

**PRENSA, MÚSICA, PIANO. CELESTINO PIAGGIO EN LA REVISTA
ARGENTINA *BIBELOT* (1904)**

PRESS, MUSIC, PIANO. CELESTINO PIAGGIO IN THE ARGENTINEAN REVIEW
BIBELOT (1904)

*Dra. Silvina Luz Mansilla,
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL
Argentina**

RESUMEN

Se estudian los inicios artísticos del músico Celestino Piaggio, mediante el análisis de sus actividades del primer lustro del siglo XX. A partir de la recuperación de cuatro breves trozos pianísticos suyos publicados en 1904 en la revista Bibelot, se analizan las prácticas musicales históricas y el contexto formativo del Conservatorio de Música de Buenos Aires donde estudió por esos años. Con nociones de sociología de la cultura, se propone que las premiaciones, las notas de prensa y otras formas de legitimación coadyuvaron a la consolidación del prestigio de esa institución, de quienes la conducían y de los mismos estudiantes.

Palabras clave: Partituras, edición musical, recepción crítica.

ABSTRACT

We study the artistic beginnings of the musician Celestino Piaggio through the analysis of his activities during the first five years of the 20th Century. Based on four brief piano pieces recovery, published in 1904 in Bibelot, we examine historical musical practices and educational context of the Buenos Aires Conservatoire of Music, where he studied during those years. With sociology of culture notions, we propose that awards, press releases, and other forms of legitimization participated in the prestige consolidation of that institution, of those who led it, and of the students themselves.

Keywords: Scores, musical edition, critical reception.

* Recibido el 09/09/2025 y aceptado el 22/09/2025. Correo electrónico: silman@filo.uba.ar ORCID: 0000-0002-1726-7233

1.- Introducción¹

En este artículo propongo una historización del período temprano de la trayectoria del compositor argentino Celestino Piaggio (1886-1931) y un acercamiento a cuatro breves trozos pianísticos suyos, publicados en 1904. Para ello, procedo a una reedición de esas partituras, hoy prácticamente ignoradas por haber sido dadas a conocer en una revista especializada de escasa circulación hacia comienzos del siglo XX: *Bibelot*. Fruto de su primera época compositiva, marcada por su inserción como estudiante en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, la aparición de ese repertorio en una publicación periódica resulta atractiva, asimismo, para el análisis de las prácticas musicales históricas desde una sociología de la cultura. En efecto, subyacen en la perspectiva teórica que se propone las nociones básicas propuestas por Pierre Bourdieu para la comprensión de los procesos de consagración y legitimación artística².

Músico que habría nacido en Concordia (provincia de Entre Ríos), Piaggio inició su aprendizaje con su padre, con quien estudió piano y violín. Aún niño, comenzó a trabajar profesionalmente, al integrar una orquesta de ópera itinerante que lo llevó a viajar por distintas ciudades. Con catorce años, se radicó en la capital de Argentina, donde accedió a la entidad privada mencionada, dirigida por el compositor Alberto Williams (1862-1952). Allí estudió piano con Julián Aguirre (1868-1924) y violín con Andrés Gaos (1874-1959); en los aspectos técnicos, fue alumno del mismo director. Su interés y nivel alcanzados deben haber sido notables, porque en 1904, año de estas publicaciones, comenzó a impartir clases en ese mismo conservatorio³.

Los trozos pianísticos de Piaggio en *Bibelot* son los de la Tabla 1.

¹ Este trabajo surge en relación con mi participación en tres equipos: el UBACyT “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina” (programación 2020-2025), bajo mi dirección, en la Universidad de Buenos Aires; el Grupo de Trabajo “Música y Periódicos” de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe, de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC-IMS), que integro desde su fundación en 2019 y está coordinado por la musicóloga brasileña Dra. Maria Alice Volpe; un proyecto dirigido por la Dra. Chemary Larez Castillo en la Universidad Nacional de Loja (Ecuador), denominado “Biblioteca Latinoamericana de Música para Piano” (BLMP), acreditado en 2025.

² Bourdieu, Pierre (1990). **Sociología y cultura**. México: Grijalbo; Bourdieu, Pierre (2003). **Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura**. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

³ La información biográfica que ofrezco aquí procede de Mondolo, Ana María (2002a). “Piaggio. 2. Celestino”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 8**. Emilio Casares Rodicio (director). Madrid: SGAE, p. 749.

Tabla 1. Cuatro composiciones de Piaggio publicadas en la revista *Bibelot*

Título	Fecha	Publicación	Dedicatoria	Estreno
<i>Miniatura</i>	c.1903	<i>Bibelot</i> , año I, N° 18 (31 de enero de 1904)	---	
<i>Página gris</i>	c.1904	<i>Bibelot</i> , año I, N° 28 (30 de junio de 1904)	A Alberto Williams	Buenos Aires, 10-10-1904. Sala Prince George's Hall
<i>Bagatela</i>	c.1904	<i>Bibelot</i> , año II, N° 31 (15 de agosto de 1904)	A Adolfo Cipriota	Buenos Aires, 10-10-1904. Sala Prince George's Hall
<i>Humorística</i>	c.1904	<i>Bibelot</i> , año II, N° 36 (30 de octubre de 1904)	A Miguel Mastrogianni	Buenos Aires, 10-10-1904. Sala Prince George's Hall

Fuente: Elaboración propia

Interesa aquí acceder al contexto de estas obras, seguramente destinadas a la música doméstica o a ser puestas en acto por otros estudiantes de música⁴. A su vez, mediante la reconstrucción de la actividad artística de Piaggio ligada al Conservatorio de Música de Buenos Aires durante el primer lustro del siglo XX, se propone que los modos de promoción de aquellos jóvenes músicos impulsados por su maestro, la publicación de las partituras y la búsqueda de visibilidad a través de la prensa periódica constituyeron toda una forma de legitimación progresiva de su labor que, al mismo tiempo, repercutía en la consolidación del prestigio del instituto y de quienes lo conducían.

2.- La música en *Bibelot*

Que la revista *Bibelot* publicada en Buenos Aires entre 1903 y 1905 contiene partituras mayoritariamente escritas en Argentina es algo que se sabe desde el estudio aportado en 1988 por la musicóloga Carmen García Muñoz⁵. Increíblemente, transcurridas más de tres décadas desde entonces, la música sigue allí, como en un estado de latencia⁶. Quienes conocimos personalmente a esa investigadora, sabemos de su infatigable labor a favor de la documentación musical, entendida como una parte imprescindible del quehacer musicológico. Todavía hoy se pueden leer sus apreciaciones acerca del intento de creación de un Archivo de la Música Argentina custodiado por el Fondo Nacional de las Artes en 1968,

⁴ En el N° 1 se identifican los destinatarios de las partituras: "Para los aficionados bien inclinados editaremos composiciones modernas y meritorias, prefiriendo las de autores nacionales y, sobre todo, las de la juventud que se inicia en el divino arte, como lo expresamos en otro lugar". "Polifónico". *Bibelot*, "Crónica musical", 1/1 (11 de agosto, 1903), s/p.

⁵ García Muñoz, Carmen (1988). "Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. *Bibelot*", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (9), pp. 131-136.

⁶ He consultado *Bibelot* a través de fotografías digitales gestionadas por distintas personas, tanto de ejemplares obrantes en la Biblioteca Nacional, como de copias que conserva el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA). Agradezco a Julián Mosca, Pedro Camerata, Silvina Martino, Bárbara Gentili, Romina Dezillio y Luisina García. Asimismo, agradezco a Melanie Plesch por la cesión de otras digitalizaciones de periódicos y a Ricardo Jeckel por su ayuda con la edición de las partituras.

su planteo de la “edición de los Monumentos de la música argentina con criterio musicológico” en el Primer Congreso Nacional de Intelectuales en 1978 y su propuesta en 1980 de un plan en varias etapas —en el marco del Instituto Nacional de Musicología— que tuviera por resultado una historia de la música argentina escrita con criterio científico⁷. Al mismo tiempo, aún con los medios tecnológicos actuales sin duda auspiciosos, propios de la era de las humanidades digitales, se comprueba la vigencia de sus afirmaciones cuando mencionara el “camino duro y difícil” que comporta el ejercicio de la tarea disciplinar en nuestro país, por la dispersión de los materiales y el escaso apoyo oficial. Su propuesta conllevaba un compromiso “moral” y “sin falsos nacionalismos”⁸. Así lo vio siempre ella; y trabajó, dentro de sus posibilidades y con las herramientas a su alcance, con el mayor optimismo, a la espera de ver esos sueños cumplidos.

El inicio del siglo XXI sorprendió a la musicología argentina en un horizonte diferente, en el que comenzó a notarse la aparición de equipos de investigación, en los que los esfuerzos personales, progresivamente, se fueron enriqueciendo con los grupales⁹. El ingreso de la musicología postestructuralista trajo, sin duda, avances disciplinares, así como también algunas exigencias de la academia, que Melanie Plesch identificó mediante cinco “alertas” a las que invitó a interpelar desde un posicionamiento ético¹⁰. En el caso concreto de *Bibelot*, los cincuenta y un trozos musicales impresos en su momento —que corresponden a veinte compositores y dos compositoras— siguen allí casi inexplorados, sin otra revisión que el listado que García Muñoz organizó y publicó¹¹.

Podría encontrarse explicación para esta situación si se asume el impacto desigual en América Latina que estarían teniendo algunas de las herramientas tecnológicas, como apunta recientemente Luis Pérez-Valero¹². Este investigador señala que la disponibilidad de distintos instrumentos permitiría embarcarse en empresas rigurosas ligadas a la edición musical, si mediara, desde ya, una planificación formal desde las instituciones. Sucede que, por más softwares amigables, la escasez de recursos humanos sumada a la falta de formación

⁷ García Muñoz, Carmen (1986). “Editorial”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (7), p. 5. Los caminos fueron tal vez en otros sentidos; ella trabajó mancomunadamente con otras personas (casi liderando las decisiones) en la definición de las entradas léxicas de Argentina para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, publicado por la SGAE en Madrid, entre 1999 y 2002; falleció en 1998.

⁸ García Muñoz (1986). “Editorial...”, p. 5.

⁹ Pueden verse, entre otros, dos textos que reconocen ese gradual incremento de los grupos de investigación en Argentina. En lo que hace a la prensa, véase: Musri, Fátima Graciela (2021). “Prólogo. La hemerografía musical en la mira musicológica”, *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*. Silvina Luz Mansilla. Buenos Aires: EDUCA, pp. 14-15. En cuanto a la puesta en valor de música escrita, véase: Lobato, Silvia (2024). “Reseña bibliográfica de Mansilla, Silvina Luz (compiladora) (2023). *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 38(2), p. 134.

¹⁰ Una revisión disciplinar, que refiere a la recepción por parte de la musicología del llamado giro teórico en las humanidades y que interpela a la responsabilidad del musicólogo ante su objeto de trabajo, la música, puede leerse en: Plesch, Melanie (2015). “Teoría, musicología y *Antón Pirulero* (Rondó en viarias secciones)”, *Revista Argentina de Musicología*, (15-16), pp. 198-219.

¹¹ Una excepción es el avance, aún inédito, realizado por Dezillio en relación con la joven Celia Torrá. Coincide con la autora en que *Bibelot* ofrece un material atractivo para seguir los primeros pasos de algunas de las personalidades de la historia musical argentina que estuvieron en plena actividad más avanzado el siglo XX. Asimismo, adhiero a su idea de la revista como una fuente que “nos acerca el murmullo de aquella vida musical porteña” que resultaba “incipiente pero ávida, inaugural pero ambiciosa”. Dezillio, Romina (2023). *Primeras compositoras profesionales en Buenos Aires: historias, mundos poético-musicales y legados feministas*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, p. 107.

¹² Pérez-Valero, Luis (2025). “La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 39, 1, pp. 11-28.

específica de quienes se dedican a la musicología —en Argentina, al menos— no puede, desde mi punto de vista, con tantas deudas juntas.

Solo hace poco tiempo se nota cierto interés por indagar partituras que fueron publicadas tanto en revistas de música como en revistas generales o suplementos de diarios, como bien lo señalaron Weber, Gericó y Camerata¹³. No obstante, veo esos esfuerzos como acciones algo atomizadas, que toman pequeños sectores de producciones para completar el conocimiento sobre determinados repertorios y compositores —como es el caso de este mismo artículo— y todavía no pueden avanzar mucho más allá en la empresa hermenéutica. Pese a ello, conviene mirar la parte completa del vaso de agua y no la vacía; en ese sentido ha ido una presentación virtual que realicé recientemente en un evento sobre archivos, cuerpo y memoria¹⁴.

3.- El joven Piaggio ¿un entrerriano en Buenos Aires?

Poco estudiada la trayectoria musical de Celestino Piaggio, en este trabajo lo enfoco en sus primeros pasos, cuando todavía no alcanzaba sus veinte años. Los aportes biográficos de Ana María Mondolo —prácticamente la única persona que se abocó a una investigación basada en fuentes primarias hasta ahora— relatan la llegada de él y de toda su familia a la Capital Federal, justo al inicio del siglo XX. El padre, que trabajaba como director de banda y profesor de música, habrá querido sin duda impulsar a su familia hacia esa misma profesión. De hecho, tres de sus nueve hijos se destacaron como músicos: Celestino, compositor; Elsa, pianista; y Leonidas, violonchelista.

Una primera duda biográfica es el lugar de nacimiento de Celestino que, hasta el momento lo ubicaba en Concordia, Entre Ríos. Sin embargo, el Censo Nacional de 1895, lo menciona, al igual que su padre y los cuatro hermanos que tenía hasta entonces, con nacionalidad uruguaya. (Figura 1). Dado que en la misma página censal constan otros lugares de nacimiento de otras personas, en principio, no habría por qué dudar de su origen “oriental”, como se escribía entonces. Por Mondolo se sabe que Leonidas había nacido en Salto y se había nacionalizado argentino¹⁵. ¿Sería argentino entonces Celestino? ¿O, como su hermano un año menor, podría haber nacido en Salto? Se trata de dos localidades muy próximas, apenas divididas por el río Uruguay que delimita la frontera internacional¹⁶.

¹³ Weber, José Ignacio; Gericó, Yanet Hebe y Pedro Camerata (2024). “Historia de la ópera y publicaciones periódicas. Avances en el conocimiento acerca de fuentes hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos Aires (1870-1910)”, *Revista Musical Chilena*, 78(242), p. 62.

¹⁴ Mansilla, Silvina Luz (2025). “La música argentina de tradición escrita latente en los archivos. De círculo vicioso a círculo virtuoso” (conferencia en línea), *II Jornadas Archivos, Cuerpo y Memoria. Desbordar los archivos: intervenciones en las políticas del tiempo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA), 28 al 30 de agosto.

¹⁵ Mondolo, Ana María (2002b). “Piaggio. 3. Leonidas (José)”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 8**. Emilio Casares Rodicio (director). Madrid: SGAE, p. 752.

¹⁶ La duda se acrecienta por la partida de defunción que lo indica con nacionalidad argentina y la carencia de una partida de nacimiento o fe de bautismo, que hemos buscado infructuosamente en Argentina y Uruguay, hasta el momento. El acta de defunción lleva el número 2153 de la Ciudad de Buenos Aires y fecha del 27 de octubre de 1931. Explica que el fallecimiento se produjo el día anterior, a las 23 horas en Austria 2568, su domicilio. Menciona su nacionalidad, nombre de los padres y de la esposa y causa de la muerte: un síncope cardíaco.

Figura 1. La nacionalidad “oriental” de Celestino Piaggio, según el Censo Nacional de 1895.

Número de orden	APELLIDO?	NOMBRE?	Edad	Sexo	Nacionalidad	Profesión
1	Turiana	Juan	11	M	Argentina	
2	Graveros	Juan	28	M	Italia	
3	Conchillo	José	22	M	Italia	
4	Polano	Antonio	47	M	Oriental	
5	Pires	José	22	M	Oriental	
6	Pires	Graveros	17	M	Oriental	
7	Polano	Antonio	16	M	Oriental	
8	Pires	José	13	M	Oriental	
9	Polano	Salustiano	13	M	Oriental	
10	Pires	Graveros	7	M	Oriental	
11	Pires	Antonio	4	M	Oriental	
12	Piaggio	Graveros	30	M	Oriental	
13	Piaggio	Graveros	28	M	Oriental	
14	Piaggio	Graveros	9	M	Oriental	
15	Piaggio	Graveros	7	M	Oriental	

Fuente: Family Search

En Buenos Aires, como se dijo, Piaggio continuó su formación instrumental con Aguirre en el piano y con Gaos en el violín. En las materias técnico-musicales, fue alumno del director del Conservatorio, Alberto Williams¹⁷. Su capacidad debe haberse desarrollado en pocos años puesto que, en 1904, año de sus piezas en *Bibelot*, comenzó a formar parte del plantel docente de ese mismo conservatorio. Graduado en 1906, si bien dominaba tanto el piano como el violín, terminó por especializarse en el piano; de hecho, su desempeño como docente auxiliar antes mencionado, fue en ese instrumento y duró hasta comienzos de 1908¹⁸.

La biografía de Piaggio continúa con una beca nacional que le permitió radicarse en París para estudiar en la *Schola Cantorum* con Vincent D'Indy, entre otros profesores¹⁹. En casi todas las semblanzas de su vida resulta atractiva la mención de sus cinco años de permanencia en Rumania, a donde había ido en 1914 por un viaje de vacaciones pero que desembocó en una extensa estadía en Bucarest motivada por el estallido de la llamada Primera Guerra Mundial²⁰. Regresado luego a París, concluyó sus estudios para, finalmente,

¹⁷ Resulta llamativo que, dentro del grupo de estudiantes ligados a Williams de esos años, tres procedían del Litoral: Celia Torrá, de Concepción del Uruguay; Ricardo Rodríguez, de Concordia; y Piaggio, de Concordia (o Salto, Uruguay).

¹⁸ Mondolo (2002). “Piaggio. 2. Celestino”, p. 749.

¹⁹ No consta en el *Boletín Oficial de la República Argentina* ni en la documentación rastreada por Vera Wolkowicz que la beca obtenida correspondiera al llamado Premio Europa, como sostiene la bibliografía existente. En el *Boletín*, figura la decisión del presidente de la Nación José Figueroa Alcorta, mediante decreto del 11 de febrero de 1908, de otorgar a Piaggio una beca mensual por el término de tres años, de noventa pesos moneda nacional oro sellado “para cursar estudios científicos en Europa”. Se invoca en el decreto la existencia de una beca vacante en el inciso 16, ítem 7, anexo E, del presupuesto anual. Wolkowicz proporciona datos detallados de los estudios realizados por Piaggio en París, a través de la base de datos Didómena de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, donde realizó sus estudios posdoctorales. https://didomena.ehess.fr/concern/data_sets/00000742z?locale=en

²⁰ Arizaga, Rodolfo (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 244; García Morillo, Roberto (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 305-306; Mondolo, Ana María (1988). “Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 9, pp. 81-82. Este tema ha sido retomado

volver a la Argentina en 1921 convocado por Williams, quien lo albergó nuevamente como profesor en su conservatorio²¹.

Pero no es esa parte posterior de la biografía de Piaggio la que atañe aquí²². Si bien su vida se truncó bastante joven, apunto en este texto a la inexplorada primera juventud, cuando fue estudiante de composición.

4.- Contexto pedagógico de Piaggio. El Conservatorio de Williams a inicios del siglo XX

La prensa periódica ofrece algunas interesantes crónicas de la actividad pedagógica producida en el Conservatorio de Música de Buenos Aires hacia los primeros años del siglo XX. En algunos casos, se hace eco de la recepción de una “memoria”, en la que se daba cuenta detallada de lo realizado el año anterior y se incluían listas de estudiantes examinados, calificaciones obtenidas, programas de los concursos que habían tenido lugar, entre otros datos²³.

Se conoce, por ejemplo, que uno de los incentivos otorgados a estudiantes destacados llevaba el nombre del abuelo del fundador, Amancio Alcorta²⁴. Hacia mediados de 1901, se encuentra una primera mención del joven Piaggio, entre otros estudiantes de composición de la institución entre los que estaban Celia Torrá, Jaime Bustamante, Pascual de Rogatis y María Lucrecia Uriarte. El cronista de *El País* prefirió no emitir juicio sobre las veintidós obras para canto, piano, violín, cuarteto de cuerdas y coro que se presentaron. No obstante, no dejó de destacar la novedad de la situación de esta manera:

En la primera parte, música moderna, modernísima, como que era la presentación de una serie de primogénitas, cuyos papás y mamás pertenecen aún a la menor edad (...). Podríamos ponderar la elegancia en las ideas y en la forma con que las viste la señorita Celia Torrá, la corrección de la frase de Bustamante, aunque algo amanerada, las buenas condiciones de las composiciones de la señorita Uriarte, de De Rogates (sic) o de Piaggio (...) pero preferimos un silencio prudente. (...). Dirección, profesores y alumnos merecen, eso sí, felicitaciones por el esfuerzo realizado y la sabrosa promesa que nos dieron ayer²⁵.

recientemente en la ponencia en línea de Díaz, Carla (2025). “Celestino Piaggio (1886-1931). Registros hemerográficos de su estancia en Rumania”, *IX Jornadas de Investigación del IAE*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA), 21 de marzo. Consultada el 01 de septiembre de 2025.

²¹ Una elogiosa nota publicada en *La Quena* señala el regreso de Europa y propone una breve semblanza biográfica de Piaggio. No resulta curiosa la omisión de Aguirre entre sus maestros iniciales (se nombra a Williams, Gaos y Carlos Marchal), habida cuenta de la partida de Aguirre del Conservatorio de Williams en 1916, para formar su propio instituto: la Escuela Argentina de Música. Véase Celestino Piaggio (1921), *La Quena. Revista Trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus 80 Sucursales*, (6), pp. 30-32.

²² Sobre su sonata para piano es relevante el texto de Censabella, Diego (2009). “Análisis de la *Sonata en Do sostenido menor* para piano, de Celestino Piaggio”, **Nuevos estudios sobre música argentina. Aportes desde la asignatura “Redacción Monográfica”**. Melanie Plesch y Silvina Luz Mansilla (coordinadoras). Buenos Aires: EDUCA, pp. 109-133.

²³ Aunque no la reproduce, el diario *El Tiempo* acusa recibo de ese folleto de unas cincuenta páginas, en el que se resumía la actividad correspondiente al año 1900. Véase: *El Tiempo* (jueves 05 de septiembre, 1901).

²⁴ El Premio Amancio Alcorta se instituyó casi desde los inicios del Conservatorio de Buenos Aires. Era sostenido por descendientes suyos, entre los que estaban la madre y varios tíos y tías de Alberto Williams. Paiva, Vanina (2019). *Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952*. Tesis para optar al grado de Magíster en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de San Martín, pp. 67-68.

²⁵ *El País*, “La audición del Conservatorio. El Premio Alcorta”, (martes 2 de julio, 1901).

Con el hoy conocido seudónimo de Philarmonic, Federico Guillermo Hartmann saludó ese mismo año desde el diario *El Tiempo* la actuación de Piaggio como violinista²⁶. Dedicó una extensa nota a un concierto de numerosos estudiantes de piano, violín y canto, procedentes del Conservatorio de Williams, en la que expresó: “De los violinistas (...), Celestino Raggio (sic) promete. Era de ver la correcta postura y la seguridad con que el joven se presenta ante el público y cuida de la entonación de la *Leyenda* de Wieniawski, hasta en los pasajes escabrosos”²⁷. También *La Patria degli Italiani* destacó ese recital, con el Prince George’s Hall repleto en todas sus localidades. Mencionó que se distinguieron entre los violinistas Rafael Izzi, Margarita Welster y Celestino “Raggio”²⁸. En lo que hace al programa, *La Nación* aludió a la “ejecución correctísima en todas sus partes” y agregó que “todos los intérpretes, jóvenes y niñas, revelaron una educación artística esmerada”²⁹.

Respecto de la enseñanza de la composición musical, hacia comienzos de 1902 *La Nación* realzó el hecho novedoso de que los estudiantes de Williams hicieran conocer sus obras propias, ejecutándolas o dirigiéndolas ellos mismos. El crítico lo trató como algo no realizado hasta entonces: “Esta enseñanza de la composición, en que tantas esperanzas se cifra para lo futuro del arte argentino (...) es objeto de especial cuidado por parte de la dirección del conservatorio”. Y valoró luego que tanto Williams como Aguirre habían renunciado en ocasiones a las “embriagadoras satisfacciones que no les habrían faltado como artistas, para dedicarse a la tarea modesta y útil de la enseñanza, plasmando así (...) a los futuros artistas argentinos”³⁰.

El derrotero de Piaggio por el Conservatorio de Música de Buenos Aires fue apuntalado con varios premios y distinciones. Según explica Mondolo, fueron³¹: en 1901, primer premio de solfeo; en 1902, diploma de profesor elemental de piano y violín; en 1904, primer premio de conjunto instrumental; en 1905 medalla de oro de piano y en 1906, premio Ortiz y Cussó³².

²⁶ Se conoce la identidad del crítico, que a la vez era editor de partituras, por el trabajo de Weber, José Ignacio (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, p. 119.

²⁷ *El Tiempo*, Philarmonic, “Conservatorio de Música Buenos Aires”, (lunes 21 de octubre, 1901).

²⁸ Nuevamente aparece mal escrito el apellido, lo que hace pensar en un error de imprenta en el programa de mano. Véase *La Patria degli Italiani*, “Conservatorio Buenos Aires”, (lunes 21 de octubre, 1901).

²⁹ *La Nación*, “Conservatorio Buenos Aires”, (lunes 21 de octubre, 1901).

³⁰ *La Nación*, “Conservatorio de Música Buenos Aires”, (sábado 15 de marzo, 1902).

³¹ Mondolo (1988). “Catálogo clasificado...”, p. 80.

³² El premio Ortiz y Cussó consistía en un piano de cola, entregado por la casa homónima al estudiante más destacado del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Anualmente, esta firma catalana cedía un instrumento de primera clase, emulando la acción de la firma Erard en el Conservatorio de París. La forma de acceder era mediante un concurso, del que participaban los primeros premios de cada curso del conservatorio. *El Diario*, “Conservatorio de Buenos Aires. Solemnidad artístico-musical. Premio de la casa Ortiz Cussó”, (sábado 13 de agosto, 1904).

5.- Celestino Piaggio según *Bibelot* y otras fuentes hemerográficas

La revista *Bibelot* parece haber sido cercana al entorno de Alberto Williams, caracterizado por la defensa de una postura a favor del “arte nacional”³³. Dirigida primero por Adolfo Cipriota y después por Miguel Mastrogianni (si bien se anunciaba en los comienzos con dirección “anónima”), se orientaba a estudiantes de música y a profesionales, y acercaba traducciones de conferencias, agenda de conciertos y otra información. Se ha sugerido que estuvo primero en manos de estudiantes y posteriormente pasó a ser controlada por docentes del Conservatorio de Música de Buenos Aires. En función de esto, Pedro Camerata ha marcado dos etapas sucesivas —una humorística y otra seria— que estarían en relación con ese cambio en la conducción³⁴.

La primera mención de Piaggio en *Bibelot* es, por cierto, humorística. En una reseña del tercer concierto dedicado íntegramente a obras de los estudiantes de composición del Conservatorio de Williams, realizado el 21 de septiembre de 1903, se lee que “su carita infantil denunciaba que su nodriza acababa de contarle el cuento del Ratón Pérez” y que, “pálido y afiebrado, se trepó tranquilo a su *Hoja de árbol* y se dejó estar como pajarito que sí *piglia l’alpiste*”³⁵. La referencia bromista a su *Hoja de álbum* para violín y cuerdas marca el debut de Piaggio dirigiendo una pequeña orquesta, asunto que también fue tratado por el diario *La Nación*. Allí se dice que el concierto

(...) revistió verdadera importancia, no solo por ser aquí la primera audición de este género, sino por la calidad de las composiciones y la de su ejecución. Destacáronse (...) las dos composiciones “Miniatura” y “Hoja de álbum”, de Celestino Piaggio, para orquesta de arcos aquella y para violín y orquesta de arcos esta. (...) Sin entrar en más detalles, ya puede comprenderse la importancia que empezamos señalando a esta audición de producciones que en general distaron mucho de parecer primicias escolares y que hablan muy alto en pro de la enseñanza establecida en el instituto de referencia³⁶.

El diario *Tribuna* publicó una extensa nota acerca de la educación musical de aquel momento y la tarea de los conservatorios, para culminar con el relato del concierto de los jóvenes estudiantes, en el cual participó una orquesta de cuerdas integrada por unos veinte ejecutantes y dirigida por los mismos alumnos del conservatorio. Sobre Piaggio y sus piezas dijo que *Miniatura* “responde a su nombre” y que *Hoja de álbum* llevaba arcos “a la sordina” y fue repetida a instancias del público; la destacó como un trozo “muy bonito y de gran aliento, que recuerda el estilo de Massenet”³⁷.

³³ Weber, Gericó y Camerata (2024). “Historia de la ópera y publicaciones periódicas...”, p. 61.

³⁴ La etapa humorística habría llegado hasta aproximadamente el número 26, continuando luego, hasta el número 62, la etapa “seria”, en la que se verifica un tono medido y sobrio, con escritos firmados con nombres reales, corresponsalías desde países europeos y estudios de corte histórico y científico. Véase en línea la ponencia de Camerata, Pedro Augusto (2024). “La revista *Bibelot* (1903-1905)”, *Primer Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo 'Música y Periódicos' de ARLAC-IMS*. San Juan: Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan / GTMP-ARLAC-IMS.

³⁵ *Bibelot*, “Crónica musical. Conservatorio de Buenos Aires. Concierto de las obras de sus alumnos”, 1/8, (martes 29 de septiembre, 1903), s/p.

³⁶ *La Nación*, “Conservatorio de Música de Buenos Aires”, (jueves 24 de septiembre, 1903).

³⁷ *Tribuna*, Lucadamo, A. “El arte en Buenos Aires”, (miércoles 23 de septiembre, 1903).

Juzgado Piaggio ya como violinista, compositor y director, se infiere por el número de *Bibelot* de mediados de noviembre de 1903, que también interpretaba el piano en público³⁸. En una audición de estudiantes del Conservatorio de Buenos Aires, se menciona que, “aunque con algunos ligeros contratiempos”, ha interpretado la *Marcha nupcial y danza de los silfos*, de Mendelssohn-Liszt³⁹. Un par de meses después, para colaborar con sus compañeros de estudios Ricardo Rodríguez y Franco Paolantonio que aspiraban al Gran Premio Europa, interpretó obras del primero, para piano solista. El concierto se realizó el 5 de enero de 1904 en el Salón *Operai Italiani* y estuvo dedicado a producción para piano y dúos de violín y piano de autoría de los jóvenes becarios, más la *Sonata Opus 108*, para violín y piano, de Brahms. A diferencia de Rodríguez, que era solamente violinista, Piaggio incursionó en el piano (por el cual finalmente optaría, como se explicó antes) al asumir *Cuatro miniaturas*, *Gavotta*, *Vals*, *Mazurka*, *Matinal* y un *Scherzo* para ese instrumento, de su compañero⁴⁰. Desde *Bibelot* se resaltó con sorpresa la buena interpretación ofrecida. Se escribió que merecía “un sincero aplauso por el interés y perfección con que ejecutó todas las obras de Rodríguez”⁴¹. Otro concierto, de octubre de 1904, registró a Piaggio como pianista, nuevamente en el Prince George’s Hall; hizo en esa ocasión *Íntima*, de Julián Aguirre y *Oda*, de Alberto Williams⁴².

6.- El estreno. El joven Piaggio según la prensa

Como se expresó al inicio, tres de las cuatro piezas pianísticas publicadas en *Bibelot* fueron estrenadas por el mismo compositor, el 10 de octubre de 1904, en la Sala Prince George’s Hall, de Buenos Aires. Desde la revista, se dedicó una extensa nota, en la que se recorrió una por una la participación de los jóvenes compositores, se definió el concierto como una “sorpresa” y un “éxito” y se agregó una elocuente fotografía. (Figura 2).

³⁸ Corroborar su condición de estudiante de piano de la clase de Julián Aguirre, el hecho de que el 28 de septiembre de 1901 Piaggio firmó, junto a otros estudiantes, una esquila de felicitación para su profesor, en el día de su enlace matrimonial. Este documento se conserva en el fondo Aguirre, ingresado a la Universidad Católica Argentina en 2024.

³⁹ *Bibelot*, “Crónica musical. Conservatorio de Buenos Aires”, 1/13 (domingo 15 de noviembre, 1903), s/p.

⁴⁰ Se detectó en el fondo documental Aguirre, ingresado en 2024 al Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA), una tarjeta de felicitación para los flamantes becarios “Europa”, firmada el 06 de enero de 1904 por sus condiscípulos y sus maestros Julián Aguirre y Clementino del Ponte. Entre otros, está la firma de Piaggio.

⁴¹ *Bibelot*, “Crónica musical. Compositores argentinos”, 1/17 (viernes 15 de enero, 1904), s/p.

⁴² *La Nación*, “Conservatorio de Música de Buenos Aires”, (sábado 15 de octubre, 1904).

Figura 2. Fotografía de Alberto Williams y sus alumnos de composición (Piaggio, de pie, el primero de la izquierda).



Fuente: *Bibelot*, 2/35 (15 de octubre, 1904)

El concierto, numerado con todo detalle⁴³, contó con la orquesta que tenía cuarenta y cuatro integrantes, en su totalidad alumnos del Conservatorio de Buenos Aires⁴⁴. Los jóvenes compositores intervinientes fueron Faustino Alsina Castellanos, Cayetano Argenziani,

⁴³ Para evitar imitaciones de otros institutos, el Conservatorio de Buenos Aires llevaba una cuenta exacta de los eventos organizados. En este caso fue el concierto N° 47; a su vez, el 4° concierto de alumnos de composición; y finalmente, el 2° de la clase de orquesta.

⁴⁴ En las memorias anuales, Williams difundía detalles numéricos sobre su institución. Al cumplir la primera década de existencia en marzo de 1903, contaba con mil trescientos alumnos, cuarenta y ocho profesores y unos setecientos veinte profesores graduados. Paiva (2019). *Alberto Williams y la configuración de la música nacional...*, p. 71.

Adolfo Cipriota, Miguel Mastrogianni, María Lucrecia Uriarte, Pascual de Rogatis, Alejandro Inzaurraga y Celestino Piaggio⁴⁵.

Desde *Bibelot*, se destacó la presencia del ministro de Instrucción Pública, Dr. Joaquín V. González, quien “tuvo palabras de aliento y felicitación para los noveles autores y para la gran institución que los produce con pasmosa fecundidad”. Sobre Piaggio, se lee:

Con las obras para piano *Página gris*, *Bagatela*, *Humorística*, que tocó el autor deliciosamente, y las obras para orquesta de arcos *Andantino* y *Gavotta*, ejecutadas valientemente y con admirable sonoridad, bajo la dirección del autor, quedó cerrado el programa como con aros de oro. Las composiciones de Piaggio son verdaderas joyas, obritas de arte en la real expresión de la palabra. La ingeniosidad de los rasgos, la natural belleza de las ideas y la clásica factura, hacen de este joven imberbe un artista hecho y derecho. Es además un director de orquesta serio y en vías de alcanzar una vasta cultura musical⁴⁶.

El recital tuvo notable repercusión en la prensa general. Acerca del público y la recepción, el diario *El País* destacó la “concurcencia numerosísima, casi excesiva para el no muy ventilado Prince George’s Hall”⁴⁷; *La Patria degli Italiani* señaló que la sala estuvo “muy concurrida y con un público selecto”⁴⁸, mientras que *The Standard* mencionó que “no había lugar ni para estar de pie” y que Piaggio “fue llamado a saludar por los aplausos”⁴⁹. *El Diario* y *El Herald* reseñaron entre la concurrencia una numerosa lista de ilustres apellidos⁵⁰. Sobre Piaggio, *La Nación* resaltó que sus obras estaban “entre los puntos salientes”, puesto que “en todas van de par la originalidad, la elegancia y la corrección”.⁵¹ *El País* lo nombró como “un principiante de clásico, cuyas obras *Andantino* y *Gavotta* para arcos, y tres piezas de piano, impresionaron gratamente por los efectos producidos con los medios sencillos que la buena escuela preconiza”⁵².

7.- Las partituras pianísticas de Piaggio en *Bibelot*

Como se dijo, las obras incluidas en *Bibelot* —y en el apéndice de este artículo— corresponden a ejercicios de aprendizaje realizados en los tiempos de estudio de Piaggio, en el Conservatorio de Música de Buenos Aires. Son productos que se atienen a un formato breve, por lo general de microformas que expresan alguna clase de “carácter” evidenciado en los títulos mismos, según las convenciones del romanticismo. Se nota un trabajo armónico en ciernes, en el que se intenta proponer cierta movilidad entre la línea melódica principal y

⁴⁵ Como explica Dezillio, sorprende la ausencia de Celia Torrá en este grupo. Sucede que este concierto coincide con su partida hacia el Conservatorio Andrés Gaos fundado ese año; junto a su esposa violinista América Montenegro, Gaos decidió crear su propio instituto, lo que lo apartó del de Williams; y Torrá, discípula de violín de Montenegro, seguramente migró con ellos. Dezillio (2023). *Primeras compositoras profesionales en Buenos Aires...*, pp. 115-116.

⁴⁶ *Bibelot*, “Amfortas”. “Teatros y conciertos. El cuarto concierto. Alumnos compositores del Conservatorio de Buenos Aires”, II/35 (sábado 15 de octubre, 1904), pp. 6-12.

⁴⁷ *El País*, “Concierto de alumnos”, (martes 11 de octubre, 1904).

⁴⁸ *La Patria degli Italiani*, “Al Prince George’s Hall”, (martes 11 de octubre, 1904).

⁴⁹ “The Williams Conservatoire”, *The Standard* (martes 11 de octubre, 1904).

⁵⁰ *El Diario* (martes 11 de octubre, 1904); *El Herald* (martes 11 de octubre, 1904).

⁵¹ *La Nación*, “Conservatorio de Música de Buenos Aires. Su concierto de anoche”, (martes 11 de octubre, 1904).

⁵² *El País*, “Concierto de alumnos”, (martes 11 de octubre, 1904).

las secundarias. Con modulaciones a tonalidades vecinas, se observan también algunos cambios modales y la búsqueda de interés a través del uso de adornos, notas de paso, cadencias retenidas y toques en staccato. Mayormente, muestran una estructura simétrica, basada en secciones equilibradas en cuanto a la cantidad de compases.

Para la propuesta de las partituras, sigo las pautas de edición crítica formuladas por James Grier⁵³. Presento ediciones de uso, que puedan ser tomadas por los intérpretes actuales y comprendidas con facilidad. Las intervenciones han sido mínimas: alcanzan al agregado de alguna ligadura, la reubicación de algunas indicaciones expresivas para mejor claridad de lo que se pide y la inversión del sentido de las plicas en casos en los que notoriamente se encontró un trabajo a varias voces.

8.- Conclusiones

Este artículo comprendió varios objetivos: por un lado, observar con herramientas de la microhistoria el primer tramo de la poco dilucidada trayectoria artística de Celestino Piaggio; por el otro, incidir en una nueva puesta en circulación de algunas músicas suyas mediante la edición crítica de cuatro breves partituras, disponibles ahora para investigadores y pianistas del siglo XXI. También, resultó de interés la reconstrucción del espacio cultural en el que se formó como compositor junto a Alberto Williams, en su Conservatorio de Música de Buenos Aires, operación que me habría sido imposible sin el auxilio que brinda la prensa periódica histórica. En especial, el recorrido por la revista *Bibelot* (hasta ahora tomada como una fuente ingenua, por estar producida por un grupo de jóvenes inexpertos, si bien algo audaces en sus humoradas y apreciaciones estéticas), la lectura de sus editoriales, la observación de las fotografías, el análisis de las partituras que se incluyeron, permitió ir entablando una suerte de contrapunto con la prensa general.

La hipótesis sobre la legitimación progresiva que se fue construyendo y consolidando mediante ciertas formas de promoción de la labor de aquellos jóvenes músicos —que incluyeron la publicación de las partituras, la difusión de la actividad profusa del Conservatorio de Buenos Aires por distintos medios y la entrega de premios y distinciones— queda demostrada, a mi entender, por la sola armazón de la base fáctica, que ha hecho visible el modo como se iban entretejiendo entre sí diversas instancias de consagración. Periódicos importantes, salas renombradas en su época, presencia de autoridades oficiales de primera línea en los conciertos, registro escrito de la actividad a través de memorias anuales que se difundían públicamente y una creciente actitud de defensa de lo propio, dan cuenta del capital simbólico y de las acciones llevadas adelante para la consolidación del prestigio del Conservatorio de Williams, de quienes lo conducían y de quienes estudiaban en él.

Queda, por el momento, la incertidumbre acerca del lugar de nacimiento de Piaggio. Aunque parezca un tema menor, no debe olvidarse que, para postular a algunas convocatorias oficiales como las becas que permitían las estancias de perfeccionamiento artístico en instituciones europeas, se requería la nacionalidad argentina.

⁵³ Grier, James (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal.

Bibliografía

Arizaga, Rodolfo (1971). **Enciclopedia de la música argentina**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Bibelot, “Crónica musical”, 1/1 (11 de agosto, 1903)

Bibelot, “Crónica musical. Conservatorio de Buenos Aires. Concierto de las obras de sus alumnos”, 1/8 (29 de septiembre, 1903).

Bibelot, “Crónica musical. Compositores argentinos”, 1/17 (15 de enero, 1904).

Bibelot, “Amfortas”. “Teatros y conciertos. El cuarto concierto. Alumnos compositores del Conservatorio de Buenos Aires” 2/35 (15 de octubre, 1904).

Bibelot, “Crónica musical. Conservatorio de Buenos Aires”, 1/13 (15 de noviembre, 1903).

Bourdieu, Pierre (1990). **Sociología y cultura**. México: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (2003). **Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura**. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Camerata, Pedro Augusto (2024). “La revista *Bibelot* (1903-1905)”, *Primer Encuentro Internacional del Grupo de Trabajo 'Música y Periódicos' de ARLAC-IMS*. San Juan: Instituto de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan / GTMP-ARLAC-IMS. <https://www.youtube.com/watch?v=wHfBMXtExbk>

Celestino Piaggio (1921), *La Quena. Revista Trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus 80 Sucursales*, (6), pp. 30-32.

Censabella, Diego (2009). “Análisis de la *Sonata en Do sostenido menor* para piano, de Celestino Piaggio”, **Nuevos estudios sobre música argentina. Aportes desde la asignatura “Redacción Monográfica”**. Melanie Plesch y Silvina Luz Mansilla (coordinadoras). Buenos Aires: EDUCA, pp. 109-133.

Dezillio, Romina (2023). *Primeras compositoras profesionales en Buenos Aires: historias, mundos poético-musicales y legados feministas*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires.

Díaz, Carla (2025). “Celestino Piaggio (1886-1931). Registros hemerográficos de su estancia en Rumania”, *IX Jornadas de Investigación del IAE*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 21 de marzo. <https://www.youtube.com/watch?v=eSDsseaOgxU&t=4573s>

El Diario, “Conservatorio de Buenos Aires. Solemnidad artístico-musical. Premio de la casa Ortiz Cussó” (13 de agosto, 1904).

El Diario “Se detalla una lista de ilustres apellidos” (11 de octubre, 1904)

El Heraldo “Se detalla una lista de ilustres apellidos” (11 de octubre, 1904).

El País, “La audición del Conservatorio. El Premio Alcorta” (2 de julio, 1901).

El País, “Concierto de alumnos” (11 de octubre, 1904).

El Tiempo (05 de septiembre, 1901).

El Tiempo, Philarmonic, “Conservatorio de Música Buenos Aires” (21 de octubre, 1901)

García Muñoz, Carmen (1986). “Editorial”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (7), pp. 5-6.

García Muñoz, Carmen (1988). “Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. *Bibelot*”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (9), pp. 131-136.

García Morillo, Roberto (1984). **Estudios sobre música argentina**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Grier, James (2008). **La edición crítica de la música. Historia, método y práctica**. Madrid: Akal.

La Patria degli Italiani, “Conservatorio Buenos Aires” (21 de octubre, 1901).

La Patria degli Italiani, “Al Prince George’s Hall” (11 de octubre, 1904).

La Nación, “Conservatorio Buenos Aires” (21 de octubre, 1901).

La Nación, “Conservatorio de Música Buenos Aires” (15 de marzo, 1902).

La Nación, “Conservatorio de Música de Buenos Aires” (24 de septiembre, 1903).

La Nación, “Conservatorio de Música de Buenos Aires. Su concierto de anoche” (11 de octubre, 1904).

La Nación, “Conservatorio de Música de Buenos Aires”, (15 de octubre, 1904).

Lobato, Silvia (2024). “Reseña bibliográfica de Mansilla, Silvina Luz (compiladora) (2023). *Ana Carrique. Su trayectoria, su música*”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 38(2), pp. 129-136. <https://doi.org/10.46553/riimcv.382.2024.129>

Mansilla, Silvina. (2025). Prensa, música, piano. Celestino Piaggio en la revista argentina Bibelot (1904), *Revista Neuma*, 2, pp. 45-69

Mansilla, Silvina Luz (2025). “La música argentina de tradición escrita latente en los archivos. De círculo vicioso a círculo virtuoso” (conferencia en línea), *II Jornadas Archivos, Cuerpo y Memoria. Desbordar los archivos: intervenciones en las políticas del tiempo*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), 28 al 30 de agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=xUklckIv77M>

Mondolo, Ana María (1988). “Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (9), pp. 79-94.

Mondolo, Ana María (2002a). “Piaggio. 2. Celestino”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 8**. Emilio Casares Rodicio (director). Madrid: SGAE, pp. 749-752.

Mondolo, Ana María (2002b). “Piaggio. 3. Leonidas (José)”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 8**. Emilio Casares Rodicio (director). Madrid: SGAE.

Musri, Fátima Graciela (2021). “Prólogo. La hemerografía musical en la mira musicológica”, *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*. Silvina Luz Mansilla. Buenos Aires: EDUCA, pp. 13-15.

Paiva, Vanina (2019). *Alberto Williams y la configuración de la música nacional. La institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952*. Tesis para optar al grado de Magister en Sociología de la Cultura, Universidad Nacional de San Martín. https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1228/1/TMAG_IDAES_2019_PVG.pdf

Pérez-Valero, Luis (2025). “La edición crítica de música en la era digital. Perspectivas y reflexiones”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 39(1), pp. 11-28. <https://doi.org/10.46553/riimecv.391.2025.11>

Plesch, Melanie (2015). “Teoría, musicología y Antón Pirulero (Rondó en viarias secciones)”, *Revista Argentina de Musicología*, (15-16), pp. 198-219. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/58>

The Williams Conservatoire”, *The Standard* (11 de octubre, 1904).

Tribuna, Lucadamo, A. “El arte en Buenos Aires” (23 de septiembre, 1903).

Weber, José Ignacio (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>

Weber, José Ignacio, Yanet Hebe Gericó y Pedro Camerata (2024). “Historia de la ópera y publicaciones periódicas. Avances en el conocimiento acerca de fuentes hemerográficas para el estudio de la lírica en Buenos Aires (1870-1910)”, *Revista*

Mansilla, Silvina. (2025). Prensa, música, piano. Celestino Piaggio en la revista argentina Bibelot (1904), *Revista Neuma*, 2, pp. 45-69

Musical Chilena, 78(242), pp. 31-70. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/72867>

Wolkowicz, Vera (202). Celestino Piaggio.

https://didomena.ehess.fr/concern/data_sets/00000742z?locale=en



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0

Apéndice de partituras

Miniatura

Celestino Piaggio

Andantino

Piano

legato
pp

pp

3

6

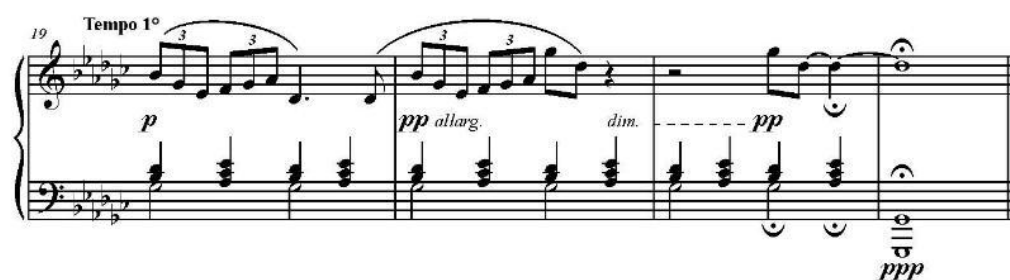
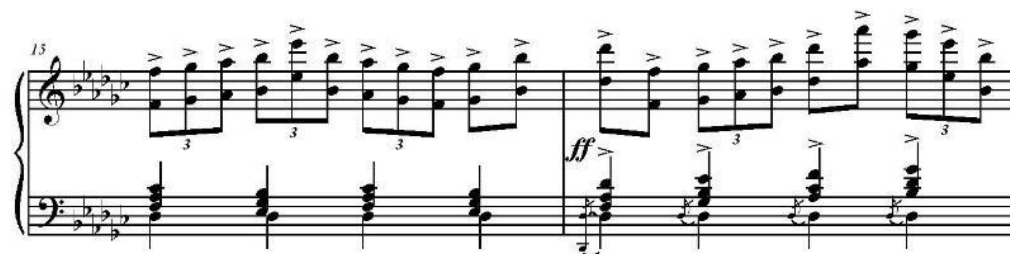
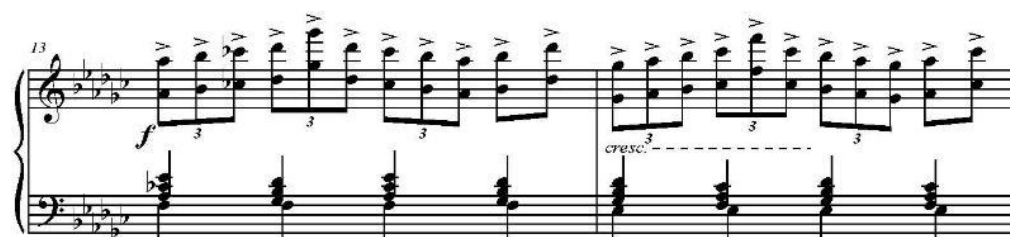
p

pp

8

ten.

Miniatura



Página gris

A mi maestro Sr. Alberto Williams

Celestino Piaggio

Piano

Moderato

p legato

5

9

f

13

p

Página gris

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes the following markings and features:

- Measure 17:** Starts with a *rall.* (rallentando) marking, followed by *a tempo* and *cresc.* (crescendo) leading to a *ff* (fortissimo) dynamic.
- Measure 22:** Features a *rit.* (ritardando) marking, followed by *pp* (pianissimo) and *leggiere* (light). The system ends with *Tempo 1°* and *p legato*.
- Measure 27:** Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 32:** Includes a *p allarg e dim.* (piano, allargando, and diminuendo) marking.
- Measure 37:** Marked *Lento* (Lento), featuring a *dim.* (diminuendo) marking and ending with *pp* (pianissimo) dynamics.

Bagatela

A mi amigo Adolfo Cipriota

Celestino Piaggio

Allegro $\text{♩} = 168$

Piano *p* scherzando e rubato

5

9

13 *f* *dim. e rall.*

Bagatela

The musical score for "Bagatela" is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1 (Measures 17-21): Starts with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked *a tempo*. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a piano (*pp*) dynamic and is marked *meno mosso*. The third measure is marked *rit.* (ritardando). The fourth measure is marked *a tempo*.

System 2 (Measures 22-26): The tempo is marked *rall.* (rallentando). The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *Tempo 1*. The third measure is marked *p* (piano). The fourth measure is marked *p* (piano).

System 3 (Measures 27-31): The tempo is marked *rall.* (rallentando). The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *p* (piano). The third measure is marked *p* (piano). The fourth measure is marked *p* (piano).

System 4 (Measures 32-36): The tempo is marked *rall.* (rallentando). The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *p* (piano). The third measure is marked *p* (piano). The fourth measure is marked *p* (piano).

System 5 (Measures 37-41): The tempo is marked *Lento*. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *f* (forte). The third measure is marked *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando). The fourth measure is marked *Lento*.

Humorística

A Miguel Mastrogianni

Celestino Piaggio

Allegretto

Piano *p scherzando*

5 *f*

10 *p allarg. a tempo f*

15 *allarg. dim. 3*

20 *meno mosso ff mf*

Humorística

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as treble and bass staves, dynamic markings, tempo changes, and articulation marks.

- System 1 (Measures 24-28):** Starts with a first ending bracket over measures 24-27, marked *p* and *allarg.* (rallentando). A second ending bracket covers measures 28-31, also marked *p*.
- System 2 (Measures 29-33):** Marked *Tempo 1º* and *p*.
- System 3 (Measures 34-37):** Features a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic at the end of measure 37.
- System 4 (Measures 38-42):** Includes a piano (*p*) section, a *allarg.* section, and a return to *a tempo* with a fortissimo (*f*) dynamic.
- System 5 (Measures 43-47):** Features a decrescendo (*dim.*) leading to a piano section.
- System 6 (Measures 48-52):** Starts with a *rit.* (ritardando) and *pp* (pianissimo) section, followed by a return to *a tempo* and a final flourish marked *8va* (octave).