

473 009



Leonardo Weisman  
Gustavo Grandón 1  
5018 Córdoba  
Córdoba  
Argentina

**BOLETIN**

**DE LA**

**ASOCIACION ARGENTINA**

**DE**

**MUSICOLOGIA**

Año 16/2

Número 48

Buenos Aires, diciembre de 2001

## ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, constituida legalmente el 19/12/1986, con personería jurídica n° 10.121

### COMISION DIRECTIVA

Presidenta: Irma Ruiz  
Vicepresidente: Miguel A. García  
Secretaria: Susana Antón Priasco  
Tesorera: María Teresa Melfi  
Vocal titular: Germán P. Rossi  
Vocal estudiantil titular: Norberto Pablo Cirio  
Vocal estudiantil suplente: Florencia Igor

### ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Héctor Goyena  
Graciela Restelli  
Suplente: Omar García Brunelli

El boletín de la AAM es de edición semestral y se distribuye sin cargo para sus miembros. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva.  
Registro de la propiedad intelectual n° 139.285

Directora: Irma Ruiz

Editor: Miguel A. García

Comité Editorial: Comisión Directiva de la AAM.  
Corresponsal en Alemania: Julio Mendivil

Dirección postal: Sede de la AAM, Bolívar 553, 4° J,  
(1066) Buenos Aires, Argentina.  
TE: (54 11) 4342-7437 / FAX: (54 11) 4502-0618  
E-mail: iruiz@sinectis.com.ar

## EDITORIAL

### A pesar de todo...

A raíz de la larga pesadilla por todos conocida que aún vivimos los argentinos, parecerá poco probable que podamos brindar buenas noticias. Sin embargo, y felizmente, el consabido balance de cierre del año de la AAM es positivo.

Mientras la organización de la XV Conferencia 2002 sigue su curso, son cuatro las buenas nuevas de 2001 que tenemos en nuestro haber: 1) la inauguración de un sitio propio en Internet; 2) la puesta en marcha de una lista de discusión e información por e-mail, que cuenta con moderador; 3) la aparición del n° 2 de nuestra revista, tal como se había anunciado en el Boletín anterior; 4) la edición del 8° tomo del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (DMEH).

Veamos en detalle cada una. El sitio en Internet ([www.aamusicologia.cjb.net](http://www.aamusicologia.cjb.net)) -un canal efectivo y eficiente para proveer información-, representa una apertura importante al extendido universo cibernético. Los ítems de acceso son: *Información institucional* (especialmente útil para quienes aún no conocen los objetivos y la trayectoria de la AAM); *Boletines* (contiene, por ahora, los índices de los n° 42 a 47 (1999-2001)); *Revista* (portadas e índices); *XV Conferencia 2002* (convocatoria y actualización de plazos); *Conferencias: programas* (1998-2000); *Conferencias: resúmenes* (1998-2000); *Lista de discusión e información* (con acceso al archivo de la totalidad de los mensajes); *Noticias* (relativas a la disciplina, fundamentalmente sobre congresos de otras instituciones); *E-mail* (acceso directo a la dirección electrónica de la AAM).

A la unidireccionalidad de ocho de los nueve ítems del sitio, se contraponen la multidireccionalidad de la lista de discusión e información, algunos de cuyos temas han concitado la atención de numerosos participantes, incluso de varios países, dando lugar a una interesante "heterofonía" sincrónica y diacrónica. Asimismo, a través de este canal hemos recibido múltiples muestras de adhesión por haberlo implementado -sin duda reconfortantes- que auguran buen éxito al emprendimiento. El hecho de que la suscripción a la lista no esté limitada a los miembros de la AAM -como ocurre con las listas de otras instituciones-, ni exclusivamente a musicólogos, nos permite relacionarnos con una diversidad de personas que desde otras perspectivas y profesiones comparten algunas de nuestras inquietudes e intereses. Además, este medio ofrece la oportunidad de informar e informarnos, al permitirnos a todos hacer circular noticias pertinentes de diverso tipo, con la inmediatez

que ciertos temas requieren. Finalmente, en nombre de la Comisión Directiva deseo agradecer al moderador de la lista, cuya labor permite ofrecer un conjunto coherente de mensajes.

En cuanto a la tercera buena noticia, la aparición de la Revista Argentina de Musicología 2, demás está decir que nos ha producido una gran satisfacción. No está exclusivamente en manos de la CD lograr su anualidad real; necesitamos el compromiso de todos los miembros de la AAM, tanto en cuanto a su aporte societario, como a la difusión de la revista, sea ésta para su venta como para el envío de artículos propios o de otros profesionales activos en la investigación. Si bien la tarea de promoción corresponde según contrato a la editorial que tuvo a su cargo la impresión de este número, debemos extenderla al máximo. Y debemos también propender a concientizar a los responsables de las bibliotecas especializadas de la necesidad de adquirirla, pues si no se lee no cumple la función para la que fue editada, y si no se vende, se pone en riesgo la concreción de próximos números.

La cuarta y última novedad de interés se refiere al 8º tomo del DMEH, obra que nos concierne en cuanto a las entradas léxicas de Argentina, sobre las cuales las consultas y la remisión de algunas actualizaciones son constantes. Este tomo, que incluye las entradas correspondientes a las letras O, P, Q, nos acerca al final. El grado de avance del 9º tomo (R y parte de S) nos permite asegurar su conclusión a fines de 2002, momento propicio para dedicar una extensa recensión (o varias parciales) al conjunto de sus diez tomos. La participación en la obra de numerosos miembros de la AAM hace que esta noticia exceda el logro institucional.

En suma. Hemos tratado y trataremos de no dejarnos vencer por los enroques financieros nacionales y multinacionales que han minado la prosperidad del país desde 1976, para favorecer a unos pocos. Prometimos en el editorial del número anterior del Boletín hallar cauces eficientes con bajos costos; el sitio y la lista cumplieron los propósitos perseguidos. Si bien en ámbitos con abundantes recursos económicos y con personal rentado lo que hemos obtenido no ameritaría más que una mención informativa, en el nuestro amerita algo más, ya que no resultó tan sencillo obtener estos logros. Por ello, agradezco por este medio a quienes realizaron aportes, e insisto en nuestra necesidad de contar con ellos y con otros que de uno u otro modo consideren que la labor de la AAM vale la pena ser apoyada. Mientras podamos, seguiremos echando mano a los recursos a nuestro alcance para cumplir con la tarea encomendada, **a pesar de todo...**

**Irma Ruiz**

## NOTAS PARA EL ESTUDIO DE UNA HISTORIA DEL TANGO EN CORDOBA

Segunda parte, desde 1910 hasta 1930.

Alrededor de 1910, la producción de tangos en Córdoba estuvo principalmente en manos de dos compositores de origen italiano, Alfredo Seghini, que tenía su propio conjunto, y Rafael Fracassi, durante largos años director de la Banda de Música de la Provincia. El año en que se cumplió el centenario de la Revolución de Mayo, aparecieron tímidamente algunos tangos de inspiración nativista, como *Alma argentina* de Fracassi, con la novedad de estar provista de letra, lo cual no era común, por lo menos, en cuanto se refería a textos "aceptables" en sociedad. También en ese mismo año Santiago Rusiñol, catalán de origen, escritor y autor de comedias de profesión, vino a Argentina y, de su paso por Buenos Aires, Córdoba y Tucumán produjo un libro titulado *Un viaje al Plata* publicado en Madrid en 1911. Allí hay una descripción de los lugares en donde se bailaba el tango, así como detalles de la coreografía de la danza.

Desde la segunda década del siglo XX, se verifica una cada vez mayor aceptación del tango en los distintos ambientes cordobeses. La poesía para tango apareció sin embargo, con mucha lentitud, en un tiempo en que el tango cantado ya empezaba a hacer carrera en Buenos Aires. Esto puede explicarse, como han dicho varios autores, por la reticencia exhibida de parte de aquellos que habían hecho de las letras una vocación a colaborar con un género mal visto. No obstante, se tienen noticias aunque vagas de que cantores de extramuros ponían palabras a los tangos, casi seguramente inspirados en el ambiente del burdel.

Desde la década anterior, venían compitiendo de una forma muy característica para la sociedad cordobesa las orquestas, cuyas actuaciones se asentaban en determinados lugares de esparcimiento. Se trataba de las más frecuentadas confiterías o cafés ciudadanos, como entonces se los llamaba, que procuraban atraer su clientela por el atractivo de las orquestas que en ella se presentaban. Así Esteban De Lucca había sentado sus reales en "La Oriental", donde daba a conocer tangos de su autoría. En el "Café de la Plaza", el otro establecimiento rival ubicado en el centro de la ciudad, triunfaba la orquesta de Rafael Fonzo. Era común que estas orquestas organizaran concursos de tangos. Así Fracassi ganó la medalla de oro de un concurso organizado por De Lucca con su tango *Vida mía*.

En 1912 estrenó el mencionado Fracassi su tango *Chantecler*, nombre que no alude a un cabaret como podría pensarse y así se llamaron muchos después, sino a una revista que llevaba ese título y que en su número

del mes de agosto publicó la música para obsequio de sus lectores. Carece de letra y en el ángulo superior izquierdo de la primera página puede apreciarse una foto del compositor con gorra y uniforme militar, lo que se explica por su condición de director de la Banda. Del mismo autor se siguieron otros títulos como *Qué pimpollo* (que fue éxito en un concurso sudamericano), *Así soy yo*, *El Pompón*, *Musolino*, *De Pinedo*, entre otros. Hipólito Yrigoyen, por entonces activo militante de la Unión Cívica Radical, vino a Córdoba trayendo consigo entre los que le seguían al payador Gabino Ezeiza. Era la época en que el partido se había lanzado a captar las voluntades populares y el cantor hizo lo suyo en comités y toda suerte de locales donde una reunión política se organizaba. Pero en su repertorio no figuraban tangos.

Las orquestas porteñas comenzaron, también desde la segunda década del siglo, a grabar tangos de compositores cordobeses. Roberto Firpo registró así varios de Seghini, entre ellos, *La Independencia* (estrenado en 1916), *Carnaval*, *Hay que creer o reventar*; Francisco Canaro, por su parte, dejó inscripto *Don Padilla* del mismo autor. Que en Córdoba comienza a haber una conciencia del tango como proceso e historia, lo acredita el hecho de que el mismo Seghini dedicó al precursor del género en este medio su tango *Viejo Ciriaco*, pensando por supuesto en Ciriaco Ortiz.

Si bien es difícil encontrar tangos provistos de sabor local o que se ocupen de aspectos de la vida cordobesa, algunos cabe mencionar<sup>1</sup> como *Carbón en la bolsa* de Ramón Morales, publicado por la Casa Sormani<sup>2</sup>; *Qué dirá la patrona* de Roberto González, que aborda el ambiente noctámbulo de los farristas, ambos de 1918. Un año después, se dio un paso más en la difusión de las páginas populares: la Casa Bartolas estableció los "martes de moda", reuniones musicales donde los tangos ocupaban un lugar preponderante. Es la época en que precisamente comenzaron a difundirse las actuaciones de cantantes que contribuyeron a la mayor popularidad del género. Edmundo Cartos venía actuando desde 1915 y lo seguirá haciendo por un buen rato y a su nombre se añadieron el de Cristino y José María Tapia (aunque este último murió intempestivamente en septiembre de 1919). Tanto Cartos como Cristino Tapia realizaron abundantes grabaciones fonográficas, en especial el primero que gozó de mucha fama, aunque luego derivó más bien hacia lo folclórico. En un estilo diferente, José María Llanes tuvo tam-

---

<sup>1</sup> Efraín Bischoff, *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor*, edición del autor, Córdoba 1966, p. 149.

<sup>2</sup> *La Voz del Interior* del 26 de octubre de 1918 comenta la composición diciendo que "tiene todas las características del tango genuinamente criollo".

bién su buen momento de fama, muriendo ya en total declinación en la década del 60'.

También surgieron y prosperaron las academias de baile entre las que gozó de gran popularidad la dirigida por Isaac Najavich. En alguna de sus visitas a Córdoba el famoso bailarín tanguero "El Cachafaz" (Benito Bianquet) fue desafiado y aún vencido por algún rival cordobés, surgido de este fervor por la danza de origen suburbano. Era común en aquella época salir de juerga por parte de la juventud hija de la burguesía local frecuentando los locales en los que se cultivaba el tango, que también había penetrado en los ambientes estudiantiles por la época en que tuvo lugar la Reforma universitaria del 18'. El Consejo Deliberante local aprobó el 4 de octubre de 1919 una ordenanza por la cual se regulaba el establecimiento de cabarets, circunstancia que dio pie a una polémica entre los dos principales diarios locales *Los Principios* y *La Voz del Interior* que adoptaron respectivamente la censura y la defensa de esa medida. El tango estaba involucrado en la polémica, ya que de él se trataba cuando se hablaba de abrir un cabaret.

Los lugares en los que el tango había hecho nido se multiplicaban; a la tradicional confitería "El Plata" donde actuaba el maestro Aguadé se añadió el "Salón Tulipán" en la calle Deán Funes a la altura del centro y el "Salón Marconi", donde en el carnaval de 1919, Seghini estrenaba su tango *El tiroteo*. Con este título se aludía a un episodio acontecido frente al edificio que ocupaba *La Voz del Interior*, el cual había ocurrido como consecuencia de diferencias políticas. En la esquina de Alvear y Libertad se abrió el "Bar Victoria" de los hermanos Pepe y Trinidad Sauret y en la de Maipú y Oncativo tuvieron lugar las veladas del "Petit Pelayo", donde se presentaba el conjunto de Seghini.

Hacia 1920 el tango triunfaba en los carnavales, como música y como danza, ya sin ningún menoscabo. Conjuntos porteños como el de Eduardo Arolas y el de Genaro Espósito, de Juan Carlos Cobián y Tito Roccagliata comenzaban a presentarse con frecuencia y para los carnavales de 1921 fue contratado nada menos que Vicente Greco. Entre los músicos locales, la orquesta típica de Eduardo Pereyra, autor de los tangos *El africano*, *Mano de oro*, *El niño mimado* y *El gordo Esquiú*, daba relieve a las secciones del "Café del Plata". Esta fiebre del tango alcanzó también a los centros de residentes extranjeros como El Centro Aragonés, el Centro Castellano, el Centro Gallego, el Centro Catalá, Unione e Benevolenza, Unione e Fratellanza, París y Londres, también los teatros "Novedades" y "Comedia". De enorme éxito fue la gran orquesta Típica Criolla del maestro Cabiedes que en el "Salón Newbery" organizó un concurso de baile que se dice entusiasmó a toda la ciudad.

A mediados de la década del 20' dos nuevas figuras hicieron su aparición: José Felipe Pérez Roselli y Emilio Giannantonio; ambos jugarán un significativo papel en la evolución del tango cordobés. Pérez Roselli había nacido en Azul, provincia de Buenos Aires en 1896. Radicado en la Capital Federal, estrenó su primer tango *Romeo* en 1911. En la pretensión de seguir una carrera universitaria, se trasladó a Córdoba, donde en 1918 apareció otra de sus composiciones de música popular *Vuelves arrepentida*. Mientras los estudios iban quedando rezagados, se sucedieron sus creaciones: *Delirio* en 1922 y *Provinciano* en 1925, su primer gran éxito. De este último pertenecen los versos a un letrista de fecundidad singular como lo fue Eduardo Braña. Con letras de la autoría de éste, Pérez Roselli produjo en 1926 *Del pasado*, en 1929 *Canaro en Córdoba*, luego *No te hagas curar*.

En cuanto a Emilio Giannantonio (que no debe confundirse con su pariente Armando Giannantonio, también dedicado a la música popular), había venido de muy niño desde su país natal Italia. Muy joven entró en contacto con el colegio Pío X de Córdoba, manejado por los salesianos, y allí se convirtió en instructor de música y pasó a ser director de la Banda de la institución. En 1922 dio a conocer su tango *El Plata*, vinculado con el "Café El Plata", por ese entonces llamado "La catedral del varieté", y dos años después, *Majestic Pabellón*, así titulado por una confitería de ese nombre ubicada en el Parque Sarmiento de la ciudad. Su mayor éxito fue en la década del 20' un shimmy, *Amor que pasa*.

Cada vez más aparecieron tangos de ambiente cordobés, aunque siguieron siendo comparativamente pocos. Después de *Confitería del Plata* de Arturo di Giovanni (1918) y *Bar Munich* de Miguel Pagano Vignola (1919), siguieron *Belgrano* de Pedro Vettori (1920), dedicado a ese club de fútbol que hoy revista en primera división de la liga futbolística, *Sportman Bar* de Mario Colecchia (1920) y *De mal humor* de Humberto Cappellini (1921). Siguiendo las huellas de Vettori, Pérez Roselli puso su acento deportivo en la música y la letra de *Viejo Belgrano* (1929). En otros casos, la vinculación entre la pieza musical y el ambiente local vino dada por la dedicatoria a algún personaje de la época o simplemente a un amigo: tal fue el caso, por ejemplo, del tango *Traicionera* del pianista popular Julio Jiménez, que su autor dedicó a Bernabé Serrano, periodista del medio cordobés<sup>3</sup>.

A medida que la década progresó, el público amante del tango comenzó a diferenciarse ya no sólo de acuerdo a sus preferencias por una u otra orquesta, sino por su vinculación o simpatía hacia un determinado salón o bien por diferencias generacionales. Así a los clubes y centros relacionados con las colectividades extranjeras, que tuvieron sus audiencias propias, se

---

<sup>3</sup> *La voz del interior*, 3 de agosto de 1924.

sumaron salones de baile reservados a los más jóvenes como fueron La Lira, Orfeón (asiento del Club de Residentes Extranjeros), y el Pabellón de las Industrias (Parque Sarmiento). Crisol fue otro sitio en este mismo parque tan característico de la ciudad de Córdoba donde se cultivó el tango como danza. Además el género ganó el Club Social, que correspondía a la aristocracia local. Después de la revolución del año 30', empezaron a darse bailes populares en pleno centro de la ciudad de Córdoba, en locales ubicados en la Avenida General Paz y Avenida Vélez Sarsfield. Por último, en este proceso ascendente del tango en la escala social, el mismo llegó al tradicional teatro Rivera Indarte, hoy llamado, después de varios avatares con su nombre Teatro del Libertador. Allí se ofreció en 1932 el espectáculo "La historia del tango" con Osvaldo Fresedo, Pedro Maffia, Carlos Marcucci y otros. En tal ocasión, tuvo su oportunidad el tango *Cordobesita* del autor local Storti.

Una particular unión del tango con la política se dio, ya desde los años 20, en ciertas ocasiones. En medio de la campaña política del año 21 para elegir gobernador, Seghini publicó *Núñez - Del Barco*, tango que recogía en su título los nombres de los candidatos demócratas que a continuación triunfarían en las elecciones. Concomitantemente, Emilio Giannantonio dio a conocer su tango *17 de mayo*, día de la asunción del mando de parte de las autoridades electas. En una singular combinación del lenguaje deportivo y de la política, Seghini presentó su tango *Sin castigar* con motivo de los comicios de 1925 a favor de los candidatos demócratas Ramón J. Cárcano y Manuel E. Paz. Asimismo en las elecciones de 1928, cuando los candidatos fueron Julio A. Roca y Mariano Ceballos, apareció su tango *Dos cartas bravas*, donde se aludía a ellos como "dos fijas sin igual". Pero fueron Enrique Martínez y Antonio Ceballos quienes ganaron en esa oportunidad y no les faltó su tango *Martínez - Ceballos* de Tonio.

De esta suerte, el tango se afianzó en Córdoba hasta resultar prácticamente indiscutible a lo largo de las dos décadas de 1910 al 30. No lo hizo sin fusionarse, a través tanto de su espíritu como de sus letras, con la realidad local. Si ésta no siempre asoma de manera contundente, aletea, sin embargo, infundiéndole al género rasgos singulares. Perseguir estas características a lo largo de un material que se muestra elusivo como consecuencia de su dispersión y parcial desaparición representa el principal interés de una indagación como la aquí emprendida.

Héctor E. Rubio

## UNA ARMONIOSA CONFLUENCIA: MUSICA Y LITERATURA EN LAS NOVELAS DE DANIEL MOYANO<sup>4</sup>

La producción novelística de Daniel Moyano no ha sido suficientemente destacada por la crítica académica en el conjunto de la narrativa argentina contemporánea<sup>5</sup>. Su singularidad no se sustenta, por cierto, en un regionalismo localista, sino en el planteo original de temas recurrentes de la literatura nacional del '60 y del '70, tales como el autoritarismo, el exilio, el desarraigo y en especial, en el particular modo de presencia de lo musical en sus obras.

Como escritor, Daniel Moyano obtuvo algunos reconocimientos a nivel nacional e internacional: en 1967, la distinción "Primera Plana - Sudamericana", por su novela *El Oscuro*; y en 1985, el premio "Juan Rulfo" al mejor cuento en lengua española por "Relato del halcón verde y la flauta maravillosa".

### I.

Daniel Moyano (Bs. As., 1930 - Madrid, 1992) empezó a publicar en 1960, alternadamente cuentos y novelas. Después de su muerte, se editó en Oviedo un libro de relatos denominado *Un silencio de corchea*<sup>6</sup>. Se afirma que dejó escritas una novela, *Dónde estás con tus ojos celestes*; y una novela corta, *El sudaca en la corte*.<sup>7</sup> De su extensa obra narrativa, hemos optado por el estudio de la novelística, a partir de una vía de penetración propuesta en diversas ocasiones por el mismo autor. En una entrevista concedida en 1975, el escritor narraba a una periodista el modo como había descubierto su propia forma expresiva para la elaboración de *El Oscuro*. Contó entonces lo que le sucedió al interpretar un cuarteto de Brahms: "Ahí encontré la estructura de la novela y entendí lo que era una estructura a nivel musical".<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> El presente artículo describe brevemente el contenido de mi Tesis de Doctorado (1998, U.N.C.), cuyo título es "Confluencias del discurso musical y del discurso literario en la obra novelística de Daniel Moyano".

<sup>5</sup> Con posterioridad a la presentación de nuestro trabajo, llegó a nosotros un ejemplar del estudio crítico de Virginia Gil Amate: *Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación* (1993, Oviedo, Depto. De Filología Española)

<sup>6</sup> 1999, Ediciones Álvarez Lorenzana.

<sup>7</sup> En *Daniel Moyano, Vida y obra*. Apéndice a la edición de *El Oscuro*, 1994, Bs.As., Ed. del Sol, pág. 175.

<sup>8</sup> Daniel Moyano, "La música que brota de la tierra", reportaje de M. E. Gilio en «Crisis», N° 22, febrero de 1975, pág.42. Esta y otras manifestaciones de Daniel

Las seis novelas publicadas por Daniel Moyano pueden ser analizadas desde una perspectiva en la cual se pone de relieve su especificidad, sustentada en el entrecruzamiento de los discursos musical y literario.

Escritor-músico o músico-escritor, Moyano no planteó la aproximación entre la música y la literatura como un proyecto consciente, sino más bien como producto de un acercamiento intuitivo y preexistente<sup>9</sup>.

El discurso musical,<sup>10</sup> según se deduce de lo afirmado por el autor, le sirvió para organizar la materia literaria. Es decir, las alusiones superficiales, las recurrencias en el tema, la caracterización de muchos de los personajes como músicos, no son sino elementos develadores de un trasfondo que recorre diversos niveles compositivos de las novelas, y que se instituye como uno de los factores generadores de las mismas. La consideración de estas relaciones entre música y literatura es lo que nos permite plantear las confluencias del discurso musical y del discurso literario en la obra novelística de Daniel Moyano.<sup>11</sup>

---

Moyano, referidas a la influencia de la música en su producción literaria, nos sirven de orientación en nuestro trabajo, si consideramos que constituyen tan sólo puntos de partida para la búsqueda crítica. La presencia efectiva de lo musical en los textos no se infiere, en consecuencia, de las meras declaraciones del autor, sino del resultado de un estudio detenido de su producción novelística.

<sup>9</sup> Nos detenemos en el estudio de todas las novelas publicadas por Daniel Moyano: *Una luz muy lejana* (1966), *El Oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974), *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1983) y *Tres golpes de timbal* (1989), a las que hemos agregado algunos cuentos, seleccionados por sus relaciones con ciertos ejes significativos presentes en las novelas. Estos cuentos son: "La lombriz", "Una guitarra para Julián", "Cantata para los hijos de Gracimiano", "Desde los parques", "El halcón verde y la flauta maravillosa", "Tiermusik", "Golondrinas", "María Violín", "De violines y gallinas", "Para dos pianos", "Arpeggione", "Un silencio de corchea", "Negritos saltarines", "De botas y violines" y "Los oídos de Dios".

<sup>10</sup> Empleamos esta terminología siguiendo a Julio López, quien recoge el término "discurso" del estructuralismo, considerando al discurso musical tanto un fenómeno social como una representación estética (pág. 15). Afirma dicho autor: "El discurso musical (...) ocupa su propio anaquel dentro de las inmensas colmenas de compartimentos estancos de nuestro mundo, rellenas de otros innumerables discursos." ( *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*, 1984, Barcelona, Anthropos, pág.16).

<sup>11</sup> Según el diccionario "confluencia", como resultado de la acción de "confluir", es "juntarse en un punto dos o más caminos". Entendemos entonces por confluencia las diversas maneras en que el código musical se inserta y modifica los rasgos canónicos de la literatura. A la vez, el discurso literario es en realidad el horizonte desde el cual leemos esta inserción de un discurso- otro y las

## II.

A partir de ciertas concepciones del pensamiento contemporáneo acerca de los discursos que configuran la cultura de una sociedad, es posible encarar nuestra lectura de los textos como una confluencia de discursos: aplicamos para ello diversas teorías sobre la interdiscursividad. En tal sentido, intentamos una profundización en los modos de relación de los discursos de la música y la literatura como series culturales que dialogan o compiten entre sí. Los caracteres peculiares del enfoque desde el cual leemos estas novelas nos conducen por una vía en la que no existen -o son muy poco difundidos- antecedentes que sirvan de modelo y apoyen la búsqueda crítica. Por tal motivo, nos es preciso apelar no sólo a las diversas teorías y metodologías de estudio de lo literario, sino que, llevados por los caracteres del objeto propuesto, también utilizamos textos referidos a lo musical. Consideramos que la novedad de este enfoque responde a la originalidad del planteo presente en la obra novelística de Daniel Moyano, uno de los pocos narradores argentinos que ha intentado vincular estrechamente música y literatura.<sup>12</sup>

## III.

Durante el período del auto-denominado "Proceso de reorganización nacional", que se extendió entre 1976 y 1983, Moyano debió exiliarse en España, donde publicó sus tres últimas novelas, y una reedición - una reescritura- de la tercera, *El trino del diablo*. Su alejamiento del país, que resultó definitivo, ya que a diferencia de otros creadores como Tizón o Di Benedetto, Moyano no regresó nunca a la Argentina; parece haber incidido en la cantidad y calidad de lecturas críticas sobre su obra.

La obra novelística de Daniel Moyano, considerada desde una perspectiva donde se prioriza la presencia de lo musical, se erige solitaria en la serie literaria argentina. Partiendo de la poesía de tradición popular, generalmente acompañada por la música, sólo la gauchesca postula la presencia de lo musical como código íntimamente relacionado con la escritura, en tanto creación de un espacio ficticio donde el Cantor es presencia insustituible. Posteriormente, el Modernismo vuelve a actualizar la relación entre literatura y música. Leopoldo Lugones, siguiendo la tradición clásica, analiza la función de la música en la antigüedad (en el *Prometeo*) y su relación con la danza y el canto (en *El Payador*). En la literatura contemporánea es posible señalar a algunos poetas del tango o de una línea regional- folclórica, que también escriben para ser acompañados por la música.

---

variables que esta presencia acarrea.

<sup>12</sup> En Latinoamérica, podemos mencionar a Severo Sarduy y Alejo Carpentier.

Borges en *Para las seis cuerdas* realiza un intento de aproximación de lo popular al ámbito letrado, en cuanto retoma un tipo de composición poético-musical de uso cotidiano, y lo emplea para recrear el espacio socio-cultural del arrabal porteño.

En la narrativa, a excepción de la incorporación de letras de boleros que Manuel Puig realiza en sus novelas; o las recurrentes alusiones al jazz que aparecen en los textos de Cortázar - entre ellos destacamos "El perseguidor"-; así como una experiencia particular realizada por el mismo Cortázar en "Notas sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe",<sup>13</sup> no se registran intentos donde se procure la imbricación de los discursos musical y literario.

En las novelas de Daniel Moyano lo musical se presenta en diversos niveles textuales, desde las referencias directas y superficiales hasta la organización simbólica, de modo que escritura (literatura) y música constituyen dos discursos - dos hebras- entrecruzadas. Una primera descripción de los textos permite formular las hipótesis que postulan la presencia de lo musical como instancia modelizadora para lo literario, configurando categorías significativas en los diferentes niveles de la trama textual. Sucesivamente, en las obras se ponen en juego una serie de cuestionamientos hacia la letra -la palabra escrita y también dicha-, mediante un permanente intento de ampliar las posibilidades significativas del discurso literario. Se inscriben en este proceder los juegos fónicos y las onomatopeyas, entre otros recursos. Lo musical no sólo se introduce como término de comparación que menoscaba la escritura, también se imbrica en la misma superficie discursiva bajo la forma de una intertextualidad -en nuestro caso, interdiscursividad- que en su reiteración socava la unidimensionalidad textual. Se instituye entonces lo musical como opción para una escritura, que al auto-cuestionarse va extendiendo progresivamente sus fronteras, incorporando códigos alternativos,

---

<sup>13</sup> En "Notas sobre el tema de un rey y la venganza de un príncipe" (incluido en *Queremos tanto a Glenda*), Julio Cortázar postula precisamente la traslación de una estructura musical a un relato: "En este relato la "grilla" consistió en ajustar una narración todavía inexistente al molde de la *Ofrenda musical* de Juan Sebastián Bach" (J. Cortázar, *Cuentos completos/2 - Cortázar (1969-1982)*, Alfaguara, Madrid, 1994, pág. 393). En esto último coincide con Daniel Moyano, quien en TGT también elige como modelo una variación de Bach. Cortázar imagina incluso una correspondencia entre personajes e instrumentos o voces de un conjunto coral, continuando con su propuesta analógica. Es importante señalar que este relato fue publicado en 1980, cuando Moyano ya había trabajado en varias novelas donde se plantea la correlación entre música y literatura.

superponiendo planos compositivos, en un proceso de apertura donde la música aparece como el modelo a seguir.

La presencia de personajes y objetos musicales agrega otros factores de peso, ya que especialmente a partir de las acciones de los protagonistas la música se objetiva, convirtiéndose en aquello que puede ser deseado, obtenido o manipulado para ciertos fines en apariencia totalmente extra-musicales. Señalamos también, en algunas de las novelas, la presencia de una cronotopía musical, donde los sonidos impregnan tiempos y espacios narrativos, los dividen y redistribuyen según parámetros particulares.

La riqueza significativa de los textos hace posible una lectura alegórica, dirigida específicamente hacia las relaciones entre los hombres - portadores de la música- y el Poder; así como a la situación del hombre en el mundo, o a los modos especiales de presencia de la temporalidad musical en los textos -que nos remiten ya a niveles de lectura relacionados con lo simbólico.

Posteriormente se delimitan los distintos modos de correlación entre discurso musical y discurso literario, especialmente en aquellos aspectos relacionados con lo formal, y la posible modelización estructural de la música en los textos; además de plantear las cuestiones teóricas - estéticas -de estética musical y literaria- que insertan la problemática presentada en un debate intemporal.

Las relaciones estructurales entre el discurso literario y el discurso musical adquieren caracteres particulares, que no se limitan a analogías explícitas -presentes en algunas obras solamente-, sino que configuran rasgos específicos de los textos. La opción por una prosa rítmica, la utilización de procedimientos musicales diversos, la presencia de formas musicales como modelo para la estructuración de las novelas, incorpora lo musical en un nivel más profundo que la mera denotación o presencia temática. Mencionamos, entre otros aspectos, la presencia de texturas polifónicas, el desarrollo de temas con sus variaciones, así como el empleo de modulaciones, cadencias y *leitmotivs* (especialmente en *Libro de navíos y borrascas*). En cuanto a las formas, la sonata aparece como eje estructural en *El Oscuro*, en tanto *Tres golpes de timbal* sigue la variación 25 de las Variaciones Goldberg, de J. S. Bach.

#### IV.

Lo musical entretelado en las novelas posibilita una apertura formal y semántica; formal, en tanto lo musical se instituye - al menos, en textos como *El Oscuro*, *Libro de navíos y borrascas*, *Tres golpes de timbal* - como modelo de organización estructural y su dimensión témporo-espacial incide también en un entrecruzamiento de planos textuales. Otra forma de alteración de lo

literario se presenta a través de las tensiones planteadas entre la traducibilidad de la palabra y la intraducibilidad tradicionalmente asignada a la música, que se manifiestan en una contradicción enunciación/enunciado.

Precisamente, la opción por lo musical provoca una "fisura" en la presuntamente indiscutible primacía del lenguaje, al rescatarse la existencia de un código alternativo, que viene a complementar al lingüístico. De tal modo, las posibilidades excéntricas de la música, ubicada en una posición modelizadora, colocan a los novelas de Daniel Moyano en una categoría diferente, alejada de modelos previos, donde la interdiscursividad permite rupturas y conformaciones textuales novedosas. La presencia del referente extra-textual en las obras adquiere progresivamente caracteres de relevancia, casi paralelamente al aumento del peso de lo musical en cada una de ellas. Por tal motivo, nos detenemos en los modos en que lo musical se aparece como contra-discurso del Poder instituido, como contra-poder.

Existe una aparente paradoja en la elección de lo musical como discurso alternativo o simultáneo de lo literario. ¿Por qué la música, arte precisamente poco traducible, para un discurso que pretende decir lo prohibido, lo no dicho? Precisamente son las cualidades de la música las que posibilitan este empleo: se produce en ella una conjunción de aspectos contradictorios: expresa y a la vez permite ocultar, dice y a la vez calla; expresa y dice sólo para los que saben interpretar el mensaje. Y lo que se manifiesta a través de lo musical es lo que se calla y oculta al poder. De allí la elección de la música como contra-discurso, como contra-poder: ya sea desde su caracterización alegórica (arma destructiva de los torturadores, en *El trino del diablo*), como refugio simbólico, o simplemente como opción expresiva subterránea - ¿subversiva?- de lo impuesto (*Libro de navíos y borrascas*, *Tres golpes de timbal*); la música, portadora de la memoria comunitaria, construye un baluarte de resistencia cultural ante los avances del autoritarismo.

## V.

A partir de esta lectura, nos referimos a una cantidad de rasgos de lo musical, y de la dimensión filosófico-simbólica de lo musical como fundamentos que justifican su recurrente presencia en las novelas de Daniel Moyano. La función de la música en los textos, entonces, se abre en un haz de posibilidades significativas que desbordan las anteriores aproximaciones. Desde la postulación de lo musical como el espacio-tiempo de la utopía (en *El trino del diablo*), se incrementan las potencialidades latentes que permiten su imbricación en una organización social alejada de cualquier intento autoritario.

La correlación entre música y astronomía (*El Oscuro*, *Libro de navíos y borrascas*, *Tres golpes de timbal*) nos remite al pensamiento pitagórico, subyacente en toda consideración de una armonía cósmica. Aparece en las

novelas una concepción del mundo donde éste aparece ordenado según principios trascendentes, según las cuales el destino del hombre se interrelaciona con el resto de lo creado.

A partir de la explicitación del carácter dicotómico de la música, que oscila entre racionalidad /irracionalidad; se producen ciertas fisuras en los textos que los impregnan de una inquietante ambigüedad: contienen en su propio interior el cuestionamiento sobre la validez de la palabra que los constituye, como efecto de la presencia de lo musical. El texto entonces deviene música, en un novedoso modo de manifestación de sus particularidades. Se vivencia con el cuerpo, ya que lo musical incorpora otros sentidos a la lectura; y finalmente permite la introducción en "otros" tiempos, conduciéndonos por los caminos de los símbolos y del mito hacia los orígenes de la experiencia humana.

Inversamente -correlativamente-, el texto se proyecta hacia el cosmos, en virtud de compartir el mismo principio ordenador, se ubica -y coloca a sus historias, a sus referentes, denotados y connotados- como parte armoniosa del Todo. De tal modo, se advierte de qué manera, en las novelas de Daniel Moyano la música se postula como centro significativo, desde donde se irradian múltiples imbricaciones con lo literario. Su presencia singulariza los textos, los destaca y diferencia, dándoles cualidades únicas.

Daniel Moyano realiza dos elecciones fundamentales en su producción novelística; la primera, una renovación expresiva fundada en lo musical; la segunda, una toma de posición concreta, referida a su participación como escritor en el campo histórico-cultural de la época. La elección de la música como resultado de una opción ética, más que política, se evidencia a partir de las funciones que va adquiriendo en las obras: desde lo simplemente argumental hasta lo profundamente hermenéutico. La música se instituye de tal modo como el *otro* mundo: el de la justicia, el de la creación, el de la vida. La escritura se desliza progresivamente hacia el discurso musical, instituido como paradigma: el intento de producir una prosa rítmica, la presencia de texturas musicales, la utilización de diversos procedimientos compositivos propios de la música, las formas musicales como modelo de la estructura textual; particularizan este intento de "contar como quien canta".

Esta confluencia músico-literaria inserta a la obra de Daniel Moyano dentro de una discusión estética que a lo largo del tiempo ha postulado jerarquías u oposiciones. El juego entre discursos, presente en las novelas estudiadas, supone una propuesta concreta frente a planteos generalmente teóricos.

## VI.

El concepto de oscilación puede considerarse el eje de muchas de las problemáticas presentes en los textos. Oscilación entre la traducibilidad como cualidad presuntamente exclusiva del discurso lingüístico-literario, y la intraducibilidad propia de la música; oscilación entre una racionalidad atribuida generalmente a las palabras -racionales aunque mentirosas-, y la irracionalidad de un discurso que apela básicamente a los sentidos; oscilación entre la aspiración a ser como música y la expresión de esa aspiración, manifestada en las denostadas, gastadas palabras. Finalmente, oscilación entre lo musical y lo literario, bordes extremos entre los cuales ambos discursos se cruzan y contaminan.

La operación realizada en los textos consiste no en una sustitución -tentación explicitada en *El trino del diablo* y luego abandonada- sino en una superposición de planos, donde la palabra deja vislumbrar, al trasluz, por transparencia, el discurso musical.

**Cecilia Corona Martínez**

### BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, Julio. 1994. *Cuentos completos / 2 - Cortázar (1969-1982)*, Madrid, Alfaguara
- Gilio, Ma. Esther. 1975. La música que brota de la tierra, reportaje en "Crisis", N°22.
- López, Julio. 1984. *La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Anthropos.
- Moyano, Daniel. 1966. *Una luz muy lejana*. Bs.As., Sudamericana. 2ª edición: 1985, Córdoba, Alción Editora.
- ..... 1968. *El Oscuro*. Bs.As., Sudamericana. 2ª edición: 1994, Bs.As., Ed. del Sol
- ..... 1974. *El trino del diablo*. Bs.As., Sudamericana. 2ª edición: 1987, La Habana, Casa de las Américas.
- ..... 1981. *El vuelo del tigre*. Bilbao, Legasa. 2ª edición: 1994, Barcelona, Ed. Plaza y Janés.
- ..... 1988. *El trino del diablo y otras modulaciones*. Barcelona, Ediciones B. 2ª edición: 1989, Bs.As., Grupo Editorial Zeta.
- ..... 1983. *Libro de navlos y borrascas*. Bs.As., Legasa. 2ª edición: 1984, Gijón, Ed. Noega.
- ..... 1989. *Tres golpes de timbal* Madrid, Alfaguara. 2ª edición: 1990, Bs.As., Sudamericana.

## NOVEDADES DE NUESTROS ASOCIADOS

**Susana Antón** recibió el título de Doctora en Historia y Ciencias Musicales de la Universidad de Oviedo, el 23 julio. Su tesis trata sobre *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.*

**Bernardo Illari** defendió exitosamente su tesis doctoral en Historia y Teoría de la Música en la Universidad de Chicago, el 28 de septiembre. El tema de la misma es *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata, Bolivia, 1680-1730*

**Irma Ruiz, Leonardo Waisman y Marisa Restifo** fueron invitados por el Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño a participar en el Simposio Internacional *La música en Bolivia, de la prehistoria a la actualidad* que se desarrolló en Cochabamba, del 3 al 5 de octubre. Respectivamente presentaron las siguientes ponencias: *De la colonia a la República: ecos sonoros de siglos de dominación en cuatro pueblos chiquitanos*, *La música en las misiones de Mojos: algunos caracteres diferenciales*, *Las misiones de Chiquitos como modelo de la práctica musical indo-jesuitica*

**Jane Florine** envió un ejemplar a la AAM de su libro *Cuarteto Music and Dancing from Argentina. In Search of the Tunga-Tunga in Córdoba*, editado por la Universidad de Florida (<http://www.upf.com>)

**Norberto Pablo Cirio** fue invitado por el Concello de Cultura Galega a participar del Congreso Internacional O Exilio Gallego, desarrollado en Santiago de Compostela (España). La ponencia se refirió a *La persistencia de la memoria: La guerra civil y el exilio a través de la música en los gallegos de Argentina.*

**Graciela Beatriz Restelli** fue invitada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, para dictar una conferencia sobre *Procesos de resemantización en el canto de Doctrinas de Yavi (Pcia. de Jujuy, Argentina).*

## **XV Conferencia de la AAM**

### **Géneros musicales: (in)definiciones y (con)fusiones**

La **Asociación Argentina de Musicología** invita a investigadores de la Argentina y del exterior a participar en su **XV Conferencia**, que tendrá lugar en la ciudad de Buenos Aires del 15 al 18 de agosto de 2002.

El tema convocante está dirigido a reflexionar acerca de la aplicabilidad del concepto de género musical en la investigación musicológica actual, habida cuenta de los procesos de apropiación, fusión, (dis)continuidad, revitalización o reformulación de géneros en los diferentes ámbitos musicales. También se aceptarán temas libres.

**Comisión Organizadora:** Irma Ruiz (coordinadora), Miguel A. García, María Teresa Melfi, Susana Antón, Germán Rossi, Pablo Cirio, Silvia Citro, Guillermo Wilde y Leandro Donoso. **Comisión de Apoyo:** Julieta Cal, Adriana Cerletti, Florencia Igor, Camila Juárez y Rubén Traverso.

Se realizará un panel sobre el tema central de la Conferencia y otros dos relativos a "La inserción de los jóvenes en la investigación" y a las relaciones entre "Música y política", cuyos respectivos coordinadores diseñarán, oportunamente, guías para su realización.

**Sobre los trabajos**

A fin de incentivar la participación de estudiantes universitarios avanzados y jóvenes investigadores, hemos establecido una categoría especial para los mismos, que denominamos operativamente CE, a cuyas ponencias o comunicaciones dedicaremos sesiones específicas. Asimismo, conservamos la categoría habitual destinada a investigadores y profesores del área, quienes sólo podrán presentar ponencias. Los primeros contarán con 15' de exposición y los segundos con 20', destinándose a la discusión de los trabajos de unos y otros 10'. Debe tenerse en cuenta que el tiempo estipulado incluye las ejemplificaciones y/o ilustraciones en los diversos tipos de soporte habituales. Debido a que la categoría CE será considerada diferencialmente por el Comité Evaluador, es necesario indicar expresamente la adscripción a la misma.

Los trabajos deben ser originales e inéditos y ser expuestos por el/la autor/a. Los idiomas oficiales de la Conferencia son español y portugués. La Comisión Organizadora considerará proposiciones en otras lenguas.

### **Presentación de los resúmenes**

La aprobación de las propuestas se hará mediante la evaluación de resúmenes cuyo texto, excluyendo la bibliografía, debe desarrollarse en no menos de 400 palabras y no más de 500. A modo de orientación se sugiere dar cuenta de los siguientes ítems: 1) Formulación clara y sintética del tema; 2) Aspectos a desarrollar; 3) Marco teórico-metodológico o conceptos centrales que sustentan la propuesta; 4) Breve estado de la cuestión (antecedentes); 5) Bibliografía (entre 10 y 20 asientos). Se deberá adjuntar un *curriculum vitae* de hasta 10 líneas.

Los resúmenes se presentarán en disquete, con indicación del procesador utilizado, y tres copias impresas con interlineado 1,5. La fecha límite de recepción o del sello postal será el 28 de diciembre de 2001.

### **Otros**

La AAM comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail, o por correo a quienes carezcan de este medio, a más tardar, el 4 de marzo de 2002. Por su parte, los autores de las propuestas aceptadas deberán enviar los trabajos completos, vía e-mail o por correo (acompañados con la ficha de inscripción), hasta el 15 de julio de 2002 inclusive, a fin de que se pueda elaborar el programa definitivo.

- Dirección postal: Bolívar 553, 4° J, (1066) Buenos Aires, Argentina.

- Dirección electrónica: [irui@sinectis.com.ar](mailto:irui@sinectis.com.ar); tel.: (54-11) 4342-7437.

### **Inscripción**

Expositores \$ 30; asistentes \$ 15. Estudiantes (con credencial): expositores \$ 15, asistentes \$ 10. Los miembros de la AAM que tengan el pago de la cuota al día se verán beneficiados con una reducción de \$ 10 en todas las categorías. El pago podrá efectuarse dos horas antes del inicio de la reunión en el local en que se desarrolle la Conferencia.

### **PRORROGA**

La Comisión Organizadora de la XV Conferencia decidió prorrogar el plazo para la presentación de los resúmenes. Se **recibirán propuestas hasta el 18 de febrero de 2002.**

Veniard, Juan María. 2000. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires, Educa (Ediciones de la Universidad Católica Argentina), 338 páginas.

Investigador independiente del CONICET, el Lic. Juan María Veniard, que también ha incursionado en estudios dentro de la etnohistoria pampeano-patagónica, publica este volumen perteneciente a la colección "*Aproximaciones...*", de la Universidad Católica Argentina.

Como su nombre lo indica, y a tono también con la sigla que denomina a la editorial, dicha colección -que ya lleva aparecidos aproximadamente 15 títulos- está pensada en función de la divulgación cultural y de una clara finalidad didáctica. Pero por la lectura de algunos títulos, no puede inferirse que guarde el criterio único de ofrecer visiones generales, totalizantes y panorámicas ya que algunos libros de la serie ofrecen recortes considerablemente específicos - *Aproximación al Tango* (Alberto Romeo), *Aproximación al Principito* (Bernardino Montejano), *Aproximación al lunfardo* (José Gobello) o *Aproximación a la Divina Comedia* (Jorge A. Mazzinghi), entre otros. Pareciera en cambio, que sí prevalece la norma general de abordar los temas elegidos con un lenguaje sin tecnicismos que se sitúe al alcance de un lector no especialista, aunque, desde ya, interesado positivamente en ampliar su cultura general.

La propuesta del autor es entonces la realización de una revisión de los momentos que a su juicio, se constituyeron en los puntos claves de nuestra historia musical. Se espera un lector medianamente informado en lo que respecta a la historia general argentina, pues se acude a una descripción de los procesos históricos de la música que no le teme a la abundancia de datos puntuales y que no desecha algunas conexiones con los marcos históricos de referencia.

El prólogo resulta crucial para comprender la metodología con la cual el autor trabaja los diez capítulos en que sintetiza la historia musical argentina, que arranca en la época colonial y llega hasta 1970. Veniard realiza en esta introducción varias advertencias y precisiones acerca de algunas causas y criterios empleados a la hora de decidir su enfoque. Para resolver algunas cuestiones como la ausencia de notas a pie de página, la no-utilización de un lenguaje técnico y la no-inclusión de ejemplos musicales, invoca como ya se dijo, su decisión de no interferir en el espíritu impuesto por la línea editorial.

Fundamenta su visible aprecio por el dato -preciso, abundante y puntual- en la necesidad de arribar a una visión *objetiva* de los hechos descriptos. Intuye que el lector está requiriendo datos, porque está "cansado" de "apreciaciones subjetivas no fundamentadas" (p. 15). Sostiene además que, en referencia al siglo XX argentino, los datos son imprescindibles por tratarse de una porción de la historia musical argentina que "no ha sido todavía escrita" (p.15). En cuanto a la profusión de fechas, por estar entre paréntesis, aconseja pasarlas por alto si el lector no especializado las juzgara irrelevantes, pero las coloca, en vistas a quienes quizá sí pudieran considerarlas necesarias.

Con referencia a la numerosa lista de personas mencionadas a lo largo del libro, el autor reconoce en estas advertencias previas que esto no colabora en aligerar el texto. A simple vista, uno podría en este párrafo (p.15) deducir de sus argumentos cierta intención por romper con el mecanismo tradicional de *canonizar* a algunos compositores otorgándoles preeminencia sobre otros y además, un incipiente interés en tener en cuenta que la actividad musical sucede por una acción de conjunto, en la cual complejamente interactúan diferentes fuerzas, grupos y representaciones de la sociedad. Pero esto resulta sólo aparente ya que en el mismo párrafo, el autor sostiene la validación de "*su propio criterio*" -personalismo puro-, alude a los integrantes musicales de cada período englobándolos en la expresión "la gran *masa*" -con todo la carga peyorativa de indiferenciación que conlleva ese término- y emplea los calificativos de "*medianos, parciales, anónimos...*" para rotular a los compositores no tan difundidos, pero que igualmente "*hicieron esta historia*" -lo que nos retrotrae, una vez más, a la plenitud del pensamiento difusionista germano de principios del siglo XX-.

La inclusión de una Sinopsis bibliográfica al final de cada capítulo contrarresta en parte la falta de citas a pie de página. En esto, es destacable su actitud ética, en cuanto al respeto por el trabajo de los investigadores que le sirven de base. Denotan sus bibliografías sin embargo, cierta indiferencia hacia la producción musicológica producida a lo largo de los 90', en relación por ejemplo, a la innumerable cantidad de datos nuevos que surgen del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que con 8 de sus 10 volúmenes editados constituye hoy casi una fuente ineludible de consulta.

Para la confección de los dos primeros capítulos ha recurrido principalmente a los trabajos ya conocidos del padre Guillermo Furlong y de Vicente Gesualdo, sin olvidar los estudios de Carlos Vega sobre el Himno Nacional Argentino. Sus descripciones acerca del marco histórico en que tuvieron lugar diferentes expresiones musicales y su análisis de la vida cotidiana en el siglo XIX con la funcionalidad que cumplía la música en diferentes circunstancias lo muestran interesado en la comprensión del contexto

que dio vida a dichas expresiones. El tercer capítulo pasa revista inevitablemente a las publicaciones periódicas que tanta documentación aportan para comprender la música del siglo XIX, reseña la historia de los principales teatros de Buenos Aires, desarrolla los comienzos de la música escénica en Argentina y aporta una adecuada perspectiva en cuanto a la relación existente entre música y política en la época rosista.

No interesa a los fines de este breve comentario, detallar los capítulos IV, V, VI y VII que remiten mayormente a los libros anteriores producidos por el mismo autor ("*La música nacional argentina*" -INM, 1986-, "*Los García, los Mansilla y la música*" -INM, 1986- y "*Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*" -INM, 1988-), así como a una permanente revisión de los apuntes de su cátedra de Historia de la música argentina, que lleva adelante en el Conservatorio Nacional de Música.

Resulta imprescindible en cambio, formular algunas precisiones respecto del capítulo VIII, al que Veniard titula *La música argentina en la hora del conflicto*. Referido a la década de 1930, es notoria su perspectiva parcializada, dada la escasez de fuentes con que se maneja en la confección de este segmento del libro. Acude tan sólo al capítulo sobre el Grupo Renovación que García Morillo incluye en sus *Estudios sobre música argentina* y al documentado informe de las investigaciones llevadas a cabo por Guillermo Scarabino, ignorando trabajos de otros investigadores —entre los que se encuentran, por ejemplo, los consistentes aportes de Omar Corrado sobre el período—. Por momentos pareciera no advertir que la controversia *nacionalismo vs. universalismo* haya tenido lugar en el campo musical argentino, por la forma en que relativiza la producción, tanto musical como teórica, de Juan Carlos Paz.

La búsqueda de la objetividad, tan enfática en sus advertencias iniciales, se pierde de vista aquí y ni su entusiasmo por el dato (que al comienzo consideraba un urgente requerimiento del lector) lo impulsa a incluir aunque más no sea un breve listado de las composiciones dodecafónicas más difundidas de este compositor. Manifiesta que Paz, "*según indican los estudiosos de su obra*", abandona el serialismo en 1950 (p. 280) y califica contradictoriamente a esa técnica compositiva como "*promisoria y digna de (...) atención*", aunque "*tan estéril como fugaz*" (¿?). Acerca de esa fecha es bien sabido que, aunque las dos realizaciones más contundentes de Paz dentro del dodecafonismo las constituyen *Música 1946* y *Dédalus 1950*, su producción continuó ligada al serialismo —ya generalizado incluso— en al menos dos de sus obras posteriores: *Transformaciones canónicas* (1955) y *Núcleos* (para piano, 1962-64).

La postura etnocéntrica del autor, quien reivindica a ultranza la tendencia nacionalista en la música culta argentina, se agudiza hacia los capítu-

los finales de este libro. Las oposiciones binarias y las adjetivaciones, tan comunes en el discurso musicológico tradicional, encuentran su ejemplo en la característica terminología de "buena" y "mala" música ( p. 262), obras *impercederas* (p. 291), *música "del futuro"* y *música "del pasado"* (p. 313) o en expresiones despectivas como que en los años 60' -plena época del CLAEM en el Instituto Di Tella- "*la música experimental comienza a hacer estragos...*" (p. 302), entre otras.

Concluye resaltando el carácter autónomo y trans-histórico del "verdadero" arte. Para ello, utiliza como paradigma a la figura de Carlos Guastavino, el último compositor nacionalista argentino, según su perspectiva. El entusiasmo que experimenta por su obra resulta inocultable (aunque no haya podido corroborar algunos datos elementales como la fecha de nacimiento del compositor -p. 268-, corregida por quien suscribe estas líneas en la Revista de la UCA de 1989). El autor elige como reflexión final (p.313 y ss.) hacer suyas las voces del propio compositor santafesino (en una entrevista para *La Prensa* en 1968) y de Carlos Suffern hablando sobre Guastavino (en un reportaje de 1983). Se infiere de ello que ciertas obras, por gozar de una cualidad de belleza tal que es captada instintivamente por los públicos de cualquier época (p. 314), adquieren un carácter *atemporal*. ¿Cómo responder a estos supuestos desde esta breve reseña? Haría falta remitir al autor a los complejos cambios y revisiones teóricas obradas en la musicología, al menos en las últimas tres décadas. El libro llega a su fin. Nuestra capacidad de asombro también.

Silvina Luz Mansilla

#### CRONOGRAMA PARA LA PRESENTACION DE COLABORACIONES

Boletín nº	Cierre de recepción
1	15 de mayo
2	15 de octubre

## EL COLOGNE MUSIX PROJECT Y LOS NUEVOS VIENTOS EN LA ETNOMUSICOLOGIA ALEMANA

En el Departamento de Etnomusicología del Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia se está realizando desde el semestre pasado el *Cologne Musix Project*, un proyecto de documentación de las culturas musicales afincadas en la ciudad germana, bajo la tutela de Rüdiger Schumacher y Oliver Seibt, los responsables del Departamento. El proyecto, que está dirigido en primera línea a los estudiantes ansiosos de foguarse en el trabajo de campo, se propone establecer una cartografía musical de 10 culturas musicales presentes en Colonia, una selección que abarca desde las musicalidades turcas más tradicionales, pasando por el pop africano o la música tropical latinoamericana, hasta el Schlager alemán, sin duda alguna el género más importante de la música popular alemana. No es, por cierto, el primer intento de registro sonoro de culturas foráneas emprendido en Alemania, ya en la década del 70 Max Peter Baumann emprendió un registro similar en la ciudad de Berlín; por eso lo importante de este proyecto no es en sí la materia elegida sino los enfoques que se están aplicando para su realización, enfoques bastante novedosos para el medio alemán y en los que se notan las huellas de Stokes y su interés por las creaciones de espacios políticos o culturales a través de la música, de Krim que combina el análisis discursivo social con el musical y de la musicología dialéctica de Feld que analiza el acto musical con relación a otras esferas sociales. Así el *Cologne Musix Project* se propone, a diferencia del proyecto de Baumann, una escenografía que no se queda sólo en la contemplación del músico en la performance sino que también incluye en su análisis la recepción como parte activa del quehacer musical. Es por ello que junto a músicos y compositores también las disqueras, los productores, los vendedores y hasta el hombre común son puestos bajo la lupa para indagar las formas peculiares mediante las cuales diversos individuos se forjan una identidad recurriendo a la música y cómo esas estrategias personales se engarzan con discursos sociales más amplios.

En un número anterior de este Boletín comenté la situación inactual de la etnomusicología alemana con relación a las nuevas corrientes etnológicas surgidas en los últimos años, como la etnología interpretativa o la musicología deconstructiva, por citar algunas. Comenté además las difíciles condiciones en las que tiene que desarrollarse la nueva generación de etnomusicólogos y los malabares a que éstos deben recurrir para mantenerse a flote entre una clara orientación disciplinaria internacional hacia los estudios de música popular y el discurso, hoy anacrónico, de la musicología comparada que agota la práctica musicológica en el mero análisis formalista. Pues bien, si hasta hace algunos años parecía imposible una reacción disciplinaria

por parte de esos jóvenes etnomusicólogos formados bajo la sombra de Sachs y Schneider, hoy empiezan a brotar los primeros síntomas de una generación empeñada más a hacerse de los tiempos con Geertz y Foucault en el bolsillo que a sostener tradiciones académicas en retirada. El *Cologne Musix Project*, que como me comentara Oliver Seibt, pretende inspirar Tesis de Grado y Proyectos de Doctorado en los estudiantes, parece ser el primer anuncio de un viraje -aunque regional aún-, en la tradición musicológica alemana, un viraje saludable que gran falta le hacía.

**Julio Mendivil**

### **LA CRISIS DE LA MUSICOLOGIA EN SUS CENTROS DE ENSEÑANZA (segunda entrega)**

Conversación mantenida por Norberto Pablo Cirio en noviembre de 2001 con la licenciada Elena Hermo de Goldberg, coordinadora del Área Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, anexo II.

**Pablo Cirio:** ¿Cómo comenzó la carrera en el Conservatorio?

**Elena Hermo:** En realidad tengo que hacerte un poco de historia. El primer plan de musicología siempre fue de etnomusicología solamente porque no queríamos hacerle sombra, digamos, a la Universidad Católica porque ya de hecho por ser una carrera paga daba pocas posibilidades de un alumnado más o menos numeroso, que creo que nuestra promoción debe haber sido la más numerosa históricamente porque éramos como diez, la promoción de Gerardo Huseby..., éramos muchísimos para el tipo de orientación. Yo, cuando regresé de mis doce años del instituto de Caracas, tenía bastante clara cuál podía ser la formación, porque allá, de hecho, teníamos aparte de los profesores fijos los profesores invitados, y me había ampliado muchísimo todo el panorama con respecto a los diversos enfoques. Era muy rico, muy dinámico aquello, con presupuestos especialmente para la investigación, para viajes, para viajes al exterior, para dar cursos.

**PC:** ¿En qué año regresaste?

**EH:** Yo regresé en 1985. Estuve desde el '74, cuando obtuve la beca y tuvo especial interés Isabel Aretz en que me quedara porque era... ya licenciada en musicología y era la única que tenía este título. Después fui conociendo a otros argentinos que llegaban, aunque el nivel era muy desparejo porque

algunos eran músicos prácticos y según el país de donde provenía su formación teórica era más o menos, pero eso también daba cuenta de la realidad latinoamericana.

**PC:** Cuando regresaste en 1985, ¿cómo comenzó la carrera?

**EH:** A mí me pidieron el plan de estudios para iniciarla en 1988, se inició en 1988 y durante ese año tuvimos la posibilidad de ajustar el plan, de manera que quedó plasmado en 1989. Ese plan en ese momento nos satisfizo, eran tres años y había que ingresar después del 7mo. año de conservatorio, cualquiera fuere el conservatorio, de manera que empezábamos con una exigencia excesiva que ahora ni siquiera en la UBA piden semejante exigencia y cada vez exigen menos en los ingresos, yo estoy en El Salvador y lo veo, esa exigencia extrema. Así que entre 1988 y 1998 que comenzamos con el nuevo plan, tuvimos poco alumnado; un alumnado, digamos, como que también se va desgranando porque... bueno, ese porqué no te lo sabría decir tan fácilmente, pero, claro, yo creo que también la sociedad tiene que acompañar a estas instituciones de formación tan puntuales, entonces yo creo que no hay espacio para recibir a ese perfil de egresado que, sumado a la exigencia del ingreso...

**PC:** Te referís a la salida laboral.

**EH:** Claro, es nula. Enseguida ellos preguntaban ¿qué puedo hacer con mi título? Uno le decía puntualmente: está el Instituto Nacional de Musicología, está el CONICET, después están las diferentes instituciones...

**PC:** El título que daban en ese momento era...

**EH:** Profesor Superior en Etnomusicología, eran tres años correspondientes a un 8vo, 9no y 10mo año.

**PC:** De esa camada es Graciela Restelli, que es la primera que egresó.

**EH:** Sí, y una chica de San Miguel, Liliana Baimeti y después Lorena Burec, hace poquito.

**PC:** Tres egresados en doce años...

**EH:** Y bueno, en el Ministerio de Educación fue todo acelerándose, habiendo muchas novedades, por eso te hacía esa reseña, y acompañando a todo eso una institución se tiene que *aggiornar*, por suerte para todos porque el conservatorio es una institución muy dinámica. Yo creo que eso es lo que hace que, en cierto modo, tenga mejores resultados porque, digamos que no se queda, no se estanca como institución, no quiero hacer comparaciones con otras instituciones que tienen planes que están quedados en el tiempo, entonces a mí lo que más me atrae de este lugar es el no conformarse con lo que está, la flexibilidad, y tener la posibilidad de ajustar, a mí me parece extraordinario porque si no se queda congelado ¿no.?

**PC:** Ahora, desde el punto de vista económico, en la UCA a veces es comprensible la baja del alumnado por el monto de las cuotas, el momento económico que se está viviendo, que es malo... Sería comprensible en la UCA la baja de alumnado con esta lógica, ahora, aquí, desde el punto de vista del arancel...

**EH:** Sí, es gratuito, hay un pago de Cooperadora que es mínimo, es de \$50 pesos por mes. Yo tengo muy buenas noticias, no es que sea optimista, pero desde que salió el plan '98 la exigencia de ingreso se redujo a un nivel básico. El Nivel Básico se llama en general en los conservatorios provinciales, que tenés que tener el básico, y en el caso de nuestro conservatorio se llama Pregrado, eso significa cuatro años de estudios antes de entrar. Los cuatro años más un introductorio, que pueden ser cinco, pero ya no son siete. Entonces, bueno, nosotros tenemos anualmente una inscripción de entre veinte y treinta y cinco personas y de ellos algunos entran como alumnos regulares de carrera y otros para hacer algunas materias, que desde 1996, antes de los cambios de planes, pensamos que se podían hacer materias sueltas y dar un certificado por ello, pues sería una gran atracción para aquellos que les interesaban algunos aspectos de la carrera, o sea pensando siempre en un servicio educativo, en un servicio a la comunidad. Tenemos un *staff* de once profesores que, realmente, hay que aprovecharlos y no pensar que solamente pueden dar su materia. Entonces, de hecho, siempre tenemos alumnos que ellos se llaman "de taller", por llamarlo de alguna manera, que es un curso de aproximación a la investigación, de hecho el título que reciben por ello es de tecnicatura (legalmente Técnico Superior de Música-Etnomusicología). De hecho hay gente que no puede hacer la carrera, la mayoría son docentes de música y entonces hacen ocho materias en dos años, cuatro por año, en donde va incluida la parte instrumental, porque en general, el maestro que viene de música interesado en la etnomúsica, quiere también tener el recurso de los instrumentos como para tener una práctica de instrumentos, como para practicar después en el aula. Entonces eso es muy hermoso, porque después pueden acceder a la carrera. Algunos chicos también tienen la necesidad de armarse de un marco teórico-metodológico, esos son los que se van manteniendo. Y hay otros que tienen un futuro incierto... hacen algunas materias, después dejan... Lo que tenemos es la posibilidad fantástica, gracias al Instituto Nacional de Musicología que tiene esa apertura de los compañeros del Instituto que vienen con material, mis propios materiales, toda persona que aquí necesita materiales acá sabe que dispone de ellos. Eso genera movimiento, que no se ve pero... es muy importante porque uno sabe que puede contar con ello.

**PC:** Sí, es muy importante la bibliografía actualizada, con todo lo que se publica ahora en el mundo...

**EH:** Sí, en este momento hay veinticinco alumnos de carrera, todos muy entusiastas porque se ha provocado una corriente del '98 hasta ahora que es muy buena. Son casi todos de carrera, porque los de taller ocurre que de repente son jovencitos que recién se enteran de lo de la etnomúsica, como que es algo así... exótico y seduce por lo exótico, entonces piensan que... no sé, vaya a saber qué cosa pasa acá, y vienen. Se inscriben, y cuando empiezan a leer sobre escuelas antropológicas, por ejemplo, de repente, o se van integrando o van desapareciendo, eso se filtra solo.

**PC:** Esos talleres, ¿tienen nombres en particular?

**EH:** No, en realidad eso es un taller que nosotros ofrecemos formalmente para que le diera a los docentes la posibilidad de tener puntaje. Nunca supe si les dio, te soy sincera, pero lo hicimos con toda la formalidad como para que fuera. A pesar del momento que estamos viviendo, el clima de estudio es muy armonioso, y el otro día me puse a pensar, de los once profesores de nuestro *staff* nueve son universitarios, y es muchísimo, hay que aprovecharlo, y todos estamos, de alguna manera, en alguna manera en la investigación.

**PC:** Eso es importante.

**EH:** Entonces eso se refleja. Yo tengo la beca del Fondo [Nacional] de las Artes, por ejemplo, y más allá de que uno la necesite, el hecho de tener que responder ante una institución por el proyecto de investigación que le está financiando, hace que uno se plantee más formalmente su trabajo. Eso marca la diferencia.

**PC:** ¿Y no han pensado en formar con los graduados alguna especie de pequeño centro de investigación propio, como propiciar un contexto de investigación propio; no como salida laboral concretamente, pero como para que haya un marco de contención en la creación de conocimiento?

**EH:** Sí, sí, en un momento lo hemos pensado con el maestro Ratenbach, que en este momento está separado del cargo, pero todavía es una idea. Lo que se está trabajando ahora en él es la reconversión de la institución en Colegio Universitario Municipal, que según la Ley de Educación Superior N° 24.195/93, de 1993, se pueden firmar convenios con diferentes universidades para que al egresado de aquí le sea reconocida su formación y mediante algún agregado de materias obtenga una licenciatura. Eso está contemplado en la Ley de Educación Superior. Ahora estamos avanzando en esos convenios con universidades que tengan licenciatura en música. En este momento ya hay convenios con la CAECE y con la University of Trinity, en Gran Bretaña. Por otra parte, la University of Maryland nos solicitó el plan para su evaluación.

Según la ley citada, los planes más importantes para la graduación de alumnos son de tres niveles: Pregado, Grado y Postítulo, nuestra carrera quedó en el papel de Grado, por lo que ahora estamos trabajando con los convenios estos para brindar un acceso a un título más elevado.

**PC:** ¿Disponen de una biblioteca especializada?

**EH:** Sí, aunque es muy reducida y aún no está informatizada. Por suerte, al estar en Buenos Aires, los alumnos pueden recurrir a otras bibliotecas, como por ejemplo la del Instituto Nacional de Musicología o la de la UCA, las más grandes en nuestra especialización.

**PC:** ¿Cuál es el título de quien se recibe en esta carrera?

**EH:** Investigador en Etnomusicología. Ahora, como actividad paralela ofrecemos el curso ese que te comentara, de perfeccionamiento para docentes y estudiantes, de dos años, para aquellos que quieran acercarse de algún modo, digamos, a la especialidad.

**PC:** ¿Cómo está estructurada la carrera?

**EH:** Bueno, lo que da cuerpo a la carrera es la teoría y la práctica investigativa, eso para mí es muy importante. Ya desde el primer año, las materias estructurales de la carrera solicitan trabajos de investigación donde se aplican modelos de diseño bibliográficos y de campo. Los alumnos los realizan para la materia Introducción a la Musicología, Organología General y Etnomusicología General, además de responder a los requerimientos de la materia Metodología propiamente dicha.

En general, el alumno en cada nivel elige un tema de su interés, que sea factible realizar y lo trabaja desde distintos enfoques según la materia que esté cursando. De esa manera va conformando un trabajo orgánico que termina a veces constituyéndose en el trabajo final de la tecnicatura. Los temas trabajados por los alumnos pueden vincular a la música folclórica de Salta, Tucumán, Catamarca, para lo cual a veces realizan trabajos de campo durante sus vacaciones de invierno o de verano, costeados ellos mismos los gastos.

**PC:** Habías dicho que el *staff* de profesores que integran la carrera son once...

**EH:** Sí, once. Nueve son egresados universitarios de la UCA, la UBA y la UNLP, cada uno cubre diferentes campos desde lo aborigen, lo folclórico y lo popular urbano. También es importante el ingreso de profesores-investigadores de reciente promoción, porque eso redundará en una mejor identificación con el alumno, al ser un referente más cercano.

## ORNELLA DE DEVOTO

El pasado 17 de septiembre se cumplió el primer aniversario del fallecimiento de la destacada pianista Ornella Balestreri de Devoto, sucedido en la ciudad de Córdoba. Con ella desapareció una de las primeras intérpretes que dieron a conocer en la Argentina el repertorio contemporáneo de la música para piano. También, una maestra que dejó tras de sí numerosos discípulos en su instrumento.

Había nacido en Génova, el 28 de agosto de 1909. Contaba, entonces, 92 años, cuando ocurrió su deceso. Casi una niña prodigio, hizo su primera presentación en público a los 11 años. Sus estudios musicales se desarrollaron en el Conservatorio "Nicolò Paganini" de Génova y en el "Giuseppe Verdi" de Milán, después de haber sido iniciada musicalmente por su padre Aquiles Balestreri. Desde muy jovencita, estuvo en contacto con un círculo intelectual de calificados poetas, pensadores y músicos, lo cual debe haber influido en su temprana orientación hacia el arte del siglo XX.

Amiga personal de Luigi Dallapiccola, se constituyó en una difusora de la obra pianística del maestro italiano, uno de los primeros en adoptar el serialismo en la composición. La *Sonatina Canónica* de éste (1942 - 43) fue ejecutada fuera de Italia en un concierto dado en Viena por Ornella de Devoto. Poco antes, ella había ganado el Torneo Nazionale Pianístico Italiano en Génova (1941), con un jurado presidido por Alfredo Casella, y realizado audiciones por radioemisoras suizas. Muy pronto figuraron en sus programas obras de Hans Apostel, Boris Blacher, Hans Janaček, además de los italianos Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, Cortese y, por supuesto, Dallapiccola.

Ornella y su esposo el Ingeniero Lazzaro Devoto no fueron ajenos a la resistencia italiana al fascismo, sino que se comprometieron con ella. En 1944, la pianista realizó conciertos por Radio Roma destinados a los prisioneros de guerra. Poco después, empezaron giras al exterior que la trajeron a Sudamérica.

Finalmente, en 1951, ella y su marido se trasladaron a la Argentina, donde transcurriría el resto de su existencia (primero en Buenos Aires, luego en el interior). Entre esa fecha y 1980, desarrolló su carrera de concertista ofreciendo una serie ininterrumpida de recitales y conciertos con orquesta. Esta actividad alternó con la de la docencia, desempeñándose en cátedras de música de las Universidades Nacionales de Tucumán, Rosario y Córdoba. De esta última, asumió la Jefatura del Departamento de Música en la Escuela de Artes, realizando una importante labor de gestión. A ella se debió en buena medida la creación del Profesorado en Educación Musical y del Centro de Música Experimental, uno de los primeros del continente sudamericano, en la década del 60, provisto de un laboratorio de sonido. También favoreció la

introducción del método Suzuki en la Universidad, destinado a la enseñanza del violín para niños desde los 4 años. A comienzos de los 70, le tocó surcar las procelosas aguas que se agitaban políticamente en las Universidades del país, lo que en todo momento hizo con dignidad, valentía y buena fe.

Pero el objeto central de su amor y dedicación permaneció al piano. Rigurosa en la concepción de sus programas de concierto, se distinguió por ofrecer versiones integrales de sus compositores más queridos. En 1967 interpretó la serie completa de la obra pianística de Schönberg, en 1977 / 78 la de los *Preludios* de Debussy. Muchos de sus recitales estuvieron consagrados a un solo autor: Brahms, Bartók, Schubert, Beethoven. Se interesó por la música argentina erudita y estrenó varias obras de compositores representativos. Tuvo particular preferencia por la producción de Juan Carlos Paz. En cuanto a César Franchisena, profesor de composición de la Escuela de Artes de Córdoba y colega suyo, gozó de la primera audición de su temprana *Sonata* y sus tardías *Variaciones sobre un material* de las manos de Ornella de Devoto. Su estilo de ejecución fue de gran precisión, notable vigor y mucha sensibilidad e inteligencia. De ello ha dejado testimonio la única grabación que realizó, bajo el título de *5 expresiones de la música del siglo XX* de la Editorial discográfica de la Universidad Nacional de Rosario.

Cuando ya se había despedido del instrumento, tomó la imprevista decisión de regresar, ofreciendo un recital Brahms, que sorprendió por su hondura expresiva. A los 82 años, después de haber fallecido su esposo, cerró el ciclo musical de su vida con la versión integral del 1<sup>er</sup> volumen de *El clave bien temperado* de Bach. En 1992 el gobierno de Italia le confirió el grado de *Cavaliere dell' Ordine al merito* de la República italiana. En 1993, discípulos y colegas la homenajearon con un concierto, en el que brillaron los músicos del siglo XX que ella tan decorosamente había interpretado.

Todo parecía indicar el camino del ocaso, lleno de nobleza y reconocimiento, pero ocaso al fin. He aquí, entonces, que surgió una veta inesperada, una llama que había permanecido oculta: la poesía. Un poemario *Risonanze / Resonancias*, fue publicado en 1995, conteniendo 26 composiciones breves escritas en italiano y recreadas por la autora misma en español. Un caso de bilingüismo de máximo interés para el estudioso. Y Ornella de Devoto continuó escribiendo y buscando nuevos senderos a través de la palabra y obsequiando a sus amigos con los hallazgos de sus recorridos. Evocarla a un año de su muerte, significa traer a la memoria un ejemplo de vida, que no pudo concebirse a sí mismo de otra manera que transmutado en experiencia estética.

**Héctor E. Rubio**

## DIRECCIONES ELECTRONICAS

Los miembros y amigos de la AAM que quieran dar a conocer su dirección de e-mail en el próximo Boletín, sólo tienen que enviárnosla.

<b>AAM</b>	<b>iruiz@sinectis.com.ar</b>
Antón, Susana	suanton@arnet.com.ar
Baquadano, Miguel Angel	mike33ar@yahoo.com
Basso, Gustavo	basso@isis.unlp.edu.ar
Béhague, Gerard	gbehague@mail.utexas.edu
Bosquet, Diego	dbosquet@hotmail.com
Cal, Julieta	julical@hotmail.com
Camara, Enrique	camara@fyl.uva.es
Cerletti, Adriana	avcerletti@ciudad.com.ar
Cirio, Norberto Pablo	pcirio@sinectis.com.ar
Citro, Silvia Viviana	scitro_ar@yahoo.com.ar
Cragolini, Alejandra	acrag@infovia.com.ar
Donoso, Leandro	donozo@dynamo.com.ar
Fernández Calvo, Diana	dcalvo@fibertel.com.ar
García, Miguel Angel	miguelag@infovia.com.ar
Giuliani, Alicia	agiuliani@inpsat1.com.ar
González, Juan Pablo	jgonzaro@puc.cl
Goyena, Héctor	hgoyena@infovia.com.ar
Juárez, Camila	camilajuarez@hotmail.com
Kitroser, Myriam	kitroser@ns.psi.unc.edu.ar
Kohan, Pablo	pablokohan@ciudad.com.ar
Mansilla, Silvina Luz	silman@filo.uba.ar
Martínez Ulloa, Jorge	jomaru@rdc.cl

Melfi, María Teresa	mtmelfi@infovia.com.ar
Mendívil, Julio	a2506394@smail.Uni-Koeln.de
Mondolo, Ana María	mondolo@interar.com.ar
Musri, Graciela	musri@sinectis.com.ar
Olmello, Oscar	boecio@infovia.com.ar
Pedrotti, Clarisa	clariluna_ar@yahoo.com
Peña Fuenzalida, Carmen	cpenaf@puc.cl
Portorrico, Emilio	emiporto@topmail.com.ar
Rabbiosi, Patricia	gadatipe@cablenet.com.ar
Restelli, Graciela	grestelli@infovia.com.ar
Rodríguez, Edgardo	erodrige@infovia.com.ar
Rossi, Germán	euterpe@perseus.com.ar
Rubio, Héctor	hrubio01@yahoo.com
Ruiz, Irma	iruiz@sinectis.com.ar
Sacchi, María Antonieta	antonietaSacchi@arnet.com.ar
Saltón, Ricardo	ricardosalton@sinectis.com.ar
Sánchez, Walter	alewalt@albatros.cnb.net
Seeger, Anthony	aseeger@ucla.edu
Torp, Jorge	JTorp@t-online.de
Travassos, Elizabeth	etravas@cybernet.com.br
Travieso, Ruben Félix	rtravieso.ciudad.com.ar
Vázquez, Hernán	hevazque@fhumyar.unr.edu.ar
Velo, Yolanda	yvelo@fibertel.com.ar
Vignati, María Emilia	marzano14@interfree.it
Waisman, Leonardo	ljwaisman@yahoo.com
Wilde, Guillermo	gwilde@mail.retina.ar

## **NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACION DE ARTICULOS EN LA REVISTA ARGENTINA DE MUSICOLOGIA DE LA AAM**

Deben ser trabajos inéditos, con una extensión máxima de 50 páginas (incluyendo texto, bibliografía, mapas, pautaciones, figuras, fotos, etc.) tamaño A4, letra cuerpo 12, escritas a doble espacio, en hojas numeradas, con los márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y los márgenes superior e inferior de 2,5 cm.

Las notas y la bibliografía se ubicarán al final del artículo, conteniendo esta última todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los criterios adoptados en el Número 1 de nuestra Revista.

Las citas de referencias bibliográficas irán en el texto siguiendo el sistema autor, año, páginas.

Los ejemplos musicales deberán adjuntarse en hojas separadas del artículo indicando el lugar donde deben ser insertados.

Los trabajos se presentarán en dos copias impresas en papel y un disquete con indicación del procesador de textos utilizado.

Se debe adjuntar un resumen del artículo, en castellano y en inglés, no mayor de 10 líneas.

Deberán remitirse también los nombres completos y dirección de los autores, como así su pertenencia institucional. Los envíos deben dirigirse a los editores en su versión definitiva a la dirección postal: Bolívar 553, 4° J, (1066) Buenos Aires, Argentina.



**ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA**  
**Bolívar 553, 4° J**  
**1066 Buenos Aires**  
**Argentina**