inventario #417), el cual solamente se encontró en el CEDIAM según la carpeta Nro. 20.

²¹ Centro de Documentación y Estudios Acústico Musicales de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela

			varias obras para voz y piano, todas con música de Pedro Elías Gutiérrez y letra de diversos autores. Pedro Arcila Ponte, autor del texto [o conjunto de textos recopilados] o libreto.
18	<i>Encantadora. Contradanza</i> 	Re mayor, contradanza en Archivo José Ángel Lamas (JAL) (Peñín, 1998: 710 t. A-H)	La obra pertenece a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez. La obra lleva el siguiente subtítulo: "Dedicada al Club Concordia".
19	<i>El cóndor andino. Marcha</i> 	(Peñín, 1998: 708 t. A-H)	No hay información de esta obra
20	<i>San Souci. Vals</i> ²² 	(Peñín, 1998: 709 t. A-H)	Hay una versión editada para piano de esta obra en la tonalidad de La mayor, perteneciente a un álbum de obras para piano de Pedro Elías Gutiérrez, y que se encuentra en la Carpeta n° 42/CEDIAM. Hasta ahora solamente han aparecido las partes de clarinete 2° y 3° [...]
21	<i>Homénaje. Vals</i> 	(Peñín, 1998: 709 t. A-H)	Hay versión editada para piano de esta obra, ubicada en la carpeta N° 42/CEDIAM, y que pertenece a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez. Esta obra presenta dos versiones para banda: una en Fa mayor y la otra en Si b mayor. Se distinguen al menos tres tipos de

²² Sans Souci fue el sitio donde José Tadeo Monagas acampó antes de entrar triunfante en Caracas a mediados de 1868.

			<p>caligrafías entre las dos versiones. La obra está identificada con el n° 33 en todas las partes de la versión para banda en Fa mayor. La parte de Oboe 1° y 2°, originalmente está identificada como "Oboes", presentando dos líneas melódicas correspondientes a cada uno de dichos instrumentos. Existe un folio de la versión en Si b mayor que toca en clave de fa. Sin embargo, no sabemos de qué instrumento se trata, debido a que dicha parte no tiene ninguna identificación. Igualmente, en la versión en Fa mayor, existe un folio identificado a tinta como Helicón; a lápiz, como Bajo 1°, pero en realidad, debido a la tesitura y a una deducción en la escritura de la de la identificación del instrumento, pensamos que se trata de un contrabajo.</p>
22	<p><i>Restauradora. Danza</i></p> 	(Peñín, 1998: 709 t. A-H)	La obra pertenece a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez. La obra lleva el siguiente subtítulo: "Al General Cipriano Castro".
23	<p><i>Lina Rosa. Polka</i></p> 	Fa mayor, polca, piano, Archivo José Ángel Lamas (JAL) (Peñín, 1998: 710 t. A-H)	La obra pertenece a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez.
24	<p><i>Mirto. Vals</i></p>	Sol mayor, vals, piano, Archivo José Ángel Lamas (JAL) (Peñín, 1998: 710 t. A-H)	La obra pertenece a una especie de álbum para piano con obras de Pedro Elías Gutiérrez. Existen dos versiones

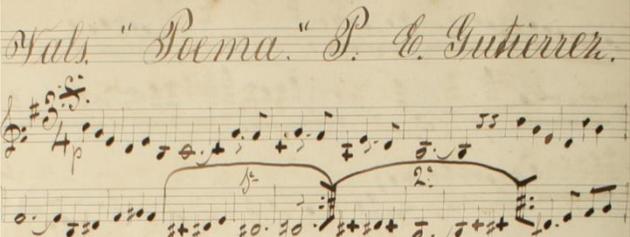
			manuscritas de esta obra: una en la tonalidad de Sol mayor, probablemente para orquesta, y otra en Fa mayor, para banda. Ambas se encuentran en la carpeta n° 45/CEDIAM.
25	<i>Poema. Vals</i> 	(Peñín, 1998: 709 t. A-H)	(No hay información de esta obra)
28	<i>Tito Salas. Pasodoble</i> 	Originalmente su título es "Tito" (que también resulta así como se llama un hijo de Pedro Elías Gutiérrez). Tal como aparece en el catálogo de José Gutiérrez (hijo de PEG) (Peñín, 1998: 709 t. A-H)	(No hay información de esta obra) Es importante destacar que Tito se llamaba un hijo de Pedro Elías Gutiérrez, y llama la atención que la obra no presenta ninguna dedicatoria.

Tabla 4. Obras de Pedro Elías Gutiérrez en el *Cuaderno de Música*

2.3.3. Emil Waldteufel (1837-1915)

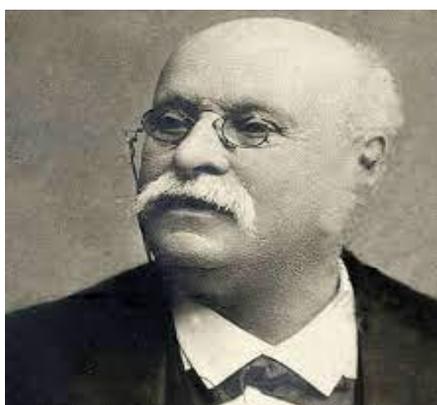


Ilustración 26. Émile Waldteufel. Fuente de la ilustración: Imagebroker / Alamy. Fotógrafo: Jaime Abecasis

Fue un compositor francés, pianista y director de orquesta de música de salón, como

canciones, vales y polkas.²³ De él tenemos la melodía del famoso vals *Myosotis* copiado en el *Cuaderno de música* (v. Ilustración 27).



Ilustración 27. Vals *Myosotis* de Waldteufel en el *Cuaderno de Música*.

2.3.4. Georges Aubry (1868-1939)

Compositor francés que está presente en el *Cuaderno de música* con su obra *La bailadora*, vals para piano publicado en París por A. Durand & fils en 1902. La obra está dedicada “A Madame de Lavandeyra”. Es, de las piezas del cuaderno, la primera copiada por Delfina Piñango Romero (v. Ilustración 28).



Ilustración 28. Copia de *La bailadora* de Aubry en el *Cuaderno de música*

²³ En la sección de hojas sueltas del AMFCP encontramos otras obras de este famoso compositor, como el vals *Declaración* (#61), el vals *Violetas* (#84 y #467), y el vals *La Soirée* (#387).

2.3.5. George M. Cohan (1878-1942)

Fue un compositor y productor teatral de comedias musicales estadounidense, conocido por éxitos como el *Yankee Doodle Dandy*.



Ilustración 29. George M. Cohan. Fuente de la ilustración: Bettmann.

En el *Cuaderno de Música* aparece el *Over There* (1917) de George M. Cohan, que Delfina Piñango Romero copió con ritmo de pasodoble o *two step*:



Ilustración 30. Copia de *Over there* de George M. Cohan. De esta obra abundan las referencias. No obstante, aquí basta con apuntar que para una mayor información, v. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Over_There; y si también desea escucharse, se recomienda al: <https://g.co/kgs/htmdet>.

Ya anteriormente en éste mismo capítulo quedó referida la labor que Gregorio Adolfo Colón tuvo como copista del *Cuaderno de Música* y, de igual modo, también tuvimos oportunidad de presentar un recuento de su actividad musical de un modo muy sucinto, fundamentalmente dirigido a resaltar lo referente a la Jazz Band Colón. Corresponde ahora hacer una relación de las composiciones musicales de Gregorio Adolfo Colón presentes en el

Cuaderno de Música. Debemos comenzar refiriendo que era frecuente para él abreviar su nombre como Adolfo Colón o simplemente A. Colón (v. Ilustraciones 31 y 32):



Ilustración 31. Firma abreviada de Gregorio Adolfo Colón

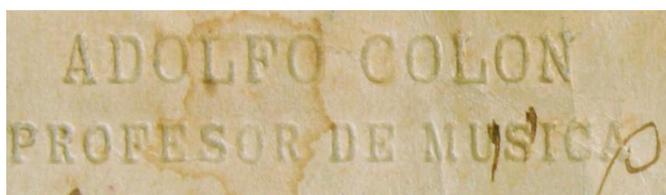


Ilustración 32. Sello seco de Gregorio Adolfo Colón

En principio, toca aquí aludir a la que fuera su obra más emblemática. Para esto nos referiremos al testimonio de Laureano Vallenilla Lanz hijo (1954: 49): “A nadie había anotado en mi programa para la segunda pieza, un one-step llamado ‘Club Central’, muy de moda en Caracas”. Faltó agregar que Adolfo Colón fuera su autor. Los salones del Club Central fueron tan importantes entre las décadas del veinte y treinta, que será en ellos donde expondrán los pintores del llamado Círculo de Bellas Artes de Caracas: Marcos Castillo, Manuel Cabré, Rafael Ramón González, Tomás Golding, Raúl Moleiro, Oswaldo Bustamante, entre otros. Hay que resaltar el hecho de que la obra mencionada haya estado de moda, ya que en la actualidad hay muy poca información sobre la obra de compositores populares como Adolfo Colón. La popularidad de esta obra queda en evidencia cuando la Víctor graba un disco con esa música (v. Ilustración 33):



Ilustración 33. Centro del disco 77753-B con la grabación de *Club Central* de Adolfo Colón. Fuente: Discography of American Historical Recordings, <https://adp.library.ucsb.edu/nams/309204>

En la Ilustración 34 presentamos la partitura del foxtrot *Club Central* de Adolfo Colón, papel suelto en la colección AMFCP:

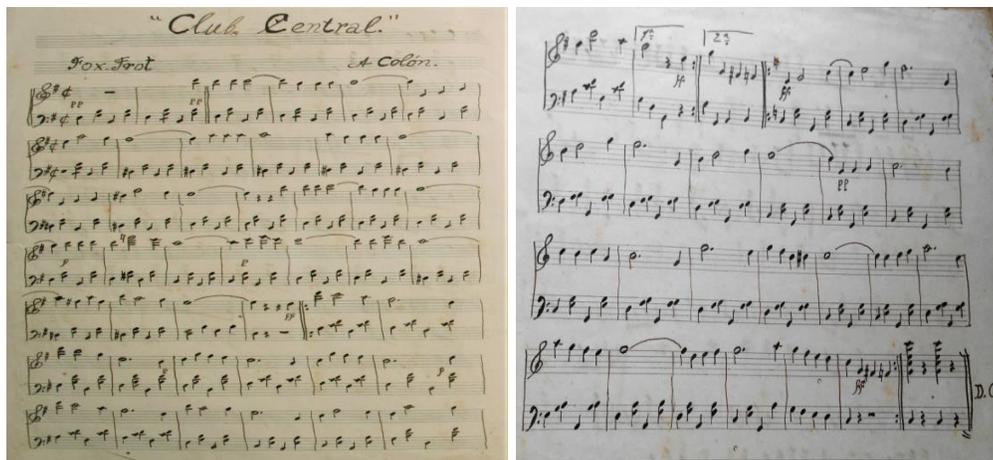


Ilustración 34. Foxtrot *Club Central* de Adolfo Colón, colección AMFCP, #466

Esta obra la copió Delfina Piñango Romero, una de los tres copistas del *Cuaderno de Música*. Lamentablemente, aún no hemos podido elaborar un listado completo de las obras compuestas de Gregorio Adolfo Colón. Luce por tanto necesario consignar aquí un primer listado –alfabético– de sus 12 obras hasta ahora conocidas: ²⁴

²⁴ En la tabla no aparece el one-step *Colón* compuesto por Cipriano Colón Piñango, y que según Beneditis (2016: 82) aparece mencionado en la *Gaceta Municipal del Distrito Federal*, año XXII, mes VII, número 2.891,

Registro en AFCP	Título	Referencias aparecidas en la <i>Enciclopedia de la música en Venezuela</i>	Referencias hemerográficas
---	<i>Belén</i> . Pasodoble	---	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XX, mes IV, número 2.689, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 6 de octubre de 1921. (Benedittis, 2016: 80)
#466	<i>Club Central</i> . Foxtrot	Según Fredy Moncada (1998: 392 t. A-H): “De su obra tenemos información hemerográfica...”	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XX, mes IV, número 2.689, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 6 de octubre de 1921. (Benedittis, 2016: 80) <i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XXII, mes VII, número 2.891, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 20 de enero de 1923. (Benedittis, 2016: 82)
---	<i>Club Paraíso</i> . Foxtrot	---	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XX, mes IV, número 2.689, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 6 de octubre de 1921. (Benedittis, 2016: 80)
---	<i>Concepción</i> . Vals	---	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XXII, mes VII, número 2.891, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 20 de enero de 1923. (Benedittis, 2016: 82)
---	<i>Corina</i> . Pasodoble / One step	Según Fredy Moncada (1998: 392 t. A-H): “De su obra tenemos información hemerográfica...”	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XXII, mes VII, número 2.891, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 20 de enero de 1923. (Benedittis, 2016: 82)
#465	<i>El capote de paseo</i> . Pasodoble	---	---
#127	<i>El Macam</i> . Vals	---	---
#455	<i>Fanki Panki</i> . Polka	---	---
#90	<i>Idilio</i> . Valse	---	---
#171	<i>Isabel</i> [i.e. <i>Isabeu</i>]. Vals	---	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XX, mes IV, número 2.689, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 6 de octubre de 1921. (Benedittis, 2016: 80)
---	<i>Labios rojos</i>	Según Fredy Moncada (1998: 392 t. A-H), está en el Archivo José Ángel Lamas (Arch. JAL)	---
---	<i>Víctor</i> . Pasodoble	---	<i>Gaceta Municipal del Distrito Federal</i> , año XXII, mes VII, número 2.891, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 20 de enero de 1923. (Benedittis, 2016: 82)
	<i>Billiken</i>		<i>Billiken</i> . Año 3 n°45. Septiembre de 1922. (p.12) (Curt Lange y Chitty, 2004:65 v.4)

Tabla 5. Listado provisional de composiciones de Gregorio Adolfo Colón

Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 20 de enero de 1923. Tampoco hemos incluido la obra compuesta entre Gregorio Adolfo Colón y Cipriano Colón Piñango, que mencionamos antes —*El turco atrás*—, ya que, al solamente haberla referido María Colón, es necesario iniciar una indagación que conlleve al hallazgo de la misma. De igual modo, no se incluyen ninguna de las 66 lecciones (o ejercicios y otras piezas) que aparecen en el Libro n° 1 1895, ya que serán parte de otra investigación.

A la tabla anterior debemos agregar la lista de obras de Adolfo Colón registradas en fonogramas:

Sello	Matriz	Fecha	Título	Agrupación / Intérprete
Víctor	BVE- 33589	20/10/1925	<i>Billiken</i>	Orquesta Internacional
Víctor	B- 27778	25/04/1923	<i>Corina</i>	Orquesta Internacional
Víctor	B- 29909	18/04/1924	<i>Concepción</i>	Orquesta Internacional
Víctor	B- 77753 B- 30870	29/09/1924	<i>Club Central</i>	Orquesta Tropical

Tabla 6. Fuente: *Discography of American Historical Recordings*, UC Santa Barbara Library

En el *Cuaderno de Música* puede apreciarse que la composición *Isabeau* pasó por un proceso de afrancesamiento del título original: *Isabel*. Esa obra parece dedicada a Isabel Piñango Romero, una de las hermanas de Concepción Piñango de Colón, tal como a Concepción le dedica también un vals homónimo. En el *Cuaderno de Música*, aparece el valse *Isabeu*²⁵ tal como se muestra a continuación:

²⁵ Puede apreciarse en el *Cuaderno de Música*, que el título de la pieza pasó por un proceso de afrancesamiento de *Isabel*. Fue apuntado *Isabeu* directamente en el manuscrito, de acuerdo al registro de inventario #171. No obstante, pasa con el nombre *Isabel*, asociado a Isabel Piñango Romero, una de las hermanas de Concepción Piñango de Colón, como a ésta última a quien Gregorio Adolfo Colón también le dedica otro vals (intitulado “Concepción”) que se tiene como fuente seca.

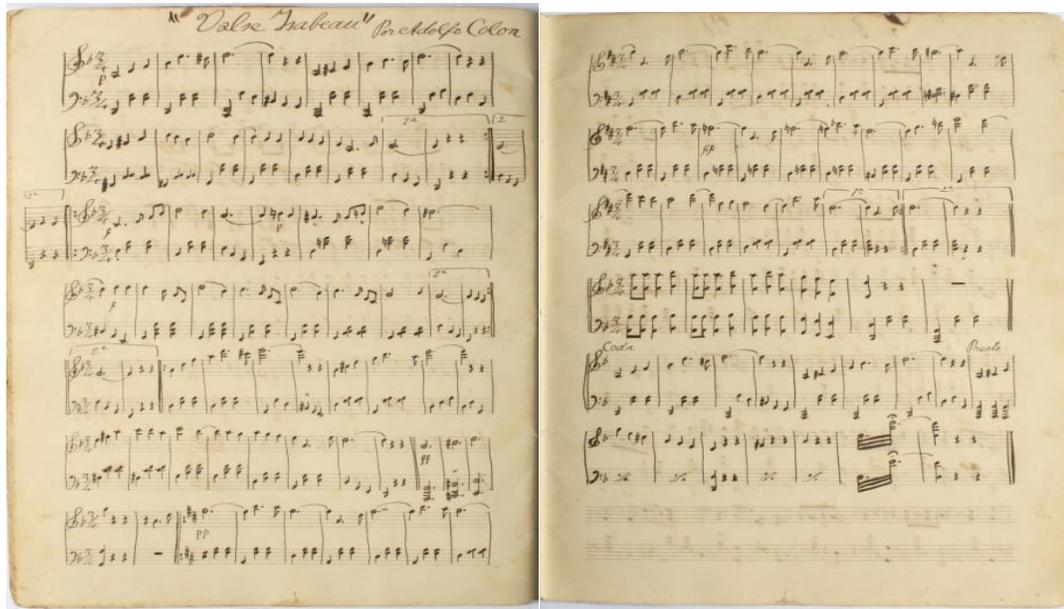


Ilustración 35. Vals Isabeau en el Cuaderno de Música

2.3.6 Marvin Franklin

Sobre Marvin Franklin no hemos conseguido mayores datos sobre su fecha de nacimiento y muerte. Se presume que haya sido un músico norteamericano, cuya obra fue probablemente transcrita de oído por la familia Colón Piñango. El one-step *Sombras de la noche* de este autor incluido en el cuaderno destaca la labor difusora que tuvo en este sentido la familia Colón Piñango, al promover la música que retrató una época de la cual hoy empezamos apenas a descubrir. La obra fue copiada por Delfina Piñango Romero, tal cual como la presentamos a continuación el siguiente fragmento facsimilar:



Ilustración 36. Sombras de la noche de Marvin Franklin

2.3.7 Francisco Pacheco

Al caraqueño Francisco Delfín Pacheco (1889-1949), la crónica de la ciudad lo ha convertido en una leyenda urbana como un “músico mabilero”, tal como indica Rubén Monasterios (2003: 222). Sin embargo, aún no se ha ubicado ninguna noticia o dato históricamente comprobable que pueda permitirnos saber lo que pudo haber sido su actividad como músico, y los sitios que más frecuentó, como para así considerarlo más bien como un músico cañonero o *vententú*. Más allá de las elucubraciones que puedan aportar algunos cronistas de su vida y obra, acá intentaremos aproximarnos a lo que pudo haber sido un contexto poco divulgado de su actividad, en torno a la música asociada con la fiesta taurina en Caracas. En el *Cuaderno de Música* encontramos el pasodoble *Rojo como un puñal*:



Ilustración 37. *Rojo como un puñal*, pasodoble de Francisco Pacheco, en el *Cuaderno de Música*

Francisco Carreño Delgado (1987:15) menciona que “la primera piezaailable que tocara fue un pasodoble muy de moda entonces que comenzaba así: ‘Rojo como un puñal ensangrentado, como el color de la española enseña, como un lucero rojo en el peinado.’” Respecto del subtítulo “Pasodoble de capricho con su letra”,²⁶Mariano Picón Salas (1953: 253) comenta “O esta otra, curiosísima, de Rojo como un puñal: Rojo como un puñal ensangrentado, como el color de la española enseña, como la boca húmeda que suena besar un corazón enamorado”, anotando el inicio de la letra de dicho pasodoble. Para darnos una idea

²⁶ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=odAOwfrOeuU>

de la posible fecha en la que pudo haber sido escrito el pasodoble *Rojo como un puñal*, tomamos como referencia algunas otras composiciones de Francisco Delfín Pacheco que se registran en la *Gaceta Municipal del Distrito Federal*, todas, al parecer, vinculadas al espectáculo taurino a juzgar por sus títulos:

Mención de patente de obras musicales (género)	Datos hemerográficos y fechas
<i>Blanco y negro</i> . One step	<i>Gaceta Municipal de Distrito Federal</i> , año XXIII mes II, número 2.974, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 2 de Agosto de 1923 (Benedittis, 2016: 83)
<i>Clavel rojo</i>	<i>Gaceta Municipal de Distrito Federal</i> , año XX, mes II, número 2.675, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 3 de Septiembre de 1921 (Benedittis, 2016: 79)
<i>El rubio mozo</i>	<i>Gaceta Municipal de Distrito Federal</i> , año XX, mes II, número 2.675, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, sábado 3 de Septiembre de 1921 (Benedittis, 2016: 79)
<i>La novia del torero</i> . Pasodoble	<i>Gaceta Municipal de Distrito Federal</i> , año XXIII mes II, número 2.974, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 2 de Agosto de 1923 (Benedittis, 2016: 83)
<i>Mantilla sevillana</i> . Pasodoble	<i>Gaceta Municipal de Distrito Federal</i> , año XXIII mes II, número 2.974, Estados Unidos de Venezuela, Caracas, jueves 2 de Agosto de 1923 (Benedittis, 2016: 83)

Tabla 7. Composiciones de Francisco Delfín Pacheco registradas en la *Gaceta Municipal del Distrito Federal*

Igualmente, se sabe que el Terceto Pacheco grabó el 13 de julio de 1928 la pieza más emblemática de Francisco Delfín Pacheco, *El Cumaco de San Juan*, con el sello RCA Víctor, además de *Clavel Rojo* y *Salsahuma*,²⁷ razón por la cual, pudiéramos datar la composición del pasodoble *Rojo como un puñal* entre 1921 y 1928.

Para concluir este apartado, en el cual expusimos algunos datos relevantes sobre los compositores presentes en el *Cuaderno de Música*, nos pareció interesante comentar que en el disco intitulado *Los Criollos: Tiempos de ayer*, se incluye una interpretación de varias piezas a las que hemos aludido aquí, tales como *La Bailadora* de Aubry y *Rojo como un puñal* de Francisco Delfín Pacheco. Una grabación que habla muy bien de la

²⁷ Para mayor información, consúltese en la página web https://adp.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/346572/Terceto_Pacheco.

tradición que también se daba en la música popular en Caracas.



Tabla 8. Contraportada de *Los Criollos. Tiempos de ayer*: *La Ruperta*-Francisco Pacheco/*Tiempos de ayer*/*La pelota de carey*/*El Cumaco*-Francisco Pacheco/*Irma*/*La bailadora*/*Los años han pasado*/*La Caldereta*-Francisco Lagonell/*El Porteño*/*Cielo Azul*-Whiting y Donaldson/*Rojo como un puñal*/*Carmen*-Balbino García

Un detalle que resume el romanticismo criollo, y que está presente en el *Cuaderno de Música*, es el aspecto poético de los títulos de las obras, que aluden a mujeres, flores, naturalezas muertas, circunstancias o toponímicos, como Laura, Margarita, Lina Rosa, Crisantemos, Myosotis, Mirto, *Over there*, Encantadora, Homenaje, Poema, Sombras de la noche, Oro y negro, La bailadora o Sans Souci.

2.4. La ciudad y su música en tiempos de los Colón Piñango

Nos referiremos a ésta época que vió el fin de la era caudillista en Venezuela, en la

cual la sociedad se enrumbó hacia una transformación y modernización, y en la que se sucedieron diversos gobiernos: el del general Cipriano Castro (1899-1908), el del general Juan Vicente Gómez (1908-1935), el del general Eleazar López Contreras (1935-1941), el del general Isaías Medina Angarita (1941-1945), la Junta Revolucionaria de Gobierno presidida por Rómulo Bentacourt y la elección de Rómulo Gallegos como presidente (el llamado Trienio Adecó: 1945-1948), y el golpe de estado que llevó al poder a los generales Carlos Delgado Chalbaud y Marcos Pérez Jiménez (1948-1958).²⁸ Al respecto, Mario Milanca Guzmán (1995:249) dice que “[...] ello indica, además, que entre los gobiernos del Ilustre Americano y el de Cipriano Castro se desarrolla progresivamente una ‘clase media’ cuyas preferencias se inclinan por géneros más ligeros [...]”. Dichos géneros son los que se fueron captando como provenientes de la música popular. De igual modo, afirma Fredy Moncada (1988: 184):

Las Bandas realizaron un espectáculo accesible a todas las masas, difundiendo obras musicales que respondieron al gusto de la comunidad, alcanzando todos los estratos sociales. No sólo tocaron para la clase que podía pagar un asiento en los espectáculos de los Teatros Nacional y Municipal, durante las temporadas de ópera, sino también para los que no podían hacerlo y tuvieron en la retreta un medio de entretenimiento y disfrute.

Aquí valdría la pena citar a Federico Pacanins (2005: 222) en su *Tropicalia Caraqueña*, cuando apunta:

Yo recuerdo que Israel Peña, el notable pianista y musicólogo venezolano, me contó una anécdota típica del talante del maestro Gutiérrez y que se relacionaba con el compositor Antonio Estévez,

²⁸ Hemos tomado para establecer esta periodización, las coordenadas de nacimiento y muerte del músico Cipriano Colón Piñango (1908-1957).

quien era oboísta de la Banda Marcial que dirigía Gutiérrez. Se presentó Estévez, a la hora del almuerzo, en la casa de habitación del maestro Pedro Elías, que quedaba en lo alrededores de la Plaza España, y le notificó al maestro su decisión de renunciar a su puesto de oboísta y retirarse de la práctica de la música popular para dedicarse a los estudios de la música clásica. “¿Música Clásica?”, ripostó Gutiérrez. Y añadió, socarronamente: “¡Ay, mijo. Te vas a morir de hambre!”, y señalando, cuchara en mano, el plato que tenía frente, rebosante con un suculento y humeante sancocho de gallina que acompañaba con aguacate y arepas, concluyó su comentario sentenciando: “¡Fíjate lo que como yo, a base de valsés y joropitos!”

Según Arturo Almandoz (2004:80), la larga hegemonía que tuvo la cultura francesa en Venezuela llega a su ocaso con la I Guerra Mundial. Su influencia en la venezolanidad estaba pasando por un proceso irreversible de deterioro ante nuevas búsquedas identitarias. Esto produjo en la sociedad la aceptación de una nueva mentalidad, según la cual, afirma Fredy Moncada (1989:175) que:

Los descendientes de esta élite si bien mantuvieron cierto gusto por el repertorio escuchado por sus padres, mostraron mayor inclinación por la música popular de moda en el periodo, especialmente por el Fox Trot, el One Step, el Charleston, el Tango y el Pasodoble. El resto de la masa del público siempre mostró mayor interés por los géneros menores tradicionales.

Pero—de acuerdo a Arturo Almandoz (2004:79)—surgió la llamada “americanización”, como con un ingrediente vinculado a lo que señala José Antonio Calcaño (2001: 355) cuando dice que: “[...] al finalizar la Primera Guerra Mundial apareció en Caracas la música de jazz, que acabando poco a poco con las música de baile venezolanas, con lo que quedó cerrado este campo de composiciones ligeras”. Esto terminó por suplantar las formas afrancesadas que identificaban hasta entonces la música de salón criolla, como

afirma Luis Felipe Ramón y Rivera (1976: 113) del modo siguiente:

Caracas, una adorable Caracas provinciana vio florecer hacia 1910 conjuntos de músicos populares que, sin previo aviso, irrumpían dentro de los zaguanes de las casas de familia con una música criolla de merengues, valeses, pasodobles; eran los cañoneros. No sé por qué les daban tal nombre, pero pienso que podía ser por lo estridente de sus voces y lo inesperado del *ataque*. Acostumbraban obsequiar a los dueños de casa una modesta tocata diurna —generalmente por las tardes— y recibían en pago algunas monedas y a veces, el amable obsequio familiar de un platico dulce. Al amparo de estos espontáneos conjuntos se hizo prolífica la especie de los merengues. Numerosos textos y nombres de la más pura esencia popular se compusieron por aquellos años y hasta un par de décadas más tarde, destacándose junto con los cañoneros como autores de merengues, algunos músicos que no lo eran [ya que algo fundamental para la época, era saber leer y escribir música²⁹], como Francisco Pacheco, Francisco Lagonell y algunos más. Poco a poco, otros músicos más importantes, como el Maestro Carlos Bonnet, se atrevieron a escribir algún merengue, pero en general, este tipo de pieza no parecía merecer la atención de los autores académicos. Así, cuando un Juan Vicente Lecuna escribe para piano una pieza de esta intención, formando con otras tres una suite, no le llama *merengue* sino “Criolla”; [...] y este es un caso realmente excepcional dentro de nuestra literatura musical. (Lecuna escribe posteriormente un verdadero merengue con tal nombre, y sin intención de vuelo superior, sino como pieza popular).

Los cañoneros produjeron, sin que se supiera nombre de autores, junto con valeses y joropos, muchos merengues; así por ejemplo, “La Negra Mazamorrera”, “El Catre”, “El Novio Pollero”, etc. De algunos otros como “El Norte es una Quimera” o “Saliendo de Maracay”, se sabe quiénes son sus autores: Luis Fragachán y Martín Rodríguez, respectivamente; pero lo común en el pasado, era

²⁹ Aquí toma relevancia la figura del copista de música, que lo hacía muchas veces, y paradójicamente, “de oído”, prácticamente en los albores de la era de la grabación sonora. Alecia Castillo (1998: 718 t. I-Z) menciona el caso del clarinetista Rafael Escalona, nacido en Guacara y que fue copista de mucha de la música que interpretaban en los ventetú. En todo caso, en lo que respecta a la tradición interpretativa que era proveniente del siglo XIX, en relación a los copistas de guiones de baile de salón, visualizamos algunos manuscritos que han sobrevivido y hemos registrado en el marco teórico, como parte del Capítulo 1 del presente Trabajo de Grado.

despreocuparse del nombre del autor.

Sin embargo, ya que Ramón y Rivera alude al rasgo típico del criollismo en relación al género del merengue, es necesario compartir la afirmación que hace Juan Francisco Sans (2021: página principal) sobre el supuesto *Orígen prostibulario del merengue venezolano*: “Que el merengue se bailó en los prostíbulos de nuestras ciudades, ¿cómo podemos dudarlo? Pero se debe suponer que en esos lenocinios —de los cuales no existe documentación alguna que demuestre nada a favor o en contra— a la par del merengue se bailó por igual el vals, la polka (más aún esa polka erótica llamada el *can-can*, y del cual tenemos abundantes testimonios en Caracas y el resto de América), la mazurca, el chotis o el pasodoble”. Además, agrega Sans que “Pensar —como es común hoy— que la práctica del rucaneo en el merengue era exclusiva de mabiles, prostíbulos y burdeles resulta a todas luces anacrónico, una incorrección histórica inadmisibile para un estudioso, porque se practica en todos lados por igual y con total desparpajo como lo hacen notar la prensa y los escritos de la época”. Ni el merengue ni el rucaneo se originaron en los prostíbulos de El Silencio, cuestión que dejan claro tanto Ramón y Rivera como Sans.

A lo que si hay que prestar atención aquí, es a la denominación dada a esta música como “cañonera”. Soto (1998: 284 t. A-H) define la música cañonera en los siguientes términos:

Desde el punto de vista estrictamente musical, los cañoneros abarcan en su repertorio distintos géneros, tales como: la guasa, el merengue, el joropo, el pasodoble y el vals. El tratamiento que invariablemente reciben estos géneros al ser interpretados puede ser resumido en las siguientes características estilísticas: impostación vocal gangosa o nasal (este recurso aporta un timbre característico que refuerza la contraposición de este estilo al canto de corte lírico-dramático); uso de

silbidos y voces onomatopéyicas; ataques vocales e instrumentales bruscos apoyados con glisandos y juegos de oscilación de altura; improvisación en los instrumentos melódicos durante los interludios; ejecución de textura contrapuntística entre los instrumentos melódicos y con respecto al solista vocal (algunos músicos venezolanos distinguen esta práctica con el calificativo de “*Dixieland Criollo*”); ritmo “rucaneao”, un término alusivo a los pasos de carácter erótico en el baile del merengue que los músicos cañoneros traducen musicalmente en el cabalgamiento de distintas fórmulas rítmicas y juegos de contratiempos y paradas.

Alecia Castillo (1998: 791 t. I-Z), al referirse a la contraparte valenciana de los cañoneros, que llama “ventetú”, afirma que:

La mayoría de los músicos ventetú no aceptaban ser llamados cañoneros, y si alguien así los denominaba solían responder ofendidos que cañoneros eran los músicos de Caracas que para conseguir algún dinero llegaban a las casas de familia a tocar de improviso, sin ser invitados ni haber ensayado, mientras que los ventetú estaban componiendo y tocando constantemente con tan amplio repertorio que estaban listos para actuar tanto en una fiesta como en procesión o corrida de toros, a la vez que antes de cada actuación acordaban el pago y la música a interpretar. Las fiestas por ellos amenizadas se iniciaban con un pasodoble, que sólo era cambiado por un valse si la fiesta era en honor a alguna dama a la cual hubiese especialmente compuesto con su nombre, la música continuaba alternando ritmos suaves con otros más movidos, piezas tradicionales con las nuevas, en grupos de cinco o seis que llamaban set; así mezclaban la música por ellos compuesta con la que estuviera de moda y la que fuera solicitada por el contratante; guarachas, boleros, merengues criollos, o fox-trots, tenían igual cabida en cada set, hasta llegar al final de la fiesta que cerraba con un joropo que era generalmente *Alma Llanera*.

Consideramos que ver estas prácticas musicales en su conjunto nos permite entender cómo era cotidianamente la música popular en cuanto al medio musical venezolano, al menos en dos ciudades tan importantes como Caracas y Valencia.

Gregorio Adolfo Colón se había sumado a la Revolución Restauradora como parte del círculo valenciano que había apoyado la misma, y no solamente ejercía una intensa actividad como la que se requería a un músico de banda o a un director de ventetús, sino que también se interesó en la actividad docente y la musicografía. Tanto su esposa como sus hijos se insertaron en esta vida académica en la ciudad de Caracas, lo que les permitió formarse junto a Manuel Leoncio Rodríguez, Salvador Narciso Llamozas, Rosa M. de Básalo o Vicente Emilio Sojo.

La Revolución Restauradora, encabezada por los generales Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez, reunió en 1904 al Gobernador Ramón Tello Mendoza y al arquitecto Alejandro Chataing para remodelar la sede que —desde el siglo XIX— Antonio Guzmán Blanco había destinado al Instituto de Bellas Artes en 1882. Así se contruyó la fachada neoclásica, se agregó la sala de actos, y se acondicionó cada uno de los salones de estudio. Allí se ofreció un concierto al Presidente Cipriano Castro en 1906, y en 1916 —luego de la disidencia de parte de los estudiantes de artes plásticas que se reubicaron en el teatro Calcaño— cambió su nombre a Escuela de Música y Declamación, y a partir de 1948, Escuela Superior de Música “José Ángel Lamas”.

Por formar parte del círculo de amistades del maestro Pedro Elías Gutiérrez, el entorno laboral de Gregorio Adolfo Colón ya estaba claramente definido como un músico “oficial” de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez. Por haber sido músicos formados tanto en el hogar como en la academia, el desempeño musical de la familia Colón Piñango supera a los músicos cañoneros de la época, quienes muchas veces hacían su trabajo de un modo anónimo y sin mucha conciencia de su propio oficio. Sin embargo, es probable que la suma de todas estas

posibilidades les haya permitido sobresalir como los primeros músicos en fundar un orquesta de jazz en el país en el año 1925, orquesta que servía para amenizar los bailes de la sociedad de entonces —sobre todo en la década del veinte— en algunos de los clubes más connotados de su época, fueran fiestas suntuosas y de buen tono, celebraciones de Año Nuevo o elección de Reinas de Carnaval. Afortunadamente sobrevive aún el AMFCP, entre cuyos materiales encontramos el *Cuaderno de Música*, que da testimonio de una etapa aún por estudiar de la antigua Escuela de Música y Declamación, antes de pasar a tener un rol protagónico a partir del año 1930 que la catapultaría a la cima de la música en Venezuela por lo menos hasta la década de los setenta del siglo XX.³⁰

Luego de la impronta de la Jazz Band Colón, se incorpora a la escena la Jazz Band de Manuel Espinoza en la emisora Ayre hacia 1926 (Moncada, 1998:206). Alberto Naranjo (1998: 60 t. I-Z) menciona tres orquestas de Jazz Band que se fundaron en Barquisimeto en la década de los años treinta; la Jazz Band Unión, la Jazz Band Mavare y la Jazz Band Occidental; mientras que Alecia Castillo (1998: 59 t.I-Z) habla de la Jazz Band Carabobo entre los años treinta y cuarenta. José Peñín también incluye entre “las primeras de éste género en el país” a la Orquesta Jazz Víctor que fundara Carlos Bonnet (Peñín, 1998:209-210). Esta última experiencia resulta interesante, ya que está vinculada a la empresa que se habían propuesto instalar en Caracas Edgar Anzola y William H. Phelps, de manera temporal. Se trata de un laboratorio para la grabación de discos de la RCA Víctor en el Almacén

³⁰ Debe aquí mencionarse al músico cumaneño Joaquín Silva Díaz (1885-1977), quien al graduarse en la Escuela de música y declamación, realizó una brillante carrera en el exterior como pianista y compositor. Dice Daniel Bendahan (1990: 29) en *Siete músicos venezolanos*: “Su primera presentación ante el público tuvo lugar cuando un artista de variedades que imitaba a varios cantantes de fama, llamado Colón Gómez, visitó su ciudad natal. Silva Díaz fue su acompañante al piano”.

Americano a partir del 3 de julio de 1928, tal como informa *El Nuevo Diario* (Delgado, 2010: 171). En ese mismo año y lugar fue que se grabaron las composiciones de Gregorio Adolfo Colón y de Cipriano Colón Piñango —que ya existían en rollos de pianola— y muy seguramente se incluyó el pasodoble *Víctor*, junto a otras composiciones musicales y monólogos teatrales de otras agrupaciones y artistas. Estas grabaciones venían aparejadas a la adquisición por parte del público caraqueño de las vitrolas.

Ya para finalizar el presente capítulo, llama nuestra atención la escasa mención que se hace de los llamados músicos que estuvieron presentes en las salas de exhibición cinematográfica en el medio venezolano. Solamente se conocen unos pocos nombres en ese arduo trabajo de acoplar sonido y música a las películas: Pedro Elías Gutiérrez, Vicente Martucci, Rafael Romero (el padre de Aldemaro Romero) o Moisés Moleiro. También se han dado a conocer los nombres de algunas agrupaciones que actuaron en cines, como la Orquesta del Teatro Ayacucho y la Orquesta del Cine Capitolio en Caracas, y la Gran Mavare en el Circo-Cine de Barquisimeto. Pero el testimonio aportado por María Colón —de su abuela Concepción Piñango de Colón y su tía abuela Delfina Piñango Romero tocando en algunas salas tales como la del Cine Plaza o La Pastora— nos hace suponer que hayan sido las primeras mujeres de las que se tenga noticia que tocaron en cines, y que por entonces eran conocidas en esas funciones por los demás músicos.

CAPÍTULO 3. EDICIÓN Y ESTUDIO INTERPRETATIVO DEL *CUADERNO DE MÚSICA PERTENECIENTE AL ARCHIVO MUSICAL DE LA FAMILIA COLÓN-PIÑANGO*

3.1. Descripción de manuscrito

El presente trabajo parte de un estudio previo realizado por María Efigenia Colón de Cabrera titulado *Propuesta de realización de un inventario para la creación del repositorio de documentos digitalizados, aplicado al Archivo musical de la familia Colón Piñango*. En este estudio, Colón de Cabrera (2018:18) dice:

Los documentos del AMFCP se encontraban en su mayoría contaminados, mohosos, deteriorados, debido a la manipulación del archivo por diferentes personas a través del tiempo y a las precarias condiciones de conservación. Este archivo nunca estuvo organizado o clasificado bajo ningún criterio particular: simplemente se fue acumulando a través del tiempo. En ese estado lo encontramos, y procuramos su limpieza, ordenación, registro e inventario.

Se trata de un cuaderno de música no numerada en formato vertical de 35,2 cms. de alto por 27,2 de ancho, de 40 páginas 37 manuscritas escrita en tinta negra (ferrogálica) por ambas caras, cosido. Al final de las páginas encontramos un sello húmedo que dice: "H. Lard Esnault. Ed. Bellamy Sr. Paris" y que es el papel pautado



Ilustración 38. Sello húmedo.

El cuaderno de música consta de 32 piezas, el mismo contiene líneas melódicas sin acompañamiento. Las que no están identificadas con autores, probablemente fueron copiadas de memoria y/o por tradición oral.

3.2 Análisis de datos

El Libro N° 2 *Cuaderno de Música* presentó porcentualmente la siguiente cantidad de géneros musicales y autores encontrados:



Gráfico 1. Géneros encontrados.

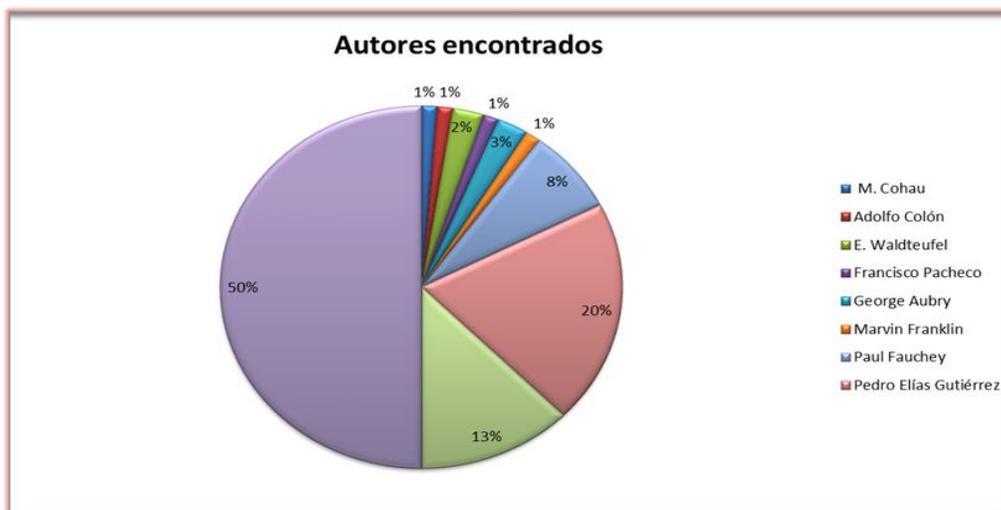


Gráfico 2. Autores encontrados

3.3 Descripción del aparato crítico.

A los fines de la edición del *Cuaderno de música*, se realizó una descripción en forma de tabla que contiene diez columnas identificadas de la siguiente forma:

Nro. (en la edición)	Compás
Título	Tono
Género	Secciones
Autor (tal como aparece en el documento)	Nro. Partes (Nro. de Partes)
Autor normalizado	Observaciones

Tabla 9. Elementos de descripción aparato crítico.

El resultado fue el siguiente:

N°	Título	Género	Autor	Autor normalizado	Compás	Tono	Secciones	N° parte	Observaciones
1	s.t.	Mazurka	s.d.	s.d.	3/4	d	T; V	2	A partir de la primera casilla hay un símbolo que se cree es un acento. Copista Adolfo Colón. 18 compases
2	s.t.	Polka	s.d.	s.d.	2/4	D	T; V	2	16 compases
3	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	a	T; IV	2	32 compases
4	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	F	T; VI;	2	34 compases
5	"Folie d'amor"	Valz	Por Paul Fauchey	Fauchey Paul	3/4	Bb;Eb	T; IV	2	170 compases
6	s.t.	Polka	s.d.	s.d.	2/4	e	T; VI	2	25 compases
7	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	D	T; T	2	25 compases
8	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	F	T; VI	2	33 compases
9	s.t.	Polka	s.d.	s.d.	2/4	D	T; V	2	24 compases
10	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	D	T; T	2	32 compases
11	"Isabel Segunda"	Contradanza	s.d.	s.d.	2/4	A	T; T	2	18 compases
12	s.t.	Polka	s.d.	s.d.	2/4	C	T; IV	2	66 compases
13	s.t.	Danza	s.d.	s.d.	2/4	E	T; II	2	32 compases
14	"Laura"	vals	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	6/8; 3/4; 3/4; 3/4; coda	d;F; g; Eb; Coda F	T; III; IV; D/D; III	5	257 compases
15	"Lyonnaise"	Polka	s.d.	s.d.	2/4	G	T; IV	2	32 compases
16	"Oro y negro"	Lanceros	s.d.	s.d.	6/8; 2/4; 6/8; 6/8; 2/4	F; C; G; e; a	T; V; D/V; D/III; III	5	126 compases
17	"Crisantemos"	Danza merengue	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	2/4	G	T; V	2	32 compases
18	"Encantadora"	Contradanza	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	2/4	D	T; VI	2	31 compases
19	"Un Condor Andino"	Marcha	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	6/8	D	T; IV	2	80 compases
20	"Sans Souci"	Valz	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	3/4	F#	T; IV	2	227 compases
21	"Homenaje"	Valz	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	(Intro 6/8) 3/4	F	T; V	2	190 compases
22	"Restauradora"	Danza	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	2/4	D	T; T	2	25 compases
23	"Lina Rosa"	"Li polka	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	2/4	d	T; III	2	37 compases
24	"Mirto"	Valz	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	3/4	G	T; III; VI-; IV; T	5	214 compases
25	"Poema"	Valz	Por P. E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	3/4	e	T; II; g; e/G Doble coda	2	138 compases
26	"Myozotis"	Valz	Por E. Waldteufel	Waldteufel E	Intro 6/8; 3/4; 3/4; 3/4	Intro A; A; f; D; D;	T; VI; IV; IV; V	5	265 compases
27	"La bailadora"	Valze	Por Georges Aubry	Aubry Georges	(Intro 6/8) 3/4	d	T; IV; T	2	167 compases. Dos Piano
28	"Tito Salas"	Pasodoble	Por Pedro E. Gutiérrez	Gutierrez Pedro Elia	2/4	F	T; VI; II; VII; V/III	2	152 compases
29	"Over There"	Two Step (paso)	Por Georges M. C	Cohau M. Georges	2/4	Bb	T; T	2	73 compases
30	"Isabeau"	"Valze "	Por Adolfo Colón	Colón Adolfo	3/4	d	T; D; T;	2	113 compases
31	"Sombras de la noche"	One Step	s.d.	s.d.	2/4	G	T; IV	2	106 compases
32	"Rojo como un puñal"	Pasodoble	Por Francisco Pacheco	Pacheco Francisco	2/4	e	e/E	2	72 compases. Piano completo

Tabla 10. Análisis descriptivo del *Cuaderno de Música*

Como criterio general, *El Cuaderno de Música* presenta un total de 32 piezas y guiones de baile. De ellas, hay 14 obras que no presentan mención de autoridad. Las restantes tienen autor identificado, de acuerdo al siguiente orden de aparición en el manuscrito: Paul Fauchey, Pedro Elías Gutiérrez (con 11 obras), Émile Waldteufel, Georges Aubry, George M. Cohan, Adolfo Colón, Marvin Franklin y Francisco Delfín Pacheco.

Tomamos en cuenta la actualización de la ortografía en títulos, géneros, nombre de compositores, compás, tonos, secciones, número de partes que tienen las obras y las observaciones a los fines de acomodar su lectura a los usuarios. Por ejemplo, en el registro Nro. 5 Vals Folie d'amor le faltaba la letra "u" a la palabra "amor". También nos pareció importante colocar en el aparato crítico las tonalidades porque identifica las obras del mismo género y puede servir para diferenciar entre dos contradanzas, dos vales, dos polkas, dos mazurkas o dos danzas.

Hemos colocado dos columnas en el aparato crítico para referirnos a los autores de las piezas. En la primera colocamos la atribución de la obra tal y como se encuentra en el manuscrito. En la segunda, hemos normalizado el nombre y apellido. De esta última forma aparecen los compositores en la edición.

En las observaciones hemos colocado todos los compases y algunas diferencias entre la edición y el manuscrito, a fin de que puedan servir para otras ediciones futuras de esta música, y ayudar a otros musicólogos a comprender las motivaciones de nuestras decisiones editoriales.

Al final de todas las páginas de todos los manuscritos encontramos un sello húmedo que dice: "H. Lard Esnault. Ed. Bellamy Sr. Paris" y se trata de papel pautado.

Se hicieron algunos cambios de ejecución, de digitación y fraseo para una mejor interpretación de las obras, por ejemplo:

-Registro Nro. 1 Mazurka en el compás 8 a partir de la primera casilla las negras tienen un símbolo que a nuestro juicio es un acento.

-Como se mencionó anteriormente en el registro Nro. 5 Vals Folie d'amor se le agregó la letra "u" a la palabra "amour", también en los compases 120-121 se ligaron las dos negras para mejor digitación.

-En el manuscrito con el registro Nro. 11 de la Contradanza Isabel Segunda, en el compás 18 el LA de la segunda casilla debe tener 8va alta ya que en el manuscrito no está señalado.

-En el Registro Nro. 14 correspondiente al Vals Laura Compás 135-136 – se eliminó la ligadura de 135 y se dejó la ligadura más larga que aparece en el manuscrito. Del 145-146 se repite este pasaje, pero la ligadura es por compás. En el Compás 230 se extendió la ligadura de fraseo hasta 233. Se eliminó la octava y se colocó las notas reales en el Compás 244-245.

-En el Registro Nro. 15 Polka de La Lyonnaise, Compás 20 Debe ser igual a compás 2, es decir, las semicorcheas deben ser cromáticas.

-El registro Nro. 16 llamado Lanceros Oro y negro N 5 tiene una anacrusa que nos parece innecesaria.

-El registro Nro. 17 de la Danza Merengue Crisantemos. Danza Merengue tiene escrito $3/4$ pero en realidad es un $2/4$.

-Así mismo el Registro Nro. 18 de la Contradanza Encantadora, la anacrusa es un tresillo de semicorcheas y en el compás 31 se extendió la ligadura hasta la negra del siguiente compás. -

En el registro Nro. 19 de la Marcha El Cóndor Andino, compás 53 y siguientes no hay que escribir el tresillo, porque estamos en un $6/8$.

-Igualmente registro Nro. 20 Vals Sans Souci se eliminó el texto “Al Vals “creemos que lo escribió porque cambiaba de página.

-Se agregó la segunda casilla en el compás 84 del registro Nro. 24 Vals Mirto.

-En el registro Nro. 26 del Vals Myosotis 2 - N°5 y coda se agregó el silencio suelto de la segunda casilla al primer compás nos parece más lógico así.

-Hay un borrón en el compás 62, mano derecha del registro Nro. 27 del Valse La Bailadora que no se escribió. También en el compás 109 – mano derecha descarté la ligadura pequeña.

En el compás 140 se sustituyó la “Y” por “i”.

En la pág. 25 del manuscrito hacia el cuadrante superior derecho se observa que se encoló una hoja estampada con una serie de ilustraciones (24 en total) del ratón Mickey Mouse.

En la misma pág. de lado izquierdo también encontramos la palabra ¡Adiós! la cual no se colocó en la transcripción. En la misma pág. pero hacia el centro encontramos escrito a lápiz con el nombre Víctor M. Álvarez, ya que anotó la siguiente inscripción “Víctor M. Álvarez – teléfono 2626 se investigó que era una imprenta musical o agencia musical. En todas las transcripciones se agregó la letra C al final de “*cresc*”.

Entre las combinaciones armónicas que se encontraron, tenemos las siguientes: t/R (Tónica menor-relativa mayor), T/T (secciones que utilizan la misma tonalidad mayor en ambas partes), t/t (misma tonalidad menor a lo largo de todas las secciones), T-D/T o T/S o t/R (otras combinaciones de tonalidades en dos secciones); T/T/S o T-D/T/S o T-r/T/S (combinación de piezas en tres secciones).

3.4 Fijación del texto

Para el establecimiento del texto musical del *Cuaderno de música AMFCP* copiado por: Gregorio Adolfo Colón (padre), Cipriano Colón, Delfina Piñango Romero y Concepción

Piñango de Colón, hemos incluido en la edición el cifrado armónico con la finalidad de facilitar a los usuarios el acompañamiento de estas piezas. Es importante destacar que en todas las piezas del turno de baile extraído del *Cuaderno de Música*, se escribieron las melodías para el clarinete y para el piano.

En el siglo XX, la tradición oral propició la inclusión o participación del cuatro en los géneros bailables, conjuntamente con la agrupación, al estilo del Cuarteto Caraquita, ya que, como indica José Peñín (1998: 456): “escribían los arreglos que realizaban entre todos a partir de una melodía. Generalmente el clarinete llevaba la melodía y los demás acompañaban. Otros integrantes del cuarteto: en el piano: Luisita de la Rosa, Amelia Bartoli de Álvarez y Blanca Colón; en el contrabajo: Juancho Lucena y Antonio José Hoyón; y en el cuatro: Ángel Chirinos”.

Dice Luis Felipe Ramón y Rivera (1976: 52): “Hay que observar de paso que todos los valeses de Gutiérrez, lo mismo que una mayoría de los otros compositores, no tienen de criollo, sino lo que les añade el acompañamiento del cuatro; pues las melodías tanto como las dimensiones de tales piezas, son el reflejo de sus modelos europeos.”

En el artículo Sans y Palacios (2022) “Turnos y tandas en el repertorioailable de ida y vuelta” nos ofrece una panorámica de cómo eran los salones de baile en Latinoamérica; en *La Graciosa Sandunga*, (Sans y Lovera, 2012), abre la posibilidad de plantear la función del cuatro acompañante que figura en esta tradición

El cuatro es un cordófono de la familia de las guitarras. Se le conocen tres formas ejecución:

- Como armónico de acompañamiento
- Melódico (punteado)
- Rítmico (melódico-armónico)

La primera forma es la básica. El cuatro funge de instrumento fundamentalmente de

relleno, y está encargado de llevar el cifrado armónico de la pieza por una parte, y de mantener el soporte rítmico, por la otra.

La segunda forma tiene dos variantes, a saber: una línea melódica punteada para ser acompañada por otro cuatro o cualquier otro instrumento armónico; o una línea melódica que va acompañada por una segunda o tercera voz punteada o arpegiada en el mismo instrumento.

La tercera forma de uso es quizá la más completa, pues consiste en conjugar a un mismo tiempo el ritmo, la melodía y la armonía para crear piezas instrumentales de carácter solista. Esto quiere decir que la melodía se acompaña en el mismo instrumento y a su vez se enriquece con efectos rítmicos y tímbricos.

En nuestra orquestación utilizaremos la primera forma para llevar el cifrado armónico y el soporte rítmico. Este cifrado se anota con las primeras siete letras del alfabeto A, B, C, D, E, F, y G en mayúsculas (y eventualmente minúsculas para designar los acordes menores).

3.5 Aspecto notacionales.

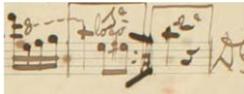
En la fijación de los textos musicales, en general ocurre que hay que seleccionar algunas medidas concernientes a la notación musical, que garanticen la relación del contenido y faciliten su comprensión y lectura. A continuación, tenemos un plano más específico, obra por obra, donde se explican datos como la caligrafía, la numeración de las obras, el uso o no de alteraciones, ausencia o presencia de articulaciones, matices, fraseos, lo que se agregó, se quitó y sugirió.

Tabla 11. Descripción de los aspectos notacionales de cada obra

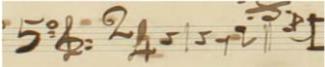
Registro Nro. 1 Mazurka. Tonalidad: Re menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales (Fa

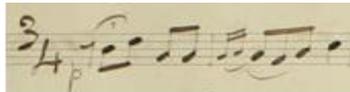
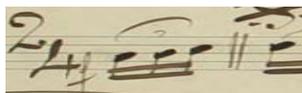
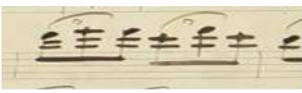
	#, Do#, Sol#)
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Presenta ligadura de fraseo (de 4 notas y de 2 notas). También presenta signos de articulación que no son legibles. A partir de la primera casilla, las negras tienen este simbolito, que hemos interpretado como un acento.
	
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 2 Polka. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales (Sol#, La#)
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Presenta ligadura de fraseo (de 4 notas y de 2 notas y un tresillo). También presenta signos de articulación que no son legibles.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 3 Danza. Tonalidad: La menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales (Sol#, La#, si b)
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Presenta ligadura de fraseo (de 2 notas y un tresillo) también presenta signos de articulación que no son legibles (apoyaturas)
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 4 Danza. Tonalidad: Fa Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración.
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales (Sol#, do #, si b)
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligadura de cuatro notas y signos de respiración.

Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 5 Vals Folie d'Amour. Tonalidad: Si Bemol Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	- La obra presenta alteraciones accidentales: Fa #, Do #, Sol b, Re b.
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	-Algunas plicas están al revés -Las ligaduras pueden ser de tres, seis o de ocho. - Compás 120-121 Se ligaron las dos negras
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	Le falta una letra "u" a la palabra "amour"
Registro Nro. 6 Polka. Tonalidad: La Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Re #
Presencia cadencia de articulaciones, Matices, fraseos	-Tiene ligaduras de 4 notas -Tiene grupetos
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 7 Danza. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: La #, Re #, Mi #
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	La anotación de las dinámicas es fiel al cuaderno
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 8 Danza. Tonalidad: Fa Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración

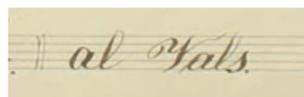
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: fa#, do #, sol #, re#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene cinquillo compás 12 y 16 Tiene un trino final
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 9 Polka. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: sol #, si #, re #
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Hay ligadura de dos notas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 10 Danza. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: mi #, la #
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene apoyaturas y acentos Hay tresillos ¿Dónde, en qué compás? Ligaduras de dos notas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 11 Contradanza Isabel Segunda. Tonalidad: La Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: la #, re #, mi # El LA de la segunda casilla debe tener 8va. alta
	
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene saltillos y tresillos
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada

encuentran más o menos en todas las obras	pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 12 Polka. Tonalidad: Do Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: fa #
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Hay ligaduras de dos, tres y cuatro notas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 13 Danza. Tonalidad: Mi Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración dicha obra
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: mi #, fa ##
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Ligaduras de dos, tres y cinco notas Algunas plicas están al revés
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 14 Vals Laura. Tonalidad: Re menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración dicha obra
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Reb.
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligadura de 3, 8 y 14 notas Compás 135-136 – Se eliminó la ligadura de 135 y se dejó la ligadura más larga. En 145-146 se repite este pasaje, pero la ligadura es por compás Compás 230 – Se extendió la ligadura de fraseo hasta 233 
Otras descripciones comunes y que se	Compás 244-245 – Se eliminó la octava y se escribieron las notas reales La obra inicia con la identificación de Andante

encuentran más o menos en todas las obras	y luego el Vals de cada una de sus partes y la Coda.
Registro Nro. 15 Polka La Lyonnaise. Tonalidad: Sol Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: do # y Fa #
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Compás 20 – Debe ser igual a compás 2, es decir, las semicorcheas deben ser cromáticas 
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 16 Lanceros Oro y negro. Tonalidad: Fa Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta con las plicas al revés.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Fa #, Mib, Lab, Reb.
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro y seis notas. Tiene apoyaturas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra tiene 5 movimientos. Lanceros es contradanza. En el Nro 5 al principio hay una anacrusa innecesaria y se eliminó. 
Registro Nro. 17 Danza Merengue Crisantemos. Tonalidad: Sol Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do #, Mib
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres notas

Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	Tiene escrito 3/4 pero en realidad es un 2/4  La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 18 Contradanza Encantadora. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración dicha obra
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do#, Re #, Mi#, Sol#, La#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, nueve, once notas. Compás 31 - Extendí la ligadura hasta la negra del siguiente compás.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la identificación D.C (Da Capo) La anacrusa es un tresillo de semicorcheas 
Registro Nro. 19 Marcha El Cóndor Andino. Tonalidad: Re Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración dicha obra
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Re #, Mi#, La#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, nota. Tiene apoyaturas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) Compás 53 y siguientes - No hay que escribir el tresillo, estamos en un 6/8 
Registro Nro. 20 Vals Sans Souci Tonalidad: La Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración

Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Mi#, Si#, Re#, La#, Sib, Sol#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro y cinco notas. Tiene apoyaturas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) más una coda. Se eliminó el texto “Al Vals”, pues parece que lo escribió porque cambiaba de página



Registro Nro. 21 Vals Homenaje. Tonalidad: Fa Mayor

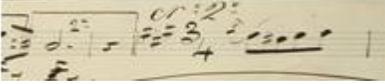
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Reb, Do#, Sol#, Lab, Fa#, Reb, Solb, Do #, Mib
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro y cinco notas. Tiene apoyaturas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) más una coda

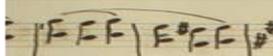
Registro Nro. 22 Danza Restauradora. Tonalidad: Re Mayor

ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Sol#, La#, Sib, Mi#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, notas. También tiene apoyaturas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)

Registro Nro. 23 Polka Lina Rosa. Tonalidad: Fa Mayor

ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Sol#, Lab, Fa#, Mi#, La#, Solb,
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos y ocho notas. También tiene apoyatura.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) más una coda

Registro Nro. 24 Vals Mirto. Tonalidad: Mi menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: La#, Sol#, Re#, Si#, Mi#, Sib, Mib, Do#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro y seis notas. También tiene apoyaturas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza más una coda. Compás 84 - se escribió la segunda casilla. 
Registro Nro. 25 Vals Poema. Tonalidad: Sol Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Re#, Sol#, Do#, Sib, Lab, Fa#, Dob.
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos y tres notas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) más una coda
Registro Nro. 26 Vals Myosotis. Tonalidad: La Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Re#, Si#, Sol#, Mi#, La#, Sib, Do#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro, cinco, seis, ocho, notas. También tiene apoyaturas en todos los cinco movimientos, inclusive en la coda.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	Tiene cinco movimientos. En el Nro 2 y 5 se agregó el silencio suelto de la segunda casilla al primer compás, pues es más lógico así.  La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo) más una coda

Registro Nro. 27 Valse La Bailadora. Tonalidad: Re menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do#, Mib, Fa#, Lab, Sib, Si#, Sol#,
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de tres, cuatro, cinco, seis y nueve
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza más una coda. Para piano. Compás 109 mano derecha se eliminó la ligadura pequeña.  Compás 140 se cambió la “Y” por “i” 
Registro Nro. 28 Pasodoble Tito Salas. Tonalidad: Fa Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do#, Fa#, Mi#, Re#, La#,
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro, cinco y seis notas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo)
Registro Nro. 29 Pasodoble Over there. Tonalidad Si bemol	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Mib, Fa#, Sol#, Solb,
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos y tres notas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza y la indicación D.C (Da Capo). Es para piano.
Registro Nro. 30 Valse Isabeau. Tonalidad: Re menor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración dicha obra

Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do#, Fa#, Sol#, La#, Lab,
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos notas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza. Tiene coda. Es para piano
Registro Nro. 31 One Step Sombras de la noche. Tonalidad: Sol Mayor	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Do#, Sol#, Mib, Re#, Fa#, La#.
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos, tres, cuatro notas
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza. Tiene coda. Es para piano.
Registro Nro. 32 Pasodoble. Rojo como un puñal. Tonalidad: Mi menor-	
ITEMS	DESCRIPCIÓN
Caligrafía	La caligrafía es legible, escrita totalmente a tinta.
Numeración de las obras	Carece de numeración
Uso de alteraciones	La obra presenta alteraciones accidentales: Fa#, La#, Re#, Mi#, Si#
Presencia cadencia de articulaciones, matices, fraseos	Tiene ligaduras de dos notas.
Otras descripciones comunes y que se encuentran más o menos en todas las obras	La obra inicia con la identificación de cada pieza. Tiene coda. Es para piano.

3.6 Transcripción de los manuscritos

En la Tabla (Nro. 10), está enumerado el contenido del *Cuaderno de música*. A continuación, se muestra el trabajo de la transcripción de los manuscritos en el mismo orden o numeración.

Registro Nro. 1 Mazurka. Tonalidad: Re menor

MAZURKA

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a fortissimo (*ff*) dynamic. The third staff includes first and second endings, with dynamics of piano (*p*) and fortissimo (*f*) respectively. The fourth and fifth staves continue the melodic and rhythmic development, with the fifth staff ending with a Da Capo (*D.C.*) marking.

Registro Nro. 2 Polka. Tonalidad: Re Mayor

POLKA

The musical score is written in treble clef, D major (one sharp), and 2/4 time. It consists of 13 measures. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 2 continues with eighth notes. Measure 3 has a triplet of eighth notes. Measure 4 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains a triplet of eighth notes. Measure 5 has eighth notes. Measure 6 has eighth notes. Measure 7 has eighth notes. Measure 8 starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes. Measure 9 has eighth notes. Measure 10 has eighth notes. Measure 11 has eighth notes. Measure 12 has eighth notes. Measure 13 ends with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

Registro Nro. 3 Danza. Tonalidad: La menor

DANZA

f

7

14

20 *pp*

27 *ff* D.C.

Registro Nro. 4 Danza. Tonalidad: Fa Mayor

DANZA

The musical score for 'Danza' is written in F major and consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 3/4 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. The second staff starts at measure 6 and continues the melodic line. The third staff begins at measure 12 and includes a slur over a sequence of notes. The fourth staff starts at measure 17 and features more complex rhythmic patterns with triplets. The fifth staff begins at measure 23 and continues with similar rhythmic motifs. The sixth and final staff starts at measure 29 and concludes with a first ending (marked '1.' with a wavy line) and a second ending (marked '2.' with a wavy line), followed by the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Registro Nro. 5 Vals Folie d'amor. Tonalidad: Si Bemol Mayor

VALS
Folie d'amor

Música: Paul Fauchey

Lento
mf *cresc.* *f* *rit.*

Andante

§ Vals

cresc.

f *p*

88

Musical staff 88: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. A long melodic line with a slur and a fermata at the end.

94

Musical staff 94: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. First ending with first and second endings, dynamic markings *f* and *ff*.

100

Musical staff 100: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamic marking *f*.

106

Musical staff 106: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamic markings *ff* and *f*.

113

Musical staff 113: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Dynamic marking *p*.

119

Musical staff 119: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time.

125

Musical staff 125: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Ends with *D.C. al Valz*.

130 Coda

136

142

148

154 f p

160 Animato f cresc.

165 Presto f

Registro Nro. 6 Polka. Tonalidad: La Mayor

POLKA

Musical score for Polka in D major, 2/4 time, 24 measures. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a series of eighth-note patterns. The first measure is marked *ff*, the second *pp* (pianissimo), and the third *ff*. The fourth measure is marked *pp* and the fifth *ff*. The eighth measure is marked *p* (piano) and includes a trill. The fourteenth measure is marked *ff*. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked D.C. (Da Capo).

Registro Nro. 7 Danza. Tonalidad: Re Mayor

DANZA

5

10

16

21

p *f* *f* *ff* *ff* *D.C.*

Registro Nro. 8 Danza. Tonalidad: Fa Mayor

DANZA

6

12

17

22

28

1. 2. D.C.

Registro Nro. 9 Polka. Tonalidad: Re Mayor

POLKA

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic. The second staff starts at measure 6 and includes a piano (*p*) dynamic. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 15. The fifth staff starts at measure 20 and concludes with a double bar line, the instruction "D.C.", and a forte (*ff*) dynamic.

Registro Nro. 10 Danza. Tonalidad: Re Mayor

DANZA

Musical score for "DANZA" in G major, 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 14 with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth staff starts at measure 20 with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff starts at measure 27 and ends with a double bar line and the marking "D.C."

Registro Nro. 11 Contradanza Isabel Segunda. Tonalidad: La Mayor

CONRADANZA
Isabel Segunda

5

9

14

1. loco

2. D.C.

Registro Nro. 12 Polka. Tonalidad: Do Mayor

POLKA

5

11

17

23

29

2

34

f *p*

40

46

52

57

62

p D.C.

Registro Nro. 13 Danza. Tonalidad: Mi Mayor

DANZA

The musical score for 'Danza' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 10 and features a triplet of eighth notes. The fourth staff starts at measure 16 and begins with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff starts at measure 21 and returns to a forte (*ff*) dynamic. The sixth staff starts at measure 27, includes a piano (*p*) dynamic, and concludes with a double bar line, a *ff* dynamic, and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Registro Nro. 14 Vals Laura. Tonalidad: Re menor

VALS
"Laura"

Música: Pedro Elías Gutiérrez

Andante

5

9

14

19

26







Registro Nro. 15 Polka La Lyonnaise. Tonalidad: Sol Mayor

POLKA
"La Lyonnaise"

6

11

16 Coda

21

25

29

2





Registro Nro. 16 Lanceros Oro y negro. Tonalidad: Fa Mayor

LANCEROS
Oro y Negro

Nº1

5

10

15

20

53

55

59

63

The image shows a musical score for a piece in 3/8 time, starting with a forte dynamic (f) and ending with a fermata. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is marked 'N° 3'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a forte dynamic (f) and a fermata over the first note. The second staff starts at measure 55. The third staff starts at measure 59. The fourth staff starts at measure 63 and ends with a fermata over the final note.

5

98

102

107

112

117

122

p

Registro Nro. 17 Danza Merengue Crisantemos. Tonalidad: Sol Mayor

DANZA MERENGUE

Crisantemos

Música: Pedro Elías Gutiérrez

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features several triplet markings. The first line (measures 1-4) starts with a piano (*p*) dynamic. The second line (measures 5-8) continues the melody. The third line (measures 9-12) also continues the melody. The fourth line (measures 13-16) includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fifth line (measures 17-22) shows a change in rhythm with eighth notes. The sixth line (measures 23-27) includes a piano (*p*) dynamic marking and a triplet. The seventh line (measures 28-31) ends with a fortissimo (*f*) dynamic and a double bar line with the marking "D.C." (Da Capo).

Registro Nro. 18 Contradanza Encantadora. Tonalidad: Re Mayor

CONRADANZA
Encantadora

Música: Pedro Elias Gutiérrez

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a section symbol (§) and a dynamic marking of *f* (forte). The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 14 and includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The fifth staff starts at measure 19 and also includes a dynamic marking of *ff*. The sixth staff starts at measure 24 and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The seventh staff starts at measure 29 and includes a dynamic marking of *f*. The score concludes with the instruction "D.C. al §" (Da Capo al section symbol) above the final measure.

Registro Nro. 19 Marcha El Cóndor Andino. Tonalidad: Re Mayor

MARCHA
El Cóndor Andino

Música: Pedro Elías Gutiérrez

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a section symbol (§). The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16 and includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth staff starts at measure 22. The sixth staff starts at measure 28. The seventh staff starts at measure 33. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Registro Nro. 20 Vals Sans Souci. Tonalidad: La Mayor

VALS
Sans Souci

Música: Pedro Elías Gutiérrez

Moderato

p

7

13

Vals

p

20

26

32

38





125 D.C. Vals



132 Coda



138



144



150



156



161







Registro Nro. 21 Vals Homenaje. Tonalidad: Fa Mayor

VALS
Homenaje

Música: Pedro Elías Gutiérrez

Andante
p

6

11 *dim. e rall.*
p

16 S Vals
p

22

28

34

2



76

82

87

93

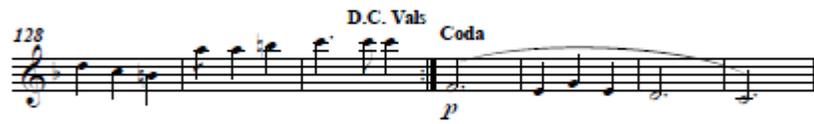
98

103 *con impetu*

108

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This page contains a single melodic line of music, measures 76 through 108. The music is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and triplets (indicated by a '3' over a group of notes). Dynamic markings include piano (*p*) and forte (*f*). The instruction *con impetu* (with impetuosity) is placed above measure 103. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 108.



Registro Nro. 22 Danza Restauradora. Tonalidad Re Mayor

DANZA
Restauradora

Música: Pedro Elías Gutiérrez

§
f

4

8 1. 2. *ff*

12

17

22 D.C.

Registro Nro. 23 Polka Lina Rosa. Tonalidad Fa Mayor

POLKA
Lina Rosa

Música: Pedro Elías Gutiérrez

The musical score for 'Polka Lina Rosa' is written in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 2/4 time signature. The piece begins with a dynamic marking of *f* (forte). The first line (measures 1-5) features a series of eighth and sixteenth notes. The second line (measures 6-10) includes a section marked *p* (piano) and ends with a double bar line and repeat sign. The third line (measures 11-16) continues with eighth notes and includes accents. The fourth line (measures 17-22) is marked *p* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fifth line (measures 23-27) shows a first ending (1.) and a second ending (2.) with a *p* marking. The sixth line (measures 28-33) is marked *ff* (fortissimo) and includes accents. The seventh line (measures 34-38) also features *ff* dynamics and accents.

40 1. *cresc.*

45 2.

50 *p*

55

60 *f*

65 *p*

71

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score is divided into seven systems, each starting with a measure number. The first system (measures 40-44) is marked with a first ending bracket and a 'cresc.' (crescendo) instruction. The second system (measures 45-49) is marked with a second ending bracket. The third system (measures 50-54) is marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 55-59) is marked with a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 60-64) is marked with a piano (*p*) dynamic. The sixth system (measures 65-70) is marked with a piano (*p*) dynamic. The seventh system (measures 71-75) is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with a crescendo in the first system.

77

82 D.C. $\text{\textcircled{S}}$ a la Coda Coda

87

92

p *f* *f*

1. 2. 3.

Detailed description: This musical score consists of four staves of music in a single melodic line. The first staff (measures 77-81) features a long, sweeping melodic line with a first ending bracket. The second staff (measures 82-86) includes a double bar line, a first ending bracket, and dynamic markings *p* and *f*. Above the staff, the instruction "D.C. $\text{\textcircled{S}}$ a la Coda" is written, with "Coda" appearing below the staff. The third staff (measures 87-91) contains a series of eighth-note patterns with accents. The fourth staff (measures 92) shows a sequence of chords with accents. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

Registro Nro. 24 Vals Mirto. Tonalidad: Mi menor

VALS
Mirto

Música: Pedro Elías Gutiérrez

Andante §

6

12

18

24

p

30

ff

35

2



83 *p*

88

93

98

103

108

113

118 *f*

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The music is divided into measures, with measure numbers 83, 88, 93, 98, 103, 108, 113, and 118 indicated at the beginning of each line. The first line (measures 83-87) includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first line, and *f* (forte) is placed below the eighth line. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

4

123

f

128

133

ff

138

143

148

p Coda

154

160

166



172

ff



178

Più mosso

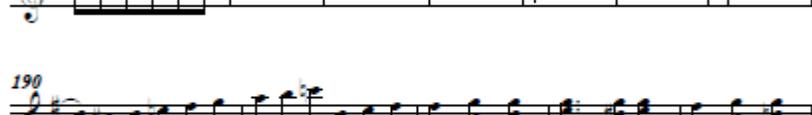
ff



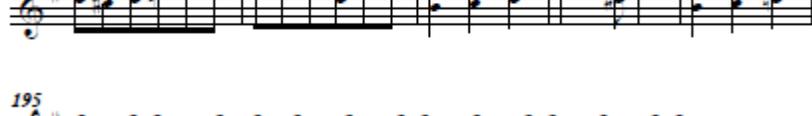
183



190



195



201



208

ff



Detailed description: This page contains seven staves of musical notation in G major. The first staff (measures 166-171) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff (measures 172-177) begins with a forte (*ff*) dynamic and includes slurs. The third staff (measures 178-182) is marked *Più mosso* and *ff*, showing a change in tempo and dynamics. The fourth staff (measures 183-188) continues the melodic development. The fifth staff (measures 190-194) consists of a series of chords. The sixth staff (measures 195-200) continues with chords. The seventh staff (measures 201-207) returns to a melodic line. The final staff (measures 208-213) concludes with a forte (*ff*) dynamic and includes slurs and a final cadence.

Registro Nro. 25 Vals Poema. Tonalidad: Sol Mayor

VALS
Poema

Música: Pedro Elías Gutiérrez

8

6

12

18

24

30

36

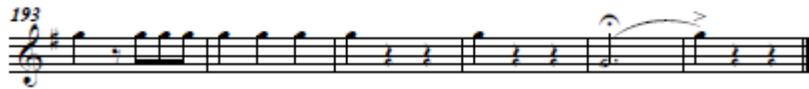
p

f

pp







Registro Nro. 26 Vals Myosotis. Tonalidad La Mayor

VALS
Myosotis

Música: Émile Waldteufel

Andante

5

10

15

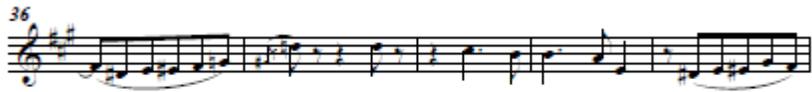
19

22

25

rit.

2



68 Nº 2

72

76 *mf* *fff*

81 1. 2.

86 *p*

91

95

100 1. 2.

104
N° 3 *ff*

108

113

117 *fff*

122

126

131

136
Nº 4 *p*

141

147

153

158 1. 2. *p*

164

169

174 1. 2. *p f*

179

Nº 5

184

190

196

202

207

211

215

219

ff

223
Coda *ff*

228

234

240 *ff p*

246

251

256

261

Registro Nro. 27 Valse La Bailadora. Tonalidad: Re menor

VALSE
La Bailadora

Música: Georges Aubry

INTRODUCTION
Andantino moderato

Piano *p*

The introduction consists of four measures. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures and a repeat sign. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

5

dim.

Measures 5-8. Measure 5 begins with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

10

Measures 9-12. Measure 9 starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

2

14 *tr*

Musical score for measures 14-18. Measure 14 starts with a trill. The right hand has a melodic line with a trill, and the left hand has a bass line with chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

19 *Valse*
Moderato

Musical score for measures 19-24. The right hand has a simple melodic line, and the left hand has a steady bass line with chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

25

Musical score for measures 25-30. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a bass line with chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

31 *p*

Musical score for measures 31-36. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

37

Musical score for measures 37-42. The piece is in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a half note followed by a quarter note, and a half note followed by a quarter note. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat.

43

Musical score for measures 43-48. The right hand (treble clef) has a melodic line with a half note followed by a quarter note, and a half note followed by a quarter note. The left hand (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat.

49

Musical score for measures 49-54. The piece is in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic line with a half note followed by a quarter note, and a half note followed by a quarter note. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat. A *rit.* marking is present at the beginning of measure 50.

55

Musical score for measures 55-60. The right hand (treble clef) features a melodic line with a half note followed by a quarter note, and a half note followed by a quarter note. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat.

4

61

1.

ff rit.

This system contains measures 61 through 66. The music is written for piano in a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A first ending bracket spans measures 64 and 65, leading to a final chord in measure 66. The dynamic marking *ff rit.* is placed at the end of the system.

67

2.

p

This system contains measures 67 through 72. The right hand has a melodic line with a *p* dynamic marking in measure 69. The left hand continues with a quarter-note accompaniment. A second ending bracket spans measures 70 and 71, leading to a final chord in measure 72.

73

cresc.

This system contains measures 73 through 78. The right hand has a melodic line with a *cresc.* dynamic marking in measure 75. The left hand continues with a quarter-note accompaniment. The system ends with a final chord in measure 78.

79

This system contains measures 79 through 84. The right hand has a melodic line with a *cresc.* dynamic marking in measure 81. The left hand continues with a quarter-note accompaniment. The system ends with a final chord in measure 84.

85

p

Musical score for measures 85-90. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

91

Musical score for measures 91-96. The right hand continues the melodic development with a long slur across measures 94-96. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note patterns.

97 *al Coda* ☉

Musical score for measures 97-102. The right hand has a melodic line with a final cadence. The left hand accompaniment features a more active eighth-note pattern. A Coda symbol is present at the end of the system.

103

cantabile

Musical score for measures 103-108. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is marked *cantabile* and features a more active eighth-note pattern.

109

Musical score for measures 109-114. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and a *cresc.* marking starting at measure 111. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

115

Musical score for measures 115-120. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

121

Musical score for measures 121-124. The right hand features a rapid sixteenth-note pattern with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

125

Musical score for measures 125-128. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

129

Musical score for measures 129-132. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes.

133

Musical score for measures 133-136. The right hand has a melodic line with slurs and a first ending bracket over the final two measures. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

137

Musical score for measures 137-141. The right hand has a melodic line with a second ending bracket over the first two measures. The left hand has a steady accompaniment. The word *misterioso* is written above the right hand in the third measure.

142

Musical score for measures 142-146. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand has a steady accompaniment.

147

Musical score for measures 147-151. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

152

Musical score for measures 152-156. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a consistent accompaniment. A fermata is placed over the final measure (156) in both staves.

157 Coda

Musical score for measures 157-161, marked as the Coda. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a simple accompaniment. A fermata is placed over the final measure (161) in both staves.

162

Musical score for measures 162-166. The right hand has a melodic line with a crescendo hairpin leading to a *morendo* (diminuendo) hairpin. The left hand has a simple accompaniment. The piece concludes with a *dolce* (softly) marking and a fermata over the final measure (166) in both staves.

Registro Nro. 28 Pasodoble Tito Salas. Tonalidad: Fa Mayor

PASODOBLE
Tito Salas

Música: Pedro Elías Gutiérrez

The musical score consists of six staves of music in 3/4 time, written in the key of F major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff starts at measure 6 and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third staff starts at measure 11 and features a sixteenth-note triplet. The fourth staff starts at measure 17 and includes a forte (*f*) dynamic marking and a sixteenth-note triplet. The fifth staff starts at measure 23 and contains a sixteenth-note triplet. The sixth staff starts at measure 28 and includes a *divisi* marking, indicating that the notes should be played by multiple voices.

2



3

63



69

loco



74



80



85

divisi
pizz.



90



130

Musical notation for measures 130-135. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some beamed sixteenth notes. The bass clef provides a simple accompaniment with quarter notes.

136

Musical notation for measures 136-141. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some slurs and accents.

142

Musical notation for measures 142-147. This system shows a more complex accompaniment in the bass clef with chords and moving lines, while the treble clef continues with the melody.

148

Musical notation for measures 148-153. This system includes first and second endings. The first ending (marked '1.') leads back to an earlier section. The second ending (marked '2.') is marked with a forte dynamic (*ff*) and concludes with a double bar line. The instruction 'D.C.' (Da Capo) is written above the final measure.

Registro Nro. 29 Pasodoble Over there. Tonalidad Si bemol

PASODOBLE
Over there

Música: George M. Cohan

Piano

The first system of musical notation for the piano accompaniment of 'Over there'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

The second system of musical notation, starting at measure 6. It continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs, and the left hand maintains a consistent eighth-note bass line.

The third system of musical notation, starting at measure 12. It concludes the piano accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with eighth-note bass lines.

18

Musical score for measures 18-23. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 18 features a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measures 19-23 show a progression of chords and a steady eighth-note bass line.

24

Musical score for measures 24-28. The system consists of two staves. Measure 24 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measures 25-28 continue with a similar harmonic structure and a consistent eighth-note bass line.

29

Musical score for measures 29-34. The system consists of two staves. Measure 29 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measures 30-34 show a progression of chords and a steady eighth-note bass line.

35

Musical score for measures 35-40. The system consists of two staves. Measure 35 has a half note chord in the treble and a quarter note bass line. Measures 36-40 continue with a similar harmonic structure and a consistent eighth-note bass line.

41

Musical score for measures 41-46. The piece is in 3/4 time and D minor. The right hand features a steady eighth-note accompaniment with a melodic line of eighth notes. The left hand provides a bass line with a mix of eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand continues with eighth-note accompaniment, while the left hand features a more active bass line with eighth-note patterns and some chords.

53

Musical score for measures 53-58. The right hand has a melodic line with eighth notes and some chords. The left hand continues with a bass line of eighth and quarter notes.

59

Musical score for measures 59-64. The right hand features eighth-note accompaniment with a melodic line. The left hand has a bass line with eighth and quarter notes.

64

Musical score for measures 64-68. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Measures 65-68 continue the melodic and harmonic development.

69

Musical score for measures 69-72. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with a bass line. Measure 69 begins with a treble clef and two flats. Measures 70-71 are marked with first and second endings. Measure 72 concludes with a double bar line and the instruction "D.C." (Da Capo).

Registro Nro. 30 Valse Isabeau. Tonalidad: Re menor

VALSE
Isabeau

Música: Adolfo Colón

Piano *p*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note Bb4. The bass line consists of a steady quarter-note accompaniment: G2, Bb2, D3, F3, G3, Bb3, D4, F4, G4, Bb4, D5, F5, G5.

The second system of music continues from the first. The melody in the right hand continues with a half note Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The bass line continues with the same accompaniment pattern.

The third system of music begins at measure 12. The melody in the right hand continues with a half note Bb3, followed by quarter notes A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2. The system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the piece, and the second ending provides an alternative conclusion.

42

Musical score for measures 42-47. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, with a long slur over measures 42-43. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-53. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) appears at the end of measure 53. The bass line continues with eighth notes.

54

Musical score for measures 54-59. The melody features a change in dynamics to *pp* (pianissimo) at measure 54. The bass line continues with eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 54.

60

Musical score for measures 60-65. The melody continues with eighth notes and quarter notes, featuring a long slur over measures 60-61. The bass line continues with eighth notes.

66

Musical score for measures 66-71. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

72

Musical score for measures 72-77. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in measure 75.

78

Musical score for measures 78-83. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a steady accompaniment.

84

Musical score for measures 84-89. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand continues with a steady accompaniment. A first ending bracket is shown over the final two measures.

90

2

95

Coda

101

Presto

107

Registro Nro. 31 One Step Sombras de la noche. Tonalidad: Sol Mayor

ONE STEP
Sombras de la Noche

Música: Marvin Franklin

Piano

Moderato

p

f

rall.

mf

18

Musical notation for measures 18-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 18-20 feature block chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 21-23 feature a more active right hand with eighth-note patterns and chords, while the left hand continues with single notes.

24

mf

8^{va}-----

Musical notation for measures 24-29. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 24 starts with a dynamic marking of *mf*. Measures 24-26 feature block chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 27-29 feature a more active right hand with eighth-note patterns and chords, while the left hand continues with single notes. An 8^{va} marking with a dashed line is present above the right hand in measures 27-29.

30

Musical notation for measures 30-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 30-32 feature block chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 33-35 feature a more active right hand with eighth-note patterns and chords, while the left hand continues with single notes.

36

Musical notation for measures 36-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 36-38 feature block chords in the right hand and single notes in the left hand. Measures 39-41 feature a more active right hand with eighth-note patterns and chords, while the left hand continues with single notes. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 41.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef accompaniment consists of a steady quarter-note bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features a half-note chord G4-A4 in measure 47, followed by quarter notes B4, A4, G4, and F#4. The bass clef accompaniment continues with a steady quarter-note bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

52

Musical notation for measures 52-56. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, followed by a half-note chord G4-A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef accompaniment continues with a steady quarter-note bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

57

Musical notation for measures 57-61. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features a series of eighth-note chords: G4-A4, G4-A4, G4-A4, G4-A4, followed by a half-note chord G4-A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass clef accompaniment continues with a steady quarter-note bass line: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

63

Musical score for measures 63-68. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

69

Musical score for measures 69-74. This section includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

75 Trio

p

Musical score for measures 75-79, labeled as the 'Trio' section. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) is present.

80

Musical score for measures 80-84. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

85

Musical score for measures 85-89. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a long slur over measures 85-86. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 87.

90

Musical score for measures 90-94. The right hand continues with a melodic line, including a slur over measures 90-91. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 90.

95

Musical score for measures 95-100. The right hand features a melodic line with a slur over measures 95-96. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 95.

101

Musical score for measures 101-105. The right hand features a melodic line with a slur over measures 101-102 and a series of eighth-note patterns with accents in measures 103-105. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 101.

Registro Nro. 32 Pasodoble. Rojo como un puñal. Tonalidad Mi menor

PASODOBLE

de capricho con su letra

Rojo como un puñal

Música: Francisco Pacheco

Piano

ff

5

10

mf

2

15

Musical notation for measures 15-19. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 15 starts with a half note F#4. The bass line consists of chords: F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, and F#2-A2-C#3.

20

Musical notation for measures 20-24. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 20 starts with a half note F#4. The bass line consists of chords: F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, and F#2-A2-C#3.

25

Musical notation for measures 25-29. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 25 starts with a half note F#4. Measures 28-29 show first and second endings. The bass line consists of chords: F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, and F#2-A2-C#3.

30

Musical notation for measures 30-34. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 30 starts with a half note F#4. The bass line consists of chords: F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, F#2-A2-C#3, and F#2-A2-C#3.

35

Musical score for measures 35-39. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth-note runs and a long slur over measures 36-37. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

40

Musical score for measures 40-45. The right hand continues with eighth-note patterns and includes a first ending bracket over measures 44-45. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note chords.

46

Musical score for measures 46-51. Measure 46 begins with a second ending bracket. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand in measure 47. The right hand has a melodic line with a slur over measures 47-48, while the left hand continues with eighth-note chords.

52

Musical score for measures 52-56. The right hand features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The left hand accompaniment consists of eighth-note chords.

58

Musical notation for measures 58-62. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

63

Musical notation for measures 63-67. The right hand continues with a melodic line, incorporating some grace notes and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

68

Musical notation for measures 68-71. Measures 68-70 are the first ending, marked with a '1.' above the staff. Measure 71 is the second ending, marked with a '2.' and 'D.C.' (Da Capo) above the staff. The piece concludes with a final chord in the left hand.

CAPÍTULO 4: ORQUESTACIÓN DE UN TURNO DE BAILE DEL *CUADERNO DE MÚSICA PERTENECIENTE AL ARCHIVO MUSICAL DE LA FAMILIA COLÓN-PIÑANGO*

4.1 Géneros, interpretación y estilo

Contradanzas, vales, polkas, mazurkas y danzas, son géneros que se tocaban por igual en los salones americanos o europeos de la época. En la medida que se fueron consolidando, muchos de estos géneros fueron criollizándose en algunos de los elementos musicales.

A partir de nuestra propia experiencia como intérprete de esta música, y basándonos en los estudios de las fuentes históricas, pretendemos ofrecer un aporte propio a la interpretación de este repertorio. Esta perspectiva nos permitirá definir recursos interpretativos, técnicos, estéticos y expresivos, históricamente plausibles, requeridos para una ejecución de la obra a partir de las evidencias brindadas por el texto, la biografía de los autores, el contexto histórico de producción y el estilo general en el que se enmarca la obra, de manera de orientar a investigadores y músicos en el abordaje de este tipo de cuadernos de guiones.

4.2 Guiones, tandas y turnos de baile

Los guiones de músicaailable del s. XIX constituyen un tipo de texto no contemplado en la teorías y métodos convencionales de ediciones críticas que propugnan los estudios actuales sobre el tema (Grier, Caldwell, Caraci-Vela). Ninguno de los autores mencionados aborda este tipo de textos en su complejidad. Para un observador desprevenido, resultaría difícil entender la utilidad de estos guiones y por qué fueron elaborados. Estas compilaciones musicales, más que partituras, representaban una guía para los intérpretes, una especie de ayuda – memoria del repertorio. Lejos de ser normativos, fijaban una estructura

básica que debía forzosamente ser variada. Los ejecutantes requerían conocer muy bien estos géneros musicales y dancísticos, dominar la técnica y el estilo, y poseer una gran habilidad para improvisar y variar sobre la base armónica y la melodía. Juan Francisco Sans y Mariantonia Palacios han realizado trabajos donde explican ampliamente los géneros, bailes de salón, guiones, tandas y turnos de baile, entre otros aportes importantes. Algunos de estos trabajos son:

-“El son claudicante de la danza”. Palacios, M. y Sans, J. F (1999);

-la grabación del CD *A bailar tocan: géneros de pataleo en la Venezuela del siglo XIX*. Palacios, M. y Sans, J. F (2000).

-“Oralidad y escritura en el texto musical”. Sans, J. F (2001),

-“Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana de salón del siglo XIX”. Palacios, M. y Sans, J. F (2001);

-“Los guiones y la música de baile durante el siglo XIX: el álbum de Pablo Hilario Giménez”, aparecido en el n° 45 de la *Revista Musical de Venezuela*, Sans, J. F (2006),

-“Turnos y Tandas en el Repertorio Bailable de Ida y Vuelta”. Palacios, M. y Sans, J. F. (2022)

Según Sans y Palacios (2020), el término tanda es en propiedad una expresión decimonónica, período en el cual encontramos abundantes alusiones al vocablo que nos permiten establecer con bastante precisión una tipología del mismo. Cuando reunimos un número determinado de piezas del mismo tipo para ser bailadas seguidas una de la otra, generalmente en la misma tonalidad o en tonalidades afines, y con una analogía en «sus conceptos, naturalezas o humores» (como decía Mace), podemos comenzar a hablar con propiedad de una tanda.

En cambio un turno es la compilación de un conjunto de piezas de baile de géneros distintos, generalmente contradanza, valse, polka, mazurka y danza, para presentarlas juntas en un solo set de baile, es decir, una seguida de la otra, como una especie de suite. Aunque en nuestro *Cuaderno de Música* no aparecen agrupadas así ni en ese orden específico, las hemos seleccionado tomando en cuenta las tonalidades afines y la variedad.

Para enriquecer nuestro argumento queremos citar el artículo de Sans y Palacios (2020, 114-115):

El turno de baile es más fácil de asimilar a la «idea de la suite» de Fuller que la tanda: se trata de una colección de piezas de distinto género y calidad, concebidas para ser tocadas y bailadas como un todo orgánico en una misma sesión. En el *Diario de Avisos* del 6 de junio de 1879, el compositor y pianista venezolano Heraclio Fernández narra «las peripecias en que se vio envuelto en una de estas *soirées*», donde se le conminó a tocar el piano, por lo cual no podía bailar: «Dio principio el primer turno que, como podrá comprenderse, lo toqué yo en compañía de otro mártir, pero no el del Gólgota, sino colega mío». Fernández observa con creciente preocupación cómo se van sucediendo los turnos sin que él pueda bailar ni comer dulces ni helados, ni tomar cerveza ni refresco, «por hallarme ocupado en enseñarle a Lidia, niña de la casa, el acompañamiento de unas piezas que quería tocar para que yo *bailase*». Pal Rösti describe sucinta pero eficazmente en qué consiste un turno de baile en la Venezuela decimonónica: «A las damas acostumbran pedirles todo un turno, (...) que se compone de tres o cuatro piezas y termina con la danza (...)» (Benedittis, 2002 pág. 175). Pese a lo dicho, los elementos que integran el turno tienen –en comparación con los de la tanda– un carácter mucho menos definido. Su estructura es abierta; el orden, tipo y número de los movimientos suele ser menos rígido que el de la tanda, aunque podríamos hablar (al igual que en el caso de la suite) de un turno de baile «clásico» C-V-P-M-D a partir de la segunda mitad del s XIX consistente en contradanza, valse, polka, mazurka y, en el caso hispanoamericano, danza.

Una vez seleccionadas las piezas que conformarán nuestro turno de baile, procedimos a orquestarlas con el fin de ofrecer un paradigma práctico de cómo podría haber sido utilizada

la música de este cuaderno en un contexto real en los salones o casas en la Pastora, o en los clubes donde la familia Colón Piñango actuaba con la Orquesta Jazz Band y donde se presume habían conquistado un merecido prestigio.

4.3 Orquestación de las piezas extraídas de los manuscritos para una interpretación musicalmente informada sobre un turno de baile: Contradanza, Valse, Polka, Mazurka y Danza.

Lo primero que se tomó en cuenta para la orquestación de las piezas fue definir lo que se quería transmitir a quien lo escucharía. Planear la orquestación de cada pieza no solo apoya la forma (orden de las partes y la función que cada una cumple en el discurso musical) y la dinámica, sino que facilita la escritura efectiva para darle a cada instrumento la importancia que debe tener y su lugar en el ensamble. Una vez definida la forma, es más claro comprender qué elementos debe contener cada sección, para así apoyar la construcción dinámica de lo que se quiere transmitir con la pieza.

Hemos reunido cinco piezas del *Cuaderno de música* vinculándolas entre sí en secuencia: Contradanza Nro. 11 *Isabel Segunda*, tonalidad La Mayor; Valse Nro. 30, *Isabeu*, tonalidad re menor composición de Adolfo Colón; Polka Nro. 6, tonalidad la Mayor/menor; Mazurka Nro. 1; tonalidad Re menor/Fa mayor. Como mencionamos anteriormente, se adjudicaron las melodías de todas las piezas del turno de baile asentadas en los guiones al clarinete y el piano, agregando el acompañamiento de otros instrumentos de apoyo armónico y/o rítmico como el cuatro y el contrabajo.

Sugerimos el siguiente orden para la plantilla instrumental, colocando los instrumentos melódicos en la parte superior, los acompañantes en el medio, y los de apoyo armónico en la parte inferior:

Clarinete (sib)
Cuatro
Piano
Contrabajo

Tabla 12. Orquestación propuesta.

4.4 Aspectos notacionales de la orquestación

La estructura del guion abre la posibilidad de creación de nuevas texturas a través de la combinación de los instrumentos. En otras palabras, un guion es sólo una línea melódica abierta que puede ser utilizada de diversas formas y por diversos instrumentos.

Los patrones de acompañamiento que hemos propuesto para el piano derivan de los planteados por Mariantonia Palacios y Juan Francisco Sans (1998), y Heraclio Fernández, (1883), así como de las formas rítmicas empleadas por la familia Colón y su destacada orquesta, la Jazz Band Colón. En el *Valse Isabeu*, composición de Adolfo Colón, se hizo la orquestación tomando en cuenta la ejecución y formula rítmica de la mano derecha e izquierda que los Colón venían desarrollando a través de los diferentes pianistas de la familia. La frase onomatopéyica “Curru-cha” fue empleada por Gregorio Adolfo Colón, Concepción Piñango, Delfina Piñango, Cipriano Colón, Blanca Eusebia Colón y María Colón para identificar el patrón rítmico del acompañamiento pianístico. Nótese en el piano el contraste rítmico entre la mano izquierda “Curru” y la mano derecha “Cha”:

The musical score consists of three staves. The top staff is for Clarinet in Bb, the middle for Piano, and the bottom for Double Bass. The time signature is 3/4 and the key signature has one sharp (F#). The Piano part features a complex rhythmic pattern with a 'P' dynamic marking and a 'Dm' chord. The Double Bass part has a simple bass line.

Tabla 13. La frase onomatopéyica “Curru-cha”

”

Registro Nro 11 Contradanza Isabel Segunda. Tonalidad: La Mayor



N° 1 Contradanza Midi.mid

CONRADANZA Orquestación Gioconda Cabrera Colón

Clarinet in B \flat

Piano

Double Bass

B. Cl.

Pno.

D.B.

B. Cl.

Pno.

D.B.

Registro Nro 30. Valse Isabeu. Tonalidad: Re menor



Nº 2 VALSE ISABEU MIDI.mid

VALSE ISABEU

Adolfo Colón

Orquestación Gioconda Cabrera Colon

The musical score is arranged for Clarinet in B \flat , Piano, and Double Bass. It is in 3/4 time and the key of D minor. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 7. The second system covers measures 8 through 14, including a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

System 1 (Measures 1-7):

- Clarinet in B \flat :** Starts with a *p* dynamic. The melody begins on a whole note D \sharp (F \sharp), followed by a half note E \flat (D \flat), and a quarter note F \sharp (E \flat). It continues with a half note G \sharp (F \sharp), a half note A \flat (G \flat), and a quarter note B \flat (A \flat). The phrase concludes with a half note C \sharp (B \sharp) and a half note D \sharp (C \sharp).
- Piano:** Accompaniment starts with a *p* dynamic. The right hand plays chords: Dm (measures 1-2), A7 (measures 3-4), and Dm (measures 5-7). The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Double Bass:** Provides a steady bass line with quarter notes.

System 2 (Measures 8-14):

- Clarinet in B \flat :** Starts at measure 8 with a whole note D \sharp (F \sharp), followed by a half note E \flat (D \flat), and a quarter note F \sharp (E \flat). It continues with a half note G \sharp (F \sharp), a half note A \flat (G \flat), and a quarter note B \flat (A \flat). The phrase concludes with a half note C \sharp (B \sharp) and a half note D \sharp (C \sharp). A first ending (marked '1.') follows, consisting of a whole note D \sharp (F \sharp) and a half note E \flat (D \flat). A second ending (marked '2.') follows, consisting of a whole note D \sharp (F \sharp) and a half note E \flat (D \flat).
- Piano:** Accompaniment starts at measure 8 with a *p* dynamic. The right hand plays chords: D7 (measures 8-9), Gm (measures 10-11), Dm (measures 12-13), A7 (measures 14-15), and Dm (measures 16-17). The left hand continues with eighth notes. Dynamics *f* and *p* are indicated.
- Double Bass:** Provides a steady bass line with quarter notes. Dynamics *f* and *p* are indicated.

21

B> Cl.

E7 A *f* Gm

Pno.

D.B.

f

26

B> Cl.

F C7 F 1.

Pno.

D.B.

31

B> Cl.

2.

Dm A7

Pno.

D.B.

37

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Dm D7 Gm

45

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Dm A7 Dm

49

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

A A7

54

B♭ Cl. *pp*

Pno. *pp*

D.B. *pp*

60

B♭ Cl. *A7*

Pno. *pp*

D.B.

67

B♭ Cl. *D dim* *D* *ff*_{Dm}

Pno. *ff*

D.B. *ff*

74

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

A

D

81

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

A7

D

1.

2.

86

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Dm Gm Dm Gm Dm Gm Dm Gm Dm A7

92 Coda

B♭ Cl.

p

Pno.

p

D.B.

p

Dm A7

97 Presto

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Dm A A7

102

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

D D B♭

Registro Nro. 6 Polka. Tonalidad: La Mayor



Nº 3 POLKA MIDI.mid

Polka Orquestación Gioconda Cabrera Colón

The musical score is arranged in three systems, each featuring three staves: Clarinet in B♭, Piano, and Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-4) shows the Clarinet in B♭ playing a melodic line with dynamics *ff*, *pp*, and *ff*. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development, with dynamics *pp* and *ff*. The third system (measures 9-12) features a melodic phrase in the Clarinet in B♭ with dynamics *p*. The Piano accompaniment continues with chords and bass line. The Double Bass part provides a steady bass line throughout.

13

B♭ Cl.

E7

Pno.

D.B.

17

B♭ Cl.

E7

Dm

E7

Pno.

D.B.

21

B♭ Cl.

E7

ff

Am

1. E7

2. *Am*

1. 2. D.C.

Pno.

D.B.

Registro Nro. 1 Mazurka. Tonalidad: Re menor



Nº 4 MAZURKA MIDI.mid

Mazurka Orquestación Gioconda Cabrera Colón

The musical score is arranged for three instruments: Clarinet in B, Piano, and Double Bass. It is written in 3/4 time and the key of D minor. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) begins with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet part features a melodic line with grace notes, while the Piano and Double Bass provide harmonic support with chords and a steady bass line. The second system (measures 4-6) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 7-9) concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic for the Clarinet, followed by first and second endings. The piece ends with a *Fine* marking and a final fortissimo (*f*) dynamic.

10

A7 Dm E7

13

A C7 F

16

C7 F F₂ D.C.

Registro Nro. 8 Danza. Tonalidad: Fa Mayor



Nº 5 DANZA MIDI.mid

Danza Orquestación Gioconda Cabrera Colón

Clarinet in B \flat

Piano

Double Bass

B \flat Cl.

Pno.

D.B.

B \flat Cl.

Pno.

D.B.

F Fdim F C7 F C F Dm A

Dm C7 F E7 A C

Am C

16

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Dm Gm C F E

22

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Am F C7 A7 F

28

B♭ Cl.

Pno.

D.B.

Gm F C7 F

1. 2.

CONCLUSIONES

Sin duda es importante rescatar y conservar el patrimonio documental, ya que es nuestra conexión con el pasado y nos permite conocer nuestros ancestros. El estudio del desempeño musical de la familia Colón Piñango es una excelente oportunidad de conectarse con este pasado. Este trabajo, basado en el estudio de los materiales utilizados por los Colón Piñango en su desempeño como artistas, ofrece a los intérpretes nuevas obras para sus repertorios, contextualizándoles y sugiriendo cómo ejecutarlas de una manera históricamente informada. Los investigadores y musicólogos encontrarán aquí referencias adicionales a las ya existentes para sus estudios en este ámbito.

Para esta investigación se realizó un estudio filológico del *Cuaderno de Música* perteneciente al AMFCP, ya que consideramos que su contenido es un ejemplo representativo del repertorio de músicaailable de principios del siglo XX venezolano. Elaboramos un inventario del contenido del *Cuaderno de música*, organizamos las intervenciones del texto en un aparato crítico, y fijamos el texto editado, prolegómeno imprescindible para abordar luego una interpretación históricamente informada de algunos de los guiones seleccionados para conformar un turno de baile, los cuales se orquestaron a la usanza de la época.

Nuestra propuesta no se trata de hacer únicamente un trabajo de carácter histórico o filológico, sino que se adentra en las prácticas musicales de interpretación y trata de reconstruirlas a partir de una hermenéutica de las evidencias musicales, escritas y orales a nuestra disposición.

Esta investigación nos ha permitido, tras haber realizado la edición crítica del

Cuaderno de música, acercarnos a los acontecimientos musicales que se sucedieron durante un período poco estudiado, vitales para el medio musical venezolano en cuanto una práctica cotidiana del oficio que tenían nuestros músicos.

Recomendamos no abandonar esta línea investigativa, y ahondar en el estudio de la música de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en nuestro país, línea de la cual este trabajo es pionero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almandoz, A. (2004). *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 los pequeños seres*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Bendahan, D. (1990). *Siete músicos venezolanos*. Caracas: Cuadernos Lagoven.
- Calcaño, J. A. (2002). *La ciudad y su música*. Caracas: EBUC.
- Carreño Delgado, F. (1987). *El Benemérito: un bellaco admirable*. Caracas: Ediciones Panapo.
- Caraci Vela, M. (2005). *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. 1, Fondamenti storici e metodologici della filologia musicale*. Lucca: LIM.
- Clayton, M.; Dueck, B; y Leante, L. (eds.). (2013). *Experience and meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Dib Haje: J. D. (1988). *Un libanés que supo ser apóstol venezolano*. Caracas: Ediciones Trípode.
- Díaz, B. (2007). *El Abcd del Cuatro*. El Yopal (Departamento del Casanare): Impacto MÁS.
- Duque, E. A. (2011). *Nicolás Quevedo Rachadell: un músico de la independencia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Frías, C. E. y Uslar Pietri, A. (2006). *Encuentro con hombres notables: Luis Carlos Fajardo y sus personajes*. Caracas: Editorial Debate.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.
- González Guinand, F. (1954). *Historia contemporánea de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- Grier, J. (1996). *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maduro de J. M. (1.891) *Anales de Carabobo: apuntes tomados de varios autores para servir de contingente a la historia de esta sección de la república*. El Diario. Carabobo-Venezuela.
- Magliano, E. (1976). *Música y músicos de Venezuela*. Caracas: C.V.G.

- Memoria que el Ministro de Instrucción Pública presenta al Congreso.* Caracas: Tipografía Cultura Venezolana, 1920.
- Memoria que el Ministro de Educación presenta al Congreso de la República de Venezuela.* Caracas: Ministerio de Educación, 1927.
- Milanca, M. (1993). *La música y los músicos en El Cojo Ilustrado.* Caracas: Ediciones Presidencia de la República.
- Milanca Guzmán, M (1995) *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro* (Caracas, 1894-1908). Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- Monasterios, R. (2003). *Caraqueñerías. Crónicas de un amor para Caracas.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Naranjo, A. “Jazz en Venezuela”. En: Peñín J. y Guido W. (eds.) *Enciclopedia de la Música en Venezuela* (pp.59-64, tomo I-Z). Caracas: Fundación Bigott (1998).
- Nachmanovith, S. (2004). *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte.* Buenos Aires: Paidós.
- Nettl, B.; y Russell, M. (eds.) (1998). *In the course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation.* Chicago and London: Oxford University Press.
- Lawson, Colin y Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música,* Madrid: Alianza.
- Pacanins, F. (2005). *Tropicalia caraqueña.* Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Peña, I. (1955). *Música sin pentagrama.* Caracas: Editorial Sucre.
- Picón Salas, M. (1953). *Obras Selectas.* Madrid: Edime.
- Quintana, H. (2011). *Cincuenta años de museografía caraqueña: 1870-1920.* Caracas: CDCH-UCV.
- Ramón y Rivera, L. F. (1976). *La música popular en Venezuela.* Caracas: Talleres de gráficas Armitano, C.A. Editor.
- Rink, J. (ed.) (2008). *La interpretación musical.* Madrid: Alianza Editorial.
- Sans, J. F. y Lovera, J. R. (2012). *La graciosa sandunga. Cuadernos de piezas de bailes del S. XIX recopilado por Pablo Hilario Giménez.* Caracas: Fundación Bigott.

Scholes, Percy A. (1984). *Diccionario Oxford de la música* (2 ed.). Barcelona: EDHASA, Hermes, Sudamericana.

Vallenilla Lanz, L. (1954). *Allá en Caracas*. Caracas: Ediciones Garrido.

Hemerografía

De Benedittis, V. “Arqueo de la Actividad musical Reseñada en la Gaceta Municipal del Distrito Federal (1903-1935)”. Caracas. Mayo-Agosto 2016. *Revista Musical de Venezuela*. Pp. 56-89.

Castillo, A. y Agostini D. (2014) “UC Jazz en la música de Valencia”. En: *Revista Musical de Venezuela* Nro. 49, pp. 44-55. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Fernández, H. (1883). *Nuevo Método para acompañar en el piano toda clase de piezas y en especial las de baile al estilo venezolano*. Caracas: Imprenta de El Monitor. En: *Revista Musical de Venezuela*, 38. Pp. 307-341.

Moncada, F (1998) “Colón, Adolfo”. En Peñín J. y Guido W. (eds.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo. A-H. Caracas: Fundación Bigott.

Ramos, G. (1998). “Cipriano Colón”. En Peñín J. y Guido W. (eds.). *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo. A-H. Caracas: Fundación Bigott, pág. 392

Ortiz, M. A. (1998). “Colón de Cabrera, María Efigenia”. En Peñín J. y Guido W. (eds.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo. I-Z. Caracas: Fundación Bigott.

Palacios, M. (1997). “Rasgos distintivos del valse venezolano del siglo XIX”. En: *Revista Musical de Venezuela*, N°35. Caracas. Fundación Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura. Pp. 99-115

Palacios, M. y Sans, J. F. (2022). “Turnos y Tandas en el Repertorio Bailable de Ida y Vuelta”. En: *Galicia – América. Cantos de emigración e exilio. (1875 – 1951)*. <https://ucv.academia.edu/JuanSans>

Palacios, M. y Sans, J. F. (2001). “Patrones de improvisación y acompañamiento en la música venezolana del siglo XIX”. *Resonancias*, 8. Pp. 45-90.

Palacios, M., y Sans, J. F. (2016). “¿Cómo se forja una línea de investigación en música?” *Mayéutica, Revista Científica de Humanidades y Artes*. 4. Pp. 9-22.

Peñín, J. y Guido, W. (1998) “Colón, Familia”. En Peñín, J. y Guido, W (eds.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott. P. 390.

- Peñín, J. (1998). “Cuarteto Caraquita” En Peñín, J.; y Guido, W (eds.) *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, pág. 456.
- Sans, J. F. y Palacios, M. (2022). “Turnos y tandas de ida y vuelta”. En: Capelán Fernández, M., Villanueva Abelairas, C. (Eds. Lit.) *Galicia-América: Cantos de emigración y exilio, 1875-1951*. Pp. 99-130.
- Sans, J. F. (2001). “Oralidad y escritura en el texto musical”. *Akademias*, 3/1, 89-114.
- Sans, J. F. (2002). “El inexplicable silencio de Redescal Uzcátegui”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. 2. Pp. 3-44.
- Sans, J. F. (2006). “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”. *Boletín de Música Casa de las Américas*. 17. Pp. 3-22.
- Sans, J. F. (2014). “Orígenes del gentilicio musical en el siglo XIX en Hispanoamérica: genealogía de un proceso”. *Boletín música*. 36. Pp.21-50.
- Sans, J. F. (2016). “Nineteenth Century Spanish American Salon as a Translocal Music Scene”, *Made in Latin America. Studies in Popular Music*. Pp. 37-45.
- Sans, J. F. (2015). “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*.
- Velásquez. J. (1998). “Felipe Colón” en Peñín J. y Guido W. *Enciclopedia de la música en Venezuela*. Tomo. A-H. Caracas: Fundación Bigott.

Trabajos de grado

- Agostini, D. (2003). *Música para piano de compositoras venezolanas publicadas en “El Cojo Ilustrado” entre 1892-1907. Un acercamiento histórico al acervo musical venezolano: catálogo y edición crítica*. (Trabajo de licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p).
- Colón de Cabrera, M. (2018). *Propuesta de realización de un inventario para la creación del repositorio de documentos digitalizados, aplicado al Archivo musical de la familia Colón Piñango*. (Trabajo de licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p).
- Escorcio P., R. L. (2019). *Edición crítica de trece joropos para banda del compositor venezolano Pedro Elías Gutiérrez*. (Trabajo de licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p).
- La Cruz, A. y Mata, D. (2004). *Recopilación y transcripción de la obra para guitarra y voz, perteneciente al cuaderno de José María Ardila (fines del S. XIX)*. (Trabajo de

licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p).

Paredes Morales, O. (2007). *Obra pianística de Heraclio Fernández*. . (Trabajo de licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p).

Rumbos, C. (2018). *Edición crítica de la Misa Criolla con ritmo de aguinaldo de Nelly Mele Lara*. (Trabajo de licenciatura Escuela de Artes – UCV, s/p)

Fuentes electrónicas

De Benedittis, V. “Música: nuestros nacimientos en el siglo XIX. En: *Prodavinci* <https://prodavinci.com/música-nuestros-nacimientos-en-el-siglo-XX>. 29/12/2020.

Cabrera G. (2018) “*Después de la Defensa*”
<https://www.facebook.com/591288159/videos/10155863306198160/>

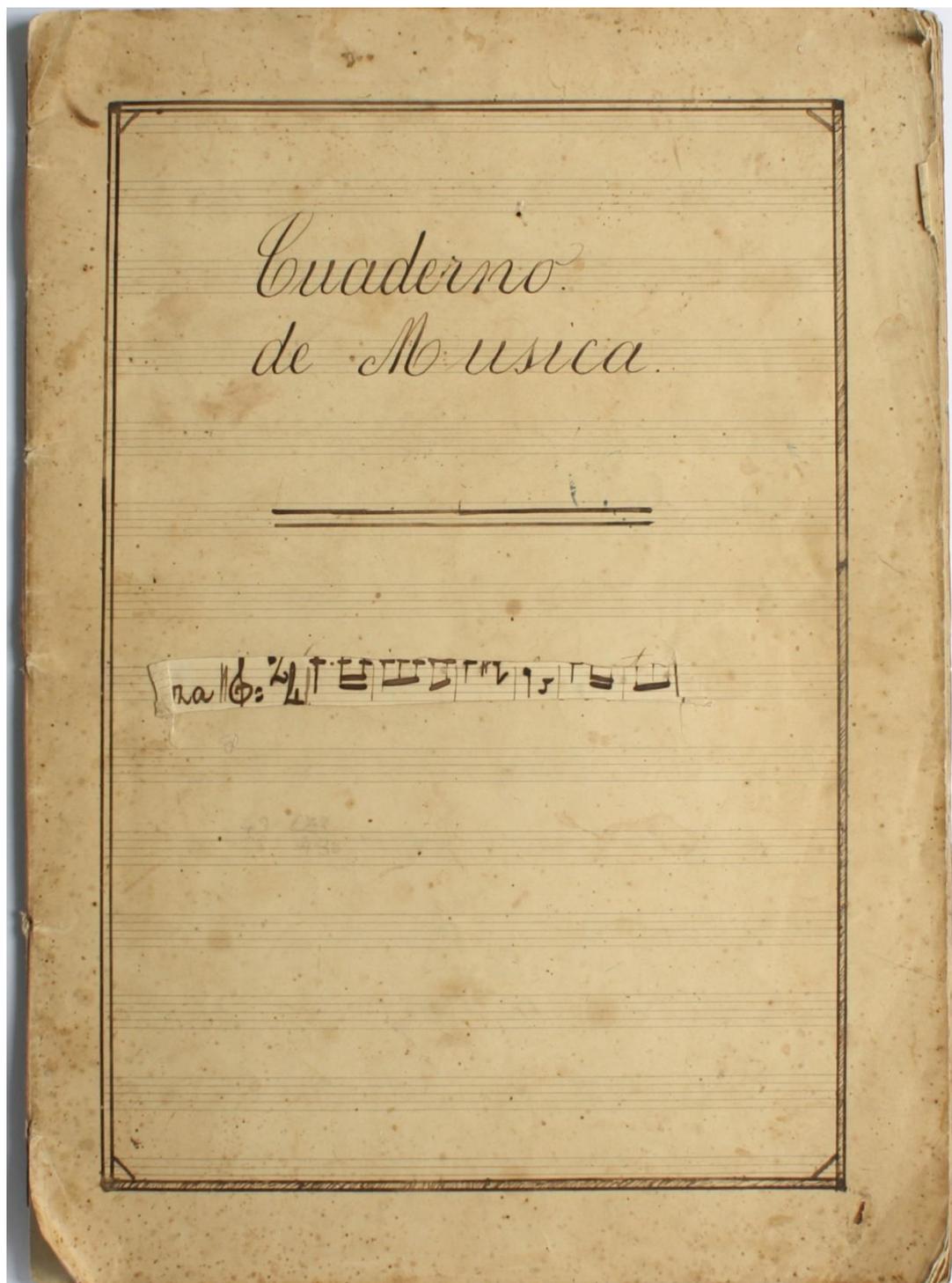
Delgado Díaz, C. M. (2010). *Grabación de sonido y proyecciones cinematográficas en Caracas de 1928 a 1931*. En: Academia.edu
https://www.academia.edu/22524025/Grabaci%C3%B3n_de_sonido_y_proyecciones_cinematogr%C3%A1ficas_en_Caracas_de_1928_a_1931.

Grier, J. (s. f.). *Editing*. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2186>

Sans, J. F. (s.f.). *La edición crítica de música. Una breve explicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Maestría en Musicología Latinoamericana. Artículo publicado en Academia.edu

Straka, T. “Los sonidos del 36”. En: *Prodavinci* <https://prodavinci.com/música-nuestros-nacimientos-en-el-siglo-XX>. 29/12/2020g

ANEXOS
MANUSCRITOS
PORTADA



The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It contains four distinct pieces, each with its title written in a cursive hand above the first staff. The pieces are:

- Stvaruka**: The first piece, in 2/4 time, featuring a melody with various ornaments and a bass line with chords. It ends with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) marking.
- Polka**: The second piece, in 2/4 time, characterized by a more rhythmic melody and a bass line with frequent chords. It also concludes with a double bar line and a 'D.C.' marking.
- Danza**: The third piece, in 2/4 time, with a melody that includes some grace notes and a bass line with chords. It ends with a double bar line and a 'D.C.' marking.
- Danza**: The fourth piece, in 2/4 time, featuring a melody with grace notes and a bass line with chords. It concludes with a double bar line and a 'D.C.' marking.

The notation is written in a historical style, with many notes and ornaments. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

Vals "Solis d' Amor" Paul Fauchery

Lento

res.

andante

res.

p

del. S. al.

res.

p

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into three distinct sections, each with its own title and musical characteristics:

- D. al Val Gode:** This section consists of five staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and slurs. Dynamic markings such as *cres* (crescendo) and *animato* are present.
- Solba:** This section follows, consisting of three staves. It starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The music features more complex rhythmic patterns and includes a *p* (piano) dynamic marking.
- Danza:** The final section on the page, consisting of three staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation is characterized by dense, rhythmic passages.

At the bottom of the page, there are several empty musical staves, indicating that the music continues on the following page.

PAGINA 4

The image displays a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into three distinct sections, each beginning with a title and a treble clef. The first section, titled "Danza", is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line with chords and rhythmic patterns. The second section, titled "Solha", is also in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The third section, titled "Danza", is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, ornaments, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear along the edges.

PAGINA 5

Contradanza Isabel Segunda



Solka



Danza G major $\frac{2}{4}$ ff

Vals "Laura" *P. E. Gutierrez*

Andante B minor $\frac{6}{8}$ *es* *dim*

Vals G major $\frac{3}{4}$ p

The page contains three musical pieces. The first, 'Danza', is in G major, 2/4 time, and begins with a forte (ff) dynamic. The second, 'Vals "Laura"', is in B minor, 6/8 time, and includes dynamic markings for 'es' (crescendo) and 'dim' (diminuendo). The third piece, 'Vals', is in G major, 3/4 time, and begins with a piano (p) dynamic. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

This image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 7. The score is written on aged, yellowed paper and consists of approximately 15 staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). The music is organized into measures by vertical bar lines. In the lower third of the page, there is a section labeled 'Coda' in a large, decorative script. The notation concludes with a double bar line and a final cadence symbol. The overall appearance is that of a historical manuscript.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The top half of the page contains approximately ten staves of music, written in a cursive hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A prominent marking '8' is visible on the sixth staff, and the word 'Cresc' is written above the seventh staff. Below this section, the title "Polka "La Lyonnaise"" is written in a large, elegant cursive script. Underneath the title, there are five staves of music, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A marking "Goda" is written above the third staff of this section. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The first system contains six staves of music, with some staves featuring dense, complex rhythmic patterns. The second system contains two staves, with the word "Coda" written in a cursive hand at the beginning of the first staff. The third system contains two staves, with the title "Santeras Oro y Negro" written in a large, decorative cursive hand between them. The fourth system contains three staves of music, with the word "Sal 2º" written at the end of the bottom staff. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 10. The page is divided into four systems of staves. Each system begins with a clef and a time signature, followed by several staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining. The first system starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The second system starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The third system starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The fourth system starts with a treble clef and a 5/8 time signature. The music is written in a historical style, possibly from the 17th or 18th century.

Danza Merengue. P. C. Gutierrez.
Crisantemos.

The first piece, 'Crisantemos', is written on five staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and the initials 'D.C.'.

Encantadora "Contradanza" P. C. Gutierrez.

The second piece, 'Encantadora "Contradanza"', is written on five staves. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, many of which are beamed together. There are several slurs and accents. The piece ends with a double bar line and the initials 'D.C. al.' followed by a final cadence symbol.

El Condor Andino. Marcha. P. E. Gutierrez.

Wals "Sans Souci" P. E. Gutierrez. D. C. S.

al Wals.

Wals.

con moto

pp

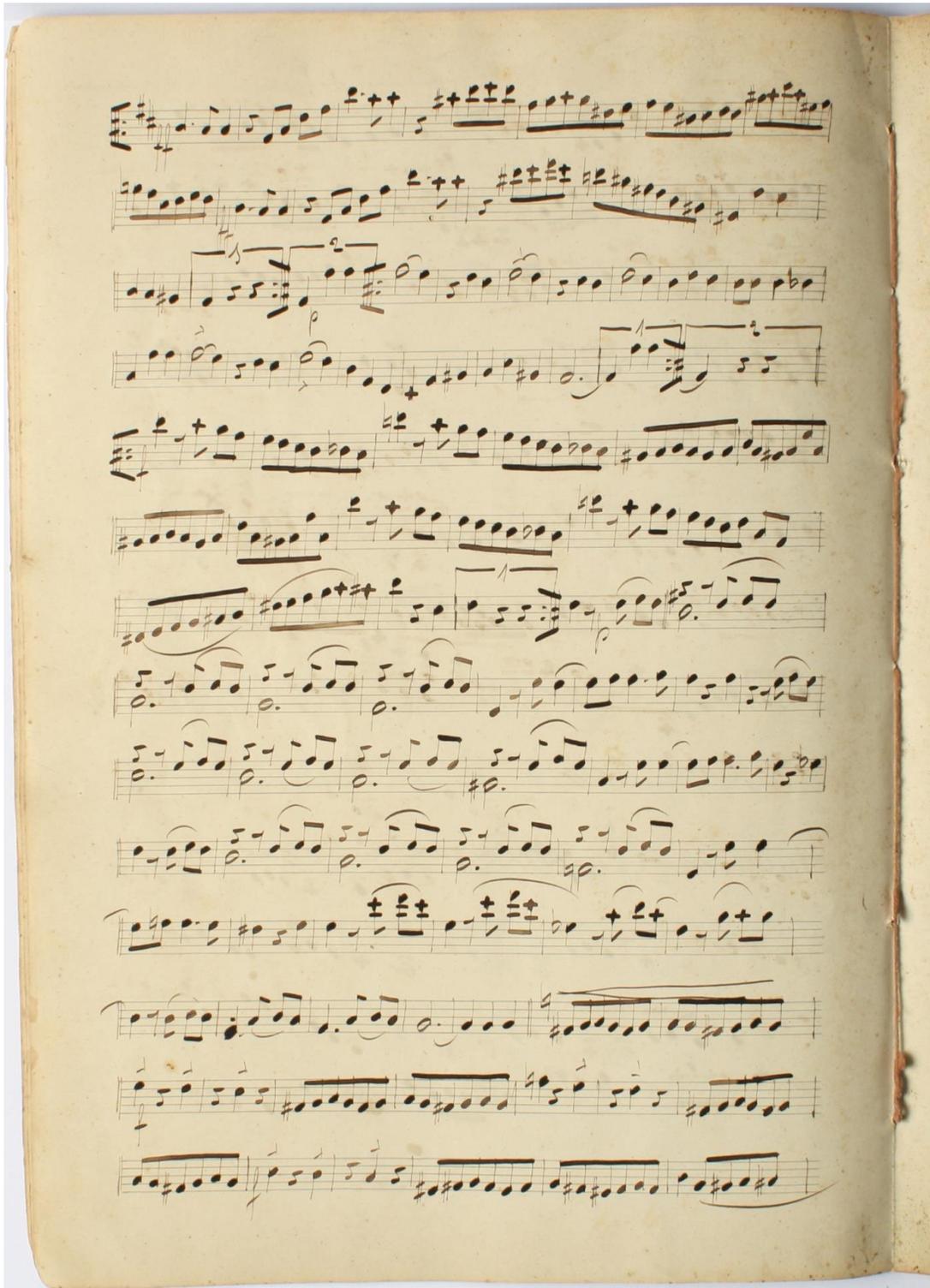
Coda

W. S.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The top section consists of eight staves of music, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A section of this music is marked *animato*. Below this is the title *Vals "Homenaje" P. C. Gutierrez*. The piece begins with the tempo marking *Undante* and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. A section of the music is marked *dim e krall*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

This page contains a handwritten musical score on aged paper. The score is written in black ink and consists of approximately 15 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A prominent marking is "con impetu" written in a cursive hand. The piece concludes with a section labeled "Coda" in a large, decorative font. The signature "L. Vals" is visible in the lower right corner of the musical notation. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is divided into two sections, each for a different dance. The first section is titled "Danza 'Restauradora' P. E. Gutierrez." and features a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second section is titled "Polka 'Lina Rosa' P. E. Gutierrez." and features a melody in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. Both pieces include piano accompaniment in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *piu mosso*, *f*, *p*, and *cres.*. The page ends with a double bar line and the marking *Db.*



This image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 19. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The top system contains three staves of music, with the third staff ending in a double bar line and a repeat sign. Below this, the word "Coda" is written in a cursive hand, followed by a single staff of music. The subsequent system begins with a tempo marking "piu mosso" and includes a time signature of 2/4. This system contains four staves of music, with the bottom two staves featuring complex rhythmic patterns and some double bar lines. The bottom half of the page is left blank, showing several empty musical staves.

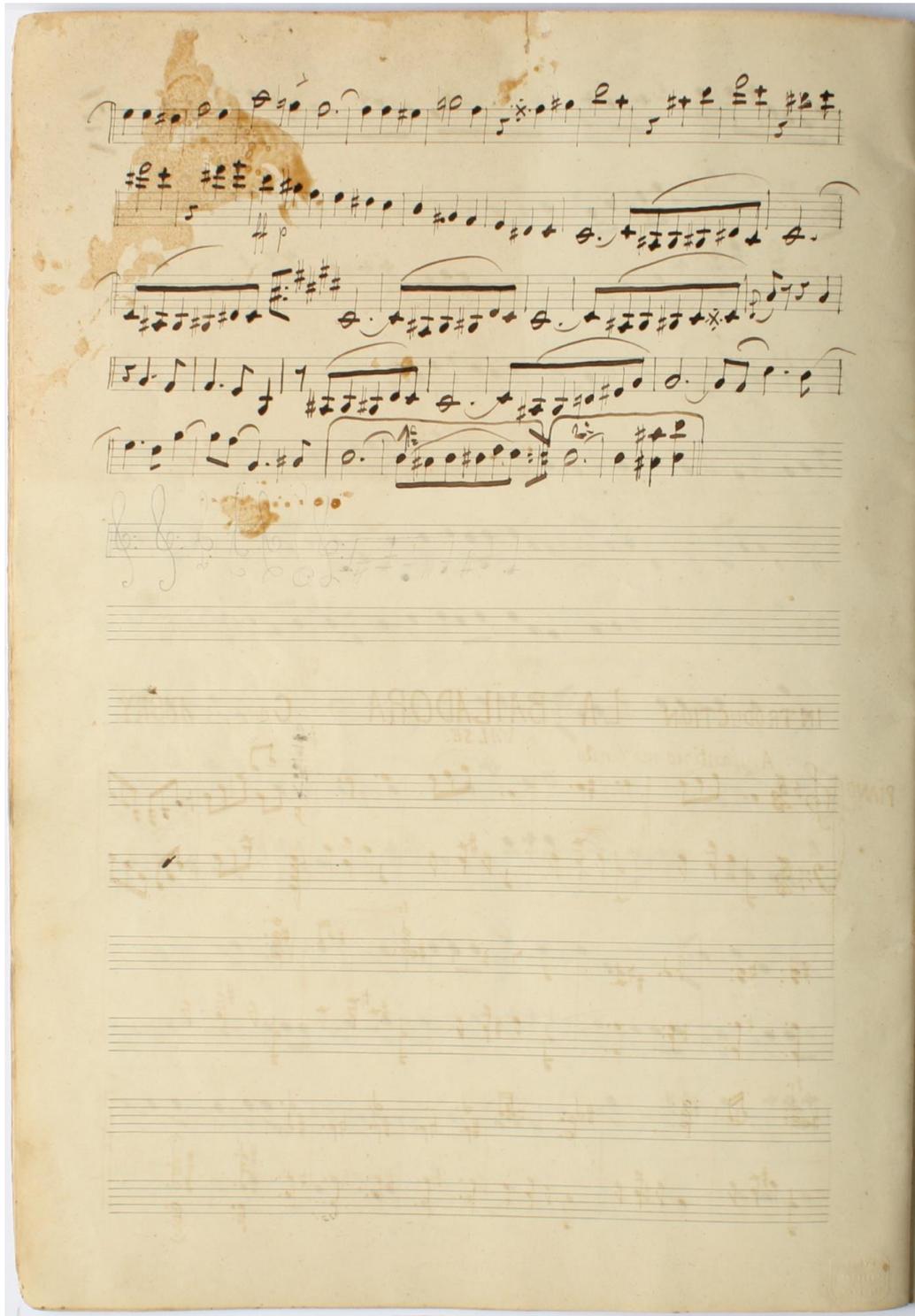
Wals "Poema." P. E. Gutierrez.

The musical score is written on 12 staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score includes phrasing slurs, accents, and a double bar line near the end of the piece. The paper is aged and yellowed.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is divided into two main sections. The upper section begins with a staff of music, followed by a section labeled "Coda" in a 3/4 time signature. This section includes several staves of music with various annotations such as "1^o" and "2^o". The lower section is titled "Vals "Merjosotis" E. Waldteufel." and is marked "Andante" in 6/8 time. It consists of four staves of music, with a "rit." (ritardando) marking and the initials "P.S." at the end.

This page contains a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *p*. The key signature is consistently two sharps (F# and C#). The time signature changes throughout the piece, starting with 3/4 and later moving to 3/4 and 3/4. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The score concludes with a double bar line at the end of the final system.

This page contains a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into several systems of staves. The first system consists of three staves. The second system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature, followed by a single staff. The third system contains two staves, with the first staff featuring first and second endings. The fourth system also contains two staves, with the first staff including first and second endings. The fifth system consists of three staves. The sixth system contains two staves. The seventh system features a single staff that begins with the word "Coda" in a large, decorative script, followed by a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Adios

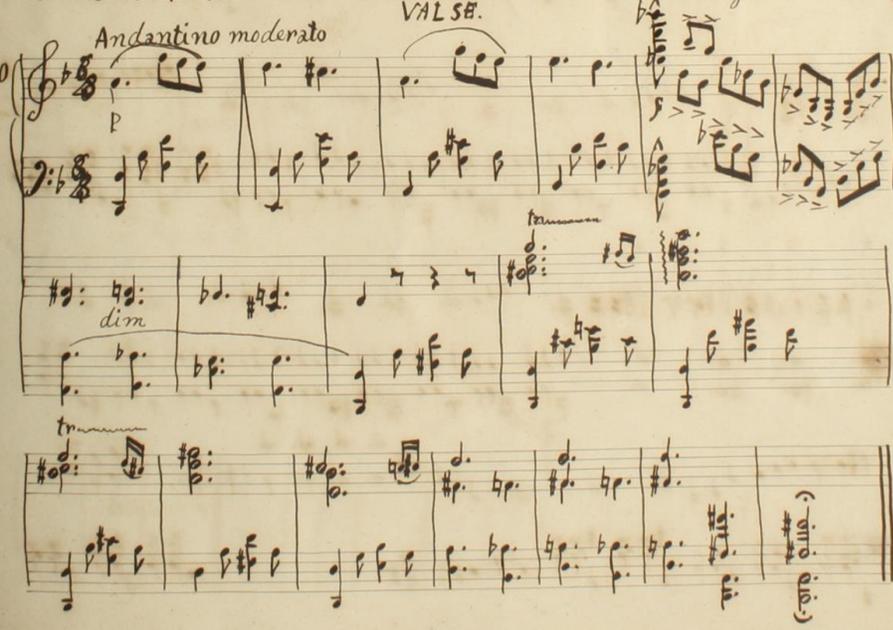


He aquí la Guía trazada por el dibujante Disney, con veinticuatro poses de Mickey Mouse. Recomendamos a nuestros lectores guardar esta guía para sus combinaciones en el Concurso.

Victor M. Alvarez
Teléfono 2526

INTRODUCTION LA BAILADORA Georges AUBRY
Andantino moderato VALSE.

PIANO



(vino vino)

El Certamen Mickey Mouse comienza ma

Andante *Moderato* *Andante*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The title at the top is 'El Certamen Mickey Mouse comienza ma'. The music is written in a system of two staves, likely piano and violin. The tempo markings are 'Andante', 'Moderato', and 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). There are also some performance instructions like 'Rit.' (ritardando) and 'p cantabile'. The paper shows signs of age, including water stains and foxing.

This page contains a handwritten musical score for a multi-staff instrument, likely a piano. The score is organized into several systems of staves. The first system includes a *cresc* marking. The second system features a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system is marked *mysterioso*. The fourth system includes a *Sf* marking and a *Coda* section. The fifth system is marked *dolce* and *morendo*. The page concludes with several empty staves at the bottom.

"Zito Salas"

Paso doble Pedro E. Gutiérrez.

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff is the title and composer information. The second staff begins the melody with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff continues the melody with dynamic markings *mp* and *f*, and includes fingerings 6, 8, and 9. The fourth staff is marked *divisi* and features a complex rhythmic pattern. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is marked *loco* and includes fingerings 1, 2, and 3. The seventh staff is marked *divisi* and includes fingerings 3, 2, and 5. The eighth staff is marked *loco* and includes fingerings 3 and 5. The ninth staff is marked *divisi* and includes the instruction *Pizz.*. The tenth staff concludes the piece with a key signature change to two sharps.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score consists of several systems of staves. The first system has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines. The second system includes the word "arco" written below the staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a change in the bass line with some rests. The fifth system features a double bar line, a second ending bracket labeled "2^a", and dynamic markings such as "ff" and "arco". The notation concludes with "D. C." (Da Capo). Below the main score, there are several empty staves with faint ghosting of the original notation. At the bottom right of the page, the name "Delfina Pirango" and the title "Copista." are written in cursive.

"OVER THERE"

Paso doble

Paso doble

(Two Step.)

By
George M. Cohau.

Handwritten musical notation for the first system of "Over There". It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and eighth notes A4-G4. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Handwritten musical notation for the second system of "Over There". It continues the melody and accompaniment from the first system. The treble clef melody includes a measure with a half note G4. The bass clef accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Handwritten musical notation for the third system of "Over There". The treble clef melody features a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Handwritten musical notation for the fourth system of "Over There". The treble clef melody includes a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Handwritten musical notation for the fifth system of "Over There". The treble clef melody features a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Handwritten musical notation for the sixth system of "Over There". The treble clef melody includes a half note G4 and a quarter note A4. The bass clef accompaniment continues with eighth notes.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is labeled "PAGINA 31" at the top left. The music is arranged in three systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has 8 measures. The second system has 8 measures. The third system has 8 measures, ending with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo). Below the first system, there are faint, ghostly impressions of the same musical notation on the reverse side of the paper. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

N^o Valse Trabeau Por Adolfo Colon

The musical score is written in a cursive hand on aged, yellowed paper. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features various dynamics including piano (p), forte (f), and fortissimo (ff), as well as first and second endings. There are some markings with an 'x' over notes in the third system.

Handwritten musical score on aged paper, page 33. The score is written in two systems of staves (treble and bass clef). The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fourth system has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fifth system has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, with the word "Coda" written above the staff. The sixth system has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature, with the word "Presto" written above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like "ff" and "cresc.".

Moderato "Sombras de la Noche" *Por Marvin Franklin*
Piano *One Step*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title is "Sombras de la Noche" by Marvin Franklin, with the subtitle "One Step". The tempo is marked "Moderato" and the instrument is "Piano". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a dynamic marking of *p* and a *rit.* marking. The second system has a *mf* marking. The third system has a *mf* marking. The fourth system has a *mf* marking. The fifth system has a *f* marking. The sixth system has a *f* marking. The seventh system has a *f* marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered 'PAGINA 35' at the top left. The music is arranged in four systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has a '74' above the treble staff and a '28' above the bass staff. The second system has a 'Trio' marking above the treble staff. The third system has a 'mf' marking above the treble staff. The fourth system is partially written. Below the fourth system, there are several empty staves. The paper shows signs of age, including foxing and discoloration.

Rojo Como un puñal

Paso doble de Capricho con su letra Por Francisco Pacheco

The musical score is written on seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked with a forte dynamic (*ff*). The second system continues with a piano dynamic (*p*) and a mezzo-forte dynamic (*mf*). The third system features a piano dynamic (*p*). The fourth system includes a piano dynamic (*p*) and a mezzo-forte dynamic (*mf*). The fifth system is marked with a piano dynamic (*p*). The sixth system is marked with a piano dynamic (*p*). The seventh system is marked with a piano dynamic (*p*). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical score on aged paper, page 37. The score consists of ten systems of two staves each. The notation is in a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f' and 'p'. The score includes first and second endings, indicated by '1a' and '2a' above the notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Entrevista realizada vía *online* el día 13-03-2021 a María Efigenia Colón de Cabrera

Gioconda Cabrera: Bendición Mamá.

María Colón: ¿Cómo estás? ¿Cómo te va? dime.

GC: Primero: que le mandó saludos Alberto Grau. Que quiere ver su tesis y quiere ayudarme.

MC: Ah, bueno.

GC: Pero, le tengo varias preguntas, mamá. Según una tesis, he leído que la música de bailes de salón se acabó cuando llegó la vitrolas?

MC: Claro.

GC: Pero, mi pregunta es la siguiente: en el caso de los Colón, ¿aún continuaban tocando la música de salón?? Los Colón tocaban igual, así hubiese vitrolas, así hubiese radio o lo que sea?

MC: En la B.N. hay algunos rollos de pianola, en donde se certifica que la RCA Víctor firmó con los Colón, para grabar "One Step Colón", que está compuesto sobre el motivo del cuatro (Cambur Pintón), hay que buscar una carta. Estaba Adolfo, estaba Cipriano, porque ellos fueron quienes compusieron esta pieza, y la RCA Víctor firmó con ellos un contrato para grabar esta pieza en pianola.

GC: En cuando al *Cuaderno 2*, éste tiene una serie de turnos de baile (polka, mazurca, danza)?

MC: Correcto, porque esa era la forma que se tocaban los grandes bailes.

GC: Entonces aparecen en este *Cuaderno 2* una serie de melodías que son todas de los turnos de baile y me imagino que las mismas se interpretaban con el piano o el clarinete?

MC: Claro, por supuesto, son los instrumentos que llevan la melodía.

GC: Bueno, la copista de gran parte de esto -según mi análisis y por alguna firma-, es Delfina y Concepción Piñango.

MC: Claro, ellas son hermanas.

GC: Hay una pieza que figura ahí también que es de Adolfo Colón junto a los turnos de baile (que no sé de quién son); pero que aparece en conjunto a una cantidad de piezas de Pedro Elías Gutiérrez.

MC: Sí, era la época...

GC: Ajá, y ¿quiénes tocaban los 2 pianos?

MC: Cipriano y mi abuela.

GC: ¿Concepción?

MC: Claro, o quien esté tocando...es como aquí, que de repente yo estoy tocando y se mete otro también. Se usaban hasta 4 manos. Cuando yo cumplí 15 años, se turnó Cipriano, mi mamá y mi abuela.

GC: ¡Qué bonito!

MC: Empezaba uno, el otro le seguía...y se terminaba con mi mamá que era la última de todos ellos. De todos los que tocaban, y pasados muchos años, también vine yo que con mi abuela también tocaba. Hay piezas dedicadas especialmente a mi abuela. Había un actor argentino que le compuso una pieza, yo no sé si tú la has encontrado (...)

GC: Otra cosa que yo le voy a preguntar, es que en el *Cuaderno 2* hay un hueco o mutilación, donde iba el título, donde se presume que estaría el nombre de la copista o del compositor. ¿Ud. no se acuerda nada de eso?, porque alguien lo cortó.

MC: No me acuerdo de eso.

GC: Y Ud. ¿no se acuerda cómo se recuperaron todos esos cuadernos?

MC: Me los entregó Pablo a mí en mis manos.

GC: Pablo?

MC: Sí, me los entregó en mis manos y me dijo que era un recuerdo de la familia.

GC: Allí estaba "Isabeu"?

MC: Isabel, que fue dedicado a mi abuela. Hay varias cosas más ahí... Era la época en que se tocaba la contradanza, se tocaba la polka, se tocaba la mazurca. Para cada pieza de esas había como un "set" de baile, como lo haría una orquesta. Tocaban un pasodoble, tocaban una mazurca y un joropo; y después venía la otra parte que eran los valeses venezolanos o valeses extranjeros.

GC: Ud. se acuerda de Delfina o Concepción, escribiendo?

MC: Delfina escribía, ayudaba a mi abuela o ambas se ayudaban. Era buena calígrafa y tocaba todos esos valeses que tú ves ahí -como los que tenemos de Pedro Elías Gutiérrez- y muchos más.

GC: Qué lástima que no consigo si esos turnos de baile son de ellos, porque no tengo esta certeza. La primera página no dice de quién es Aunque me llama la atención esté roto ahí. ¿Sería que alguien lo rompió, a propósito?

MC: Acuérdate que mucha música se perdió, casa de los Colón. Yo estoy segura de que esas eran las primeras piezas para un baile. Porque ellos les tocaban a las grandes familias adineradas de aquel momento y esos bailes eran apoteósicos. Eran para la gente de dinero.

GC: Eso se percibe porque en las fotos aparecen todos muy bien vestidos. La otra cosa, es por qué ellos no aparecen en el Círculo de Bellas Artes. Se la pasaban en La Torre...

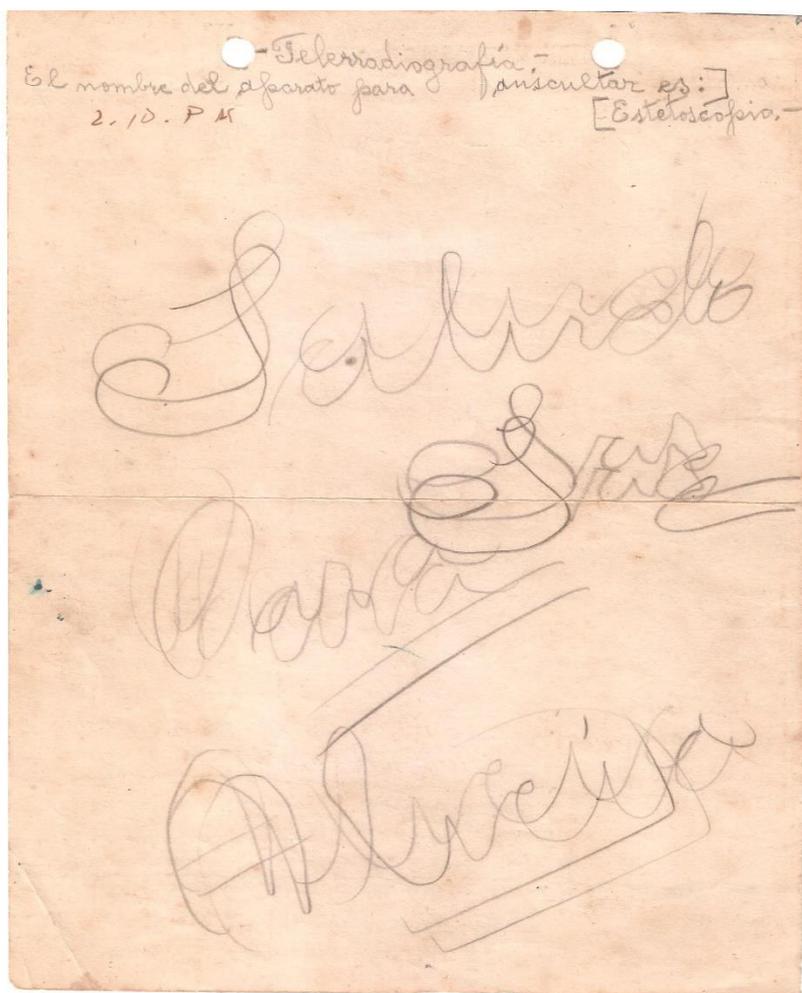
MC: Mira, acuérdate que ellos perdieron muchas cosas después del divorcio. Entonces, Adolfo era el que contrataba con toda la gran sociedad de aquel momento y los bailes de los grandes clubes. Yo me acuerdo haber visto esa vitrola, en casa de ellos.

GC: Que lástima que el Sr. Francisco Ramírez ya no está vivo, quizás hubiese podido

contarnos parte de ésta historia...

MC: El Periodista Óscar Yanes, Rhazés Hernández López, hablaban con los Colón. Al final ellos siempre se preguntaban por qué los habían borrado de este momento de la historia musical venezolana.

DIARIO CIPRIANO COLÒN. Pag 25/Cap. 2



Ingreso H. Vargas: - 20-11-54 - Sala 8; cama 17.
 - Noviembre 22-54 - Radiografía. - Página 1
 - Presión arterial: - diciembre del 54.
 - Radiografía: - 3 de enero del 55.
 - Radiografía: - 13 de enero del 55.
 - Pantalla: - 18 de enero del 55.
 - Hasta febrero 2 peso 44 lbs. 600.
 - Lunes 7 de febrero del 55 - Dos extracciones ^{de} sangre.
 - Las inyecciones son de estroftomina (Tadepsto) ^{en febrero}
 - Las pastillas son Hidrácida, 2 en la mañana
 a las nueve y dos a las 5 de la tarde.
 - Febrero 21, me cambiaron las pastillas por las
 de Amininacye, 5 cada dosis. - 20 Pastillas
 - Enemas, Febrero del 55. - [al día.]
 Domingo 27 a las 9 P. M. - Lunes 28 - 5 - 11. M., y
 9 P. M.
 - Enemas. - Marzo del 55. - Marzo del 1955.
 Martes 1^o a las 5 A. M.
 Miércoles 2 a las 8 y 1/2 me sacaron sangre 2 veces.
 - Hoy miércoles 2, van 3 días que me hacen ayunar hasta
 las 12 para radiografía, y ahora espero el aviso.
 - Hoy jueves 3, peso 48 libras con 300.
 - Viernes 4, heces y esputo. - Radiografía 1 y
 presión arterial. - Lunes 7 - heces y esputo.
 Hoy ^{miércoles} 9 Me examinó el Dr. Roche, el recto
 los pulmones y los dedos. - Hoy peso 48
 kilos 600. - Hoy jueves 10, me exa
 minó uno ^{de} los doctores y Condensa
 varios bachilleres los pulmones. ción. -

(Página nro. 2) - Marzo del 55 - (Página nro. 2.)

En el resultado del examen de espíritus del miércoles 9, decía: "No vieron bacilos alcohol ácido resistentes"

Hoy lunes 14, vino el Dr. García.

Hoy miércoles 16, vino el Dr. Delgado y frente a mi cama habló con el Dr. Roche acerca de la enfermedad que me queda: -Enterocolitis; después que se fué se acercó el Dr. Roche, me examinó y dijo que necesita la debida radiología para proceder, y el Dr. que maneja esos aparatos no la ha hecho las veces que él me ha mandado al salón de radiología. - Me dije lo del hospital

José Gregorio Hernández, y dió la orden de mandar allá - La Historia, y las placas radiográficas anteriores y que yo espere lo que contesten allá.

Hoy lunes 21 me consultó el Dr. Roche y dijo que el examen radiológico va a ser aquí, y retiró la orden de mandar las placas y la Historia; Pero primero va hacer un examen clínico, y después hacen radiografía. Así es que espero nuevamente.

Hoy martes 22, por recomendación del Dr. Roche vino el Dr. Edelmir y me hizo el sondaje gástrico. - En día anterior me habían hecho otro examen por el recto, y encontrarán todo bien.

-Página 3- -Marzo del 55- -Página 3.-

-Viernes 25, 5 heces sin sangre ni diarrea,
y mejoría en los hulesos y los riñones.

Más facilidad para caminar. Se los desapareció.
- El estreñimiento casi ha desaparecido, y dolambres
no he sentido más. -

Hoy, sábado 26 tampoco tengo estreñimiento
ni sangre en las heces ni diarrea. -

Hoy, domingo 27, tampoco tengo nada de las heces. -

Hoy lunes 28, tampoco tengo nada en las heces. -

- Hoy martes 29 tuve ardor en la vía gástrica en las
tres veces que comí. - Hoy martes 30 estoy bien de las he-
ces; solamente un poquito de estreñimiento. Hoy Miér-
coles 30 estoy bien de las heces; y trajeron el resultado
del examen de jugo gástrico; Método de concen-
tración: Bacilos de Koch. El resultado dice: No
se vieron bacilos alcohol ácido, resistentes? -

- Cuando se acabaron las pastillas Amenacina que
dejé de tomarlas, se me quitó la enterocolitis y
ayer encontraron unas 2 y me las tome y decaí un
poco; hoy quedaban 4, me tome tres, pero llegó
el Dr. Delgado y dijo que las que ^{había} mandado él son
las que me daban desde el principio que se llaman:
Pastillas Hidrácida, y que mandó últimamente 120
pastillas que no me las han dado. Así es que desde
hoy o mañana jueves 31 deben de empezar a darme las
nuevamente. - Hoy jueves 31 empecé de nuevo
las pastillas Hidrácida: 2 en la mañana y 2
a las 5. - Se me curó la colitis sangrante; solo
me queda un poquito de estreñimiento. -

(Abril de 1955)
Hoy lunes 11 de Abril de 1955, pesé 55 500. -

(Página nro. 4.) (Abril de 1955.) (Página 4.)

- Hoy martes 12 vino el señor Ceballos -
- Hoy martes 12 me examinó el Dr. Valery, y certificó en el libro mi mejoría. - Hoy miércoles 13 me examinó el Dr. Roche y dijo que le extrañaba que el Dr. Valery no haya justificado desde hace un mes la mejoría, y que hay que hacer otra Radiografía para proseguir adelantando la curación. (Este examen fue exclusivamente de los pulmones). -
- Hoy jueves 14 me dijeron que se terminaron las pastillas Baciloida. Hasta ayer las tomé. -
- Hoy viernes 15 vinieron hacia mi cama los Drs. Roche y Valery; no me examinaron, pero el Dr. Roche le dijo al Dr. Valery que ya yo estoy mucho mejor, y que haga el informe para el traslado, y rectificaron que en el resultado de los últimos exámenes decían todos: "Bacilos Koch, negativo". -
- Hoy Domingo 17 vino María sola porque Blanca había ido a visitar a mi mamá. Se dió un papelito para mi mamá, por cierto también conversamos un rato. Después que se fue María fui a la capilla; después de la Bendición, esperé cerca del Confesionario, me confesé diciendo todos los pecados, y después de la absolución, el padre me dijo que volviera al día siguiente a las 6 de la mañana para que comulgara ya que él me había confesado 2 veces, Padre Scallagata; Hermana María del Rosario. -
- Hoy miércoles 20, se acercaron a mi cama el Dr. Roche y el Dr. Valery; El Dr. Roche dijo: "Ha mejorado notablemente." y el Dr. Valery dijo que todavía no ha hecho el →

-20-

(Página 5.) - Abril de 1955. - (Página 5.)
informe, por olvido. - Como tengo todavía dolor
en los huesos y catarro que me ha dado un
frío fuerte, se lo dije al Dr. B. y me
mandó unas pastillas. - Pastillas "Entero Salicil?"
Hoy lunes 25 dijo la Dera. de Sala al Dr.
Valery que hiciera el informe de mi en-
fermedad, para mandarlo al José Gregorio
Bernández, junto con las radiografías,
y ya va más de un mes que se lo dicen.
- Mayo de 1955. -
Hoy miércoles 4 en la noche, vino el Padre
a visitar a los enfermos y a ver quién quería
comulgar al día siguiente para confesar-
lo; y yo me confesé y al día siguiente
comulgué; y volví dos veces. - Hoy viernes
6, vino el Dr. García muy amable como
siempre; tanto que le pedí un par de
zapatos, y me ofreció traerlos. - Desde el
sábado 7 se terminaron las pastillas
Hidracida. - Hoy lunes 9, le hablé al
Dr. Valery acerca de la terminación
del tratamiento, y le dije que si voy a
estar aquí todo el año. - Mayo 14 =
Hoy martes 14, me trajeron al José G.
Bernández. - Hace como tres meses
que he esperado este traslado. -
Hoy miércoles 18, extracción de sangre.

- Mayo 17. - Mayo 16 de 1955. - Página 6 -

(Sanatorio José G. Hernández.)

- Me trasladaron hoy ^{lunes} 16 a las 11 y $\frac{1}{2}$, a la hora de almuerzo. Todavía estaba abierta la oficina de la directora de enfermeras. Después de esperar un rato me hicieron pasar a la oficina; la directora después de tomar los datos de ingreso me mandó a la sala - B. 4 - Cama 22. Después almorcé - Hoy miércoles 18 me mandaron a llamar de la Residencia.

Ya en la mañana me hicieron extracción de sangre. En la "residencia" el Dr. De León me atendió muy bien; me examinó y empezó a hacer la historia; me hicieron pasar a otra sala y allí la Dra. me hizo una

radio y también me hizo una radio; ^{estuvo} ahí adonde el Dr. terminó la historia y volvió a la sala.

Después en la tarde me dejaron encargados para la mañana siguiente, heces, esputos y orines. Hoy lunes 23, vino el Dr. ^{lunes} médico de la Sala; no viene sino los lunes en la tarde. Cuando llegó a mi cama lo único que me dijo fue que mi tratamiento empezará después de que él me haga el examen. Así es que todavía no se cuando empezará porque este Dr. no me ha examinado.

(Página 7.) • Mayo de 1955 • (Página 7)
- Desde el domingo 8 del presente, que todavía estaba yo en el Vargas no ha vuelto Blanca; y Pablo desde el jueves 12.
- Ahora no sé si será posible verlos de vez en cuando aquí en el José G. Hernández. - Desde que llegué he vuelto a sentir un poco los dolores del cólico, pero como bien apesar de estar sin ninguna medicina desde el lunes 16 que llegué hoy sábado 28. - Desde ayer domingo 29 se me quitó el cólico y parece que va a seguir bien la digestión, pero sin ninguna medicina porque desde el viernes le dije a una enfermera, y me contestó que tenía que esperar que viniera el Dr. Juvés hasta hoy lunes día de visita. El sábado siguiente vino el Dr. De León y le dije también lo del dolor y que no podía evacuar; el vino porque le mandó a llamar otro enfermo pero tampoco me mandó ninguna medicina. El Dr. Juvés es el médico de la Sala, y el Dr. De León es uno de los médicos de guardia; hoy tenía que venir el Dr. Juvés a su visita semanal, pero no vino porque estaba atendiendo otra Sala. Aquí vino otro doctor de los de guardia hoy, pero a ver otro paciente y no le dije nada por haberseme quitado solo el desorden digestivo, y por esperar al Dr. Juvés hasta su próxima visita, porque él es el del tratamiento.
Ya hoy tenemos 30 de Mayo. -

(Página 8.) ^{1º} Junio de 1955 - (Página 8.)

- Ayer 31 de Mayo me preguntaron por la cédula y como no la tengo, voy a solicitarla a la oficina de identificación cuando tenga permiso de identificación.

- Ayer martes 31 de mayo vino Blanca en la tarde y estaba cansada de tanto trabajo y sin poder descansar donde Delfina.

- Hoy miércoles primero de junio me mandaron al laboratorio y me sacaron sangre por 2ª vez. Cuando llegué aquí, pese 53 Kilos.

- Hoy jueves 2 de junio vino el Padre del Sanatorio a saludar a los enfermos y cuando se acercó a mi cama me preguntó desde cuando no me confesaba, y le dije que me confesé y comulgué dos veces con el Padre del Hospital Vargas; después

resó unas palabras, me bendijo, y antes de irse me recomendó las oraciones de costumbre. Hoy viernes 3 vino el Padre y dos hermanas con la comunión y comulgue.

- Hoy domingo 5 salí por primera vez.

- Hoy viernes 10 me mandó llamar el Dr. Juvés; tomó nota del tratamiento que tenía yo en el Hospital Vargas, y me dijo que después que den el resultado del examen que me hicieron al llegar, me empiezo el tratamiento.

- Hoy lunes 13 me dijo que fuera a la sala del Dr. que hace los exámenes digestivos.

(Página 9.) - Junio de 1955. - (Página 9.)

- Hoy miércoles 22, fui a la sala del Dr. García y me mandó unas gotas para el aparato digestivo; esta medicina la empiezo a tomar el viernes 24, una antes de cada comida. Ahora esperamos el resultado. - Hoy martes 28, el Bachiller Delgado me ofreció llevar el himno mío al Ministerio De La Defensa hoy mismo. -

- Julio de 1955. -

Hoy jueves 4, vino el Dr. Delgado.

Hoy jueves 4 estuvo Valeriano Ramos.

Hoy lunes 11, estuvo de visita en la Sala

el Dr. Surés, y dio la orden para empezar el

tratamiento. - Hoy martes 12 me embe-

zaron el tratamiento. En la mañana en

ayunas fui con una boleta al laboratorio;

me hicieron un examen que se llama:

Glucosuria - Gastroenterología; que lo hacen

tres veces. Primero sacan la sangre, después

dos vasitos de un líquido amarillo tomado en

minuto y $\frac{1}{2}$; después orinar en seguida

en un vasito de cristal. La sangre y la

orina van para el laboratorio. (Esto mismo

hace tres veces.) Las pastillas son Hidrácida. Las

mismas que tenía en el Vargas; 3 Hidrácida

das y media de Conterex, pero todavía no

me ponen inyecciones. - Hoy lunes

18 voy bien con el tratamiento. -

(Página 10.) - Julio de 1955. - Página 10.

- Hoy lunes 18, vino el Dr. Juárez y me encontró muy bien; le pedí algo para la orina y dio la orden para un examen. También mandó el aumento de la dosis en el tratamiento: 5 Hidrácidas y una Contevex. Hasta hoy peso 57.500. - Hasta hoy lunes 25 no me han hecho el examen de la orina; el Dr. dijo que no es necesario; por que el tratamiento va bien. Además me aumentó la dosis hoy lunes 25. Ahora son: Seis Hidrácidas y una Contevex y $\frac{1}{2}$. - Hoy martes 26 en la noche me dieron permiso para ir a la actuación de "El Potalillo de maravillas." Agosto 1955.

Agosto de 1955. - Hoy viernes 12, me emborraché a dar los S. que me mandó el Dr. García ayer, todas las noches. Desde el domingo 21 los S. siguen: un día sí y otro no, hasta completar diez más que me mandó el Dr. García. - El lunes 18 me pusieron la tarjeta verde. - El lunes 29, me pusieron la tarjeta azul. - Septiembre de 1955.

- Septiembre de 1955. -
Hoy jueves 12 vino el Dr. Valery a saludarme. - El jueves 8 empecé a practicar el Piano. - Hoy viernes 16, me hizo una radiografía (para control) la Dra. Esculpi. = a

Página 11. Octubre de 1955. Página 11.

- El 12 fui a mi casa, y regresé el 13.
- El día 18 me pusieron la tarjeta blanca.
- El día 31 me pusieron la tarjeta amarilla.

Noviembre de 1955. - Noviembre de 1955. -

- El día 10, me mandó a llamar el Dr. Juvés a su consultorio. Me mostró las radiografías y me dijo que a principios del año que viene me da de alta. Además me dijo que voy a salir: "Bueno y sano." -

- El día 23 de Noviembre de 1955, me hicieron Tomografía. Seis placas. -

- Enero de 1956. -

- Enero de 1956. -

Días: 10 y 11, me inyectaron dos penicilinas para el catarro: (Martes y miércoles). - Día viernes 13 una extracción de sangre y una radiografía. Sábado 16, otra extracción de sangre. - Martes 17, contenido gástrico. Todo esto desde el viernes 13, incluyendo escámen de riñones y heces, fue para control. - El día 26, me siguieron del tratamiento, con la nueva droga: Dos pastillas en la mañana; 3 a mediodía y 2 en la tarde. - El 31 salí de permiso por 3 días. -

Febrero de 1956. -

Febrero de 1956.

El domingo 5 me gané la rifa. - El jueves 96 en la tarde, me mandó llamar el Dr. Juvés. Me dijo que voy muy bien, y que probablemente me dará de alta después de la Semanasanta.