

4' 33''

**REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL**

Registro de Propiedad Intelectual: 5315865

ISSN 1852 – 429X

Propietario: Universidad Nacional de las Artes – UNA

Dirección de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Directora: Mgtr. Diana Zuik

Mail: musicales.investigacion@una.edu.ar

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Buenos Aires, Argentina

Integra LATINDEX

Editorial

4' 33'' - *Revista on line de Investigación Musical* - del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), es un espacio creado para la divulgación de artículos inéditos e informes de investigación producidos por Docentes, Graduados y Estudiantes de nuestra Institución.

Realizando un recorrido a través de los 15 números publicados se pueden observar los diferentes intereses temáticos y la consecuente construcción de conocimiento producido en nuestro Departamento en torno a la actualización de enfoques y planteos técnicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

La Revista está conformada por cuatro secciones: *Artículos* - dedicada a la publicación de escritos académicos y/o informes de las investigaciones radicadas en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras; *Espacio Joven* - destinada a la publicación de escritos de jóvenes estudiantes o graduados que se inician en la investigación; *Tesinas* – dedicada a la publicación de los trabajos de graduación de las diversas orientaciones de la Licenciatura en Artes Musicales; *Reseñas* – sección dedicada a reseñas de libros, CD, DVD, Blue Ray u otros formatos.

Mgtr. Diana Zuik
Directora

AÑO VIII - N° 2 – Revista n° 17

Diciembre 2016

ÍNDICE

Editorial	pág. 1
Índice	pág. 2
Artículo n° 1: El rol del cuerpo en el entrenamiento auditivo. Una mirada dalcroziana sobre la formación musical profesional. Lilia B. Sanchez.....	pág. 3
Artículo n° 2: Lugares-comuns da perfeição musical em johann mattheson. Mônica Lucas.....	pág. 14
Artículo n° 1 – ESPACIO JOVEN: Más sobre la primera audición en Buenos Aires del concierto en MIB para piano y orquesta de Franz Liszt. Emiliano Turchetta.....	pág. 25
Artículo n° 2 – ESPACIO JOVEN: <i>Pequeños detalles de una gran industria</i> Diego Martín Arazi.....	pág. 31
Tesina: Consuelo Mallo López, guitarrista argentina. Patricia Di Lernia.....	pág. 44
Reseña: Libro <i>Generaciones Olvidadas</i> Manuel Massone.....	pág. 146

Artículo nº 1:

EL ROL DEL CUERPO EN EL ENTRENAMIENTO AUDITIVO UNA MIRADA DALCROZIANA SOBRE LA FORMACIÓN MUSICAL PROFESIONAL

Lilia Beatriz Sánchez

Palabras clave: formación musical profesional, entrenamiento auditivo, cognición corporeizada, teoría de la metáfora, Rítmica Jaques-Dalcroze.

Resumen

La inclusión de espacios curriculares de entrenamiento corporal dentro los planes de estudio músico-profesionales, abre una puerta hacia la toma de conciencia del cuerpo del músico, como primer instrumento musical.

Pero aún queda un largo camino por recorrer para que esta *conciencia corporal* se haga presente en otros espacios curriculares, entre ellos, el entrenamiento auditivo. En éste resulta igualmente fundamental, desde el nuevo paradigma de mente corporeizada, considerar la importancia de la integración de los procesos sensorio-motores y cognitivos, a la vez que ofrecer al alumno la posibilidad de recuperar y aplicar integralmente todas sus capacidades en la construcción de su personal recorrido de formación.

La comunidad de investigadores, principalmente en Neurociencias y Ciencias Cognitivas de la Música, aportan amplia fundamentación sobre la integración Mente-Cuerpo en los procesos de cognición musical; mientras que entre las metodologías de formación musical, la Rítmica Jaques-Dalcroze aporta un largo camino de experimentación a nivel nacional e internacional, para acortar la brecha que aún existe entre las teorías de la cognición y las prácticas pedagógicas.

Keywords: professional music education, ear training, embodiment, theory of metaphor, Dalcroze Eurhythmics.

Abstract

The inclusion of curriculum areas as body training, within music and professional syllabuses, opens a way to the awareness of the musician's body as the first musical instrument.

But there is still a long way to go, before this body awareness becomes present in other curriculum areas, including ear training. In ear training, it is essential as well, since the new paradigm of embodied mind, considers the importance of the integration of sensorymotor and cognitive processes, while encouraging students to take the opportunity to recover and fully implement all their capabilities and skills in building their personal training path.

The community of researchers, mainly in Neurosciences and Cognitive Sciences of Music, provide ample grounds on the Mind-Body integration in musical cognitive processes; and among the methodologies of musical training, Dalcroze Eurhythmics provides a long way of experimentation at national and international level, to bridge the gap that still exists between the cognitive theories and pedagogical approaches.

Introducción

Desde hace pocos años - considerando la larga historia de las instituciones de formación musical en nuestro país - asignaturas como Técnicas o Disciplinas Corporales y Expresión Corporal, han felizmente sido integradas como espacios curriculares dentro de los planes de estudios músico-profesionales para instrumentistas.

Con una duración máxima de cursada de un año – tiempos cortos para los tiempos del cuerpo - y en algunas instituciones con carácter de optativa, están orientadas principalmente al abordaje de técnicas para el entrenamiento de un cuerpo sensible y consciente de sus capacidades, para desplegarlas creativamente y expresivamente en la ejecución del instrumento.

Más tiempo llevará aún adaptar los espacios físicos para el dictado de este tipo de asignaturas: es significativo observar cómo los espacios de trabajo en las instituciones de formación musical, responden a un modelo de educación largamente arraigado que parece no haber contemplado jamás la posibilidad de un cuerpo en movimiento.

Sin intención de quitarle mérito a esta gran conquista de los nuevos planes de estudios a favor del *cuerpo del músico*, a mi criterio, esta toma de conciencia queda atrapada en los límites de este espacio curricular. Límites que no permiten abordar aspectos más profundos y anónimamente involucrados del cuerpo en la música como son los aspectos cognitivos y particularmente, en la relación percepción-acción-cognición presente tanto en la ejecución como en la audición musical.

La elección de nuestros alumnos instrumentistas por una formación musical profesional, está claramente orientada por la elección del instrumento que quieren *tocar*. Podemos advertir en esta expresión propia de nuestro idioma - *tocar un instrumento* - cómo uno de nuestros sentidos se vuelve metáfora lingüística de la ejecución musical. Aunque bien sabemos, que no es el único sentido involucrado.¹

Esto hace de la asignatura *Instrumento*, el tronco de un plan de estudios en el que participan otros espacios curriculares que abordan contenidos y desarrollan destrezas específicas que hacen a la formación integral del músico intérprete.

Pero me gustaría en esta ocasión abordar el tema de uno de ellos, el entrenamiento auditivo, que desde los comienzos de la formación se constituye como el espacio curricular donde se desarrolla un sentido distintivo del músico: la audición musical.

Dejaré deliberadamente fuera de este artículo la participación del cuerpo en la ejecución instrumental que, aunque más evidente al observar un músico *tocando* su instrumento, no por esto escapa a las reflexiones de este artículo; para así poder centrarme desde una mirada dalcroziana, sobre mis observaciones durante el dictado de la asignatura de entrenamiento auditivo y como integrante de mesas examinadoras de la misma. Llegado este punto, se impone una brevísima síntesis de conceptos acerca de la cognición musical para fundamentar la importancia del rol del cuerpo del músico en su formación profesional.

La cognición musical

Dentro de las ciencias cognitivas llamadas de segunda generación, el concepto de *embodiment* o mente corporeizada, se ha convertido en un nuevo paradigma abordado por un amplio campus de investigación.

Algunas teorías sobre *affordances*², *relaciones contingentes acción-percepción*³ y proyecciones metafóricas de *esquemas-imagen*⁴, fundamentan la implicancia del rol de la corporeidad, en tanto ésta “*funde y confunde naturaleza y cultura*”, (Pelinski 2005:10) considerando la relación indisociada Cuerpo-Mente en - acción⁵ como el camino para la de construcción de significados.

Este nuevo paradigma convoca a un amplio espectro de disciplinas (neurociencias, psicología, filosofía de la mente, entre otras), que desde sus aportes específicos confluyen con éxito y fundamentos indiscutibles, en el cuestionamiento del viejo paradigma cognitivista clásico, a la vez que impone el desafío de cambiar la mirada sobre los procesos de aprendizaje, y los enfoques metodológicos que la tradición ha enraizado en la educación general, como así también, en la artístico-musical que nos ocupa.

El cuestionamiento contemporáneo al viejo paradigma, llevó necesariamente al estudio y la reflexión sobre las experiencias y prácticas humanas en las que lo no conceptual, lo no predicativo, está fuertemente implicado; hacia un cambio epistemológico en el que el conocimiento tácito - *knowing how* - cobraría la importancia relegada hasta entonces con exclusividad, al conocimiento explícito - *knowing that*. El *oficio de músico*, indudablemente, se encuentra entre estas prácticas.

Dentro de la formación musical profesional, el campo del entrenamiento auditivo es ampliamente investigado por reconocidos profesionales de las Ciencias Cognitivas de la Música. Entre ellos, Favio Shifres aborda conceptos que han estado históricamente divorciados en la formación auditiva tradicional, tales como:

- escucha receptiva (pasiva) vs escucha produccional (activa);
- audición musicológica (analítica, reflexiva, que supone conceptos previos *reificados* en la acción de escuchar) vs audición musical (de carácter más intuitivo y emocional).

Pensar la educación auditiva del músico desde la nueva perspectiva de la mente corporeizada, supone que los límites entre estos conceptos no son tan rígidos y (...) *“que tal escisión (musical vs. musicológica) es más metodológica que ontológica”*. (Shifres 2013:15)

En el campo de las neurociencias, se han multiplicado las investigaciones gracias a sus numerosos instrumentos de evaluación y medición, para concluir que *“una cualidad especial de la musicalidad es el fuerte acoplamiento del procesamiento sensoriomotor y auditivo, necesario para interpretar música.”*⁶ (Altenmüller 2015:74)

Un sistema integrado y dinámico de conexiones neuronales a nivel neurofisiológico, habilita a la integración de las percepciones auditivas, visuales, hápticas y motoras, que en el ciclo de acción-percepción en la relación sujeto-entorno, co-opera junto a patrones específicos del sistema cognitivo, para la elaboración de representaciones mentales *con sentido musical*.

Altenmüller señala además, que *“diferentes métodos de enseñanza y actitudes de aprendizaje durante la instrucción musical se reflejan en patrones específicos de activaciones cerebrales.”* (Altenmüller 2015:77)⁷

Desde este nuevo paradigma, el cuerpo participa activamente no sólo en la producción musical, sino también en la escucha y el pensamiento musical.

En resumen: aceptar el desafío de abordar el entrenamiento auditivo del futuro músico desde esta perspectiva, impone la necesidad de:

(...)“abandonar la idea de unas limpias líneas divisorias entre percepción, cognición y acción; abandonar la idea de un centro ejecutivo donde el cerebro lleva a cabo el razonamiento de alto nivel; y, sobre todo, abandonar los métodos de investigación que separan artificialmente el pensamiento de la actuación corpórea” (Andy Clark 1997: 33, en P. Ghiena 2014: 25).

Teoría de la Metáfora

Una de las teorías que más se ha investigado en el campo de la cognición musical, es la Teoría de la Metáfora. Formulada por Mark Johnson y George Lakoff, sostiene que nuestras experiencias corporales construyen patrones de naturaleza kinestésica y estructura temporal – *esquemas-imagen*⁸ - de carácter preproposicional y preconiente, que luego son proyectados combinada y creativamente a través del proceso de *metaforización* a otros dominios conceptuales-cognitivos.

Estos patrones son definidos por Johnson como *“patrones dinámicos y recurrentes de nuestras interacciones perceptivas y programas motores que dan coherencia y estructuran nuestra experiencia”*⁹ (Johnson, 1987:14 en Reybrouck 2005:13)

Cabe aclarar, que estos esquemas no se tratan de representaciones mentales conceptuales o figurativas, sino de estructuras generales producto de la abstracción de aspectos comunes a las múltiples y variadas experiencias sensoriomotoras.

El concepto de Metáfora se refiere al proceso de proyección de un campo a otro: (...) *“el rol de la metáfora es el de la elaboración del significado”* (Johnson, 1987:65 en Peñalba 2008:52)

“Podríamos considerar a los esquemas-imagen como herramientas de entendimiento, incorporadas desde y a nuestra experiencia, que dan lugar a un particular compromiso con el flujo musical, como una organización sentida que orienta la escucha en términos de experiencias sensorio-motoras anteriores”. (Jaquier-Leiva 2013:60)

Estos esquemas reflejan características básicas de nuestra experiencia corporal del espacio, tiempo, fuerza/energía y movimiento,¹⁰ que aplicadas al dominio de la música, *“dan lugar a los conceptos musicales metaforizados de espacio musical, tiempo musical, fuerza musical y movimiento musical.”* (Brower 2000: 327)

De este modo, el cuerpo se transforma en el dominio concreto de origen de estructuras flexibles que, a través de su proyección metafórica, nos permiten comprender y conceptualizar aspectos de otro dominio abstracto: en nuestro caso, la música.

En el vocabulario propio del músico, en las partituras y entre los conceptos específicos del lenguaje musical, aparecen múltiples expresiones verbales, indicaciones y términos que hacen referencia al movimiento, al espacio, y a sensaciones y acciones corporales. Sólo por nombrar algunas de ellas: *no corras, no te quedes, estás bajo o alto*; indicaciones de tempo como *andante, agitato, leggiero, grazioso, stringendo, stretto*; de intensidad como *sforzando, crescendo, decrescendo*; de articulación como *staccato, pizzicato, frullato*; y un largo etcétera que el lector músico podrá completar con otros tantos ejemplos.

Como si el modo de transferir estos conocimientos entre generaciones de músicos durante años, sólo hubiera podido encontrar una terminología más efectiva para su comprensión por su poder para evocar imágenes corporales que por sus significados lingüísticos.¹¹

Pero estas expresiones, si bien significativas como metáforas verbales de acciones musicales, no dan cuenta de *cómo estos constructos sensorio-motores-cognitivos operan efectiva y concretamente cuando hacemos-escuchamos-pensamos música.*

Mientras aún es necesario investigar más ampliamente al respecto, los docentes observamos innumerables ejemplos de cómo la sobrevaloración de los aspectos cognitivos en detrimento de los aspectos sensoriales y motores se constituyen muchas veces en un obstáculo para el entrenamiento de nuestros alumnos músicos en el campo auditivo.

Algunos ejemplos de las dificultades que se presentan en las instancias curriculares de entrenamiento auditivo

Son innumerables las situaciones en las que un docente puede advertir cómo la tradición de entrenamiento auditivo en muchas instituciones, lleva a los alumnos a desnaturalizar sus experiencias convirtiendo a la música en un objeto de estudio *quasi* científico, donde los conceptos se convierten en entes abstractos, desprovistos de sus valores expresivos, estéticos y lejanos de una experiencia sentida.

Tomemos el ejemplo del Dictado Rítmico, un *clásico* de las clases de audio:

Desde los primeros niveles de la asignatura, la práctica habitual de este tipo de dictados supone el aislamiento del parámetro de duración del sonido, despojado de la melodía y la armonía, que en el

juego de vuelos y caídas, de alturas e intensidades, impulsos y detenciones, de tensiones y resoluciones, completan el sentido del ritmo y justifican expresivamente las nociones de metro. Se reduce así a un abordaje cuantitativo, aquello que por naturaleza es de carácter cualitativo; ya que las nociones de metro son también parte constituyente de las fuerzas que se ponen en juego en el discurso musical para sostenerlo, acompañarlo y someterse a los aspectos expresivos del mismo.

Desde mi formación dalcroziana y mi trabajo docente en varias instituciones de distintas especialidades artísticas, he podido observar cómo en el ejercicio de picar una pelota sobre los acentos métricos de una propuesta musical improvisada por el docente¹², los alumnos sin formación musical resuelven la consigna rápida y satisfactoriamente en una natural comunión entre percepción y acción. Es así que a partir de sensaciones y percepciones nacidas de esta relación, construyen la noción de tiempos fuertes y débiles, la regularidad en la alternancia de los mismos en las variadas combinaciones de métricas, la noción de arsis y tesis, así como también, en tanto movimiento y música comparten el ciclo de preparación, acción y consecuencias de la acción, la nociones de anacrusa, crusa y metacrusa.

Por otro lado, al realizar este mismo ejercicio con alumnos músicos de formación avanzada, se los puede observar paralizados para la acción, intentando resolver la consigna a partir de cálculos numéricos que nada tienen que ver con la sensación auditivo-kinestésica de los conceptos antes mencionados.

No es de extrañar entonces que nuestros alumnos músicos se sientan más seguros contando para lanzar la pelota en el acento – o para leer una partitura-, *pues no confían en aquello que escuchan sino en aquello que miden*.¹³

Otro ejemplo comúnmente observable en los exámenes de audio, es la dificultad para resolver la resolución de consignas referidas a la construcción de una cadencia perfecta, como ejercicio aislado o en el contexto de una melodía modulante que se les pide escribir. Aparecen usualmente errores que tienen que ver con una falta de conciencia sensorial de los conceptos de dominante y tónica dentro de una tonalidad, y las tensiones que buscan una resolución dentro o fuera de ella. El término mismo de tensión y su contraparte, la distensión o reposo, tienen su origen en el mundo físico y concreto.

El sentido musical de estos conceptos no nace de un constructo elaborado desde la teoría musical sobre la formación de un acorde según una determinada organización interválica con respecto a una fundamental, su ubicación dentro de la tonalidad y la categorización de estos intervalos según los criterios de disonancia y consonancia.

Entre estos conceptos, la condición de *sensibilidad* de una *sensible* – y otra vez aquí una referencia corporal para su comprensión- proviene de la percepción sensorial de un fenómeno acústico dentro de un contexto de contención tonal, que es *percibido como sensación de tensa inestabilidad* que busca, antes o después en el devenir del flujo musical, su merecido reposo.¹⁴ El concepto de *sensible* adquiere *sentido musical* como síntesis de procesos de análisis, conceptualización y categorización, producto de innumerables experiencias musicales, entendidas éstas como procesos integrados de acción, percepción y cognición a través del canto, el movimiento, la audición interior, tocando, individualmente o en grupo, y así comprender a través de un pensamiento corporeizado este ciclo dinámico de tensiones y resoluciones, construyendo imágenes sonoras a las que será posible recurrir a través de la audición interior como estrategias para la escritura de una cadencia o una melodía en su camino modulante.

La Música (...) es un estímulo para el movimiento y es percibida en términos de sus capacidades de inducción motora. Este nivel de simulación ideomotora puede ser básicamente concebida como "fuerzas" y "energías" que son inherentes a las estructuras musicales las

cuales, a su vez, cuentan para nuestra percepción e imaginación de la "tensión", "resolución" y "movimiento". Reybrouck (2005. 8)

Ya sea desde la perspectiva de una teoría cognitiva, o desde las experiencias observables en las clases y exámenes, no hay duda de que como expresa Bowman: *"la experiencia corporal es una dimensión constitutiva e indispensable de toda música: escuchada o ejecutada"*. (Bowman y Powell 2007:1094).

Sin embargo, hacer referencia a experiencias sensoriomotoras como la de moverse picando una pelota, podría llevar a la confusión de estar hablando de un juego de niños en el contexto de la formación profesional de alumnos que ya no lo son.

Aquí entra en juego otro concepto que también es importante considerar con respecto al paradigma de mente corporeizada: el de las capas cognitivas y las estrategias de aprendizaje.

Capas cognitivas y estrategias de aprendizaje

"Para Stern, a diferencia de la visión de Piaget, la actividad sensorio-motora, como primer sentido de organización, quedaría en una capa de nuestra experiencia, que no sería desechada ni superada por otra capa posterior. Por su parte, C. Petitmengin (2007) alude a estas capas cognitivas, resaltando que la dimensión sensorio-motora permanece latente a lo largo de toda la vida." (Jaquier-Leiva 2013: 57)

Por su parte, neurocientíficos comprueban que *"los efectos de la plasticidad (del cerebro) no están restringidos a un período crítico en la vida temprana, sino que también modulan la organización auditiva funcional en adultos"* ¹⁵ (Altenmüller 2015: 76)

Asimismo, (...) *"se ha demostrado que la percepción visual y rítmica están determinadas por los movimientos del cuerpo, tanto en niños como en adultos, (...)"*. (Altenmüller 2015:78) ¹⁶

Esto nos pondría delante otro cuestionamiento: ¿en qué olvidado lugar hemos dejado los pedagogos dentro de nuestras prácticas la integración de esta capa cognitiva en la formación de nuestros alumnos?

La idea de capas cognitivas, nos marcaría un rumbo para implementar estrategias de aprendizaje que convoquen las múltiples capacidades a las que un alumno adulto pueda recurrir aislada o combinadamente, para alcanzar los objetivos de su propia formación.

Estrategias de aprendizaje entendidas como conjunto de operaciones empleadas por los alumnos para la adquisición, almacenamiento, recuperación y uso de la información en procesos activos de construcción de significados.

En el caso de la formación musical, estas operaciones implican necesariamente la corporeidad del músico porque de otro modo...la música misma no sería posible.

¿Cómo recuperar la integración de todas las capacidades perceptivas, creativas, emocionales e intelectuales, despertando esa capa cognitiva adormecida en nuestros alumnos músicos tras largos años de formación tradicional?

¿Cómo modificar nuestras prácticas pedagógicas para abordar el entrenamiento auditivo desde este nuevo paradigma de cognición corporeizada de la música, y específicamente el concepto de esquemas-imagen que, tal como señalan Jaquier y Leiva, (2013: 60) *"se presentarían aquí como una posibilidad sentida de vínculo entre la actividad corporal temprana y el mundo que continúa a lo largo de la vida, incorporada en el ciclo acción-percepción."*?

Sin embargo, existen desde hace largo tiempo, estrategias metodológicas que contemplan esta perspectiva y que actualmente han sido nuevamente puestas a la luz por investigadores en neurociencias y psicología de la música: *La rítmica musical Jaques-Dalcroze*.

La disciplina de Rítmica Musical Jaques-Dalcroze

No me detendré en el marco de este artículo por razones de extensión, en las estrategias específicas de la disciplina, sino en los fundamentos generales y su vinculación estrecha con los conceptos sobre mente corporeizada abordados anteriormente.

*“Para Jaques-Dalcroze, (...), la comprensión musical emana de la acción del cuerpo y está arraigada en la experiencia sensorial”*¹⁷(...) (Juntunen Westerlund 2001 en Mathieu 2010: 23); Porque es *“a través de la exploración y experiencia corporal, (que) las palabras y los símbolos adquieren significado; sin la experiencia perceptiva del cuerpo, las palabras resultan vacías”*¹⁸ (Juntunen 2005:28)

La relación Música-Movimiento, a partir de lo que ambos tienen de específico y en común - nociones de tiempo, espacio, energía y forma - constituye el eje de esta disciplina convirtiéndola así, entre los métodos de formación musical, en el que *“más claramente articula el rol del cuerpo en la pedagogía y expresión musical”*¹⁹ (Seitz 2005: 422)

La metodología contempla 3 áreas de aprendizaje: Rítmica (la más conocida de las áreas), Solfeo²⁰ e Improvisación (corporal, vocal e instrumental) que pueden abordarse individual o integradamente pero siempre atravesadas por la misma idea: experimentar la música relacionándola con aspectos corporales y espaciales.

La pedagogía dalcroziana ofrece una multiplicidad de experiencias musicales corporeizadas en la que los conceptos musicales son abordados a través de experiencias de campos vinculados:

- Sensación - acción: integrando sentidos auditivo y kinestésico a través del movimiento.
- Pensamiento - acción: tomando conciencia de las acciones, analizando y conceptualizando.
- Sentimientos - acción: expresando emociones inspiradas por la música a través del movimiento.

“De este modo, sensación, acción, emociones y pensamiento interactúan continuamente en los ejercicios”. (Juntunen 2005: 26)

Traducir sonidos en movimiento, o viceversa, es un modo de proyección metafórica de un dominio a otro. Más aún: para comprender ambos dominios y proyectar uno en el otro, los esquemas-imagen estarían estructurando cómo percibimos, cómo pensamos y qué hacemos mientras nos movemos en relación a la música. Estas experiencias dalcrozianas ofrecen la posibilidad de múltiples proyecciones en varios sentidos y construyendo nuevos sentidos.

Y esto no es un juego de niños...

La indisociabilidad de los sistemas auditivo, kinestésico y cognitivo en el paradigma de mente corporeizada en la formación musical, hacen de la concepción original de Dalcroze sobre el rol del cuerpo y del movimiento en el aprendizaje y práctica musical, un asunto de renovada importancia para músicos y educadores musicales.

Para Dalcroze: *“la Rítmica constituye (...) “una forma corporal de ser-en-sonido”*²¹ (Juntunen, 2004, en Mathieu 2010:23)

Esta *forma corporal de ser en sonido*, y en razón de lo expuesto anteriormente, podría considerarse como una *forma corporal de pensar en sonido*. La Rítmica Jaques-Dalcroze aporta así un amplio

campo de experimentación e investigación para transitar el puente entre las teorías cognitivas y las prácticas pedagógicas, reconciliando *metodológicamente* los conceptos de audición escindidos dentro de la formación auditiva tradicional.

Para concluir, dejo las palabras de dos investigadores en neurociencias y psicología de la música, sobre Jaques-Dalcroze y su metodología, en referencia a destrezas y conceptos inherentes al entrenamiento auditivo de un músico:

“Su principal objetivo fue desarrollar la audición interior para facilitar el pensamiento musical, la lectura y la escritura de la música sin la ayuda de un instrumento. En neurociencia, tal capacidad podría denominarse audiation²², que describe la capacidad de pensar en sonido, es decir, reconocer, recordar y manipular complejos patrones musicales mentalmente. Un ejemplo excelente de audiation podría ser la habilidad para leer una partitura, escuchar interiormente la melodía escrita mientras se la lee, almacenar en la memoria auditiva y formar la retrógrada y finalmente escribirla de memoria.”²³ (Altenmüller 2015:72)

“En la música, todos sus principales elementos - melodía, ritmo y fraseo, cadencias, acentos, micro variaciones del tiempo y la dinámica, y la armonía, entre otros, son alimentados y diseñados por procesos corporales. Esa es la razón por la que la fecunda comprensión de Dalcroze sobre el rol del cuerpo y el movimiento en la música y en la pedagogía musical, es tan importante para los músicos, educadores musicales, y los psicólogos de hoy.”²⁴ (Seitz 2005: 431)

Coda

Llegando al final, me gustaría aclarar que no es una intención descalificadora de las prácticas habituales en el entrenamiento auditivo en las instituciones la que me ha impulsado a escribir este artículo.

Yo misma he sido formada con esas prácticas y he encontrado, como muchos otros, estrategias para resolver las dificultades que me planteaban. Como así también confieso las he implementado como docente de audio en más de una oportunidad.

Pero en la reconsideración que hago de estas prácticas, intento poner sobre el tapete la necesidad – que seguramente compartiré con otros docentes – de buscar alternativas para resolver las dificultades que a menudo se nos presentan para el dictado de estos espacios curriculares.

Si desde los primeros niveles de entrenamiento auditivo, aún en adultos, tenemos presente e implementamos estrategias para abordar las prácticas desde este nuevo paradigma de mente corporeizada, habremos ayudado a los alumnos a recuperar la confianza en sus capacidades perceptivas y habremos aportado un amplio bagaje de experiencias y recursos plenos de sentido musical, que le servirán de estrategias de aprendizaje para enfrentar en los niveles más avanzados, el dictado rítmico más complejo, la construcción de una cadencia o la escritura de una melodía modulante en un examen de audio y muchas otras consignas que se le presenten a lo largo de su formación.

La inclusión de nuevos espacios curriculares de entrenamiento corporal dentro los planes de estudio músico-profesionales, abre una puerta hacia la toma de conciencia del cuerpo del músico, como primer instrumento musical.

Pero aún queda un largo camino por recorrer para que esta *conciencia corporal* se haga presente en otros espacios curriculares, entre ellos, el entrenamiento auditivo. En éste resulta igualmente fundamental, considerar la importancia de la integración de los procesos sensorio-motores y

cognitivos, a la vez que favorecer al alumno la posibilidad de recuperar y aplicar integralmente todas sus capacidades en la construcción de su personal recorrido de formación.

La comunidad de investigadores, principalmente en Neurociencias y Ciencias Cognitivas de la Música, aportan amplia fundamentación sobre la integración Mente-Cuerpo en los procesos de cognición musical; mientras que entre las metodologías de formación musical, la Rítmica Musical Jaques-Dalcroze, aporta un largo camino de experimentación a nivel nacional e internacional, para acortar la brecha que aún existe entre las teorías de la cognición y las prácticas pedagógicas.

Sólo hace falta aceptar el desafío de abrir otras puertas...

¹ Sabemos que los sentidos visual y auditivo están igualmente involucrados. Pero también existe el sentido propioceptivo, del cual los músicos tenemos poca conciencia y que participa tan activamente como los demás, en la construcción de un afinado mecanismo psicomotor que cada instrumentista despliega en su ejecución.

Para la neurofisiología, el sistema propioceptivo es el que integra percepciones provenientes de distintos captos sensoriales, entre ellos los músculos, que opera en tiempo real y permite la representación y la regulación del movimiento en el espacio. Jaques-Dalcroze estaba convencido de que el movimiento corporal era una experiencia sentida por un *sexto sentido* y lo denominó *sentido muscular* mucho antes de que la ciencia acuñara el término de *propiocepción*. "Esto consiste en la relación entre la dinámica del movimiento y la posición del cuerpo en el espacio, entre la duración del movimiento y su extensión, entre la preparación de un movimiento y su representación". (Jaques-Dalcroze 1898, en Farber & Parker 1987:44).

² Affordances: teoría investigada para la percepción musical por Oliveira y Oliveira, Clarke, Reybrouck, y López Cano, entre otros. Se consideran *affordances* o *prestaciones* musicales al "conjunto de acciones motoras y corporales manifiestas o encubiertas que la música nos permite hacer con ella" (López Cano 2014:69) A través de experiencias perceptivas recurrentes, elaboramos representaciones de aspectos de la música a los que recurrimos a modo de prestaciones para operar cognitivamente en nuevas experiencias musicales. El aspecto motor está fuertemente implicado en la génesis de estas prestaciones, A diferencia de los esquemas- imagen de la teoría de la metáfora que trataré más adelante, operan a un nivel más consciente, pues (...) "Percibir y no reconocer es no entender y por tanto no desencadenar el acto motor necesario o adecuado". (Clarke 2005 en Peñalba 2008:100)

³ Contingencias sensoriomotoras: teoría desarrollada por Kevin O'Regan y Alva Noë, centrándose en una conciencia de la percepción basada en la relación entre el movimiento de nuestros cuerpos y los cambios en la información sensorial. Esta relación conforma reglas, cuyas estructuras abstraídas de todas las experiencias, se definen como *contingencias sensoriomotoras* que operan a nivel conciente.

"Cuando un intérprete se hace virtuoso, obtiene un dominio de estas leyes, las conoce a la perfección y las utiliza para obtener los mejores resultados a nivel musical. La **hipótesis del movimiento compensatorio** sostiene que cuando un intérprete virtuoso que toca su instrumento musical no obtiene la respuesta esperada del mismo como consecuencia de sus movimientos, tiende a compensar dichos movimientos para obtener el sonido que desea". (Peñalba 2008; 184)

⁴ Esta teoría la abordaré singularmente en el texto principal del artículo.

⁵ Expresión relacionada con la perspectiva del Enactivismo según la cual la corporeidad del sujeto no se limita a recibir pasivamente información de su entorno. sino que crea significados a partir de su experiencia *en y con él*.

⁶ "(...) *one special quality of musicianship is the strong coupling of sensorimotor and auditory processing required to perform music*" (Altenmüller 2015:74)

⁷ "Furthermore different teaching methods and learning attitudes during musical instruction are reflected in specific brain activations patterns." (Altenmüller 2015:77)

Estudios realizados por Altenmüller comparando 2 grupos en el aprendizaje de los conceptos de antecedente y consecuente demostraron un modo de procesamiento a nivel neurológico más global y con intensa actividad de asociaciones viso-espaciales y sensoriomotoras en aquel grupo en que habían implementado estrategias según una audición de tipo musical - cantando, tocando e improvisando - en comparación a aquel grupo en que las estrategias habían deliberadamente evitado este tipo de acciones, remitiéndose a algunos ejemplos escuchados y fundamentalmente a instrucciones verbales, conceptuales y de notación que mostraron una activación más parcial en

centros relacionados con el lenguaje y el procesamiento analítico. Podemos encontrar aquí una relación de estos resultados, con lo sostenido por Shifres con respecto a que la escisión entre audición musical y musicológica, es de carácter más metodológico.

⁸ También llamados *esquemas encarnados*.

⁹ Algunos de los esquemas más básicos señalados por Johnson son los de unión, ciclo, escala, centroperiferia, contenedor, bloqueo, imposibilidad, parte-todo, lleno-vacío, iteración, equilibrio, contrafuerza, atracción, cerca-lejos, compulsión, proceso, colección, etc. (Peñalba 2008:55) Algunos de los ejemplos investigados en la relación a la música, son los esquemas: verticalidad/ arriba-abajo en referencia a la direccionalidad del sonido, equilibrio para tensión-distensión (cadencia), origen-camino-meta identificable en una modulación.

Pero no es a partir de un esquema-imagen aislado que comprendemos un concepto musical, sino en la dinámica que impone la interacción constante y renovada en cada experiencia de uno o varios de ellos que estructuran la acción y construyen sentidos renovables en sucesivas experiencias musicales en sus circunstancias únicas y modos personales del sujeto al vivirlas.

¹⁰ 1) Experimentamos el espacio como conformado por regiones delimitadas. 2) Experimentamos el tiempo como enmarcado en ciclos. 3) Experimentamos el cuerpo como centrado, equilibrado y sostenido por un terreno estable. 4) Experimentamos el movimiento como siguiendo caminos que conducen a objetivos. (Brower 2000:327)

¹¹ Sin contar las tantas otras situaciones en que un maestro pone su cuerpo en acción como ejemplo, para explicar aquello que no encuentra expresión posible en palabras.

¹² Se refiere a la improvisación— principalmente pianística y que es distintiva de la metodología dalcroziana - que el profesor emplea en sus ejercicios que relacionan música y movimiento; y que le permite adaptar las consignas musicales específicas del ejercicio a las necesidades del grupo de alumnos en cada situación de aprendizaje. En el caso de este ejercicio, permite modificar y combinar las métricas propuestas para la realización del mismo. El piano como instrumento ofrece una extensión y una riqueza polifónica para que las consignas sean musicales en todos sus aspectos, aún cuando en este caso se esté trabajando un concepto métrico.

¹³ Este entrenamiento de nuestras capacidades analíticas y racionales para resolver situaciones de aprendizaje en detrimento de nuestras capacidades perceptivas e imaginativas - *saber qué* más que *saber cómo* – es justo aclarar no son privativas de la formación de los músicos. Lamentablemente, la Educación General refuerza esta tradición fuertemente instalada y es así que los adolescentes y adultos que eligen una Formación Artística Superior, se ven condicionados para recuperar esos *saberes adormecidos*, tan necesarios para un artista.

¹⁴ Tan naturalmente como el ciclo dinamismo-estabilidad está presente en los ritmos biológicos.

¹⁵“(…) *effects of plasticity are not restricted to a critical period in early life, but also modulate functional auditory organization in adults:* (Altenmüller 2015: 76)

¹⁶“(…) *It has been demonstrated that visual and rhythmic perception are shaped by body movements in both infants and adults (…)*” (Altenmüller 2015: 78)

¹⁷“*Pour Dalcroze, en effet, la compréhension musicale émane de l’action du corps et est ancrée dans l’expérience sensorielle*” (Juntunen Westerlund 2001 en Mathieu 2010: 23)

¹⁸“*Through bodily exploration and experience, words and symbols come to have a meaning; without the body’s perceptual experience, words are empty.*” (Juntunen 2005:28)

¹⁹“*We propose that the Dalcroze approach most clearly articulates the role of the body in music pedagogy and musical expression.*” (Seitz 2005:422)

²⁰Solfège en lengua francesa. Dado el origen y tradición de esta metodología, se mantiene esta denominación aún en países de habla hispana.

²¹“*A bodily way of being-in-sound*” (Juntunen, 2004, en Mathieu 2010:23)

²²“*Edwin Gordon llamó a esta capacidad “audiation” (Gordon 1980). Audiation (….) puede entenderse como el proceso por el cual se activan patrones musicales conocidos ya establecidos, que son almacenados como representaciones mentales*” (Altenmüller 2015:76) No he encontrado traducción posible para el término *audiation*, que no debe confundirse sin embargo con el de *audición*.

²³“*His main goal was to develop the inner ear to facilitate musical thinking, reading and writing music without the help of an instrument. In neuroscience, such a capability could be termed audiation, describing the ability to think in sound, i.e., to recognize, remember and manipulate complex musical patterns mentally. An example for excellent audiation could be the skill to read a score, hear the notated melody in the inner ear whilst reading it, store it in auditory working memory and form the retrograde and finally write this down from memory*” (Altenmüller 2015:72)

²⁴“*In music, all of its major elements – melody, melodic contour, rhythm and phrasing, cadence points, accents, microvariations in timing and dynamics, and harmony, among others – are informed by, and draw on, bodily processes. That is why Dalcroze’s seminal understanding of the role of the body and movement in music and musical pedagogy is so important to musicians, musical educators, and psychologists today.* (Seitz 2005: 431)

Bibliografía general

Altenmüller, Eckart. 2015. “Emile Jaques-Dalcroze as a Visionary of Modern Brain Sciences”. *Le Rythme 2015*: 70-81. FIER Eds.

Bowman, Wayne, Powell, Kimberley 2007 “The Body in a State of Music” *International Handbook of Research in Arts Education.2: 1087-1106* Liora Bresler, ed. Dordecht, Netherlands. https://www.researchgate.net/profile/Kathleen_Gallagher/publication/226553037_Conceptions_of_Creativity_in_Drama_Education/links/00b7d51b9fd259a502000000.pdf (Descargado el 10 de octubre de 2016) También disponible en https://www.academia.edu/1166563/The_body_in_a_state_of_music

Brower, Candance. 2000. “A Cognitive theory of musical meaning.” *Journal of Music Theory* 44 (2): 323-379

Farber, Anne, Parker, Lisa. 1987. “Discovering Music through Dalcroze Eurythmics” *Music Educators Journal*, 74(3): 43-45. Focus: *Music and Movement*. Published by: MENC: The National Association for Music Education Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3397940> (Descargado el 30 de setiembre del 2015)

Jaquier, María de la Paz. 2012. “La Comprensión Metafórica en la Enseñanza y Conceptualización Musical. Las expresiones metafóricas en la interacción docente-estudiante.” *Actas del II Seminario de Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música*. ISBN 987-27082-7-4 ISBN-13: 978-987-

27082-7-6 Edición electrónica – 2012 Editorial: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música – SACCOM Edición: 1a Ed. pp. 77-86. <http://www.academica.com/favio.shifres/38> (Descargado el 21 de setiembre de 2015)

Jaquier, María de la Paz, Callejas Leiva, Daniel. 2013. "Teoría de la metáfora y cognición corporeizada ¿Cómo se introduce la teoría de la metáfora conceptual en los estudios musicales?" *Epistemus.2*: 51-88. SACCOM ISSN 1853-0494

Juntunen, Marja-Leena 2005 "¿What makes Eurythmics Dalcroze Eurythmics?" *Le Rythme 2005*: 26-29. FIER Eds.

López Cano, Rubén, 2011. "Música, mente y cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad." En Marita Fornaro (ed.), *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Montevideo. Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitaria de Música. (Descargado el 30 de octubre de 2014)

Mathieu, Louise 2010. "Un regard actuel sur la Rythmique Jaques-Dalcroze" *L'éducation musicale au XXI^e siècle. Formation corporelle du musicien: Quelle recherche? Quelle formation?* *Recherche en Education Musicale*. 28:17-28 ISSN 0844-5923 Dépôt légal — 2010 Faculté de Musique. Université Laval. Québec. http://www.mus.ulaval.ca/reem/REEM_28.pdf (Descargado el 12 de agosto de 2014)

Pelinski, Ramón. 2005. "Corporeidad y experiencia musical" *TRANS 9 Revista transcultural de Música. Dossier Música, cuerpo y cognición. Ed. Rubén López Cano*. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical> (Descargado el 30 de agosto del 2010)

Peñalba Acitores, Alicia. 2008. "El Cuerpo en la interpretación Musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos." *Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal*. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/55/1/TEISIS09-090320.pdf> (Descargado el 30 de agosto del 2010)

Pereira Ghiena, Alejandro. 2014. "El rol del movimiento corporal manifiesto en tareas de lectura cantada a primera vista" *Tesis de Maestría en Psicología de la Música. Universidad Nacional de la Plata*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34251> (Descargado el 24 de octubre 2015)

Reybrouck, Mark. 2005. "Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy". *TRANS 9 Revista transcultural de Música. Dossier Música, cuerpo y cognición. Ed. Rubén López Cano*. <http://www.sibetrans.com/trans/article/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy> (Descargado el 20 de agosto del 2010)

Shifres, Favio *et al.* 2013. "Escuchar y pensar música: bases teóricas y metodológicas" 1^o Ed. *Universidad Nacional de la Plata*. E-Book: ISBN 978-950-34-1083-7 1-65

SEITZ, Jay 2005. "Dalcroze, the body, movement and musicality." *Psychology of Music*, 33 (4):419-435. Society for Education, Music and Psychology Research.

<http://pom.sagepub.com/content/33/4/419.full.pdf+html> (Descargado el 12 de agosto 2014)

Lilia B. Sánchez

Prof. Sup. de Música, especialidades Piano y Rítmica Dalcroze (Conservatorio Nacional de Música C.L. Buchardo). Licenciada en Artes Musicales, orientación Piano (UNA). Prof. Adjunta de Rítmica y Movimiento, y Técnicas Corporales en DAMus/UNA. Prof. Titular Ordinaria de Rítmica Musical en Depto. de Artes Dramáticas/UNA. Delegada argentina ante la Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique.

LUGARES-COMUNS DA PERFEIÇÃO MUSICAL EM JOHANN MATTHESON

COMMONPLACES OF MUSICAL PERFECTION IN JOHANN MATTHESON

Mônica Lucas
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Palavras-chave: Retórica musical; *Musica poetica*; Johann Mattheson; Músico perfeito.

Resumo:

O *Der vollkommene Capellmeister* ["O mestre-de-capela Perfeito"] é o último escrito musical de Johann Mattheson (1671-1764) e, sem dúvida, sua obra mais ambiciosa. Ela representa o mais importante dos escritos pertencentes ao gênero de preceptivas musicais conhecidas como *musica poetica* – um conjunto de tratados surgidos entre os sécs. XVI e XVIII que faz uso sistemático de conceitos oriundos da instituição oratória para descrever os elementos da composição e da *actio* musical. Neste texto, será examinada a maneira como Mattheson se representa em sua autobiografia, não como sujeito individual, mas como *tipo* cortesão humanista, cristão, luterano, propondo uma leitura da mesma a partir da chave retórica. Em seguida, discorrer-se-á sobre lugares-comuns aplicados à descrição da perfeição oratória e musical em retóricas latinas e sua emulação por Mattheson: a possibilidade real de se atingir este ideal, os requisitos para alcançá-la, a contribuição da natureza e da arte para esta tarefa e a importância de conhecimentos extrínsecos à técnica musical para se atingir este ideal.

Keywords: Musical Rhetoric; *Musica poetica*; Johann Mattheson; Perfect Musician

Abstract:

Der Vollkommene Capellmeister ("The perfect master of chapel") is Johann Mattheson's (1681-1767) last and most ambitious work. It is also the most important writing belonging to the genre of musical preceptives known as *musica poetica*, a group of treatises published between the 16th and 18th Centuries which makes systematic import of concepts of the rhetoric tradition in order to describe musical elements.

In this article, we examine the manner by which Mattheson represents himself in his autobiography, not as an individual subject, but as a type – humanist, cortesán, christian, lutheran – suggesting a reading of this work from the poetic-rhetorical perspective. This article also shows how Mattheson emulates commonplaces already presented in latin rhetorics when he discusses the perfect master-of-chapel. Finally, we examine commonplaces directly connected to the idea of musical and oratorial perfection: the possibility of effectively achieving this ideal and the requirements to accomplish it, the contributions of nature and art towards it, as well as the importance of non-musical knowledge to perform this task.

1. Introdução

Entregue para a impressão, como afirma Johann Mattheson, no dia 7 de julho de 1738, e vindo à luz em 1739, o *Der Vollkommene Capellmeister* – "O mestre-de-capela perfeito" - é seu último escrito musical e, sem dúvida, sua maior obra. Ela constitui, ainda, o mais importante dos escritos pertencentes ao gênero de preceptivas musicais conhecidas como *musica poetica* – um conjunto de

escritos dos sécs. XVI ao XVIII que faz uso sistemático de elementos oriundos da instituição oratória para descrever os elementos da composição e da *actio* musical.

Este texto concentrar-se-á na noção retórica do músico-orador perfeito apresentada por Mattheson em sua obra, mostrando como ele emula autoridades antigas. Para isto, inicialmente, será examinada a maneira como Mattheson se representa em sua autobiografia, não como sujeito, mas como *tipo* cortesão humanista, cristão, luterano, propondo uma leitura da mesma a partir do gênero literário que a retórica conhece como *vida*. Esta leitura permitirá supor também o *tipo* constituído pelos destinatários da obra – o cortesão igualmente letrado e engenhoso.

A seguir, serão discutidos alguns dos lugares-comuns já apresentados em retóricas latinas e também usados por Mattheson para constituir o ideal do mestre-de-capela perfeito. Serão examinados lugares-comuns diretamente ligados à ideia do músico perfeito: a possibilidade de se atingir a perfeição, os requisitos para alcançá-la, assim como a contribuição da natureza e da arte para esta tarefa e a importância de conhecimentos extrínsecos à técnica musical para se atingir este ideal.

2. Johann Mattheson segundo o “Fundamento para um Arco Triunfal”

A principal fonte de informação a respeito do compositor Johann Mattheson (1681-1764) é sua autobiografia, incluída em *Fundamento para um arco triunfal, em que as vidas, obras e méritos dos mais virtuosos mestres-de-capela, compositores, estudiosos musicais, artistas são apresentadas para maior edificação*,¹ por ele publicada em 1740.

Trata-se de uma obra abrangente, que inclui vidas de 149 músicos, que ele conheceu em grande parte pessoalmente. Esta coleção de biografias está claramente inserida no gênero das *vidas* de personagens ilustres (Suetônio, Plutarco, Tácito, e, já no séc. XVI, as vidas de artistas publicadas por Vasari). Trata-se de obra dirigida a homens de letras, cujo conteúdo não deve ser lido subjetivamente, mas em chave retórica, como escrito de louvor ou vitupério. Nesta obra, Mattheson representa-se como um tipo cortesão e erudito. Nela, ele descreve sua educação e atuação musical, profissional, literária e filosófica, seu contato com poetas e seu trânsito pelos círculos letrados de Hamburgo.

Mattheson foi aluno da *Gelehrtschule des Johanneums*, cuja história e reputação remontam à autoridade de Lutero (a instituição foi fundada por Johannes Bugenhagen, um dos colaboradores mais próximos e diretos do Reformador). Barnes (2002: 258-265) já demonstrou, em seu referencial Barockrhetorik, que os ginásios luteranos foram grandes responsáveis pela difusão dos *studia humanitatis* no mundo reformado. Esta orientação humanista fica clara em um olhar às ordenanças de ensino destes estabelecimentos, concentradas no estudo da gramática, da poesia e da retórica latina e, em menor medida, grega. Nesta escola, Mattheson travou contato com autores clássicos, em especial Cícero, mas ainda Tácito, Plauto, Sêneca, e também modernos, sobretudo Erasmo, mas também Vossius e Petrus Ramus.²

É interessante notar que, na *Ehrenpforte*, Mattheson não faz nenhuma referência a seu mestre de música. Contudo, menciona dois importantes eruditos que lá ensinaram: Paul Georg Krüsike e Johannes Schultze, ambos professores de poesia e retórica grega e latina na *secunda* e na *prima*, as classes mais avançadas. Desta forma, Mattheson, ao mesmo tempo que se representa como letrado, parece desprezar a formação musical proporcionada pela antiga instituição da *musica poetica*, baseada na prática contrapontística. Em todos os seus escritos musicais, fica clara a defesa do estilo moderno, galante, melódico e baseado no baixo-contínuo.

Mattheson afirma ainda ter praticado as principais habilidades galantes, externas ao programa curricular dos ginásios luteranos: dança, desenho, cálculo, equitação, esgrima. Além das línguas estudadas na escola, Mattheson afirma ainda ter se dedicado ao aprendizado das línguas vulgares:

italiano, francês e inglês. Ele menciona ainda o estudo da história, direito e política inglesas, além do direito, comércio e política internacionais. Mattheson assegura ter se exercitado “no estilo da corte”, cumprindo, com estes estudos adicionais, o protocolo esperado na educação do *galant-homme*, tipo que menciona diversas vezes em seus escritos como sendo o destinatário de suas preceptivas musicais. As atividades ligadas ao exercício diplomático são comumente recomendadas pelos manuais humanistas de cortesia.

A despeito da publicação de diversos tratados musicais e da estreita ligação que manteve durante toda a vida com a arte dos sons, Mattheson não perseguiu a carreira de músico, mas sim a de adido diplomático. Ainda jovem, tornou-se preceptor (*Hofmeister*) de Cyrill Wich, filho do legado britânico em Hamburgo. O papel relevante exercido por estes mestres particulares na difusão dos *studia humanitatis* na Alemanha é amplamente conhecido, a partir do estudo de Barnes (2002: 374-377). De preceptor, passou à ocupação de secretário e escritor de cartas e documentos do pai de Cyrill, John Wich. Com a morte deste, Cyrill sucedeu o pai no cargo. Mattheson acompanhou-o por toda a vida, como secretário. Não há dúvida de que as tarefas de Mattheson nesta função necessariamente se valeram de conhecimentos retóricos, em especial da *ars epistolaria* (escrita de cartas), matéria integrante dos currículos escolares e principal gênero retórico transmitido pela Idade Média. As cartas de Cícero constam como leituras obrigatórias nas ordenanças das escolas luteranas, tendo servido como modelo para os escritos do gênero epistolar.

Mattheson transitou por diversas academias literárias de Hamburgo, em que se cultivava a poesia alemã, além da latina e grega, emulando *auctoritates* antigas nomes. Nelas, Mattheson travou contato com os poetas Heinrich Brockes, Johann Gottsched, Friedrich von Hagedorn e Friedrich Hunold (Menantes), autores importantes para a difusão de ideais humanistas, pela vertente francesa da *galanterie*, na Alemanha. O cultivo de poesia em latim e em vernáculo é central nos *studia humanitatis*. Autores humanistas tiveram uma reconhecida preocupação em valorizar e ampliar o vocabulário das línguas vulgares, desde o século XVI. Esta atenção também transparece também na obra de Mattheson, seja em suas próprias traduções de textos literários, seja em suas críticas ao uso de estrangeirismos por autores como Gottsched ou Johann Scheibe, e em suas propostas de substituição destes termos pelos equivalentes alemães.³

Mattheson também foi editor e colaborador de revistas culturais, gênero surgido na Alemanha no início do séc. XVIII. O importante papel exercido pelas revistas na difusão de ideias humanistas para segmentos cada vez maiores da população tem sido amplamente discutido por autores como Morrow (1997: 1-18). Mattheson foi editor da primeira revista musical alemã, *Critica Musica* (1722-1725), e colaborador ativo de diversas revistas germânicas dedicadas à filosofia, artes e história, como a *Niedersächsische Nachrichten von Gelehrten Sachen* [“notícias da baixa saxônia sobre assuntos eruditos”].

Mattheson escreveu quatro importantes tratados musicais. Três foram publicados em sua juventude, num espaço de tempo de 8 anos, enquanto que o último, e mais importante, foi publicado quase 20 anos após estes primeiros, em 1739.

Os três escritos orquestrais de juventude – *Das neu-eröffnete Orchestre* [“A orquestra recém-inaugurada”, 1713]; *Das beschützte Orchestre* [“A orquestra amparada”, 1717] e *Das Forschende Orchestre* [“A orquestra investigativa”, 1721] – são geralmente compreendidos como estudos preliminares a *Der Vollkommene Capellmeister* [“O mestre-de-capela perfeito”, 1739], já que este último amplia e aprofunda as informações contidas nos escritos anteriores.

Embora não haja dúvida que as obras de Mattheson pertençam ao gênero de preceptivas musicais conhecido como *musica poetica*, o fato de elas não estarem escritas em latim (língua corrente destas preceptivas), e sim em alemão, indica que não se voltam, como a maior parte de suas congêneres, para o público escolar. Mattheson, em diversos pontos de seus tratados, indica seu destinatário como sendo o *gallant homme*.

Galante, segundo o dicionário de Raphael Bluteau (1728: 10), é um tipo cortesão, polido, naturalmente educado, que conhece os protocolos de circunstância, tempo e lugar da corte, sabendo sempre deleitar. No mundo germânico, o destinatário *galante* também aparece, por exemplo, no discurso referencial de Christian Thomasius, proferido na Universidade de Leipzig em 1690. Em Hamburgo, autores que transitaram pelos mesmos círculos letrados que aqueles frequentados por Mattheson, como Gottsched, Hagedorn e Hunold, também dirigem suas preceptivas, poesias e novelas ao público galante. Em *Das Forschende Orchestre* [“a orquestra investigativa”, 1721], Mattheson diz: “os italianos entendem por um *galant-huomo*, alguém firme, hábil, capaz, honesto, *valent’uomo* (...) e neste sentido correto e verdadeiro usamos o termo. (MATTHESON, 2004 [1721]: 276).⁴

As “três orquestras”, como são conhecidos os tratados musicais de Mattheson que antecedem *O Mestre-de-Capela Perfeito*, são abertamente dedicadas ao público galante. Esta destinação aparece no título de dois deles:

A ORQUESTRA recém-inaugurada / ou instrução universal sobre / como um Galant-homme pode alcançar uma compreensão perfeita da elevação e da dignidade da nobre música / para formar seu Gout através dela, / entender os Terminos technicos e razer adequadamente sobre esta admirável ciência (Hamburgo, 1713).⁵

A ORQUESTRA protegida (...) em que não apenas o verdadeiro gallant-homme, que não exerce esta profissão, mas também muitos dos próprios músicos podem formar um conceito mais claro e verdadeiro sobre a ciência musical / habilmente depurado da poeira escolástica, / comunicado / e colocado verdadeira e propriamente (Hamburgo, 1717).⁶

No frontispício de seu último e maior tratado, lê-se, como título completo:

O MESTRE-DE-CAPELA PERFEITO, / Isto é / demonstração detalhada / de todas as coisas / que deve saber, conhecer e levar totalmente em conta aquele que pretende dirigir / uma Capela / com dignidade e utilidade: / Concebido como ensaio por / MATTHESSON (Hamburgo, 1739).⁷

Nesta leitura, chama imediatamente atenção a primeira proposta do título: a de descrever o Mestre-de-Capela *perfeito*, assim como a clara relação com o modelo de perfeição oratória proposta por Quintiliano e pelos escritos tardios de Cícero. Mattheson, como seus antecessores latinos, lança mão de uma série de lugares comuns, ou seja, de fontes gerais de onde se tiram argumentos e provas para tratar seus assuntos. Estes lugares abordam questões como a possibilidade de se alcançar a perfeição prometida no título, assim como se a perfeição é uma habilidade natural, se pode ser polida pela arte, e, caso isto seja possível, quais conhecimentos (gerais e/ou específicos) contribuem para atingi-la. Estes lugares-comuns serão apresentados e discutidos abaixo, de modo a fundamentar a compreensão de *Der vollkommene Capellmeister* como emulação de retóricas clássicas.

3. Lugares-comuns da perfeição

O ideal de perfeição moral que prega a relação estreita entre ética e retórica é de origem grega, e tem como modelo principal a *Retórica* aristotélica. Contudo, ele também está descrito em textos latinos – a obra tardia de Cícero, em especial o *De oratore*, e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Esta questão é fundamental para a construção do ideal do cortesão perfeito e, sendo uma questão humanista, foi amplamente discutida nos meios aristocráticos italianos e também no âmbito escolar da Alemanha reformada. Neste sentido, é possível contextualizar a figura do Mestre-de-Capela perfeito em uma longa tradição, da qual Mattheson também é partícipe.

O pano de fundo que norteia a preocupação em caracterizar o orador perfeito é o conhecido desprezo de Platão pela arte retórica. Em diálogos como *Górgias* (1987 [380 a.C.]: 502e) o filósofo nega que a retórica permita atingir o conhecimento verdadeiro. Por isto, para ele, a retórica representa apenas adulação e engano.⁸ Aristóteles tem opinião diversa da de seu mestre, e acredita um valor positivo à retórica, ao afirmar que o bom orador está necessariamente comprometido com a Verdade. Esta é a posição defendida não apenas por Aristóteles, mas ainda por dois grandes oradores romanos, Cícero e Quintiliano.

Quintiliano é exaltado pelo próprio Lutero, justamente pela preocupação ética que transparece na *Institutio Oratoria*. Assim como Cícero, Quintiliano também se preocupa em responder às possíveis acusações platônicas contra a retórica. Explicitamente baseado em Catão, Quintiliano apresenta a famosa noção de que o orador perfeito é um *vir bonus dicendi peritus*: “seja, portanto, o orador que descrevemos, como aquele definido por M. Catão: um homem bom, hábil na fala” (QUINTILIANO, 1998 [c.95]: XII,4, p.354).⁹ Ele enfatiza o comprometimento ético do orador: “não apenas afirmo que o orador ideal deve ser um bom homem, mas afirmo ainda que nenhum homem pode ser um orador, a menos que seja um homem bom” (QUINTILIANO, 1998 [c.95]: XII,I,4, p.356).¹⁰

O ideal do *vir bonus* teve grande circulação durante os sécs. XVI, XVII e XVIII, reformulado no gênero literário conhecido como *institutio aulica*, ou escola de corte, que compreende os manuais devotados à descrição do príncipe ou do cortesão perfeitos. No mundo luterano, estes manuais foram utilizados no programa pedagógico dos ginásios.¹¹ No séc. XVI, este ideal de perfeição passa também a ser discutido nas poéticas musicais. No âmbito italiano, a referencial obra de Gioseffo Zarlino, *Institutione Harmoniche* (1558), descreve da seguinte maneira o músico perfeito:

Músico é aquele que na Música é perito e que tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que tal ciência contém; e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará sua ciência ainda mais perfeita, e Músico perfeito poderá chamar-se (...) Não digo, porém, que o compositor e que alguém que se exercita nos instrumentos naturais e artificiais seja, ou deva ser privado deste nome, desde que ele saiba e entenda aquilo que opera e transforme tudo isso com a razão. (...) Se com um só nome devêssemos chama-lo, nós o chamaríamos de Músico Perfeito (Zarlino apud TETTAMANTI, 2010: 30-31).¹²

As ideias de Zarlino são corroboradas pela instituição luterana da *musica poetica*, sendo propagadas por autores de obras escolares, como Listenius, Fink, Orydrius etc. – cujas definições do *musicus poeticus* contemplam a figura do músico que domina tanto a *musica theorica* quanto a composição e a prática instrumental e do canto. Sendo assim, ao ser retomada pelo *Der Vollkommene Capellmeister*, a transposição do ideal do *vir bonus* para o âmbito musical já constitui um lugar-comum, antecedido por pelo menos dois séculos de escritos musicais.

Mattheson deixa claro, desde o início de sua maior obra, que o mestre-de-capela perfeito não descreve uma pessoa subjetiva, mas sim um tipo ideal, que, em essência, é uma emulação do *vir bonus* de Catão. Com efeito, o prefácio de *O Mestre-de-Capela Perfeito* principia com uma explicação

do título. Ele assemelha sua obra a outras emulações do *vir bonus*, com destaque para a escola de corte *L'Ambassadeur et ses fonctions*, (Haia,1682) de Abraham de Wicquefort. Ele afirma, ainda, que o tipo *perfeito* aparece ainda em outros contextos: o do diplomata, o do general, o do sábio estóico (ao estilo de Sêneca). Para Mattheson (1992 [1739]: 9), todos estes autores “descreveram coisas e pessoas segundo o conceito que possuíam de perfeição”.¹³ Estes exemplos justificam a preocupação de Mattheson em redigir uma obra dedicada ao mestre-de-capela perfeito.

Cícero e Quintiliano não descartam a possibilidade de o orador perfeito vir a existir, ainda que isto jamais tenha ocorrido. Mattheson, operando na chave cristã, nega esta viabilidade, uma vez que, para ele, a perfeição é exclusivamente atributo divino. Para ele, o termo *perfeição* só pode ser aplicado em comparação com outras coisas da mesma espécie ou em oposição à imperfeição que nelas aparece: “honesto honestidade?, por exemplo, não descreve o homem absolutamente honesto, mas aquele que age de maneira mais íntegra do que as pessoas comuns”.nota O mestre-de-capela perfeito, para Mattheson, é um tipo galante.

Uma vez definido o *galant-homme* como destinatário do *Der Vollkommene Capellmeister*, fica clara a preocupação ética que subjaz ao tratado, apresentada já no título: “o mestre-de-capela perfeito, contendo descrição das coisas necessárias àquele que deseja conduzir uma capela com dignidade e utilidade.”

Em diversos pontos de sua extensa obra teórica musical, Mattheson manifesta seu direcionamento ético. Na *Orquestra Investigativa*, ele afirma:

*Aristides Quintiliano, quando discorre sobre a finalidade da música, mostra de certa forma seu sentido. Ele não é contrário a todo prazer que se deriva da música, mas afirma que este prazer não é a verdadeira intenção da música. O prazer é, por acaso, uma recreação do espírito. Mas seu sentido verdadeiro é a utilidade e a compreensão da Virtude (MATTHESON, 2004 [1721]:174 |).*¹⁴

A preocupação com os efeitos morais da música é mais detalhadamente descrita por Mattheson numa coleção de escritos intitulada *O patriota musical, que compartilha suas observações detalhadas sobre as harmonias espirituais e mundanas, e sobre aquilo que diretamente delas depende, com variedade agradável, para que seja incentivada em todo o leitor a edificação moral*,¹⁵ de 1728. Na Décima Primeira Consideração, nesta obra, Mattheson afirma:

*Basta recordar àquele a quem parece estranho que a música se refira a estas coisas, que esta ciência é uma perfeita imagem da moderação e, conseqüentemente, também da tolerância, e de todas as virtudes. Aquele que, através da música, não aprende a virtude, não é digno de que sua garganta seja apta ao cantar ou seus dedos, ao tocar (MATTHESON, 1728: 89).*¹⁶

Dentre as composições musicais de Mattheson, chama atenção a coleção de sonatas para violino ou traverso acompanhadas de baixo-contínuo, intitulada *Der Brauchbare Virtuoso* [“O virtuose útil”], de 1727. No prefácio destas peças, Mattheson apresenta a etimologia do termo italiano *virtuose*, do latim *virtus*. Ele questiona se este conceito se refere à *virtus intellectualis*, ou seja, à força do juízo, ou à *virtus moralis*, à retidão nos costumes. O *virtuose*, ou seja, aquele que se destaca por uma excelência técnica, deve possuir ambas as qualidades, intelectual e moral:

Os virtuosos que possuem apenas a aptidão intelectual não podem ser entendidos como úteis, já que, sendo esta uma qualidade

eminentemente moral, depende da ação. Por isto, estes artistas não podem ser considerados virtuosos no sentido estrito do termo: “é possível ser um virtuose [teórico], mas no âmbito geral, ser inútil e vergonhoso (...). Os músicos teóricos, se não souberem agir, serão inúteis ou mesmo nocivos. Os músicos práticos, por outro lado, não sabem necessariamente o que sejam os hábitos [Mores], e, por isso, podem possuir vícios como a gula, a bebida, a falta de vergonha, o bafo de tabaco, a falta de gentileza, a falta de pureza, a falta de Deus, o hábito de praguejar etc. (MATTHESON, 1720: 3).¹⁷

Consequentemente, somente poderá ser chamado *virtuose*, no verdadeiro sentido da palavra, aquele que unir bons hábitos à excelência prática. Mattheson traz para seu texto uma leitura obrigatória das escolas luteranas, o *De civilitate morum puerilium* (1530) de Erasmo de Rotterdam, ao afirmar que um virtuoso, por mais hábil que seja, deve levar os bons hábitos [*Sitten*] para o íntimo de sua alma” (MATTHESON, 1720: 2). nota

É possível perceber, em todos os escritos de Mattheson, a preocupação em vincular a música à edificação moral. É evidente que esta preocupação está fundamentada na concepção latina do *vir bonus* e em suas emulações humanistas, em especial o ideal francês do *galant homme*, considerando a enorme circulação destas ideias na Alemanha reformada.

Para além da questão mais importante, que envolve o compromisso ético do músico-orador com a Verdade, Mattheson, para descrever a perfeição, lança mão da tópica que opõe arte e natureza, afirmando que a arte não apenas aprimora a natureza, mas toma-a como modelo para imitação. Para ele, assim como para autores humanistas, em geral, a música tem como objeto não apenas a natureza audível, mas ainda – e principalmente – as paixões humanas. Mattheson toma uma concepção expandida de natureza, que inclui, além dos aspectos citados, obras e autores modelares, de onde deriva sua concepção de gosto e estilo. Estas ideias já estão contidas em textos ciceronianos. Neles, a proposta de imitação de modelos tem como origem um escrito perdido de Dionísio de Halicarnasso, que passou aos escritos humanistas através das citações contidas no *De oratore* ciceroniano. Mattheson apresenta esta mesma ideia, em *Der vollkommene Capellmeister*:

A imitação tem três sentidos na música: primeiramente, encontramos ocasião para seu emprego em todo o tipo de coisas naturais e inclinações da alma, que são de longe o maior auxílio para a invenção (imitantur res naturales & animi motus). Em segundo, entendemos por imitação o empenho em imitar o trabalho de um mestre ou compositor (imitatio hujus illiusve auctoris), coisa muito boa, conquanto não constitua um roubo musical. Em terceiro lugar, entende-se por imitação aquela competição pela qual vozes diversas se sobrepõem livremente, constituindo fórmulas, procedimentos ou frases curtas (MATTHESON, 1992 [1739]: III, 15, 3 e 4, p. 331).¹⁸

Outro lugar-comum que compõe a tópica do orador perfeito é a discussão que afirma que a perfeição não advém do simples domínio da arte, requerendo, além dos conhecimentos técnicos, conhecimento geral. É impossível, na opinião de Cícero, tornar-se um orador perfeito sem instrução universal nas ciências e nas artes. (CÍCERO, 1942 [55 a.C.]: I,14,63, p.46-47)¹⁹. É a este lugar-comum que Mattheson faz referência, ao afirmar que

um compositor não destacar-se-á em sua arte sem erudição. Um pintor pode ser artista, mas se não for historiador, fará um quadro que,

embora tecnicamente perfeito, não expressará os movimentos de alma condizentes com o conteúdo da história. O mesmo se subentende do compositor: seu trabalho pode ser obra de mestre dedicado, mas se lhe falta erudição, não saberá levar em consideração a natureza de seu texto, como acontece com o pintor e as paixões de seu quadro. Beer acrescenta: uma coisa é a destreza técnica no pincel, outra, a habilidade na expressão (MATTHESON, 1991 [1739]: 100).²⁰

Finalmente, é notável a semelhança de conhecimentos requeridas por Cícero para o orador e aquelas que Mattheson recomenda para o mestre-de-capela. Cícero recomenda agudeza na invenção, senso de decoro, beleza e agudeza no estilo, conhecimento das paixões, domínio da *actio* (domínio sobre os movimentos do corpo, dos gestos, dos semblantes e das inflexões de voz), além de boa memória. Mattheson transpõe estes requisitos para o âmbito da música, dedicando um capítulo à descrição das paixões (I,3), requerendo, ainda, o domínio técnico de um instrumento de teclado, e conhecimento dos outros, além de dominar os estilos antigo e moderno, a despeito de sua clara preferência pelo segundo (MATTHESON, 1991 [1739]: II,2,1-46, p.99-106).

5. Conclusão

Neste texto, ficou claro como a *vida* de Mattheson, publicada na *Grundlage einer Ehrenpforte* pode ser lida, a partir da perspectiva retórica, não como narração subjetiva, mas, sob a perspectiva retórica, como escrito codificado, sujeito a regras preceituadas para diferentes gêneros literários. O mesmo pode ser dito a respeito da descrição que Mattheson apresenta do músico-orador perfeito em *Der vollkommene Capellmeister*. Neste último e referencial escrito, as descrições do músico-orador perfeito emulam manuais latinos de eloquência.

Para a descrição do mestre-de-capela perfeito, Mattheson aplica alguns dos lugares-comuns que já figuram em preceptivas clássicas e que reaparecem em escritos humanistas e preceptivas que integram o gênero da música poética. A utilização destes lugares é possível pois Mattheson parte do pressuposto que a música é comparável ao discurso verbal, o que permite a ele afirmar que os princípios da oratória sejam também adequados à música.

O primeiro dentre os lugares comuns apresentados neste artigo é constituído pelo próprio título, que promete descrever o ideal de perfeição moral do mestre-de-capela, nos moldes do orador idealizado por Cícero e Quintiliano. A questão inicial, a capacidade humana para atingir a perfeição, não é passível de resposta taxativa, mas serve para abrir a discussão para as qualidades desejáveis ao músico-cortesão.

A segunda questão, que avalia a importância da contribuição da natureza e da arte para a constituição do orador perfeito, também dá margem a muitas opiniões, mas constitui, igualmente, um excelente artifício para justificar a existência do material que o leitor tem em suas mãos: um manual que ensina os preceitos da arte musical. Mattheson não se detém explicitamente na tópica arte-natureza, mas faz referência a ela várias passagens de sua obra.

Mattheson, como seus antecessores latinos, enfatiza a importância dos conhecimentos gerais para a formação do músico-orador perfeito. Ele está em consonância com Cícero, ao afirmar que o artista perfeito deve extrapolar os conhecimentos técnicos específicos. Esta asserção é recorrente em escritos sobre oratória, assim como nos manuais humanistas de cortesia. Em *Fundamentos para um Arco Triunfal*, Mattheson lança mão deste mesmo lugar-comum, representando a si mesmo como tipo *galante*.

A aplicação de lugares-comuns, seja para descrever a perfeição oratória-musical, seja para construir sua própria figura como tipo cortesão, mostra de maneira clara como Mattheson se ampara na tradição retórica. Neste contexto, a aplicação destes lugares serve tanto para a construção de sua vida em *Fundamentos para um Arco Triunfal*, quanto para produzir sua magna contribuição ao gênero da *musica poetica* - obra que ainda hoje segue sendo a mais completa transposição dos princípios retóricos para a linguagem musical.

1 "Grundlage einer Ehrenpforte, voran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, u. Leben, Wercke, Verdienste, u. erscheinen sollen. Zum fernen Ausbau angegeben von Mattheson (Hamburg, 1740)".

2 Para maiores informações sobre a educação luterana, cf. LUCAS, 2014 e VORBAUM, 1863.

3 Em um manuscrito de 8 páginas, de 1744, ele discute pormenorizadamente a tradução de Gottsched dos *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, 1686, de Fontenelle. Em *Beyträge zur Kritischen Historie*, comenta o *Critischer Musikus*, de Johann Scheibe. Em ambos os casos, propõe alternativas alemãs para a terminologia francófila empregada por estes autores.

4 "Die italiäner verstehen durch einen galant huomo, einen wackern, geschickten, tüchtiger und redlichen Kerl, un valent' uomo (...). Und in solchen, als seinen rechten genuinen Verstande, nehmen wir das Wort auch hier."

5 "Neu-eröffnete ORCHESTRE/oder universelle und gründliche Anleitung/ wie ein Galant-Homme eine vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music Erlangen/ seinen Gout darnach formieren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge" (Hamburg, 1713).

6 "Das Beschützte orchestre (...) Worin nicht nur einem würcklichen *gallant-homme*, der eben kein Porofessions-Verwandter, sondern auch manchen Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaftten/ wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert/ eigentlich und wahrhaftig verhalten/ ertheilet" (Hamburg, 1717).

7 "DER VOLLKOMMENE CAPELLMEISTER / Dass ist / Gründliche Anzeige / Alle derjenigen Sachen / Die einer wissen, können, und vollkome inne haben muss Der einer Capelle / Mit Ehren und Nutzen vorstehen will: / Zum Versuch entworfen von / MATTHESON" (Hamburg, 1739).

8 Para uma discussão mais detalhada a respeito de Platão e a Retórica, cf. Mc. COY, 2010.

9 "sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, vir bonus dicendi peritus; verum, id quod et ille possuit prius et ipsa natura poetius ac maius est, utique vir bonus (...)."

10 "Necque enim tantum id dico, eum, quis it orator virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum."

11 Entre as obras mais difundidas na Alemanha, encontram-se traduções de Alberto Guevara, Baltazar Gracián, Giovanni della Casa e Baldassare Castiglione (cf. BARNES, 2002: 138-149).

12 "Musico esser colui, che na musica è perito, & hà faculta di giudicare, non per il suono; ma per ragione quello, que intal scienza si contient. Il quale se alle cose appartenenti ala prattica dará opera, farà la sua scienza più perfetta. & Musico perfetto si porrà chiamare. (...). Non dico però, che'l compositore, & alcuno che esserciti li naturali, o artificiali istrumenti sai, o debba esser privo di questo nome, pur che egli sappia & intenda quello, che operi; & del tutto renda conv enevol ragione (...). Se com um solo nome lo dovessimo chiamare, lo chameremo Musico Perfetto" (tradução: Giulia Tettamanti).

13 "In solcher guten Absicht haben auch andre, und auch zwar löbliche Werke dergleichen Aufschriff geführt (...) Seneca gestehet von seinem stoischen Weisen, Cicero von seinem vollkommenen Redner, andre von andern Vollkommenheiten, , das dergleichen noch niemals in der Welt anzutreffen gewesen; dennoch haben diese Verfasser (...) ihre Sachen und Perssonen nach den vollkommensten Bebriff, den sie davon gehabt, vorgestellt."

14 "Aristides Quintilianus, wenn er von dem Endzweck der Music redet, gibt seinen Sinn ungefehr also zu erkennen: est ist weder alle Lust, die man aus der Music schöpft, zu tadeln, noch auch diese Lust die eigentliche Absicht bey der Music. Die Lust ist zwar zufälliger Weise eine Gemüths-Ergötzung. Aber der recht vorgesezte Zweck ist der Nutz zur Ergreiffung der Tugend."

15 "Der Musikalische Patriot, welcher seine gründliche Betrachtungen, über Geist- und Weltl. Harrmonien, samt dem, was durchgehends davon abhänget, In angenehmer Abwechselung zu solchem Ende mittheilet, Daß GOTTes Ehre, das gemeine Beste, und eines jeden Lesers besondere Erbauung dadurch befördert werde. Ans Licht gestellet von Mattheson." (Hamburg, 1728).

16 "Dem es frembd scheinen solte, dass sich auch die Musik auf diese Dinge deuten lasse, der beliebe nur zu erwegen, dass diese Wissenschaft ein rechtes Ebenbild der Mässigkeit, und folglich auch der Geduld, ja aller Tugenden ist. Wer keine Tugend aus der Musik lernet, der ist nich werth, dass sein Hals zum singen, noch seine Finger zum spielen, geschickt seyn sollen."

17 "Die *Virtus intellectualis* kan demnach bey einem Subjecto gänzlich oder zum Theil von der moral entblösset seyn und is mancher zwar ein *Virtuoso*, aber gemeinlich ein schändlicher und unbrauchbarer. (...)Derowegen muss man ihnen [den Virtuosen] nur teutsch sagen dass ihren vornehmsten Sitten in in folgenden Stenen bestehen: fressen, Saufen, Unverschämtheit, Tobackgestank, Unhöflichkeit, Unreinlichkeit, Gottlosigkeit, Schweren, fluchten, Verläumden, Schelten, grstige Reden und Thaten, falscheit, Vergendung, Faulheit, Müssigang und dergleichen."

18 "Eine jede Harmonie erfordert [gleichwie eine Unterredung], eben solche Erörterung, einwürffe, Beisprüche und Lustgefechte in den Klängen, die man durch kein bessers Mittel, als durch die so genannte Nachahmung, welche mit ihrem Kunstworte, Imitatio, vel poiuis Aemulatio vocum heisset, vorstellig machen kan. Diese Nachahmung nun hat in der Music dreierley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Uingung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen (imitantur res naturales & animi motus) anzustellen, worin schier das grösste Hülfsmittel der Erfindung bestehet (...). Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, wo na sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Areit (imitatio hujus illiusve auctoris) nachzuahmen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Muikalischer Raug dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung

denjenigen angenehmen Wettstreit (imitationem moduli vel subjecti cuiusdam), welchen verchiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen”.

19 “Illud verius, neque quemquam in eo disertum esse posse, quod nesciat; neque, si id optime sciat, ignarusque sit faciundae ac ohendae orationis, diserte id ipsum posse, de quo sciat, dicere.”

20 “Ein ungenannter Französischer Schriftsteller meldet ausdrücklich: ein Componist werde nimmer in seiner Kunst hervorragen, falls er keine Gelehrsamkeit besitze. Ein Mahler kann wol ein Künstler seyn; ist er aber kein Historicus, so wird er zwar ein künstliches Bild, doch nicht die Gemüths-Bewegungen, welche es, nach dem Inhalt der Geschichte, haben sollte, ausdrücken. Ein gleiches verstehe man von einem Componisten; seine Arbeit kan endlich das Stück eines fleissigen Meisters heissen; weil es ihm aber an der Gelehrsamkeit mangelt, hat er die Natur des Textes, wie der Mahler die Leidenschafften seines Bildes, nicht in Acht nehmen Können. Beer setzt hinzu: Ein anders sey künstlich im Pimsel; ein anders künstlich im Ausdruck. Und darin hat er kein Unrecht.”

Referências bibliográficas

Barnes, Wilfried. 2002. *Barockrhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Bluteau, Raphael. 1712-1728. “Galante”. In: Vocabulário Portuguez e Latino. Coimbra. <<http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>> [Consulta: 3 de agosto de 2014].

Cannon, Beekman C.. 1968. *Johann Mattheson. Spectator in Music*. Yale: Archon.

Cícero. 1942. *De Oratore*. Harvard: Loeb.

_____. 1986. *Em defesa do Poeta Arquias [Pro Archia Poeta Oratio]*. Mem Martins: Inquérito, 1986.

Erasmus de Rotterdam. 2001. *The Adages of Erasmus*. Toronto: University of Toronto Press.

Horácio. *Arte Poética*. 1994. São Paulo: Musa.

Lausberg, Heinrich. 1995 [1949]. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Gulbenkian.

Lucas, Mônica. 2014. “Emulação de Retóricas Clássicas em Preceptivas da Musica Poetica”. *Revista Opus* 20 (1): 71-94. <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/20.1/files/OPUS_20_1_lucas.pdf> [Consulta: 9 de dezembro de 2014].

Mattheson, Johann. 2004 [1717]. *Das Beschützte Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

_____. 2004 [1721]. *Das Forschende Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

_____. 2004 [1713]. *Das Neu-eröffnete Orchestre*. Laaber: Laaber Verlag.

_____. 1720. *Der Brauchbare Virtuoso*. <http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP18784-PMLP44426-Mattheson_Der_Brauchbare_Virtuoso.pdf> [Consulta: 4 de outubro de 2012].

_____. 1728. *Der Musikalische Patriot*. <<http://archive.org/details/DerMusikalischePatriot1728>> [Consulta: 10 de outubro de 2012].

_____. 1991 [1739]. *Der Vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter.

_____. 1740. *Grundlage einer Ehrenpforte*. <http://imslp.org/wiki/Grundlage_einer_Ehrenpforte_%28Mattheson,_Johann%29> [Consulta: 5 de novembro de 2012].

Mc Coy, Marina. 2010. *Platão e a Retórica de filósofos e Sofistas*. São Paulo: Madras.

Morrow, Mary Sue. 1997. *German Music Criticism in the late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Platão. 1987. *Górgias*. Madrid: Gredos.

Porto, Delphim. 2013. *Girolamo Diruta: Il Transilvano – diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII*. 2013:

Dissertação (mestrado em música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

Quintiliano, Marcus Fabius. 1998. *Institutio oratoria*. Harvard: Loeb.

_____. 2005. Ciência do bem dizer: *Institutio Oratoria*, II, 19,1-2. São Paulo, Humanitas, 2005.

Tettamanti, Giulia. 2010. *Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da flauta-doce e da música instrumental do século XVI*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Vorbaum, Reinhold. 1863. *Evangelische Schulordnungen, v. II: Die evangelischen Schulordnungen des siebzehnten Jahrhunderts*. Gütersloh: Bertelsmann.

Mônica Lucas graduou-se em música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga (clarinetes históricos, flauta-doce) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Seu trabalho como pesquisadora envolve o estudo da instituição da *Musica Poetica*. Desde 2013, é Chefe do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), onde também atua como docente.

MÁS SOBRE LA PRIMERA AUDICIÓN EN BUENOS AIRES DEL CONCIERTO EN MI B PARA PIANO Y ORQUESTA DE FRANZ LISZT

Emiliano Turchetta

El presente informe pertenece al proyecto *Historia del Pianismo en la Argentina, impronta de las escuelas internacionales entre 1890 y 1914*, que dirige la Mag. Ana María Mondolo, acreditado en el Programa de Incentivos a los Docentes – Investigadores, Proyectos de Investigación Científica o de Innovación Tecnológica, Programación Científica 2015-2016 (Código: 34/0310).

En el marco de las visitas realizadas por pianistas extranjeros a Argentina, nuestra investigación se ha focalizado en las que realizó el portugués José Vianna da Motta (1868-1948), alumno de Franz Liszt y Hans von Bülow, que fue escuchado en Buenos Aires en los años 1897, 1898, 1899 y 1902¹. Empleando como fuente principal el diario *La Prensa*, durante el año 2015 hemos revisado los ejemplares comprendidos entre el 1 de enero de 1897 y el 31 de diciembre de 1899. Los datos obtenidos nos han permitido realizar dos informes previos:

- 1 “Las visitas de un ‘lisztiano’ a Buenos Aires: José Vianna da Motta, una síntesis de sus actividades pianísticas en 1897, 1898 y 1899”;
- 2 “La primera ejecución en Buenos Aires del *Concierto* para piano y orquesta en mi b de Franz Liszt”.²

Nuevos aspectos acerca de la primera audición en Buenos Aires del *Concierto* en Mi bemol para piano y orquesta de Franz Liszt

En el segundo de los informes citados, anticipábamos que la “información que se espera recabar después de la consulta de más publicaciones que puedan haberse referido al hecho que se investiga, podrá dar origen a nuevos escritos”.

Durante el presente año y de acuerdo con lo expresado, hemos revisado los ejemplares del diario *La Nación* del año 1899, cuando da Motta y el director Edmundo Pallemmaerts dieron a conocer el *Concierto* en mi bemol de Franz Liszt. Obtuvimos, por esa vía, los siguientes datos:

- Recepción organizada por el ministro (legado) de Portugal, Constancio Roque da Costa, del 22 de septiembre, en homenaje a Regina Pacini y a José Vianna da Motta. Al detallar la lista de los asistentes, *La Nación* incorporó el nombre de Pallemmaerts, que no estaba registrado en la lista de asistentes informada por el diario *La Prensa*. La inclusión del nombre de quien sería el director del estreno de la obra que nos ocupa, si bien no nos permite realizar ninguna afirmación, no deja de ser significativo por considerar que es la primera referencia a un posible encuentro entre ambos músicos³.
- Al publicar la crítica del concierto donde se estrenó la obra de Liszt, *La Nación* ofreció el detalle de las obras que da Motta ejecutó como solista, por lo que podemos saber cuáles fueron, las *Légendes S. 175*, pertenecientes también al compositor húngaro, y, además, que formaron parte del programa y no fueron ejecutadas como *bis*⁴.
- Refiriéndose a la ejecución del *Concierto* de Liszt, el crítico, de que se desconoce su nombre, señaló que el pianista.

“[...] sorprendió y no poco en sus dos conciertos, de Beethoven y Liszt, ambos en mi [b] mayor, que iniciaban y terminaban respectivamente su intervención en el programa, pues aparte de las dotes de

energía, resistencia y demás ya en él conocidas ostentó galas en cierto modo nuevas en la manera de ritmar, acentuar, colorear y contrastar multitud de pasajes, obteniendo siempre el efecto deseado y manteniendo en constante interés el oído. [...] En el [concierto] de Liszt, el efecto y el interés se mantuvieron siempre a igual altura entre los innumerables episodios de toda clase de tan soberbia obra, que acabó entre un torrente de aplausos.”⁵

El crítico de *La Nación* nos confirmó lo que había dicho el de *La Prensa*: la ejecución del *Concierto en Mi bemol Mayor* de Franz Liszt fue sumamente apreciada.

Los comentarios de la crítica del diario *La Nación*

Las visitas de un pianista de las características de da Motta dieron lugar a reflexiones de carácter estético tanto por parte de Philarmonic, crítico del diario *La Prensa*, como de Calixto Oyuela, en el diario *El Tiempo*. Por su parte, luego del segundo recital de da Motta en Buenos Aires durante 1899, el crítico de *La Nación* hizo un extenso comentario, que creemos muy interesante citar porque, además, del valor que tiene en si mismo nos confirma nuestra hipótesis sobre el músico portugués como uno de los que más contribuyeron en la formación de la cultura pianística argentina:

¡Cosa extraña! El pianista Vianna da Motta pareció anoche más admirable que nunca. Será debido a que en su labor artística todo es oro de ley; el efecto que con ella produce es legítimo, no enturbiado por huero efectismo de ninguna clase, y por lo tanto, lejos de decaer en la estimación general, asegúrese más en ella cada vez. Además, las impresiones que produce, por lo mismo que son grandes, parecen borrarse unas a otras y quedar predominando la última hasta que venga otra posterior a superarla.

Por otra parte, a los artistas que traspasan la talla ordinaria no se les suele abarcar de golpe; hay que ir *entrando* en ellos, identificándose con su estilo, con su manera de concebir ciertas obras de prueba y de interpretarlas; hay que ir transigiendo sobre las diferencias de apreciación que al pronto separan la suya de la nuestra; hay que intimar con ellos; hay que aprender a admirarlos y hasta a tolerarlos, abarcándolos en toda su complejidad; en una palabra: hay que *entregarse* a ellos, sometiéndose a su talento y a las imposiciones de su superioridad. De este modo puede llegarse a formar de tales artistas un concepto justo y proporcionado a su verdadera valía, sin que la mayor admiración que por ello inspiran nos incapacite para la censura, que por el contrario, aún se asegura y funda mejor.

Pues Da Motta ha llegado ya entre nosotros a ese grado de identificación con su auditorio, y por eso parece admirarsele ahora más que antes.⁶

La visita de José Vianna da Motta a la Argentina en 1902

La información sobre las presentaciones de da Motta en 1902 fue recabada de los diarios *La Prensa* – hasta el momento se han consultado los ejemplares comprendidos entre el 1 de enero y el 27 de setiembre- y *La Nación* –se han consultado los ejemplares entre el 8 de julio y el 24 de octubre-, y del capítulo de Juan Andrés Sala, “Actividad musical en Buenos Aires antes de la inauguración del actual Teatro Colón”, publicado en el libro de Roberto Caamaño, *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*.⁷

Las cuatro primeras visitas de da Motta a la Argentina tuvieron sus características particulares: en 1897 se lo escuchó como solista y junto a Bernardo V. Moreira de Sá, violinista portugués; en 1898 se lo apreció como solista; en 1899, junto a los recitales de piano se lo escuchó en una presentación con orquesta, dirigido por Edmond Pallemarts. En 1902, las actuaciones de da Motta buscaron ilustrar la historia de la música para piano –podríamos decir la música para teclado, porque incluyó composiciones escritas desde, aproximadamente, 1540, casi ciento setenta años antes de la invención del piano- en una serie de ocho recitales que fueron presentados con el nombre de “recitales históricos”.

En el segundo informe al que hacíamos referencia, señalábamos que el pianista Arthur de Greef, discípulo de Litz y maestro de Pallemarts, había tenido una iniciativa similar: “Una serie de recitales, trazando la historia del teclado a través de los siglos, consigue un gran suceso en París en 1892.”⁸

Si la idea de organizar recitales históricos fue característica de esos años, especialmente entre los alumnos de Liszt, puede ser motivo de futuras investigaciones en el marco del presente Proyecto.

La Prensa anunció el viaje de da Motta. El 27 de marzo y el 18 de mayo informó cómo se iban a desarrollar sus presentaciones:

“Este notable pianista se embarcará el mes entrante para esta ciudad, donde se propone dar una serie de “conciertos históricos”, en los cuales ejecutará música de los autores clásicos de todas las épocas.”⁹

El pianista llegó a la Argentina el 27 de julio, junto con su esposa, a bordo del vapor inglés Nile, procedente “de Southampton y escalas”.¹⁰ Se trasladó luego a Montevideo (posiblemente el 29 o 30 de julio), como podemos leer en *La Nación*¹¹. El primer “concierto histórico” fue programado para el día 15 de agosto en la sala donde da Motta había hecho la mayor parte de sus presentaciones precedentes. Asimismo, donde llevaría a cabo toda la serie de 1902. El Prince George’s Hall se encontraba en la calle Cuyo (hoy Sarmiento) N° 1224.

La estructura de los ocho “conciertos históricos” quedó organizada de la siguiente manera:

- El primero tuvo lugar, como decíamos, el 15 de agosto. El programa incluyó obras de William Byrd, François Couperin, Louis-Claude Daquin, François Dandrieu, Jean Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y João Domingos Bomtempo. Byrd había nacido alrededor de 1540, en pleno Renacimiento, y Bomtempo había fallecido en 1842, durante el Romanticismo: da Motta ilustró trescientos años de música, escrita en cinco países diferentes, Inglaterra, Francia, Italia, Alemania-Austria y Portugal.
- El segundo concierto se llevó a cabo el 17 de agosto y estuvo dedicado a Ludwig van Beethoven: da Motta interpretó las *Sonatas* op. 26, op. 57, op. 106 y op. 111.
- El tercer concierto tuvo lugar el 20 de agosto y en el programa figuraron obras de Franz Schubert y Carl Maria von Weber, compositores que preanunciaron el Romanticismo, y de Félix Mendelssohn y Robert Schumann, compositores de la primera generación romántica.
- El cuarto concierto, el 24 de agosto, estuvo dedicado a Frédéric Chopin¹².
- El quinto concierto estuvo programado para el día 28 de agosto, pero debió posponerse “por hallarse enfermo de influenza el eminente concertista”¹³. Restablecida la salud de da Motta, la fecha fue fijada para el 31 de agosto. El programa estuvo dedicado a Franz Liszt e incluyó la *Sonata* en si menor, *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este*, el *Sonetto CXXIII del Petrarca*, las dos *Leyendas: San Francisco de Asís: la predicación a los pájaros* y *San Francisco de Paula marchando sobre las aguas*, *Bendición de Dios en la soledad*, el *Estudio “Murmulllos del bosque”*, el *Vals-Improptu* y las *Polonesas* en do menor y en Mi Mayor.
- El sexto concierto se organizó para el 4 de septiembre; el pianista tuvo un nuevo problema de salud que hizo reprogramarlo para el día 19 del mismo mes. El repertorio estuvo dedicado a las transcripciones de Bach-Busoni, la *Toccata* en Do Mayor, y las de Liszt: *Adelaida, lied* de Beethoven; *Der Müller und der Bach*, *Du bist die Ruh* y *Vals*, obras de Schubert; *Estudio N° 2*, de Paganini, *Reminiscencias de “Norma”*, la ópera de Bellini. Además, se incluyeron dos obras originales de Liszt, el *Vals Mephisto* y la *Rapsodia húngara N° 13*.
- El séptimo concierto se realizó el 21 de septiembre. En el programa se incluyeron obras de compositores de las que podríamos llamar segunda y tercera generación romántica: Johannes Brahms, de Austria-Hungría, Christian Sinding y Edvard Grieg, de Noruega, Ignace Paderewski, de Polonia, Anton Rubinstein, Piotr Tchaikovsky, Félix Blumenfeld, Anatoli Liádov, Alexander

Glazunov, Nicolas Stcherbatcheff y Mili Balakirev, de Rusia. De todos ellos, tres habían fallecido antes de 1902 y Paderewsky vivió hasta 1941.

- El octavo concierto tuvo lugar el 24 de septiembre y el programa estuvo formado por obras de compositores pertenecientes a las tres generaciones románticas: Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, Marco Enrico Bossi, Pietro Floridia, de Italia, Charles-Valentin Alkan, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Theodore Dubois, Charles Marie Widor, de Francia, y José Vianna da Motta, de Portugal. Salvo los dos que habían fallecido en 1902, todos vivían para entonces, eran contemporáneos del pianista. Uno de ellos, Widor, vivió hasta 1937.

La idea de los “conciertos históricos” fue recibida con entusiasmo por los críticos de los diarios *La Prensa* y *La Nación*. El que escribía en este último, manifestó, además cierto temor al comienzo del ciclo:

“El verdadero pianista Sr. Vianna da Motta, a quien tan deleitosas y educadoras sesiones debimos hace dos [tres] años, vuelve a hallarse temporalmente entre nosotros, como anunciamos, y anoche inauguró en el Prince George’s Hall, una nueva serie de conciertos que al poderoso atractivo de ser suyos, unirán esta vez un alto fin instructivo, cuanto con ellos se propone el docto concertista recorrer las principales etapas históricas del piano, escogiendo obras de los [...] representantes de cada una, y empezando, como es natural, desde mediados del Siglo XVII para llegar hasta fines del Siglo XIX, que es como decir hasta nuestros días.

Altamente meritorio es el intento, por ser de sumo interés el desarrollo histórico de esta rama de producción artística; pero mucho tememos que la generalidad o acaso la mayoría del público no comparta ese interés, que si, por otra parte es muy natural en el cultivador serio, no lo es tanto en el filarmónico, afecto a lo recreativo y no a lo didáctico, pues ama el arte como goce, no como fatiga.

No es esto decir que lo cansen los conciertos históricos emprendidos anoche por el Sr. Da Motta. A un ejecutante e intérprete como él todo le sería posible menos fatigar a su auditorio; pero es el caso que la audición de una serie de obras rigurosamente sujeta a la sucesión cronológica y, por lo tanto, sin esas alternativas de estilo que amenizan un programa, no puede resultar muy agradable para el público en general, educado en el gusto moderno y poco interesado en conocer precedentes históricos que para él no representan un goce, o a lo sumo, se lo producen meramente intelectual.

Mucho quisiéramos equivocarnos y ver el salón atestado de oyentes ávidos de recoger la enseñanza que en forma, después de todo deliciosa, se dispone a ofrecerles artista tan autorizado como Vianna da Motta.”¹⁴

Al concluir el séptimo concierto, el crítico, con gran alegría, advirtió como se verificaba lo que él había esperado y había señalado en el último de los párrafos de la cita que transcribimos:

“Más que los mismos aplausos, el interés con que la concurrencia escuchaba todo el programa era la mejor prueba del provechoso resultado obtenido por la importante y magnífica serie de conciertos históricos con que esta vez el Sr. da Motta ha querido lograr entre nosotros algo más que deleitarnos.”¹⁵

Las actividades de Vianna da Motta no finalizaron luego del octavo concierto histórico.

El sábado 27 de septiembre, en el Prince George’s Hall, ofreció un recital para los alumnos de los conservatorios de Buenos Aires (da Motta también había hecho recitales de estas características en 1898 y 1899). El programa estuvo compuesto por obras de F. Couperin, L-C- Daquin, J. S. Bach (una obra original y otra transcrita por Ferruccio Busoni), L. v. Beethoven, F. Chopin, K. M. von Weber y F. Liszt.

Junto al anuncio del recital precedente se informó que tendría lugar un concierto sinfónico, donde el pianista portugués se presentaría, como en su última visita, junto al director Edmond Pallemmaerts.

El concierto se llevó a cabo el 29 de septiembre, siempre en el Prince George’s Hall, y en el programa se incluyeron el *Concierto* en La Mayor K. 488 de W. Amadeus Mozart, el *Concierto* Nº 5 en Mi b Mayor, Op. 73, “Emperador”, de Ludwig v. Beethoven, la “*Wanderer-Fantasie*” en Do Mayor, Op. 15, de Franz Schubert, transcrita para piano y orquesta por Franz Liszt, y el *Concierto* Nº 2 en La Mayor

de Franz Liszt. Tanto Pallemmaerts y la orquesta, compuesta por cincuenta músicos, como da Motta, recibieron elogios fervorosos por parte del crítico de *La Nación*, que firmó su artículo con la letra F. Nos resulta interesante citar un fragmento de su comentario:

“En cuanto al pianista, diremos simplemente que anoche pareció Vianna Da Motta más grande que nunca, o por lo menos, desplegó cualidades artísticas que no todos le reconocían [...] Si bien se admiraba unánimemente su rarísima técnica, creíase que el vértigo del mecanismo se sobreponía en el ejecutante a algunas de las facultades con que el artista intenso y completo vivifica o poetiza la ejecución, dotándola de alma [...] En vano se observaba un día y otro el asiduo esmero con que el gran virtuoso trataba el pedal y matizaba las sonoridades; en vano se advertía el triunfo de claridad y de sentido que obtenía sobre un elemento tan refractario a todo interés y embellecimiento como las “Fugas” de Bach. Bueno, se decía, es un gran fuguista, pero ¿y qué?

Sin recordar ahora lo que en punto de expresión y sentimiento ha hecho en todos sus conciertos, baste el de anoche para su confirmación de artista completísimo. Verdad es que anoche lo acreditó con lujo de pruebas. [...] no parecía sino que la orquesta y la ejecución concertada [...] hasta le arrebatában. Por eso prodigó preciosidades de colorido y de expresión, que en muchas ocasiones arrancaban murmullos de admiración y como de sorpresa, pues sorpresa era para muchos aquella simpática faz que hasta entonces había, sino ocultado, recatado algún tanto el eminente pianista.”¹⁶

Este concierto debía ser el último en Buenos Aires. El artículo citado concluía anunciando que al día siguiente, 31 de septiembre, Vianna da Motta daría un recital en Belgrano y luego partiría de regreso a Europa. Sin embargo, el 4 de octubre, *La Nación* publicó la siguiente información:

“Da Motta -Buena noticia- En vista del gran éxito que obtuvo el último concierto sinfónico del pianista [...], los señores Breyer han logrado decidirle a dar otro concierto, que será definitivamente el último, y también sinfónico con gran orquesta y programa no menos importante que el anterior.”¹⁷

El nuevo concierto tuvo lugar el día 13 de octubre en el Prince George’s Hall y estuvo estructurado en tres partes; en la primera, el pianista y la orquesta, dirigida por Pallemmaerts, interpretaron el *Concierto Nº 5 en Mi bemol Mayor, Op. 73, “Emperador”,* de Ludwig v. Beethoven; en la segunda, da Motta tocó como solista y las obras fueron la *Sonata Nº 3 en si menor, Op. 58,* de Frédéric Chopin, el *Vals Mephisto* de Franz Liszt, la *Barcarola* de da Motta, la *Marcha turca*, de “Las ruinas de Atenas”, de Ludwig v. Beethoven, transcrita por Anton Rubinstein y un vals de Strauss transcrito por Karl Tausig; en la tercera parte, el pianista y la orquesta ejecutaron la “*Wanderer-Fantasia*” en Do Mayor, Op. 15, de Franz Schubert, transcrita para piano y orquesta por Franz Liszt.

Las presentaciones de José Vianna da Motta en 1902 llegaron a su fin. El crítico de *La Nación*, que en el concierto anterior lamentaba que la sala no estuviera totalmente llena, se alegró de comprobar que esta vez sí lo estaba:

“Los estrepitosos aplausos del auditorio apenas bastaban para dar testimonio de los muchos goces de tan magna velada, a los que se unía esta vez la complacencia de ver completamente lleno el Hall del Príncipe Jorge.

De seguro que no se habrá arrepentido nuestra sociedad inteligente del brillante acto de presencia con que anoche se honró a sí misma y al gran arte.”¹⁸

Además de su actividad musical, queríamos consignar que, tal como lo indican las fuentes periodísticas consultadas, el día 19 de agosto, Vianna da Motta fue invitado por Constancio Roque Da Costa, encargado de negocios de la Embajada de Portugal, a una cena celebrada en su honor. Para concluir, queríamos aludir a una noticia obtenida en *La Nación*, que nos muestra al mismo tiempo el interés que despertaban los recitales de da Motta y la generosidad del pianista:

“Hemos recibido varias cartas, pidiéndonos indiquemos al Sr. Vianna da Motta, que de los domingos o cualquier otro día de la semana matinéas, pues familias que residen en los alrededores de la Capital y que desean oírle, se ven imposibilitadas de asistir a sus reuniones nocturnas.”¹⁹

Dos días después, llegó la respuesta del pianista:

“Conciertos da Motta- [...] El cuarto de ellos [de los conciertos históricos], dedicado a Chopin, no se verificará el próximo domingo por la noche sino por la tarde, a las 2.”²⁰

En futuros informes podremos brindar nuevas informaciones sobre lo que recabemos de las fuentes consultadas.

-
- 1 María Fernanda Ciadris nos informa que da Motta viajó a Sud América en 1907 y 1912 pero todavía no hemos podido verificar si estuvo en Buenos Aires en esos años. Por otro lado, el pianista portugués se presentó en la capital argentina en 1922 y, posiblemente, en 1926. Ver Ciadris, María Fernanda, Viana da Mota, José (Vianna da Motta), en *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti- Le Biografie- Volume ottavo (Tem-Z)*, Torino, Italia, UTET, 1988, página 223.
 - 2 Ambos informes fueron publicados en el número 15 de 4' 33" - Revista on line de Investigación Musical - del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). <http://artemusicales.org/web/index.php/investigacion/revista-4-33.html>
 - 3 *La Nación*, 23 de septiembre de 1899, página 5, columna 6. Sección “Notas Sociales-Fiestas”.
 - 4 *La Nación*, 17 de octubre de 1899, página 5, columna 4. Sección “Teatros y Conciertos- El concierto de anoche”.
 - 5 Op. cit. 4
 - 6 *La Nación*, 22 de agosto de 1899, página 5. Sección “Teatros y Conciertos-Segundo Concierto Da Motta”.
 - 7 Buenos Aires, Cinetea, 1969, Tomo I.
 - 8 Pâris, Alin (dir.), De Greef, Arthur, en *Dictionnaire Des Interprètes Et De La Interprétation Musicale Au XXe Siècle*, París, Francia, Éditions Robert Laffont, 1985, página 262.
 - 9 *La Prensa*, 18 de mayo de 1902, página 7, columna 4. Sección “ARTE Y TEATRO- CONCIERTOS DA MOTTA”
 - 10 28 de julio de 1902, página 7, columna 3. Sección “NOTICIAS MARÍTIMAS-PASAJEROS”. El mismo artículo nos informa que el Nile llegó al puerto de La Plata y allí los pasajeros Da Motta y señora tomaron un tren a Constitución, llegando a la Capital a las 6 de la tarde.
 - 11 *La Nación*, 29 de julio de 1902, página 6, columna 6. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-VIANNA DA MOTTA”
 - 12 El programa nos es desconocido aún.
 - 13 *La Nación*, jueves 28 de agosto de 1902, página 6, columna 5. Sección “TEATRO Y CONCIERTOS-CONCIERTOS DA MOTTA”-
 - 14 *La Nación*, 16 de agosto de 1902, página 6, columna 5. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-CONCIERTOS DA MOTTA”.
 - 15 *La Nación*, 22 de septiembre de 1902, página 7, columna 2. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-VIANNA DA MOTTA”.
 - 16 F: “Último concierto Da Motta”. En: *La Nación*, 29 de septiembre de 1902, página 6, columna 3. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS”.
 - 17 *La Nación*, 4 de octubre de 1902, página 3, columna 6. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-DA MOTTA-BUENA NOTICIA”.
 - 18 *La Nación*, 14 de octubre de 1902, página 6, columna 4. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-CONCIERTO DA MOTTA”.
 - 19 *La Nación*, 17 de agosto de 1902, página 8, columna 1. Sección “NOTAS SOCIALES-VIANNA DA MOTTA”.
 - 20 *La Nación*, 19 de agosto de 1902, página 6, columna 6. Sección “TEATROS Y CONCIERTOS-CONCIERTOS DA MOTTA”.

PEQUEÑOS DETALLES DE UNA GRAN INDUSTRIA

Lic. Diego Martín Arazi

Palabras Clave

Industria Discográfica, Industrias Culturales, Sellos Discográficos, Cadenas de Venta Minorista, Estrategias de Venta.

Resumen

El presente trabajo ha sido preparado con el propósito de analizar de qué manera las grandes cadenas, a través de la utilización de estrategias de venta previamente planificadas, cumplen un rol fundamental dentro del mercado de la industria discográfica. Veremos en éste escrito algunas de esas estrategias de venta utilizadas a partir de las cuales éstas cadenas, a través del disco como producto, generan un camino de doble mano que por un lado alimenta la industria y todos los eslabones de su cadena, y por otro marca tendencias culturales dentro de los territorios en los que operan. De esta manera, tanto los grandes sellos discográficos como los consumidores tienen un rol activo que modifica de forma continua el ciclo industria-cultura-industria.

Keywords

Record Industry, Cultural Industries, Record Labels, Large Retail Chains, Sales Strategies.

Abstract

The present work has been prepared with the aim of analyze how the large retail chains, through the utilization of previously planned strategies, have a fundamental function as part of the record industry. We will see on this script some sales strategies used by the large retail chains, that with the record as a product, bring a two way road, on one hand feeding the industry and each link of its chain, and on the other hand modifying the cultural tendencies on the territories in which they work. This way, the large record labels and the costumers have an active participation that modifies continuously the industry-culture-industry cycle.

Introducción

Con el presente trabajo se busca reflejar los mecanismos utilizados por las grandes cadenas de venta minorista de discos compactos para comercializar sus productos, en tanto eslabones de la industria discográfica. Se intentará también arrojar luz sobre la manera en que influyen estas cadenas tanto en los resultados de venta de los sellos internacionales como en las tendencias culturales que generan en el mercado interno de un país como, en éste caso, la Argentina.

Para llevarlo a cabo se detallarán estrategias empleadas por los sellos discográficos y estrategias empleadas por las cadenas que incluyen aspectos como ser logística, exhibiciones,

capacitaciones orientadas al conocimiento del producto, así como otros factores que forman parte de este proceso que finalmente derivará en el rol del vendedor como agente que completa el círculo.

Para realizar esta tarea se tomarán por un lado la experiencia personal de quien escribe, tras haber trabajado más de una década en una de las cadenas más grandes de la Argentina, y por haber estado en contacto permanente con gran cantidad de aspectos relacionados a las distintas estrategias de venta. Por otro lado se utilizará bibliografía específica que trata cuestiones relativas a la industria discográfica en función del mercado tanto local como global, así como otros textos relacionados a aspectos sociales influyentes en el tema en cuestión.

Este escrito será de carácter explicativo y en él se expondrán en detalle múltiples estrategias de venta que se llevan a cabo en las grandes cadenas con el fin de incrementar la comercialización de sus productos. Se pretende asimismo dar un enfoque analítico de cómo a partir de orientaciones previamente establecidas por el mercado, se generan lineamientos tanto culturales como de producción, que influirán de manera directa tanto en el consumo de productos como en la retroalimentación de la industria discográfica principalmente a nivel local.

El Factor Comercial

Estrategias de las Discográficas

1.1 Aspectos generales

El negocio de la música tiene varias aristas ya que es una industria que se nutre de múltiples factores, ya sean estos económicos, sociales, culturales, y de otra índole. Pero si bien existe una incontable cantidad de expresiones culturales a lo largo y ancho del planeta, si de comercialización de música grabada se trata, no podemos dejar de lado a las grandes discográficas, pues son éstas las que mueven dicha industria cultural.

Ellas son las que diagraman la difusión musical a gran escala, las que producen la música dándole forma de producto tal como la consumimos. Son quienes expanden o achican mercados y también quienes marcan tendencias o cambian el rumbo de un género musical implantándolo o sustituyéndolo por otro.

Pero veamos a grandes rasgos la forma en que funciona a nivel práctico una compañía discográfica. Las discográficas son compañías multinacionales, que asimismo se dividen por regiones, que también se dividen por países. De la misma manera en que más adelante mencionaremos el hecho de que una cadena funciona como un “todo orgánico”, también así funciona una compañía discográfica ya que sus brazos se extienden a los países guardando relación con las regiones, y éstas con las cedes centrales a nivel internacional.

No hay nada de casual en que un determinado artista se imponga a nivel mundial. De hecho cada producto es trabajado con una intencionalidad, su potencial es evaluado por distintos integrantes de la compañía en función de las posibles ventas que este pudiera generar, así como por su posible penetración comercial en cada región y la aceptación que este tuviere en cada lugar y en cada sociedad.

En referencia a este aspecto Keith Negus explica que:

“El personal del departamento internacional de cada gran compañía, en colaboración con los directivos comerciales, se encarga de la tarea de diseñar una lista de prioridades “globales” de unos quince o veinte artistas y de notificar a otras secciones de la compañía si sus artistas van a ser admitidos o no.” (Negus, 2005:5)

Por otro lado a nivel local algunos artistas demuestran desde sus primeros trabajos un potencial de proyección hacia una esfera mayor, y es en estos casos en los que la compañía apuesta por el artista invirtiendo en difusión y publicidad para ir insertando sus producciones en el mercado,

pues en estos casos los resultados se proyectan a largo plazo. Una vez logrados ciertos objetivos, las compañías lo impulsarán a nivel regional, ampliando su espectro de alcance y si éste crecimiento se sostiene en el tiempo, la consecuencia será un artista de alcance internacional, que por ende generará ganancias de mayor volumen para la discográfica.

Es por este motivo que en innumerables ocasiones solemos creer que determinado disco es el primero de un artista, pero resulta ser uno más entre varios otros que ya se le han editado. Este fue entonces, el tiempo en el cual se lo ha dejado desarrollar y levantar vuelo para llegar por fin al producto que lo lanzará a nivel macro.

Pero para que ello suceda deben darse una serie de cualidades en el artista tal como Negus lo expone en relación a aquellos que dado su éxito en una determinada parte del mundo muestran capacidad para “salir” de un territorio:

“...esta salida espontánea está sujeta a una racionalización y un ordenamiento considerables, así como a la imposición de varios códigos estéticos y valoraciones culturales muy particulares antes de cualquier intento de promoción.” (Negus, 2005:56)

Negus habla acerca de estos procesos refiriéndose a la forma en que Canclini los denomina. Estos conceptos son “desterritorialización” y “reterritorialización”, diluyendo a través de ellos la pertenencia de un determinado tipo de música a un lugar geográfico específico. (Negus, 2005:2) Así entonces, las compañías logran insertar sus productos a lo largo y ancho del globo, o por lo menos, en la mayor cantidad de regiones posibles.

Entonces, por un lado sucede que cuando se trata de artistas a nivel global, se los inserta en los mercados regionales y locales, y cuando se trata de artistas a nivel local se los proyecta para que estos puedan ser insertados en los mercados regionales, y si fuese posible, en los mercados internacionales. Es un recorrido de doble mano en el que todos tienen posibilidades, pero quienes se encargan de las cifras de venta son quienes determinarán a qué artista le darán la oportunidad.

Esta mecánica de acción por parte de las compañías suelen generar algunos desajustes en cuanto a la organización de géneros musicales. Así si tomamos la cuestión de la “desterritorialización” no estaría mal hacernos la pregunta acerca de la posible relación entre Anthrax y Janet Jackson, Pearl Jam y Björk, o Mary J. Blige y Sinatra. Esto traducido en términos de géneros musicales utilizados propios de los ámbitos no académicos, es decir del mercado de la música, es equivalente a preguntarnos si tiene relación el thrash metal con el soul o el hip hop, el grunge con el trip hop, o el R&B (rhythm & blues) con el jazz.

La respuesta a esta pregunta es sí, por supuesto que tienen relación: su denominador común es que están en la misma góndola. Aquí ya no se sabe con qué territorio del planeta guarda relación cada una de estas expresiones culturales, y pasan a estar en un mismo espacio bajo la denominación “Rock/Pop”, que homogeneiza diversos tipos de música que en muchos casos poco tienen que ver unos con otros. Y de manera similar ocurre con otras góndolas como “música del mundo”, “misceláneas” o “crossover” sólo por citar algunos, donde podremos encontrar géneros musicales que lo único que tienen en común es ser distintos.

1.2 Las Áreas de las Compañías

Las compañías discográficas están divididas en áreas, las cuales están a cargo de personas que suelen ser especialistas en cuanto al catálogo y artistas que se manejan dentro de dicho sector. Estas personas o gerentes de área, son los que llevan adelante diferentes tareas relacionadas a la gestión de esa área en particular. Para poder desarrollar sus estrategias de difusión y promoción de su material, llevan a cabo una cantidad de acciones a través de distintos medios.

1.3 Exhibiciones Pactadas

Estas constan de lugares estratégicos para la exhibición tanto de productos como de diferentes objetos para promoción, de los cuales los más conocidos son los banners o pósters. Estos espacios y exhibiciones están pactados con las discográficas y han de cumplirse ya que en algunos casos puede haber acuerdos firmados, o simplemente acuerdos verbales que al implicar grandes volúmenes de venta y de entrega de mercadería, hacen prácticamente forzoso el hecho de promocionar el producto.

1.4 Presentaciones Discográficas

Con frecuencia las discográficas cuentan con una cantidad de nuevos títulos para lanzar al mercado. Pero cuando se trata de presentaciones de material discográfico para las grandes cadenas, estos hechos llegan a convertirse en un evento en sí mismo pues se llevan a cabo en espacios especiales como ser salones, hoteles e inclusive pueden llegar a darse en teatros o lugares similares. En ellos se presenta el material de cada área, se lo escucha, se recibe información, se proyectan videos, e inclusive hay con frecuencia artistas tocando en vivo, para luego en el cierre del evento brindar a los asistentes material (CDs y DVDs) a modo de obsequio y promoción.

El fin de este tipo de presentaciones es que los asistentes, es decir los vendedores de la/s cadena/s que representen, puedan apreciar el material y los artistas, así como tener disponible toda la información necesaria a partir de lo cual podrán apoyar con sus ventas a los productos de la discográfica.

1.5 Logística y Distribución

La distribución del material se hace en función de la potencial demanda y necesidades de los puntos de venta, lo cual vale tanto para los lanzamientos como para los productos de catálogo. Pero en el caso de los lanzamientos hay algo fundamental a partir de lo cual se arma la logística, y es la pauta publicitaria del producto y la difusión del material musical tanto en radio, televisión o medios gráficos.

Esta pauta suele ser “agresiva” (como se la denomina comúnmente en la industria), para imponer la música a los consumidores de modo tal que alcance un status de *autenticidad* a través de la difusión, a fuerza de promoción y repetición. Pues tal como lo expone Simon Frith: *El término autenticidad es como un término equívoco ya que hay una idea de verdad que se establece a priori.* (Frith, 2001:419)

Una vez más se tiene en cuenta aquí la potencialidad que tiene el producto en cada lugar teniendo en cuenta variantes como la zona y el tipo de consumidores. El mismo criterio se aplica a los productos que no son novedad llevando un control de ventas que se explicará posteriormente.

Estrategias de la Cadena

2.1 Aspectos generales

Cuando hablamos de una cadena minorista o cadena de retail orientada a la venta del tipo de producto que fuere, deberíamos evitar creer que es una cantidad de locales que se abren uno tras otro por un simple éxito de ventas. La construcción de una cadena no se trata de uno o varios hechos fortuitos, sino de estrategia, proyección, planificación, sentido comercial, y por sobre todo mucho trabajo.

Una cadena es, como ya lo mencionamos de igual manera con las discográficas, un “todo orgánico”, donde cada local tiene no sólo un objetivo propio, sino también uno compartido con el resto de los locales que conforman la cadena, los cuales están usualmente articulados por una casa

matriz o casa central. Esta última imparte una serie de medidas para ser cumplidas y que están pensadas en función de objetivos estratégicos que buscan un objetivo principal: venta y rentabilidad.

Para esto, cada punto de venta está puesto en función del lugar geográfico en el cual se ubica, y gran parte de las cuestiones concernientes a la venta estarán orientadas en este sentido, teniendo en cuenta el o los géneros más escuchados en la zona y el tipo de público potencial que en ésta circule. Asimismo articula sus mercaderías, promociones, estrategias, horarios, y un gran número de aspectos con el fin de maximizar su rendimiento en función de sí mismo y de ese todo en el cual se integra.

Cada local constará de una serie de características que le son particulares como sucursal autónoma, y al mismo tiempo será parte de un todo homogéneo con otra serie de características que formarán parte de todos los negocios que integren la cadena de ventas. Para llevarla adelante se deberán tener en cuenta entonces, una serie de cuestiones que iremos detallando a lo largo de este escrito.

Pero antes de comenzar tengamos en cuenta que trataremos las cuestiones recién mencionadas basándonos en la época en la que la comercialización de CDs estaba en su punto máximo, tomando el año 1999 y los años subsiguientes, en los cuales dicho producto estaba en pleno auge.

En ese año, en Argentina, la industria estaba en su punto máximo calculándose una venta de 24.000.000 de fonogramas (el disco en su totalidad) (Ugarte, 2008:29). Durante los siguientes años las ventas comenzaban a caer poco a poco, pero a pesar de ello el volumen de discos vendidos era todavía enorme. Por tal motivo, en las cadenas de venta todo estaba pensado al mínimo detalle y debido a ello haremos una breve reseña de uno de los pilares de la venta: los diferentes tipos de exhibiciones que se utilizaban en ese entonces.

2.2 Lanzamientos, Catálogo y Ofertas

Cuando el cliente recorre el piso de ventas se encuentra a su paso con una cantidad de exhibiciones de distinta índole, tamaño, gráfica, y otro tipo de características, pero probablemente no sepa que cada exhibición está pensada en función de estimular la venta, o en tal caso, estimular el deseo para convertir al potencial cliente en un “cliente de hecho”. Para tal fin la disposición de los productos está pensada en función de lugar, precio, altura, y otros detalles previamente analizados por las personas que se encargan de lo que solemos llamar “marketing”, así como también se arman diferentes tipos de exhibiciones, de las cuales nos ocuparemos aquí.

En éste caso comenzaremos por lo que se daba a llamar “punteras”. Las punteras son exhibiciones que de algún modo vienen a ser la terminación de cada góndola, o por lo menos de algunas de ellas (por supuesto las más vistosas). En dichas punteras o espacios se da lugar a distintos tipos de muestra de mercaderías las cuales dependen de la ubicación de la puntera, ya que se da mayor prioridad a las punteras que estén en un lugar de mayor tránsito dentro del piso de ventas, utilizándolas para exhibir los productos cuya venta es de mayor interés para el local.

Estas suelen ser unos de los puntos más influyentes en las ventas del local ya que suelen estar puestas en espacios que el cliente recorre casi sin excepción. Resultan de gran importancia también ya que en fechas puntuales como ser día del padre, de la madre, del niño, navidad, reyes, etc., se quitarán los títulos que hay en estos espacios para agregar otros que tengan relación directa con estas fechas, luego de las cuales se volverá a los armados habituales.

Estas punteras se suelen utilizar principalmente para tres tipos de productos: las novedades discográficas que son una de las patas fuertes del negocio de la música, los discos recomendados o discos de catálogo que suelen ser los que no deberían faltar en una discoteca, y las ofertas o productos al alcance de quienes no pueden o prefieren no pagar un full price, pero que sin embargo quieren llevar un producto adecuado a sus posibilidades.

Dado que estos tres tipos de productos (novedades, catálogo y ofertas) generan un flujo de venta continuo, a estas exhibiciones se les suele prestar constante atención pues para su armado la compañía envía listados indicando cuales son los productos que deben estar en ellas, siendo estos listados confeccionados en función de los análisis de las ventas en cada una de estas líneas de productos. Dicha selección se hace teniendo en cuenta no solo las cantidades vendidas a nivel compañía, sino también a partir de lo vendido en cada local, y en el caso de las novedades (de las cuales no hay registros de venta) se hacen proyecciones estimativas priorizando aquellas que se considera que tienen un mayor potencial de ventas.

Asimismo se utilizan punteras cuya ubicación genera menor impacto visual así como otras que estén ubicadas en lugares de menor tránsito. Estas suelen portar productos de menor relevancia o beneficio a nivel comercial, y generalmente están destinadas a los productos de las discográficas chicas.

Un capítulo aparte son estas últimas, ya que se ven de algún modo subyugadas a trabajar con productos de menor potencial comercial pues manejan presupuestos relativamente chicos para lo que este tipo de negocio demanda. Esto se refleja en algunos casos en la baja calidad del sonido, menor calidad en el arte de tapa, reedición de material antiguo de poca circulación, o bien con artistas nuevos pero de menor alcance comercial.

Si a esto le sumamos la enorme desventaja en cuanto a posibilidades de difusión y publicidad por falta de recursos, podemos comprender entonces que son varios los motivos por los cuales van quedando sin posibilidades de competencia ante las Mayors que monopolizan a los artistas y productos que generan ventas masivas, y en definitiva al mercado.

En referencia a estas desventajas contra las cuales tienen que enfrentarse los sellos chicos y tal como lo explica Getino a raíz del proceso de globalización comercial e integración inter empresarial:

“El sector más perjudicado con estos procesos son las pequeñas y medianas empresas culturales (PyMEs). Dedicados los grandes conglomerados a desarrollar líneas de producción de éxito seguro, sostenidas habitualmente en fuertes inversiones de publicidad y marketing, los emprendimientos de menor capacidad están obligados a trabajar en los espacios intersticiales que logran sobrevivir; nuevos y desconocidos creadores, experiencias artísticas innovadoras, públicos altamente selectivos, mercados territoriales limitados, etc., con los consiguientes riesgos que ello presenta para cualquier tipo de inversión.” (Getino, 2001:3)

2.3 Los Más Vendidos

Esta exhibición es una de las principales en un local ya que de algún modo representa el termómetro de ventas pues, en ella suelen estar los productos que salen en mayores cantidades y que por ende generan más dinero. Puede estar armada con los 20, 30 o 40 títulos de mayor venta dependiendo del tamaño del local y del lugar disponible para este tipo exhibición, y hay en esta mayoritariamente productos nuevos, excepto en los casos de productos de catálogo que si bien no son novedades desarrollan buenas ventas.

Esto último suele pasar con frecuencia cuando un artista nacional o internacional esté presentando sus shows, lo cual comienza a mover la venta de sus discos reactivándola temporalmente. También hay otros casos como reediciones de discos que son iconos en la música y en los cuales las discográficas hacen fuertes apuestas comerciales y de difusión.

2.4 Vidriera

Por supuesto, la exhibición por excelencia en cualquier negocio de venta al público es la vidriera misma del local. Aquí como en los otros casos, desde la central de la compañía se envía a cada local un listado con los productos a exhibir (de la misma manera que se hace para las

exhibiciones en el interior del local). Y tal como sucede en los otros casos que hemos visto, la mayoría de los productos son novedades, excepto en los casos de reediciones de discos, que técnicamente son novedades también ya que o bien constan de material inédito del artista, material no editado anteriormente, material en vivo, una nueva presentación del material, etc.

En éste caso se presta especial atención ya que esta exhibición no suele hacerse con frecuencia, y ha de diseñarse de manera que el impacto visual sea el mayor posible, pues en gran parte de los casos, de la exhibición hecha en vidriera depende que el potencial cliente ingrese o no al local.

2.5 Publicidad Visual y Difusión

En todos los casos la mercadería estará apoyada a nivel visual por distintos tipos de carteles y banners enviados por las discográficas, y de la misma manera que sucede con los productos, estos se suelen ubicar también en función de la importancia no sólo del producto del cual se hará publicidad en el cartel o banner, sino también en relación a la discográfica que lo envía, dándose privilegio a aquellos que pertenezcan a productos o artistas de las discográficas multinacionales.

Por supuesto que estas tienen los productos más buscados en el mercado, y si a esto le sumamos que gran parte de la mercadería que se encuentran en los locales pertenecen a dichas discográficas, queda claro quién tendrá prioridad en cuanto a la ubicación de la publicidad.

A esto se suma la búsqueda de impulsar la venta a través de la difusión dentro del local, la cual suele estar vinculada a las novedades, artistas nacionales e internacionales que estén de gira en el país, y material que esté siendo difundido en los medios. Inclusive en casos puntuales, se llegan a enviar listados con los títulos a difundir e inclusive los horarios para dicha difusión.

2.6 Góndolas

Por su parte las góndolas también cumplen con todos los requisitos para facilitar la venta, y para ello se procura que estas permanezcan ordenadas alfabéticamente y con sus respectivos carteles indicadores (en este caso carteles pequeños que sobresalen aproximadamente un centímetro por sobre el producto) destacando lo que corresponda, ya sea una novedad, un disco recomendado o una oferta, y cumpliendo también con el requisito de diversidad en los precios habiendo en esta productos full, middle and low price (precio alto, medio y bajo).

Asimismo y como ocurre con los casos que ya hemos visto, las góndolas se distribuyen en los locales en función de las ventas, estando mejor ubicadas las de música internacional, música latina (regional) y rock nacional que, en ese orden, son las que mayores ventas generan. Esto por supuesto no es casual ya que como hemos visto anteriormente, son las principales líneas de producción por parte de las discográficas multinacionales.

Por otro lado, quedan ubicados en lugares periféricos otros géneros como ser música electrónica, tango, folclore y jazz. Este orden varía dependiendo de la zona en la que el local esté situado ya que cada barrio goza de un público diferente y por ende de un consumo diferente, a partir de lo cual, estos géneros que ocupan un lugar que no es el central pero que sí es importante, se irán distribuyendo de manera adecuada a las ventas de cada negocio, su geografía y la demanda que haya en este.

Por último, las góndolas de géneros como música clásica, blues, world music, reggae, celta, new age, etc., quedarán relegadas a los espacios de menor importancia dentro del diagrama del piso de ventas.

En este punto resulta un tanto curioso que en el caso de Argentina, tanto el tango como el folclore que son géneros tan representativos de nuestra cultura, son desplazados en presencia y en ventas por el rock nacional que suele ocupar el tercer lugar más importante en las ventas. Esta

apreciación no va en desmedro de nuestro rock nacional, el cual tiene su impronta, sus características y su historia, pero sí se puede notar a partir de este índice cómo y hasta qué punto las estrategias de las multinacionales han logrado insertar determinados géneros en una cantidad de países, incluyendo al nuestro.

2.7 Fluctuación del Stock

Otra de las cuestiones que son tenidas en cuenta constantemente son las relacionadas al stock de mercadería, las cuales son observadas producto por producto. Para que la demanda sea correctamente cubierta se ha de tener en cuenta la reposición de los productos que circulan en el mercado y cuya reposición es necesaria ya que sus ventas lo justifican.

De la misma manera pero en un sentido inverso, se harán los ajustes necesarios para reponer en menor medida aquellos productos que no tengan la rotación (venta) esperada. En ambos casos se ajusta la cantidad que entrará por reposición, haciendo que esta sea mayor en el primer caso, y menor en el segundo.

En el caso de los productos que no tengan la rotación esperada o que directamente no tengan rotación, se optará por su devolución o bien por su liquidación, y la posterior salida de circulación de dichos productos. Esto se debe a que después de un período de tiempo previamente calculado por la compañía, pasan a ocupar un lugar que bien puede ocupar otro producto que sí genere ventas. Es por esto que gran parte de los productos que comercializa cada local van rotando o permaneciendo, guardando una relación directa con las ventas que estos generen.

2.8 La Industria Funcionando al 100%

Como podemos notar en la industria del disco no sólo no queda nada librado al azar sino que todo está detalladamente planificado. Desde los lanzamientos por parte de las multinacionales hasta los mercados locales de menor porte. Desde el estudio de los mercados regionales que implican varios países hasta el relevamiento del tipo de productos con mayor potencial de venta en cada barrio. Desde una logística que mueve millones de discos a nivel continental hasta una distribución que va a cada punto de venta ocupándose de entregar título por título de acuerdo a lo que sea necesario en cada caso.

Sucede entonces que de la misma manera que las multinacionales desarrollan una estructura a través de la cual acaparan un gran porcentaje del mercado mundial, así también las grandes cadenas hacen lo propio dentro del territorio de un país, generando una red de venta que decide el rumbo del mercado de la música local.

Todo esto requiere de un soporte a nivel técnico, que permita una producción lo suficientemente aceptada como para adecuarse a cualquier tipo de necesidad. Una industria cuya producción esté lista en todo momento para responder a las demandas del mercado, sean éstas cuales fueren.

Y es justamente lo que plantean Horkheimer y Adorno sobre el efecto que la industria logra a nivel técnico y de producción:

...la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual. (Horkheimer; Adorno; 1994:166)

Estos son los efectos de un negocio cuya masividad en la distribución y posterior consumo de sus productos causan un cambio en esa lógica primordial de la obra. Esa lógica que

ha dejado de responder a las leyes intrínsecas de la obra en sí misma para responder a la lógica del mercado.

El Factor Humano

El Empleado como Agente Final

3.1 Conocimiento y Capacitación

Otra arma eficaz utilizada tanto por las compañías discográficas como por las cadenas de venta minorista fueron las capacitaciones sobre géneros y catálogos, las cuales se centraban principalmente en el producto. Es decir, la información circulante estaba puesta en función de ampliar los conocimientos del empleado con el fin de darle una base sólida para lograr mayor efectividad al momento de la venta. Asimismo, la información provista en cada uno de los cursos de capacitación solía ser posteriormente evaluada para corroborar que los conceptos hubieren sido correctamente incorporados por el vendedor.

Estas capacitaciones abordaban distintos géneros musicales tomado para cada uno de ellos sus máximos exponentes, (apuntando a quienes quisieran obtener un producto típico de dicho género), otros artistas de relevancia (para quienes quisieran ampliar más allá de lo más conocido), novedades discográficas (para quienes gustasen conseguir material recién salido), y discos con características puntuales que los destaquen (para el público conocedor del catálogo pero que pudiere ser tentado por discos con un rasgo distintivo que lo hiciera deseable), todo lo cual significa en definitiva, mayor cantidad de herramientas y alternativas de ventas.

Aquí cabe por supuesto tener en cuenta que, más allá de la voluntad de las discográficas de impulsar tal o cual producto, interviene también en el proceso de ventas la preferencia o gusto del vendedor, ya sea en relación a determinados artistas o títulos. Este factor está presente en gran parte de las ventas si se trata de este tipo de mercaderías, ya que la subjetividad está íntimamente ligada al vendedor en el momento de elegir un producto para recomendar.

Entran entonces en juego múltiples intereses o preferencias por parte del vendedor en tanto sujeto, que están vinculadas a su bagaje cultural y social (el cual también está atravesado por la industria), aunque en términos generales el mercado es quien manda ya que el vendedor suele tener en mente objetivos de venta concretos que influyen de manera directa en sus ingresos, y por ende, en los productos que va a sugerir e intentar vender.

Podemos inferir a partir de aspectos como los que estamos teniendo en cuenta, que a raíz de ellos se va dando una nueva construcción tanto cultural como estética a partir del mecanismo de elección tanto por parte del vendedor como del cliente. Lo decimos ya que estos factores se vuelven condicionantes pues van orientando poco a poco el tipo de música que se debe vender (y por ende comprar), entendiendo así como venta a venta y casi a cuenta gotas, se va forjando un mercado de características concretas directamente relacionado, influido y dirigido por la industria discográfica.

Para ilustrar lo explicado en palabras de Negus a quien vale citar una vez más, “La industria produce cultura y la cultura produce una industria”. (Negus, 2005:1) Y a éste nivel se da esta ida y vuelta ya que por un lado están los lineamientos de venta que en mayor medida ha de seguir el vendedor, y por otro, con menor presencia, sus consideraciones personales que pueden ser distintas de esos lineamientos generales, pero que nunca escapan a ciertas directrices de mercado. Ambos aspectos influirán en esa retroalimentación industria-cultura-industria y el vendedor resulta un agente fundamental en este proceso.

3.2 Técnicas de Venta

No obstante lo explicado en los últimos párrafos, existen también otros mecanismos funcionales a concretar las ventas de cada producto los cuales se basan en las “técnicas de venta”. Si

bien existen distintos tipos de técnicas de venta, cualquiera que sea constará de una serie de pasos que se efectúan de manera sistemática en cada operación.

Estos se basan primordialmente en generar la necesidad de compra para luego ofrecer el o los productos que satisfagan esa necesidad, y se apoyan durante el proceso de venta en la calidad de atención, una apropiada comunicación y el conocimiento del producto. También existen otros pasos como el manejo de objeciones, es decir, revertir situaciones en las que la venta pueda caer y convencer al cliente de efectuar la compra, la oferta de productos alternativos en el caso de no tener disponible lo que el cliente esté buscando, y la venta de productos adicionales.

3.3 Evaluaciones de Desempeño

No sólo se evalúa lo antes mencionado con respecto a conocimiento de producto, catálogo, género y cuestiones de ésta índole, sino también se hacen revisiones de lo recién expuesto en relación a la atención y a las técnicas de venta. Se ocupan de esa tarea quienes están a cargo del local o punto de venta, estando atentos casi de manera permanente que éstos procedimientos se apliquen ya que forman parte de las políticas comerciales de la cadena.

Pero no son solamente los encargados o gerentes quienes supervisan estos aspectos ya que también se ocupan de ellos empresas que son contratadas especialmente para relevarlos y lo hacen enviando clientes de incógnito que una vez concluida su visita toman nota de todos los puntos que a la compañía le interesa que sean tenidos en cuenta. Esto implica que se evalúan aspectos que ya hemos visto como ser calidad de la atención, conocimiento del producto, modo de comunicar, ofrecimiento de productos adecuados, alternativos, adicionales y promociones vigentes entre otras tantas cosas.

3.4 El Sistema de Comisiones

Las comisiones son el motor de la venta pues son el principal condicionante para la venta. Se pueden aplicar a través de distintos mecanismos como metas de ventas diarias, semanales o mensuales, así como por medio de objetivos de ventas individuales o grupales. Representan la motivación no sólo al momento de vender, sino que también influye en otros aspectos que de manera directa o indirecta repercutiendo en la venta de productos. Dicha motivación genera por un lado estímulo ya que a mayor efectividad en la venta mayor será la ganancia, pero por otro lado lo que puede ser un estímulo puede también transformarse en presión.

La implicancia de dicho mecanismo es que el vendedor adoptará una tendencia a dar mayor impulso a ciertos productos que a otros más allá de sus consideraciones personales. Aunque como ya explicamos, estas consideraciones personales estarán presentes en las ventas, pero queda claro que en general se optará por productos más rentables, que sumen más en precio, que por experiencia se sabe que son más “vendibles”, que tengan mayor difusión, u otros tipos de factores a nivel comercial en los cuales el vendedor encuentre mayor sostén.

Lo cierto es que por un motivo o por otro, nadie escapa al condicionamiento de éste sistema de ventas que no sólo afecta al vendedor, sino que así como cada uno de los vendedores tiene asignado un objetivo, también lo tiene el local, lo tiene una “zona” o conjunto de locales en un área determinada (Ej.: Zona oeste, zona norte, etc.), lo tiene una “región” o conjunto de zonas que implica un área geográfica mayor (Ej.: Región Gran Bs. As, Región Litoral, etc.), y lo tiene la compañía, es decir todas las regiones y locales que la integran.

Por supuesto los objetivos de venta se extienden a una esfera mayor, pues las casas centrales de las discográficas trabajan sobre sus volúmenes de venta de manera similar a través de las distintas

cadenas y puntos de venta con los que comercian, evaluando sus ventas en distintos países y regiones, para finalmente intentar alcanzar un objetivo de ventas previsto a nivel global.

Encontramos entonces un vínculo en relación a las limitaciones y presiones que genera la optimización de la rentabilidad empresarial en un párrafo del texto de Negus:

La economía política ha aportado muchas ideas nuevas sobre las diversas maneras en que la propiedad empresarial afecta a las prácticas culturales, subrayando cómo la producción tiene lugar dentro de una serie de relaciones de poder desiguales, cómo las presiones comerciales pueden limitar la circulación de ideas no ortodoxas u opuestas y cómo el control de la producción por parte de unas pocas multinacionales puede contribuir a ampliar las divisiones sociales y las desigualdades de información, no sólo dentro de los países sino a escala mundial. (Negus, 2005:2)

El lado B del negocio

Los Aspectos Olvidados

4.1 No todo es Ganancia

Sin bien la industria funciona como tal a partir de una larga lista de premisas que se llevan a cabo para sostener un negocio de gran magnitud, también es menester hacer una breve reseña sobre aspectos que no son menores pues, por el contrario, son en ocasiones escollos de gran importancia los que una cadena de venta minorista debe enfrentar, y que por supuesto repercuten de forma negativa en los números y en las ventas.

Los mencionaremos sin detenernos demasiado en ellos, y lo haremos simplemente para no caer en el imaginario colectivo a partir del cual se suele creer que las grandes empresas o cadenas simplemente ganan dinero sin inconvenientes, o que son máquinas de facturar productos sin que ello conlleve ningún riesgo. Por eso, mencionaremos aquí una serie de cuestiones con las que estas grandes empresas o cadenas tienen que lidiar incesantemente.

4.2 Relativo a los Inmuebles

Para empezar, las grandes cadenas suelen afrontar gastos excesivamente altos en alquileres ya que les resulta imprescindible que sus puntos de venta estén ubicados en zonas de alto impacto comercial. El hecho de alquilar en vez de comprar los locales les da el beneficio de poder trasladarse sin mayores inconvenientes de una zona comercial a otra ya que el comercio usualmente requiere de cambios estratégicos que implican la movilidad de los locales. Asimismo cada local genera gastos en mantenimiento, reformas, impuestos, servicios, y otro tipo de gastos que en su conjunto representan sumas de dinero que usualmente no solemos imaginar.

Más allá de esto, si se trata de locales que están situados en centros comerciales cerrados como galerías o shoppings, estos suelen pagar comisiones adicionales dado el flujo de gente que hay en ellos y a partir de lo cual la facturación es mayor que en otros sitios. Es decir, estas comisiones adicionales son cobradas por el centro comercial de manera independiente al alquiler y suelen ser un porcentaje de la venta mensual.

Debemos agregar también en este punto los montos que se destinan a la casa central ya que al encargarse de cuestiones administrativas, estratégicas, de marketing, legales, logísticas y otras que son de vital importancia para el funcionamiento de la compañía, no genera ganancias sino gastos, y debe ser sostenida económicamente por los locales.

4.3 Relativo a las Mercaderías

Otros factores que suelen generar pérdidas son los relacionados a la mercadería. Esto puede suceder por diferentes motivos como ser productos fallados que por determinado motivo no se

puedan devolver a los proveedores, el daño producido por motivos como ser humedad, roturas varias, productos exhibidos que no pueden volver a la venta, y por supuesto el hurto de mercaderías que por cuestiones varias quede fuera de cobertura por parte del seguro.

A éste último aspecto debemos sumar el alto costo en gastos de seguridad ya que resulta indispensable contar con personal destinado a este fin para evitar posibles sustracciones, tanto por parte de personas externas como por parte del propio personal. También es necesaria una cantidad de elementos como ser cámaras con su respectivo equipamiento, alarmas, protectores para productos de distintos tamaños, sensores, y otros objetos cuyos costos aportan sumas importantes a los gastos del local.

4.4 Relativo al Personal

El último punto que tendremos en cuenta es el relativo a los gastos que implican al personal. Se trata aquí de una parte importante de los gastos pues aquí aparecen los sueldos, las licencias (por múltiples motivos), las desvinculaciones e indemnizaciones, y algunos otros que deberá afrontar la empresa.

Por momentos podría parecer que los aspectos detallados en ésta última sección no tienen relación directa con el negocio del disco, pero la realidad es que sí la tiene ya que todas estas cuestiones son parte ineludible del funcionamiento de la industria. Y como podemos notar, si bien las cadenas llevan adelante ventas masivas e inclusive récords de ventas que nos sorprenden, lo cierto es que no todo es tan fácil pues los gastos son cuantiosos y los riesgos altos, llegando en ocasiones a perder dinero.

Conclusiones

En el presente escrito pudimos hacer un recorrido por el camino a partir del cual se llevan a cabo políticas de venta que tienen origen en los grandes grupos del negocio del disco a nivel global y que se extienden a cada país que integra la industria. Estas son llevadas a cabo por quienes intervienen en ella hasta llegar a los locales que son los últimos poseedores del producto antes de pasar a manos del consumidor.

En éste recorrido el vendedor es, en cierto aspecto, la herramienta que concluye el proceso de un mercado planificado a escala internacional, y es también un eslabón en el proceso de culturalización a través del cual se aplican las tendencias previamente marcadas en las altas esferas. Estas tendencias se instalarán en el mercado para establecer las bases que permitan un terreno fértil para la producción de determinados productos y su posterior consumo.

El hecho de que dichos productos sean consumidos realimentará a la industria, y ésta se encargará de marcar nuevas tendencias de manera que el ciclo se repita nuevamente una y otra vez. Pero no todo lo dictan las discográficas como si el consumidor no decidiera nada. Por el contrario, el consumidor sí decide y los sellos miden su demanda haciendo una lectura que se verá reflejada en los nuevos productos que lancen a la venta.

En éste ciclo el disco es un objeto que cumple una doble función ya que genera tanto ganancia como cultura de manera simultánea, marcando el camino de lo que se vende y de lo que se escucha. Desde ésta perspectiva la industria discográfica desarrolla entonces no sólo una línea de producción sino dos. Una es la “línea de producción material”, la otra es la “línea de producción cultural” y no sería posible la primera sin la segunda.

Ambas se gestan en las oficinas que manejan la industria a nivel global pasando por los distribuidores, las regiones, los países, las cadenas, los puntos de venta, y llegando finalmente a los consumidores quienes a cambio del producto generarán ganancias que reactivarán el rol de cada uno de estos intermediarios, y recibirán cultura a través de ellos.

En éste recorrido quedarán determinados también una serie de factores relacionados con lo cultural. De manera que cada género tendrá asignada una tendencia que quedará implantada en el inconsciente colectivo sobre qué se “debería” escuchar, quienes hacen “buena música”, cuáles serán los artistas que “mejor” representen cada género, “cómo se toca” tal o cual estilo, qué discos serán los artísticamente “bien logrados”, y otras tantas premisas que dejarán establecida una suerte de “verdad” acerca de lo que se debería escuchar/consumir.

De ésta manera se va forjando un mercado que responde a una industria discográfica que por un lado posee una arquitectura de mercado rígida y piramidal, pero que por otro, es flexible y está en constante movimiento creando, modificando, sustituyendo e inclusive dejando en la sombra distintos tipos de expresiones culturales. Al mismo tiempo, lo que hoy se excluye mañana puede llegar a incluirse, quedando siempre una puerta abierta a cualquier contracultura, cultura “under”, o cualquier tipo de expresión que, en caso de volverse rentable, pasará a ser una más entre las expresiones aceptadas y por ende, comercialmente viables.

Cada uno de los eslabones mencionados carece de autonomía real ya que no hacen más que responder a los números basados en los resultados que arroja el mercado, y más allá de cualquier decisión arbitraria, la última palabra la tendrán las cifras. Esto sucederá desde las decisiones que se tomen a nivel macro hasta las decisiones más pequeñas tomadas en las tiendas minoristas. Pero en definitiva los números serán el hilo conductor de casi cada acción que se tome en cualquier instancia del negocio.

Por ello, las grandes cadenas articulan una serie de estrategias y acciones que apuntan específicamente a maximizar la rentabilidad, tomando en cuenta cada aspecto del negocio para lograr mayor cantidad de ventas. Cada local orienta todo su potencial a lograr los mejores resultados poniendo tanto creatividad como energía en ello, cuidando todos los detalles que sean posibles e intentando que no quede nada a la deriva, ya que el azar no es algo que de buenos resultados en los negocios.

Finalmente, mediante la sistematización de mecanismos de venta ampliamente desarrollados, las grandes cadenas influyen, deciden y definen el mercado interno de países como la Argentina, cuyo sistema socio-cultural y económico facilita la comercialización y consumo de estas mercancías, influyendo de manera decisiva en el ciclo industria-cultura-industria, logrando a nivel nacional objetivos similares a los que persiguen los sellos discográficos a nivel global.

Bibliografía

Frith, S. (2001) “Hacia una Estética de la Música Popular”. En Francisco Cruces y Otros (eds.), *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*, cap. 16, pp. 413-435. Madrid, Trotta.

Getino, O. (2000) *Las Industrias Culturales del Mercosur*, Buenos Aires, OIC.

Horkheimer, M; Adorno, T. (1994) *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.

Negus, K. (2005) *Los Géneros Musicales y la Cultura de las Multinacionales*, Barcelona, Paidós, Capítulos:1) Cultura, industria, género: Las condiciones de la creatividad musical. 7) Marketing territorial: Repertorio internacional y músicas del mundo.

Ugarte, M. (2008) *Música: Tecnología, Usos y Consumos en una Industria de Relaciones Simétricas* en

Ugarte, M. (Coord.) *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires, CCC (Centro Cultural de la Cooperación).

Tesina:

CONSUELO MALLO LÓPEZ, GUITARRISTA ARGENTINA

Patricia Di Lerna

Carrera: Licenciatura en Artes Musicales con Orientación en Guitarra

Tutora: Claudia Dal Pino

Co-tutor: Fabio Caputo Rey

Mes y Año de Tesina: Diciembre de 2012



“...es un instrumento sumamente difícil, pero como lo he tomado con tanto cariño, no hubo dificultad en mis estudios, y lo que otro titularía de sacrificio, para mí fueron momentos de expansión espiritual...”

Consuelo Mallo López

Introducción

Comenzaba el año 1989. Había cursado mi primer año introductorio en el Conservatorio Municipal “Manuel de Falla”. A raíz de haber cumplimentado el programa de guitarra de los dos primeros años en uno sólo, y sin poder adelantar las demás materias complementarias (ya que era obligatorio cursarlas), me vi en la necesidad de tener que estudiar guitarra en forma particular durante ese año. Fue entonces cuando Carlos Eghi, que en ese momento era alumno de Consuelo me recomendó estudiar con ella. Así conocí a la gran guitarrista.

Consuelo era una mujer avanzada en edad (75 años aproximadamente) y ya había sufrido un accidente cerebro-vascular que le impedía mover una de sus manos normalmente. A pesar de ello continuaba dando clases. Libraba una batalla contra las secuelas de su enfermedad que le dificultaban su ejecución de la guitarra. No tocaba en público, estudiaba. Y durante las clases no dudaba en tomar el instrumento para ejemplificar cómo debía tocarse algún pasaje.

Asistí a mis clases en la hermosa casita de Martínez, frente al Hipódromo de San Isidro.

El lugar era muy bello, inspirador para cualquier persona que admirara la naturaleza y la tranquilidad. Sin embargo, no se hacía fácil la vida allí para dos ancianos solos. Una casita bastante cómoda con un precioso jardín con limonero y flores que Consuelo y su esposo Juan Pablo mostraban con orgullo a los visitantes, pero mucho frío en invierno sumado al paulatino aislamiento en que se encontraban debido a la creciente instalación de numerosos studs por los alrededores, que disminuía a día a día la cantidad de residentes en la zona. No más que cuidadores-entrenadores de caballos durante el día y serenos durante la noche.

Retomé al año mis estudios en el Conservatorio, motivo por el cual decidí dejar de asistir a mis clases con Consuelo.

Me enteré más tarde de que los esposos de la casita de Martínez habían sido víctimas de un asalto en el cual fueron salvajemente golpeados y, debido a ello, se vieron en la necesidad de mudarse junto a su hijo Pablo.

Transcurrieron algunos años en los que continué mis estudios musicales.

Un día como cualquier día, escuchando música en la intimidad de mi casa, nació la idea en mí de investigar y escribir sobre Consuelo.

¿El motivo? Un momento de insatisfacción en mi carrera, de esos momentos en los que no hallamos salida a algunos de los sentimientos de frustración que se producen en todo camino de evolución. De esos momentos de “crisis” en los que encontrar un referente se torna una necesidad imperante. No encontré mayor referente que aquella profesora a la que había tratado tan poco tiempo, aunque el suficiente para que dejara en mí una imagen de sabiduría, conocimiento, fortaleza y voluntad. Necesitaba seguir aprendiendo de Ella, el camino había quedado trunco...

Objetivos

- 1) Documentar y describir la carrera guitarrística de Consuelo Mallo López.
- 2) Determinar cuáles fueron los aportes de CML a la actividad guitarrística en Argentina.
- 3) Determinar qué lugar ocupó Consuelo Mallo López dentro del conjunto de figuras femeninas argentinas más destacadas de la guitarra del siglo XX y cuál fue el momento de su apogeo.

El proceso

La tarea demandó la movilización de mucha gente. Personas que de inmediato accedieron a colaborar con el proyecto y conmigo, sin las cuales hubiera sido imposible su concreción.

Fue necesario contactarme con allegados a Consuelo. El Maestro Aragón Luna (ex alumno de Consuelo) me facilitó el contacto con Pablo Lizzoli, hijo de Consuelo. Éste a su vez me confió material sumamente valioso que tenía en su poder: recortes de diarios y revistas de la época conteniendo críticas, entrevistas, anuncios, etc. ; fotografías; programas de conciertos; cartas; partituras con dedicatorias escritas manualmente de los autores; textos dedicados a Consuelo; etc, etc, etc. Pablo me contactó con María Bello (ex alumna también). Así fueron sucediéndose los eslabones de una cadena de visitas y entrevistas que registré en grabaciones audiovisuales. Viajé a la ciudad de Chacabuco para entrevistar a Osmar Pelatti (otro ex alumno), quien me facilitó, entre otras cosas, un valioso material sonoro y audiovisual. La profesora Graciela Testa hizo otro tanto. Daniel Orcaizaguirre ofició en muchos casos de chofer y camarógrafo, y me facilitó los medios de registro (filmadora, cámara fotográfica). Busqué información por Internet para encontrar datos de otros ex alumnos como biografías, direcciones de contactos y referencias a libros que me podrían ayudar en la investigación. Así llegué hasta la hija del guitarrista paraguayo Cayo Sila Godoy (también ex alumno de CML), Elisa Godoy, quien accedió a ser la interlocutora de su padre mediante un

cuestionario enviado vía e-mail, cuyas respuestas recibí de la misma forma. Así llegué también al conocimiento de la existencia y ubicación de algunos libros que posteriormente pude adquirir, a otros accedí en forma electrónica, como en el caso del libro de Néstor Güestrin “Historia de la Guitarra” o distintos artículos de Héctor García Martínez. Busqué en redes sociales los nombres de los ex alumnos de Consuelo, algunos de los cuales hoy están en contacto conmigo y colaboran con el trabajo, tales los casos de Graciela Domenech y Mónica Lynch. Me contacté con el Instituto Malba a través de Fernando Peña, quien está a cargo de la sección “Cine” con el objeto de conseguir el film “La Mujer y la Selva” en el que actuó el conjunto de guitarras creado y dirigido por CML. Fernando a su vez me contactó con el Museo del Cine, con el cual estoy gestionando el acceso al material fílmico. Mi inquietud me llevó a comentar en los ambientes guitarrísticos que frecuento mi proyecto de investigación buscando referencias. De esta forma llegó a mí la grabación profesional que CML realizara en dúo junto a la guitarrista María Herminia Antola a través de Héctor García Martínez, periodista e investigador del arte de la guitarra en Argentina, quien la tenía en su poder desde hacía varios años, y que a su vez la había encontrado en Brasil, en posesión de un coleccionista. Fueron necesarios varios encuentros con mi tutora de tesis, Claudia Dal Pino, quien no dudó en respaldar mi tarea con su tiempo y paciencia, ayudándome a pulirla y mejorarla paulatinamente, cuya finalización debí postergar varias veces debido a la complejidad de la misma y la dedicación temporal que ésta me insumió hasta llegar a la versión que hoy presento. Encontré un valiosísimo guía en Fabio Caputo Rey, guitarrista, gran conocedor e investigador del arte guitarrístico en el país, con quien mantuve numerosas y extensas charlas acerca del tema en cuestión que, sumadas a sus dedicadas críticas bienintencionadas hacia mi trabajo han inclinado al mismo hacia un grado mayor de madurez y profesionalismo. El apoyo incondicional de mi madre ha permitido que yo pudiera ausentarme de mi hogar para dedicarme a la presente investigación, dejando a su cuidado a mis dos hijos toda vez que hube necesitado.

La edición de este trabajo me obligó a investigar y aprender el manejo de algunos medios, como por ejemplo programas de audio y video: conocer el tipo de resolución en que era conveniente escanear los documentos; aprender a ampliarlos, reducirlos, cortarlos; cambiar formatos; dividir pistas y/o reducir ruidos en grabaciones sonoras; etc. En este sentido realicé un curso de manejo del programa Adobe Premiere Pro, programa con el cual confeccioné el audiovisual ilustrativo que acompaña a este escrito.

Fue necesario ordenar, clasificar y calificar la documentación, para luego seleccionar aquella cuya relevancia ameritara incluirla en la investigación, sin antes de ello definir un criterio de organización y clasificación y a veces varios a la vez. Por ejemplo, el criterio de ordenar cronológicamente no siempre resultó el adecuado para mejor analizar y disponer la documentación. Así se da el caso de documentación interpolada que responde a una misma línea de investigación. Por ejemplo: analizando algún hecho en particular en la biografía de Consuelo debí recurrir a publicaciones gráficas de diferentes épocas referidas en parte o en su totalidad al mismo. Quizás un párrafo de aquí y uno de allá... Esta condición me obligó a analizar y conocer en detalle cada documento, comparar, revisar, desmenuzar, cortar, pegar, asociar... Familiarizarme con nombres y rostros de las fotografías e investigar acerca de ellos y su conexión con CML fueron otras de las exigencias a las que me vi sometida durante la realización de este trabajo.

Por otra parte, definir los puntos clave o “capítulos” significó renunciar en algunos casos a presentar los hechos en un orden cronológico estricto, debido a que preferí describir cada una de sus actividades por separado para poder mejor analizarlas, siendo que algunas de ellas se superponen en el tiempo. Por ejemplo: mientras actuaba Consuelo con el conjunto de guitarras, también ejercía la docencia y a su vez hacía presentaciones con algún dúo o trío.

Ardua fue la tarea de encontrar documentos historiográficos que ilustraran acerca de la actividad guitarrística en los comienzos del siglo XX en nuestro país. Muy poco es lo que se ha escrito y en todo caso me vi obligada a consultar numerosas fuentes para recabar información. En muchos de los casos se trata de libros o artículos con breves referencias a ésto o aquello, a menudo con una información más o menos desordenada limitada simplemente a una suma de datos o anécdotas donde se encuentran datos de importancia para el estudio de la historia de la guitarra en argentina, pero cuya localización implica el hecho de tener que leer páginas y páginas para descubrir la aguja en el pajar, sin saber realmente si se encuentra presente en él, para luego ir armando con ella el tejido que brinda el contexto necesario en el que un trabajo de investigación debe estar inmerso.

“El guitarrista que siga atento el desarrollo guitarrístico de la última década, puede comprobar un hecho asombroso. En este período, en que las investigaciones históricas llegaron a un grado superlativo de evolución y los análisis se vieron ampliados por los aportes de las diversas ciencias, los trabajos de historia de la guitarra, aparecidos en el último cuarto de siglo pueden contarse con los dedos de una mano y... ¡sobran dedos!”

Eduardo Múscari, “Mundo Guitarrístico”, julio de 1994.

Desarrollo

Breve contexto histórico

Durante el siglo XIX, las manifestaciones guitarrísticas en el país se encuentran, en líneas generales, en manos de amateurs, todos ellos hombres, es decir, varones, pertenecientes a clases socio-económicas “acomodadas” quienes viajan a Europa para formarse con los grandes maestros que allí surgen en esa época, teniendo como punto de referencia y foco de intercambio a la ciudad de París. A su regreso al país actúan en pequeños círculos sociales íntimos como los salones, donde difunden sus conocimientos.

En 1822 llega a Buenos Aires el italiano Esteban Massini, quien instala el primer conservatorio de música en donde se difunde la escuela italiana de la guitarra (Carulli, Carcassi, Giuliani). Son los comienzos de la formación de los primeros “profesionales” de la guitarra en el país.

A principios del siglo XX varios maestros españoles desfilan en las salas de conciertos de Buenos Aires: Josefina Robledo, Regino Sainz de la Maza, Domingo Prat, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Andrés Segovia...

Algunos de estos maestros se instalan, ya sea temporalmente o definitivamente en Buenos Aires y se dedican a dictar clases entre otras actividades. Tal es el caso de Domingo Prat, quien con su esposa guitarrista también, Carmen Farré, se establecen definitivamente en 1923 y fundan una academia de guitarra, difundiendo así en el país la nueva escuela de la guitarra española: la “escuela moderna” de la guitarra de Francisco Tárrega.

Esta academia es el semillero de numerosos guitarristas, la mayoría de ellos, mujeres, muchas de las cuales son destacadas figuras de la guitarra durante el transcurso del siglo.

Surgen de esta escuela dos figuras emblemáticas de la guitarra argentina: María Luisa Anido, quien desfila en escenarios de todo el mundo haciéndose acreedora del título de “Primera Dama de la Guitarra” y Consuelo Mallo López, quien elige mayormente desarrollar su carrera dentro el país. Ambas son guitarristas dotadas de un enorme talento, reconocidas y admiradas por sus pares coetáneos. Sin embargo, la trayectoria y popularidad logradas por la primera trascienden las fronteras de su propio tiempo, llegando hasta nuestros días, permaneciendo casi en la penumbra de la mera transmisión oral el recuerdo de la segunda.

La Llegada

Consuelo López y Ramón Mallo son inmigrantes españoles provenientes de Galicia. Ramón llega a Buenos Aires en 1893. Abre una sastrería militar. Por otro lado, Consuelo López arriba a esta ciudad a la edad de 16 años aproximadamente, acompañada por una vecina de su pueblo. Busca trabajo en la bolsa de trabajo para los inmigrantes. Es así como luego se presenta a trabajar en la sastrería de Ramón, donde se conocen.

La pareja se instala en la casa ubicada en Cochabamba 593.

Los primeros siete hijos del matrimonio son, en orden de nacimiento: Israel, Samuel, Daniel, Ismael, Joel, Abigail y Abimael, de los cuales Abigail y Joel fallecen aún siendo niños.

En 1913 fallece Don Ramón, un mes antes del nacimiento de Consuelo, quien para entonces se llamaría Raquel. Don Ramón pide a su esposa antes de fallecer, que si el bebé fuese una niña, se llamase como ella, es decir, Consuelo. El 31 de agosto, doña Consuelo da a luz a una niña.

Años difíciles son entonces para doña Consuelo Mallo, quien debe afrontar una vida de pobre.

Decide colocar entonces en el local de la sastrería, una pequeña tienda y quiosco, y hace barriletes para vender.

Cuando Ismael cumple 11 años de edad, la madre dispone que aprenda taquigrafía. Así es como Ismael más tarde ayuda a mantener el hogar.

También por imposición de la madre, Israel y sus hermanos estudian música. Más tarde Samuel contribuye con un sueldo mensual al hogar, trabajando en la Panificación Argentina, repartiendo pan a domicilio.

Doña Consuelo se dedica a atender el negocio, pero los domingos por la tarde cierra sus puertas para ir con sus hijos al Parque Lezama.: *“Luego de hacerlos corretear por las barracas los reúne y les hace repetir la lección de solfeo y ella, que apenas sabe leer y escribir, que no conoce música, pero que lleva en sus oídos el rumor de las rías natales, la nostálgica queja de las gaitas campesinas (...) va marcando el compás de las notas en el pentagrama del aire:- Do...o...o...o...!, Re...e...e...e...!, ...”*¹

Seis años tiene Consuelo. Israel y Samuel estudian el violín; Ismael Daniel, Abimael y Consuelo, el piano.

Para la niña Consuelo, el piano resulta una verdadera tortura. La madre, empero, insiste. *“A regañadientes, con violencia, mientras cursa la escuela primaria, va adquiriendo el conocimiento del teclado”.*²

Josefina Robledo, la Inspiración...

Un día, la guitarra de Josefina Robledo³, concertista española, la pone frente a su destino:

*“Mi madre nos acostumbró desde pequeños a frecuentar ambiente culto e instructivo: debido a ello solía llevarnos a varios conciertos. En cierta oportunidad, cuando contaba más o menos ocho años, me llevaron a un recital de guitarra que ofrecía Josefina Robledo; aquella admirable artista despertó en mí gran interés por aprender la guitarra, ya que ésta me llamaba mucho la atención y aspiraba siempre a pulsar mis dedos sobre sus cuerdas (...). Pues, al salir del concierto, ya no dejé tranquila a mi madre; prometí seguir lo mismo mi estudio de piano con tal que me comprara una guitarra. Y, efectivamente, al ver mi gran interés, sin pérdida de tiempo se vió cumplido mi pedido, siguiendo a la vez ambos instrumentos”.*⁴

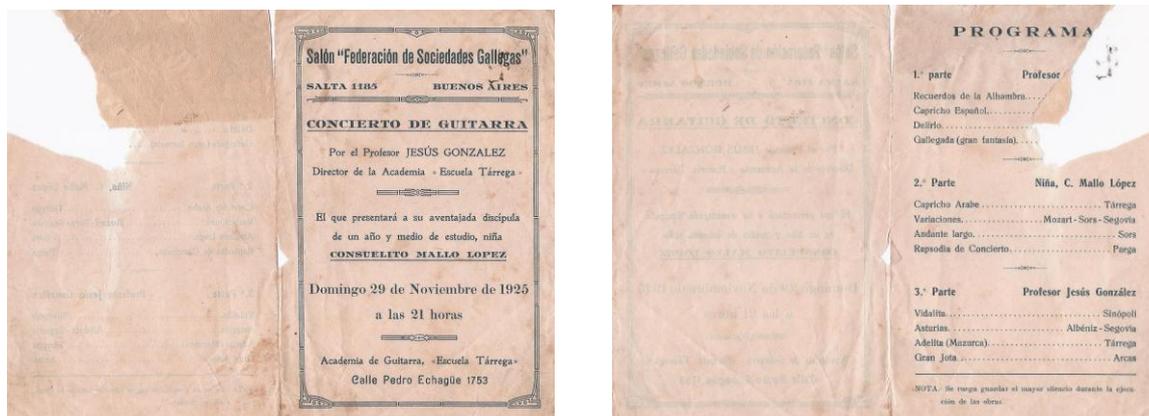


Josefina Robledo

Su madre sigue de cerca sus estudios musicales controlando sus horarios y dividiéndolos de la forma que cree más conveniente a sus actividades de alumna secundaria y estudiante del conservatorio.

Niña Precoz...

El 29 de noviembre de 1925, en el Hogar Gallego, ofrece Consuelo, con 12 años de edad su primer concierto, presentada por el entonces su primer profesor de guitarra, Jesús González.⁵ El programa incluye: Capricho Árabe (Francisco Tárrega), Variaciones sobre un tema de Mozart (Fernando Sor); Andante Largo (F. Sor) y Rapsodia en Concierto (Parga).



Primera crítica, la profecía...

En 1926, el 14 de noviembre, Consuelo afronta, con 13 años de edad, su primera crítica como solista, efectuada por el crítico de arte Bullé⁶, quien le augura la llegada a “puerto deseado” en su vida artística, siempre y cuando Consuelo tenga una buena guía y a la vez no descuide sus estudios, condiciones ambas que se combinan de manera excepcional en la historia de nuestra protagonista...



*“En el Salón La Argentina se realizó una audición de guitarra, por la niña de 13 años Consuelo Mallo López, quien había preparado al efecto un interesante programa con obras de Coste, Tárrega, Parga, Sors, Albéniz, etc. La niña Mallo López que es alumna estudiosa, tiene cualidades guitarrísticas muy apreciables, con las que podrá obtener (mediante un estudio bien orientado y que no descuide, claro está, el solfeo, armonía e historia) un estimable provecho, pudiendo alcanzar la ansiada posición artística”.*⁷



Programa del concierto efectuado en el Salón La Argentina, Noviembre de 1926.

“Los primeros conciertos los dio en nuestra ciudad, cuando era muy niña. Ella prefiere olvidarlos. - Nada bueno puede esperarse- arguye, -de los niños precoces.”⁸

El hallazgo del “Maestro”: Domingo Prat...

Una férrea voluntad y un agudo instinto llevan a Consuelo a buscar “el maestro”, el guía que ella siente necesitar para poder desarrollar su vocación artística. Atraviesa así un período al que ella hace referencia como de “momentos desesperantes”, en el cual peregrina de un maestro a otro con gran insatisfacción.

Toma así clases con la reconocida guitarrista argentina María Luisa Anido⁹, luego, con Aníbal Ladrú¹⁰ (por recomendación de esta última). Pero es breve el tiempo que transcurre bajo la tutela de Ladrú, sólo hasta encontrar a quien es el principal guía en su carrera, el guitarrista y profesor Domingo Prat¹¹.

...“tuve tropiezos en mi carrera que perjudicaban mi adelanto; por ejemplo, la poca suerte de no encontrar desde mi comienzo un profesor que supiera guiarme, aprovechando así mi gran contracción al estudio, me obligó a recorrer varios maestros. De esta forma pasé momentos desesperados, hasta que, por suerte, encontré al profesor Domingo Prat, destacado cultor de la guitarra, con el que hice mi carrera y al que debo todo lo que soy.”¹²



Domingo Prat

Mientras tanto complementa Consuelo sus estudios guitarrísticos con María Germana Couture¹³, profesora del Conservatorio La Prensa, quien la prepara en piano, armonía y composición.¹⁴ Más adelante es Honorio Siccardi¹⁵ quien reafirma y acrecienta sus conocimientos de armonía.

Primero, la Radio...

“Las emisoras porteñas se la disputan. La crítica más exigente sigue con atención su carrera. Actúa en Radio Prieto, París, Unión, Callao y Belgrano. Llega la consagración definitiva. Las radios Municipal y del Estado la incluyen en sus programas. La intérprete raya a gran altura...”¹⁶

Numerosas actuaciones en distintas radios porteñas (Prieto, de la cual Consuelo forma parte de su elenco estable durante dos años; París; Cultura, que en 1927 la cuenta entre sus números ; Callao; Belgrano; Mitre; Radio Municipal; del Estado...) le dan popularidad que luego se acrecienta con sus presentaciones en distintas salas de la Ciudad de Buenos Aires, presentaciones que la llevan definitivamente al reconocimiento tanto del público -en un principio radioescuchas- como de la crítica musical de la época. Se trata de una serie de conciertos efectuados entre 1932 y 1941.



En el centro, de blanco con su guitarra, la joven Consuelo Mallo López.

Los conciertos, nace el mito.

“Un programa de gran jerarquía se televisa todos los domingos a las 18 horas por Radio Belgrano TV, con el auspicio Casa América. Se trata de “Gran desfile de la juventud musical”, en cuyo transcurso verdaderos valores jóvenes de la música actúan en intervenciones muy felices y, sobre todo, demostrativos de la vocación que sienten por las manifestaciones musicales de alto vuelo”.

...”mi vida artística la considero desde el año 1932”...¹⁷



Consuelo Mallo López, eminente discípula de Don Domingo Prat.

De la radio al teatro, la revelación: “una gran solista de la guitarra”...

En la Sala de la Wagneriana, el 20 de mayo de 1932, presenta Consuelo un programa dividido en tres partes, entre cuyos autores se encuentran Bach, Cimarosa, Mertz, Sor, Tárrega, Prat, Moreno Torroba, Albéniz, entre otros.



A raíz de esta actuación, publica “La República”, el 22 de mayo de 1932:

“En la sala de la Wagneriana se ha revelado, para nuestro arte musical, la personalidad artística de una ejecutante bien conocida a través de las transmisiones radiotelefónicas: Consuelo Mallo López. Pero se le admiraba dentro del marco de los radioescuchas. Su escenario no era todo lo amplio, pese a la amplitud transmisora de la radio, que sus grandes condiciones requerían. Tanto por su pulsación segura y firme, como por sus matices, especialmente en los trémolos, denota una fuerza y una sensibilidad necesarias para la capacidad del instrumento (...) en resumen, fue la velada del viernes 20 del corriente la revelación para nuestro mundo musical de una gran solista de la guitarra.”¹⁸



Las “Piezas Características”, el estreno sudamericano....

En la misma sala, el 9 de mayo de **1933**, ofrece un nuevo recital, con un programa que incluye las “Piezas Características” de Moreno Torroba, ejecutadas por primera vez en América del Sur. La Prensa, La Nación, La Vanguardia y Crítica se ocupan de la elogiosa crítica de este concierto¹⁹. La performance de su actuación reconfirma al público y a la crítica sus cualidades artísticas. De “revelación” a “la joven concertista argentina”....

“La Prensa”, 10 de Mayo de 1933:...”En la Sala Wagner ofreció anoche una audición de guitarra la joven concertista argentina Consuelo Mallo López, que reveló haber realizado, desde la última vez que la oímos, especiales progresos que hacen de ella uno de los positivos valores de nuestro arte guitarrístico. Nótase en la carrera de la joven artista constante preocupación para compenetrarse del espíritu y del estilo de las obras y por vencer sin esfuerzo, las dificultades técnicas que ellos ofrecen. Eso lo demostró en la interpretación y ejecución de un programa guitarrístico y musical, en el que figuraban: Bach, Labarre, Paganini, Mateo Albéniz, Tárrega y los más interesantes Moreno Torroba e Isaac Albéniz. De Moreno Torroba, Consuelo Mallo López ofreció en primera audición seis piezas características (ver programa) que se ejecutaron sin interrupción; obras muy guitarrísticas y en las que los bellos dotes musicales del autor, se explayan con gracia...”



“La Nación” (10 de Mayo): “...intérprete poseedora de destacadas aptitudes, puestas de manifiesto en diversas oportunidades; evidenciando una técnica depurada y una delicada sensibilidad...”

“La Vanguardia” (11 de Mayo): ...En el concierto que comentamos volvió a lucir una técnica impecable, sobria y depurada, un sonido pequeño, pero que alcanza los más finos matices y un temperamento de artista ejemplar. Todo ello, junto a una delicadeza suma, que da a sus interpretaciones ese peculiar encanto femenino, tan propicio a las características del instrumento, le valieron los unánimes aplausos de la sala en su interpretación de obras de Bach, Labarre, Paganini, Mateo Albéniz y Moreno Torroba. De este último, el programa incluía una novedad: su serie de “Piezas características”, en la que el compositor evidencia tanto tu conocimiento de los recursos del instrumento, como su fina sensibilidad de artista en bellas estilizaciones de diversos cantos populares que componen estas piezas características. La concertista, ante los aplausos de su auditorio, debió agregar algunas obras fuera de programa. “

“Crítica”: “...En primer término, nos brindó unas versiones muy justas en su ritmo y en su estilo, de composiciones clásicas para su instrumento, transcriptas u originales, de Bach, Labarre, Paganini y Albéniz. La señorita Mallo López posee un delicado temperamento, que sabe traducir en riqueza de matices las más variadas páginas de compositores antiguos y modernos, como pudo advertirse en el desarrollo de las tres partes de su programa. Así, en sus expresivas versiones de cinco piezas de Tárrega: Mazurca, Gavota, Alborada, Danza Mora y Sueño, en la que lució técnica flexible y precisa y su comprensión artística. Particularmente se destacaron sus pianísimos, de una suavidad encantadora y su seguridad en el ataque. El interesante concierto terminó con páginas conocidas de Albéniz y de Torroba y una novedad de este prestigioso compositor, a quien debe la literatura para guitarra su notable Sonatina “la Zarzuela”, y no pocas obras que han de perdurar al lado de las mejores del género. Novedad fue, entre nosotros, la audición de las “Piezas características”: a) Preámbulo, b) Oliveras, c) Melodía, d) Los Mayos, e) Alborada, f) Panorama. Piezas breves que se tocan sin intervalo, en que el autor estiliza, con mucho acierto y no poca originalidad, aires del cancionero de su tierra. Fueron muy bien recibidas. El público acogió cada una de las partes de este programa con muchos y merecidos aplausos, obligando a la concertista a agregar dos piezas.”

*Con efecto y admiración a la
eximia ejecutante guitarrista Srta. Consuelo
Mallo López*

*Por maestro
D. Chis 7 II 33. J. P. P. P.*

“Con afecto y admiración a la eximia ejecutante guitarrista Sta. Consuelo Mallo López”²⁰

Buenos Aire 7/11/33

Su maestro D. Prat

Los conciertos dedicados.

...“Con sus recitales conferencia puso en evidencia junto a sus condiciones de intérprete su calidad de escritora”...²¹

Una nueva modalidad adopta Consuelo en sus presentaciones. Se trata de **sus conciertos-conferencia**. Es ella la primera guitarrista en nuestro país en desarrollarlos.

...“Así dáse el caso único, al menos entre guitarristas, de ser Consuelo Mallo López la exclusiva artista, cuyos recitales especiales, fuesen a la vez sesudas conferencias sobre la parte musical. Más aún, todo conocedor en materia de guitarra, reconocerá paladinamente, los particulares conciertos de literatura para guitarra dados en esta ciudad por Consuelo Mallo López”... (Dans, 1941)

Moreno Torroba...



...“eminentísima intérprete de mis obras de guitarra”...²²

Moreno Torroba, en referencia a Consuelo Mallo López.

El 5 de julio de **1934**, un nuevo concierto cobra resonancia en la crítica especializada de la época. Es el ofrecido en el salón de actos de la Liga de Damas Católicas, dedicado al compositor Moreno Torroba²³, acompañado de una disertación sobre la personalidad artística de este compositor. Es, según CML, el primer concierto formado íntegramente con obras especialmente escritas para guitarra.



Texto de la conferencia pronunciada el 5 de julio de 1934:

“Señoras y señores:

Sobreponiéndome a la idea de no crearme con suficiente autoridad como para rendir homenaje a un compositor de la talla artística de Federico Moreno Torroba, me atrevo a dirigiros estas breves frases, ya que no para realzar el mérito de su labor, para rendirle admiración y pleitesía.

Por primera vez se da un concierto compuesto íntegramente con obras escritas especialmente para guitarra; y quiero destacar esto, pues en ello asiento el homenaje a este artista apenas conocido hace diez años en el mundo guitarrístico y hoy impuesto y admirado sin reticencias, y cuyas inspiradas páginas han recorrido el mundo por obra de intérpretes del más alto mérito.

Federico Moreno Torroba, español, nacido en Madrid en el mes de marzo de 1891, inició su carrera como estudiante de ingeniero de montes en la famosa universidad escurialense, aunque bien pronto su decidida vocación por la música lo llevó por el camino por donde le estaba reservado tanto éxito y prestigio.

Recibió su educación musical en el conservatorio del Estado de dicha ciudad, estudiando armonía con el notable maestro Conrado del Campo y desde muy joven compuso obras para piano y otros instrumentos, de gusto y género variado, donde se sentía latente la garra personal del autor; esto es la parte espiritual, el duende interior que todo genio lleva en sí, y que imprime en sus producciones como distintivo, como sello de su grandeza. Sus obras sinfónicas para orquesta fueron recibidas con aplauso por el público y la crítica, pudiendo anotar entre ellas: "Capricho Romántico"; "Zoraida"; "Cuadros Castellanos"; "La ajorca de oro"; etc. Esta última fue premiada en un reñidísimo concurso y presentada en público, pocos días después, gracias a la feliz iniciativa del maestro Benedicto. Para el teatro ha compuesto bellas zarzuelas, que merecieron los más cálidos juicios críticos y el aplauso unánime de todos los públicos. Fueron sus mayores triunfos: "La mesonera de Tordesillas"; "Pastorela"; "Baturra de Temple"; "María la Tempranica", ópera compuesta sobre la zarzuela del maestro Jiménez "La Tempranica". Una de sus últimas producciones, "Luisa Fernanda", ha marcado el momento de culminación del artista; y por último "La Chulapona", obra que ha conseguido un éxito no logrado en los escenarios madrileños, desde hace varios lustros, pues a pesar de lo convencional del género y de las sujeciones que impone la técnica teatral, su inspiración ha sabido esquivar los escollos manifestándose con la belleza y originalidad propia en toda su producción. Cabe transcribir lo que él mismo dice respecto al género: "Lo que hay que hacer es poner siempre en lo que producimos, el fervor, el entusiasmo artístico que cada uno lleva dentro...y nada más". La guitarra, hija directa de la vihuela, ha tenido desde su aparición, valiosos y bellos aportes; pudiendo citar como ejemplos de músicos que dedicaron parte de su obra a este instrumento: Francisco Corbetta, Roberto de Viseo, Trille Labarre, Leonardo Call, etc.

Digna de mención es la época de oro de la guitarra, que abarca los primeros años del siglo pasado, con su séquito de cultores exquisitos: Giuliani, Carulli, Carcassi, Legnani, Antonio Diabelli, el famoso editor austríaco que publicó la mayoría de las obras de Schubert; el valenciano Francisco Tárrega más cercano a nosotros, y por encima de todos, el clásico, el impecable, el divino Fernando Sor.

En nuestros días, no son pocos los compositores de alcurnia que han dedicado preciosas páginas a este delicado instrumento, pero en ninguno nos sería dado encontrar obras en cantidad, como para integrar un programa. Es importante hacer notar que el único compositor cuya extensa producción alcanzaría para varias audiciones, es el ya citado Fernando Sor. Sus composiciones originales para este instrumento constituyen para el guitarrista, un tesoro de belleza y armonía, aunque es muy probable que un recital compuesto con páginas exclusivamente suyas no despertaría todo el entusiasmo y el fervor que se merece, dada la poca difusión de su labor y el desconocimiento de su gran belleza. Por lo antedicho el público no sería atraído como por un recital de piano, o los gloriosos nombres de Beethoven, Chopin, etc. No obstante quizás algún día no muy lejano, me atreva a brindaros un concierto del que fue monaguillo en el templo de Montserrat, y pontífice máximo en el templo guitarrístico. Y para terminar este escollo a Moreno Torroba, glosaré con breves palabras el programa, no para descubrir sus bellezas precisamente, sino para daros una idea de cuál es mi actitud frente a cada una de sus partes.

I PARTE

“Burgalesa”: Pequeña y bella página de expresión dulce y tranquila; añoranzas de la típica región de Burgos. Se desarrolla en la tonalidad de Fa sostenido Mayor, generalmente muy poco usada por los compositores de música para guitarra. Luego, en su segunda parte, de gran colorido, en modulaciones de Re Mayor, preparan la vuelta al tema inicial. Breves notas cierran esta obra, de un modo suave y resuelto. No es una obra romántica en absoluto, ni de tendencias francamente modernas: es música de todos los tiempos. Sigue la “Suite Castellana”, formada por tres composiciones absolutamente independientes: Fandanguillo, Arada y Danza. El Fandanguillo es una hermosa adaptación de un tema popular, casi trivial, a la categoría de obra seria. Tiene aire juguetero y ligero, y sumamente melodioso dentro del carácter típico. Este aire musical hoy se ha difundido gracias a los cultores del “cante jondo”. La Arada, segundo número de la Suite, es una breve página de tiempo lento, expresivo, sumamente delicado, y de gran colorido. Sin duda es la de más consistencia armónica de las tres obras que forman la Suite Castellana. Sin ser de tan inmediato agrado al oído, como el Fandanguillo y la Danza, es de mayor valor musical. La Danza, de tiempo vivo y a la vez majestuoso, es en síntesis, un Allegro en compás de 3/8, seguido de una copla agradable y guitarrística, melódica y breve. El tiempo inicial vuelve, y con él finaliza la obra. Es tal vez, la más netamente castellana de las tres composiciones.

II PARTE

Notable Suite compuesta de seis números de diferente aunque siempre elevado valor emotivo. El “Preámbulo” es un breve preludio en tiempo lento que se inicia con una dulce frase modulada en acordes que recuerdan los sentidos yaravíes americanos. Le sigue “Oliveras”, animado Allegretto donde se transparenta el tiempo siempre agradable de la jota española. Su final nos deja la sensación de lo perfectamente terminado; pero surge sorpresivamente la “Melodía”, bello y original trémolo que se abre con la naturalidad de una flor para dar lugar a un fresco y agradable andantino cantábile, volviendo nuevamente al trémolo para terminar. Le siguen “Los Mayos”, nombre que al desconocer su génesis, no nos dice nada emotivamente, lo que no es obstáculo para gustar el valor de esta obra cuyo desarrollo, regido por la fantasía, no puede tener como pauta un nombre. Es un “Allegretto non tanto”, de carácter movido en todo su desarrollo, y volcado con singular acierto al diapason de la guitarra, lo que hace de este número una nota atrayente por su ágil construcción y noble virtuosismo. “Albada”, número 5 de la Suite, se inicia con un Allegro gracioso, que como un simpático y alígero duende, pasa fugazmente dándonos la sensación de que es para el compositor, un recuerdo musical del pueblo. El estribillo se repite tres veces durante la obra. En su tercera vez anuncia la terminación después de un preámbulo de 24 compases en Sol menor. El duende de Albada se agiganta, se eleva, y Moreno Torroba compone el último número “Panorama”, a través del cual surge en breves toques y como huidizos chispazos, la ferviente inspiración que es nervio de esta Suite que en Buenos Aires tuvo el honor de ser la primera en expresarla ante el público.

III PARTE

En las obras que constituyen la 3ª parte, Moreno Torroba ha llegado a un grado máximo de inspiración musical. El “Nocturno” se anuncia con una frase lenta, característica de este autor. Sigue un tiempo moderado que se va animando a medida que se desarrolla. Con esto, Moreno Torroba hace resaltar su personalidad de músico original y moderno. El auditorio, ante un “Nocturno”, se prepara con recogimiento para recibir claramente esa música lánguida y sugestiva que caracteriza esta forma musical. Por eso la obra de Moreno Torroba, desconcierta al principio. Esta primera parte, cambiante y frívola, es como un alegre y fugaz recuerdo del día pasado. Luego toma el tiempo lento, majestuoso, relamente nocturnal, escrita en La Mayor, y donde expresa por sus cambios de fraseo y compás (bienario y ternario), distintos estados del alma. Toma nuevamente el tema

primitivo, finalizando con él la obra. “Sonatina”, hermosa trinidad musical, de gran valor emotivo y artístico. La forma de composición Sonata o Sonatina, fue magistralmente tratada por muchos grandes autores, con singular belleza. La de Torroba es un modelo entre las mejores, por su construcción impecable y su acierto de gracia y frescura. Del primer compás hasta el último se siente a la vez, la vivacidad y la nostalgia ibérica, con reminiscencias moriscas y caballerescas. La Sonatina de Moreno Torroba se generó en España; en España fue publicada hace diez años, y un andaluz la llevó al bautismo: el célebre Andrés Segovia. No hablaré extensamente de esta composición de Torroba, por ser bien conocida entre nosotros. El “Allegretto”, agradableísimo y elegante, comienza con una especie de estribillo gallardo, que se repite con insistencia durante la ejecución de sus 4 páginas de música. El “Andante”, 2º tiempo, nos muestra, al tener que afinar la 6º cuerda en Re, la novedad de distintas afinaciones, dentro de una misma obra. No hay elogios suficientes para hablar de esta página tan natural y armoniosa. El “Allegro”, 3er tiempo de la Sonatina, es fresco, brillante, decisivo, audaz. Tal vez es la obra con que se luce más la guitarra en cuanto a virtuosismo. Yo quisiera poseer en este momento, la maestría de Paganini, la emotividad expresiva de Casals, el temperamento artístico de Segovia, para poder amalgamar en forma maravillosa estos sonos divinos, y hacer sentir al auditorio, a través de los sonos vibrantes de la guitarra, todo lo que el Allegro de Torroba me ha hecho sentir. Pero sin tener en mí esa amalgama fantástica, sólo ansío que cada uno de mis oyentes se identifique con la obra de Torroba, a través de las vibraciones de las cuerdas, que son como una prolongación de las de mi alma.”²⁴



“Su amor al estudio, lo tradujo en horas de incesante trabajo, volcada de lleno a la investigación musical.”

María Dolores López

...”Anoche dio su anunciado recital y conferencia la concertista señorita Consuelo Mallo López, que figura entre las más expresivas y personales intérpretes de la guitarra. Comenzó la artista por revelarse en un nuevo aspecto de su interesante personalidad, al ocuparse de la obra y vida de Moreno Torroba y al comentar con exacto conocimiento y en un estilo claro, elegante y expresivo las diversas obras que componían su programa, el primero que se destina exclusivamente al compositor hispano. Expresó que sólo se proponía rendirle un homenaje a Moreno Torroba y luego expuso datos de positivo interés sobre la vida o la obra del maestro español. Después de explicar y comentar brevemente cada una de las composiciones del programa, la señorita Consuelo M. López las interpretó en la guitarra, imponiéndose por su excelente mecanismo de rara perfección, y por la pureza del sonido y la exquisita musicalidad que acusaron sus versiones (...) una fina intérprete, a la que el público hizo objeto de repetidos y prolongados aplausos, obligándola a incluir otras páginas de Torroba.”

“Crítica”, 6 de julio de 1934.

...”una tarde le pidieron a Moreno Torroba, cuando se hallaba entre nosotros, que fijara hora para escucharla en el hotel donde paraba y el maestro castellano acordó cinco minutos de su precioso tiempo por galantería, ya que se trataba de conocer cómo interpretaba sus obras una intérprete argentina. No era cuestión de excusarse, pensaría. Lo interesante fue que los minutos concedidos, se convirtieron, por gracia de su arte, en horas y el maestro canceló sus compromisos de la tarde

pidiendo (ahora él) insistentemente, más interpretaciones. Los papeles se invirtieron y fue Torroba quien robó a nuestra artista tiempo para escucharla cómodamente”...²⁵



“En el salón de la Liga de Damas Católicas ofreció una conferencia-audición la joven guitarrista argentina Consuelo Mallo López, en homenaje al compositor español Federico Moreno Torroba, artista de fina sensibilidad y músico de enjundia.

La concertista hizo una breve biografía del compositor hispano, citando las obras de distintos géneros que han salido de su pluma. Luego citó la evolución y el desarrollo de la guitarra así como de su literatura, señalando que entre los contemporáneos únicamente Moreno Torroba ha producido suficientes obras para ese instrumento como para llenar un programa íntegro.

Acto seguido Consuelo Mallo López hizo oír una serie de composiciones de Moreno Torroba: Burgalesa, Serie castellana, Fandanguillo, Arada, Danza, las piezas características, un nocturno y la bella sonatina. En todas ellas la artista fue una intérprete comprensiva, de ritmo justo, colorida y de emoción comunicativa y una ejecutante segura en cuanto a técnica.

El público aplaudió calurosamente la labor de la guitarrista, después de cada una de las obras que figuraba en el programa.”

“La Prensa”, sábado 7 de julio de 1934.

Obsérvese que en el programa correspondiente a este concierto ya se anuncia parte de la programación del siguiente concierto-conferencia, en este caso, el concierto dedicado en parte a los compositores para laúd de los siglos XVI, XVII y XVIII. Este detalle nos brinda una idea de cómo es su dedicación al instrumento. Mientras presenta un concierto, Consuelo se encuentra preparando el siguiente, si es que quizás aún no lo tiene preparado...

Siglo de Oro del Laúd y Alfonso Galluzzo...

En 1935 realiza dos conciertos en el salón Lassalle de la Asociación Guitarrística Argentina. Son los conciertos dedicados a transcripciones de obras originales para laúd escritas en los siglos XVI, XVII y XVIII, ilustrados por una conferencia sobre el siglo de oro del laúd, además de una tercera parte dedicada a compositores “modernos”, entre las que se incluyen el estreno de la Sonata del compositor argentino Alfonso Galluzzo²⁶.

“En el salón Lassalle se ha realizado, bajo los auspicios de la “Asociación Guitarrística Argentina”, un concierto de la guitarrista argentina Consuelo Mallo López, con un programa de gran interés, como todos los que forma esta artista (...) En todas estas obras, como en las que completaban el programa, Consuelo Mallo López volvió a lucir el amplio dominio que posee del instrumento, la pureza del

sonido y al mismo tiempo la exquisitez de su temperamento, cualidades todas que la señalan como una de las más notables guitarristas argentinas. Así lo afirmó el público con sus aplausos.”

“La Vanguardia”, 14 de junio de 1935



...”El programa, que comprendía en su primera y segunda partes obras de los siglos XVI y XVII, originales para laúd, de Vincenzo Galilei, Arcángelo de Lento, Cesare Negri, Simona Molinari, Francesco Asioli, J. Bautista Besard, F. Caroso de Sermoneta, Silvius Leopold Weiss y Juan Sebastián Bach, transcriptas para guitarra por Domingo Prat; y en su tercera parte una SONATA, de A. Galluzzo y DANZA EXÓTICA de Billi, fue acertadamente interpretado por la Srta. Mallo López, que puso de relieve una vez más sus excelentes aptitudes técnicas y musicales. La concurrencia tuvo parte interpretativa con una conferencia sobre las obras y los autores de los siglos mencionados, calurosas manifestaciones de aplauso.”

“La Nación”, viernes 14 de junio de 1935.



...”Esta destacada intérprete de guitarra, una de las más personales y expresivas de nuestro país, ha ido superándose en cada audición, y en la que nos ocupa, obtuvo versiones magníficas, que tuvieron un eco entusiasta en el numeroso público que acudió a escucharla”...

“Crítica”, 14 de junio de 1935.

Programa de este concierto: “Bajo los auspicios de la Asociación guitarrística Argentina ofreció una audición en el salón Lassalle la señorita Consuelo Mallo López, una de nuestras mejores guitarristas. El interés del programa, integrado en buena parte por obras antiguas, escritas para laúd en los siglos XVI y XVII, y adaptadas para guitarra por el señor Domingo Prat, y en la restante por páginas contemporáneas (entre ellas una “Sonata”, dedicada por Galluzzo a la concertista); se sumó al que ofrecieron las pulidas, expresivas y finamente musicales interpretaciones de la señorita Mallo López. Quien, probando que su guitarra corre pareja con su capacidad de ejecutante, pronunció una brillante disertación sobre la época de oro del laúd y sus principales cultores, que fué aplaudida con el calor que era acreedora”

Quien probando que su cultura corre pareja con su capacidad de ejecutante pronunció una brillante disertación sobre la época de oro del laúd y sus principales cultores, que fue aplaudida con el calor que era acreedora.”

“El Mundo”, Domingo 16 de junio de 1935.



1ª Parte:

Gallarda (Galilei)

Aria (Arcángelo de Leuto)

Catena D'Amore” (Negri)

Il Conte Orlando” (Molinari)

2ª Parte:

“Capriccio” (Asioli)

Les Cloches de París (Besard)

Forza D'Amore” (Caroso)

“Preludio” (S. L. Weiss)

“Courante” (J. S. Bach)

3ª Parte:

Sonata: Allegro, Andante, Allegretto (A. Galluzzo)

Danza Exótica (V. Billi)

Ésta es la conferencia que ofrece CML, junto a su concierto, el 12 de junio de 1935 en el salón Lassalle:

“Cumpliendo la promesa hecha a Uds. En mi anterior recital-conferencia, homenaje al maestro Moreno Torroba, heme aquí dispuesta a desarrollar una labor análoga auspiciada por la gracia de la gentil y novísima Asociación Guitarrística Argentina. Pero esta vez va mi intento dedicado al ajeño laud. Hago notar de paso que este concierto debí darlo antes: el tiempo se escapó de los dedos y esa es la razón porque me hallo entre vosotros dispuesta a haceros escuchar una música tejida en tiempos sino más felices, por lo menos más tranquilos, ya que la música, como los demás artes, no es más que la fiel traducción histórico ambiental de los momentos vividos. Ella expresará pues, cómo sentían los músicos de los siglos pasados, puesto que figuran en la 1ª y 3ª partes del programa autores de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Debo hacer notar que las obras a decir son adaptaciones libres, entendiendo por ello otra personalidad al servicio de la nueva versión guitarrística. Debemos estas libres adaptaciones, corrientes por otra parte y repetidas por Chilessotti y hace poco por Respighi, al talento del cultísimo musicólogo y maestro Domingo Prat, a quien debe la guitarra en la Argentina su más vivificante impulso.

Y he aquí ahora un poco de historia del laud. Su origen es muy remoto. Podríamos iniciarlo en la vibrante cuerda del arco del cazador primitivo que diera nacimiento al monocorde, y de ahí la

nutrida gama en que alternan sicesovamente el arpa, la lira, la vina, el rabebe, el psalterio, la cítara, hasta concebir cual glorioso parto el laud. Éste ha vivido bajo diversas formas y encordaduras. Aún se los tiene de tamaños y tipos distintos, conservando empero la característica clave de su dulzura...

Dar una descripción justa es tarea ímproba, debido a la gran variedad existente. Pero en general diremos que consta de una caja sonora redondeada; de tapa muy delgada aunque dura y resonante atravesada de oídos y agujeros. Sin embargo ha prevalecido el laud con rosa, donde los luthiers realizaban complicadísimos taraceados. Generalmente el clavijero forma con el mango un ángulo muy pronunciado: por veces casi recto. El sonido es análogo al de la guitarra, aunque más potente y lleno.

Es de origen oriental. Se supone que fue llevado a España por los árabes a principios del siglo VIII, popularizándose por toda Europa en la época de las Cruzadas y quedando como instrumento preferido en los siglos XVI, XVII y XVIII.

Se impuso por varias causas: la belleza de su sonido u de sus acordes y la justeza en el acompañamiento de la voz en época de troveros y juglares.

Los árabes, indios y turcos conservan aún un instrumento que ellos llaman loud, el que por su forma puede afirmárselo como antecesor del laud. Desde las Cruzadas hasta el siglo XVI las modificaciones se limitaron a aumentar o disminuir el tamaño de la caja sonora y cambiar el número de cuerdas, ya sencillas, ya dobles. Después del siglo XVI, por su debilidad de sonido, no puede oírse en las orquestas. Esto hace que sea necesario aumentar la extensión del registro, reforzando la sonoridad de los bajos, sobrecargándolo de cuerdas y añadiendo otro mango cuyas cuerdas se tañen al aire.

Del laud nacieron gran cantidad de instrumentos que conservan como primer nombre el de su origen. Entre ellos: el laud-arpa, inventado para mejorar la guitarra por el inglés Eduardo Light (1816) y el italiano Ángelo Ventura, músico establecido en Londres. El laud-bajo, nombre que si dio algunas veces a la tiorba. El laúd-tiorba construido en 1727 por Sebastian Schelle, de Nuremberg. Tenía 24 clavijas sobre un clavijero especial que fijaba las cuerdas graves. El laúd-tenor. Así llaman en Alemania un laúd de 25 cuerdas divididas en grupos de 2 en 2, y afinadas una de otra a la octava. El lúd del Congo, especie de guitarra cuya tapa armónica es de piel. El laúd moderno, especie de mandolina de 5 cuerdas dobles y de mayor tamaño que la mandolina común, etc. En la Edad Media el nombre del laúd se escribió de diversas maneras: leut, leutch, luit, lut, luc, luez, luz, lu, let, liu, luth, lus, oud, etc. Su nombre latino era testudo; los italianos le llamaban leuto y liuto y los alemanes laud y lante. El origen de todos estos términos proviene sin duda de coud, el nombre árabe.

El laud tuvo un reinado largo y glorioso en la Edad Media. Grandes músicos surgieron, cuyas páginas son inmortales. Donde más se le cultivó fue en Europa Central. Sin embargo la mayor parte de los compositores eran italianos.

La forma musical de escribir de la época eran las tablaturas e intavolaturas. Estas expresiones gráficas fueron muy diversas. Los laudistas y vihuelistas de los siglos XVI y XVIII forjaron el nervio de una nueva era musical que dio origen a un desenvolvimiento de enormes consecuencias artísticas. Con el laúd comenzó la expresión gráfica de la música en forma rudimentaria, evolucionando hasta rematar en páginas de supremo valor que nos legara el Dios de la música: J. S. Bach. Entre los más renombrados compositores cuyas obras han llegado hasta nuestros días citaremos a: Giovanni Ambrosio D'Alza, de Milán; Alberto da Ripa, de Mantúa, que estuvo durante 25 años al servicio de Francisco y Enrique II en Francia; Juan Newsidler, de Prezburg, más tarde ciudadano de Nuremberg; Francesco da Milano; Doménico Bianchini, conocido por el apodo de "Il Rossetto"; Marcantonio del Pifaro; Juan María da Crema; Giulio Abondante; M. de Barberis; J. Matelart; De Gorzanis; Vincenzo Galilei; Fabritio Caroso de Sermoneta; Cesaro Negri; Simone Molinaro; Bautista de gostina; Besard; Kellner y tantos otros que esperan su exhumación por los estudiosos, como el doctor Chilessotti, y de los ejecutantes como la célebre laudista y guitarrista italiana María Rita Brondi.

Un grave inconveniente para los músicos de la época era la dificultad en publicar sus obras. Algunos manuscritos han llegado hasta nosotros por obra tal vez de la casualidad; la mayor parte se

perdieron por la acción del tiempo y diversos trastornos sociales. De modo que los compositores tenían que recurrir a Venecia, emporio del arte, para poder publicar sus obras y legarles así la posteridad. La fama de los laudistas dependía casi siempre de la posición social, ya que la mayoría estaban al servicio de los grandes señores. Cuanto más elevada era la categoría del noble, más nombrado era el músico que estaba a su servicio; claro está que dependía también de sus habilidades en el instrumento. Unos, en su mayoría, cantaban acompañándose del laúd; otros unían esta cualidad a la del virtuosismo y había los que construían sus propios instrumentos. Otro factor que los llevaba al triunfo era la poesía, por la que cantaban las hazañas guerreras de sus señores y sus éxitos en el amor.

Muchos eruditos musicólogos se han ocupado de la historia del laud. Citaré algunos: De Picoellis, en su libro "Liuto¹ antichi e moderni" (1888); Branzoli, en "Ricerca sullo studio del liuto" (1889); Ecorcheville, en "Le luth et sa musique" (1908); Engel, en "Von den aufängen der lauten musik" ("Desde los principios de la música del laud") (1915); A. Toscanelli, en "Notes sur l'histoire du luth en France"; Dodge, en "Ornamentation"; Quitard, en "L'hortus musarum"; Prunieres, en "Documents pur servir a la biographie des luths"; María Rita Brondi, en "Liuto e Chitarra", etc.

Hablaremos ahora de los autores de las composiciones que figuran en el programa. El primero, Vincenzo Galilei, célebre musicógrafo de Florencia (1533). Descendiente de nobles y padre del inmortal físico Galileo Galilei. Fue gran ejecutante de laud y viola, y compuso para ambos instrumentos, siendo uno de los primeros creadores del drama musical. En este género le debemos monodias con poemas antiguos, que él cantaba acompañándose del laud. Musicó el canto de "Il Conte Ugolino" de La Divina Comedia; compuso "Le lamentazione di Geremia", etc. Fue uno de los principales miembros de la célebre "Camerata Fiorentina", nacida en casa del conde Berdi di Vernio, a cuyas reuniones asistía lo más selecto del arte, las letras y las ciencias, entre ellos Pietro Strozzi, Giulio Caccini, el célebre laudista que rememora estos momentos pasados con sus amigos en el prefacio de su obra "Nueva Musiche"; Jacopo Peri, músico que tenía a su cargo la parte prácticamente más importante del movimiento; el poeta Ottavio Rinuccini, etc. En este ambiente nació la obra de Galileo "Fronimo", que es "Diálogo sobre el arte de escribir bien y ejecutar correctamente música lo mismo para instrumentos de cuerda o de viento, y en particular para el laud". Fue publicada en Venecia el año 1568. Además escribió otro volumen titulado "Intervolatura di lauto", madrigales y piezas de distintos caracteres. Vincenzo Galilei demostró en sus composiciones además de su gran talento, un extraordinario buen gusto; su vena artística, ágil y fecunda en la que entraban tan espontáneamente agradables melodías. La Gagliarda o romanesca que oiréis esta noche es música pastoril, ecos de una flauta arrulladora cuyos sonos se pierden entre las ondas de una brisa ligera.

Arcángelo del Leuto, laudista y compositor italiano. Alejandro, en una importante "racolta" de obras de compositores del pasado y presente dice: "Con respecto a este artista se tienen que hacer más deducciones que dar datos precisos". Más adelante añade: "Todo hace creer que su nombre se originó por ser un buen ejecutante de laud". Otros biógrafos lo dan como nacido en Bérgamo, el 8 de abril de 1546 con el nombre de Arcángelo Grivelli y el sobre nombre de Arcángelo Bergamasco. Su producción es nutrida y varia. Abundan madrigales y arias. Escribió Ghirlanda di Fioretti Musicalli" con intavolatura de laud. Otras de sus páginas se encuentran en el "Segundo libro de tabolatura de laud", de Juan Antonio Terzi, publicado en Venecia el año 1599. Fue capellán y cantor pontificio en Roma entre los años 1583 y 1534. "Aria" de Arcángelo del Leuto es de un marcado sabor religioso. Armónicamente, quizás, es una de las más preciadas del programa. Falleció en la ciudad de los papas el año 1617.

Cesare Negri, apodado "Il Trombone", nació en Milán alrededor del año 1533. La personalidad artística de Cesare Negri fue apreciada en tres aspectos distintos: virtuoso del laud, compositor de música para este instrumento y famoso profesor de baile. Bajo esta última faz tuvo una grande y exitosa actuación. Sus enseñanzas animaron las fiestas que se realizaban en los grandes palacios

donde acudía lo más representativo de la corte. Marqueses, pontífices y duques tomaban lecciones del laudista Negri, llegando a la edad de presentarse en sociedad.

Como compositor conocemos la obra a través de los trabajos que nos dejara el erudito musicólogo italiano Dr. Oscar Chilesotti en su "Biblioteca di Marita musicali". Cesare Negri publicó su libro en el año 1602 en la ciudad de su nacimiento y lo tituló "Le Gratie D'amore". Contiene 43 arias y está dedicado "Al potentísimo y católico rey de España Felipe III, monarca del nuevo mundo".

No es de extrañar este endoso ya que era tan grande el esplendor y la floreciente situación política y económica de la madre patria en aquella época. "Catena D'Amore" es un eslabón de la extensa cadena de su producción. Ella es todo un acierto de inspirado e intrascendente alarde romántico.

Simeone o Simone Molinaro. Nació en las postrimerías del siglo XVI, en la ciudad de Génova, patria también de los guitarristas y famosos Giuseppe Mazzini y Nicolás Paganini. Molinaro fue discípulo del gran maestro en contrapunto Gi Battista Della Gostena. A principios del siglo XVII fue nombrado maestro de capilla del duomo de su ciudad natal.

Como ejecutante de laúd alcanzó gran renombre en su patria y allende las fronteras, siendo agasajado por príncipes, augustos de la iglesia y grandes señores. Como compositor fue fecundo y de vena; marcó rumbos en la forma contrapuntista, asentando esta manera en su obra múltiple y profusa. Se le publicaron libros de "Motetti" a cinco voces con el bajo continuo; otros de "Madrigali", conciertos eclesiásticos, y en este género muchas obras para órgano. Su libro de laúd es una joya apreciadísima hasta en nuestros días. La obra incluida en el recital de esta noche "Il Conte Orlando" ha merecido la atención de eminentes figuras musicales. Ottorino Respighi la adaptó para piano a cuatro manos. El valor de este Balleto queda consagrado por la transcripción del autor de "La Fiamma" que aplaudimos el año pasado en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Es muy grato para mí darle hoy en primera audición, adaptado para guitarra; y si bien es cierto que en su versión para piano a cuatro manos tendrá mayor amplitud sonora, en la guitarra recordará su origen, transportándonos a las épocas de esplendor del poético laúd.

II PARTE

Francisco Asioli, laudista, guitarrista y compositor italiano, nacido en Reggio alrededor de la mitad del siglo XVII. Desde su juventud cultivó con gran altura el laúd, como virtuoso; pero el intercambio político, religioso y artístico de aquella época con España hizo que llegaran hasta él los tratados de los vihuelistas y guitarristas españoles, dedicándose desde entonces a estos instrumentos, alcanzando gran renombre como guitarrista. El libro de Asioli está escrito en tablatura: 5 líneas indicando cuerdas, y los números 0 a 12, los casilleros. Aún existe esta tablatura, pero en 6 líneas, indicadores de la guitarra de 6 órdenes. Así lo vemos en piezas, métodos y tratados que enseñan su contenido "sin necesidad de maestro"; pero el progreso de la notación moderna demuestra todo lo contrario. Los profundos conocimientos de Asioli en los tres instrumentos de cuerda citados se manifiestan en sus obras.

El "Capriccio" que oiréis muestra en su fraseo progresiones en buena regla, y a la vez gusto exquisito que en el adjetivo que lo intitula muy bien podría ser un capricho de nuestros tiempos.

Juan Bautista Besard. Célebre ejecutante laudista y compositor. Nació en Besançon, Francia, alrededor del año 1576. Hijo de una familia pudiente, sus mayores le inclinaron al estudio de las leyes, en los que se graduó, continuando más tarde los de medicina, mostrando en ambos tan gran talento que era el asombro de cuantos lo conocían.

Su carrera le llevó a hacer un largo viaje por Europa central, que le despertó su enorme vocación artística, pudiendo alimentar su pasión por la música bajo las enseñanzas de un gran maestro: el laudista romano Lorenzino. Bajo su dirección Besard realizó grandes progresos y sus amigos, ya admiradores, le alentaron aconsejándole la publicación de sus obras; una grande y variada colección, entre originales y transcripciones. La ilusión de la juventud, la noble ambición y el orgullo del que sabe, dieron fruto, y así publicó su primer libro, con tan grande éxito, que desapareció el abogado;

con él se esfumó el futuro galeno y no en mala lid se dedicó definitivamente a la música en la ciudad alemana de Colonia, al comenzar el siglo XVII. Allí publicó en el año 1603 su libro "Thesaurus harmonicus" que contiene un importante número de obras originales y transcripciones de los mayores músicos de la época. Catorce años después, en 1617, publicó en la ciudad de Augusta 2 importantísimos trabajos: su obra teórica "Isagoge in Artem Testudinariam" y "Novus Partus". Poco después desaparece para no saberse más nada del notable artista y científico. Versiones quizá nacidas de la fantasía de sus contemporáneos, hablen de un amor no correspondido, añadiendo a ésto la enorme nostalgia por su patria lejana. Abrió sus alas en interminable vuelo desconociéndose absolutamente su fin, pero gracias a su arte que perdura, le tenemos espiritualmente con nosotros, puesto que la obra realizada no es más que la impresión plástica o escrita de nuestros sentires.

Su labor prevalece y ha sido estudiada por eminentes musicólogos. La página de este programa titulada "Las Campanas de París" pertenece a su libro "Novus Partus", y aunque no pone su propio nombre tampoco la indica como adaptación u obra original de otro autor. El tema es muy inspirado y muy propio de la época.

El tañido de las campanas en hora crepuscular llega suavemente al espíritu haciéndole vivir un momento de recogimiento supremo. Las ideas, como espirales de humo blandas como vellón, blancas como la nieve, se suceden con calma. El sonido de las campanas acaricia y adormece. En una hora poética de ensueño habría sido concebida. El sonido de estas campanas transporta a la ciudad de París o a cualquier pobre aldehuela. Todas tienen el mismo expresivo y evocador lenguaje.

Fabrizio Caroso da Sermoneta. Nació en Sermoneta, Italia, a principios del siglo XVI. Caroso fue, como Cesare Negri, un eximio profesor de baile, ejecutante de laúd y compositor. Su figura también nos es conocida, gracias a la feliz idea del impresor de sus obras, al incluir su retrato.

Por su libro titulado "Il Ballarino" en su primera edición y "Nobilta di Dame" en la 2ª, publicado en Venecia el año 1605 y dedicado a los duques de Parma y Piacenza, y después a doña Margarita de Austria, reina de España, sabemos de su arte, apreciado por los grandes del saber y los grandes de abolengo.

Citaré como testimonio algunos nombres y títulos que se leen en las dedicatorias de sus obras: Noresini Griniani, princesa de Venecia, Livia dalla Rovera, duquesa D'Urbino; Leonora de Medici Gonzaga, duquesa de Mantova; Excelentísima Vice-Reina de Nápoles: Olimpia Aldobrandina, sobrina del Papa Clemente VIII; Princesa de Palestrina; Princesa D'Oria; Marquesa di Torreto; Marquesa de Carrera; Duquesa de Toscana; de Modena; de Bracciano; baronesas romanas; etc.

"Forza D'Amore" es una de las páginas que por su estructura y belleza puede muy bien parecer de nuestra época. Es de carácter melódico; canta con gracia revestida de atinados momentos armónicos. Su segunda mitad, particularmente sugiere cantos populares hispanos quizá arraigados en Italia por el intercambio de aquellas dos naciones en el reinado de Felipe III.

Silvius Leopold Weiss. Notable laudista y compositor alemán. Nació en Breslau el 12 de octubre de 1686 perteneciente a una numerosa familia de músicos. La improvisación mágica de los latinos de todos los tiempos; la lírica abundante, fluida y sentimental de los italianos, evoluciona y toma forma más completa en el arte de un germano, en las postrimerías del reinado del laúd.

Las obras de Weiss, sino son de la factura de las de Bach, tienen una frescura atrayente y agradable. Como ejecutante fue uno de los más celebrados de su época. En el año 1718, el rey de Sajonia lo retuvo a su lado nombrándole "insigne virtuoso en el laúd". El "Preludio", penúltimo número de la 2ª parte del acto de esta noche, es de una arquitectura severa. La producción de Weiss ha sido bien analizada y hoy son muchos los guitarristas que incluyen en sus programas hojas de este autor, fallecido en Dresden el año 1750.

Así llegamos al Dios de la música: Juan Sebastián Bach. Hacer su biografía en estas palabras sería sencillamente irrisorio. El postrer suspiro del laúd, del delicado y melódico laúd, mereció el abrazo efusivo y divino del sabio de Eisenach. Solamente recordaremos que escribió para el liuto, el instrumento más afín a la guitarra, y que aún sin poseer todas las cualidades de ésta, su literatura

musical cabe perfectamente en ella. Las composiciones de Bach para laúd fueron halladas en una biblioteca de Bruselas por Antonio Tirabassi, en el año 1912 y se trata de una "Suite per Liuto", dedicada a un señor llamado Schouster.

Esta obra, hoy en manos del elemento guitarrístico, ha sido publicada y reeditada por varias casas alemanas.

"Lo hermoso no está en lo grande, sino lo grande en lo hermoso". Ésto se demuestra perfectamente en las obras de Bach para laúd, que son generalmente cortas, pues el genio que compuso "La Pasión de San Mateo" tan valiosísima y extensa, supo dar en el laúd una inmensa grandiosidad musical dentro de unos pocos compases.

III Parte

En la 3ª parte de este programa figuran dos obras de autores contemporáneos. Sobre la personalidad del autor de la primera de estas obras, Alfonso Galluzo, poco tengo que decir, ya que se trata de un músico muy conocido entre nosotros, en su doble personalidad de compositor y profesor. Es un artista joven, de fácil inspiración; sus obras para guitarra gozan de una frescura y una emotividad sorprendentes, como sólo puede esperarse de un amante a nuestro instrumento para el cual y por el cual escribe. Sobre el mérito de esta sonata que el maestro Galluzo me hizo el honor de dedicar, nada diré. Lo dejo librado al criterio del público.

La "Danza Exótica" es una página de música negra, rara y sugestiva.

Aunque esta obra no es para guitarra, puede creerse que ha nacido en ella, ya que Vincenzo Billi, compositor de elevados méritos, escribió varias cosas para este instrumento, y su pieza exótica se siente más feliz danzando en las 6 cuerdas de una guitarra que entre la grandiosidad sonora de cualquier otro instrumento.

Y para terminar diré guitarrísticamente lo que fue escrito para laúd, instrumento de expresión corriente en aquella época, de vida palaciega y regalada, donde se hacía un verdadero culto del placer de los sentidos. ¡Cuán lejanas las dulces gavotas y tiernas arias, de estos agitados y nerviosamente dinámicos, donde los instrumentos del ruido armonioso parecen querer competir con el mugir ensordecedor, desarmónico y constante de esta vida industrial, atrozmente mecánica de nuestro siglo XX!

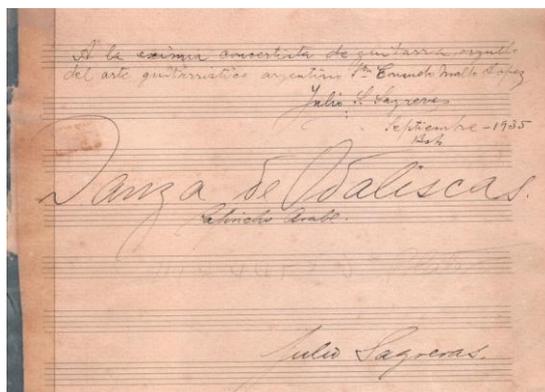
Para gustar esta música antigua, es necesario retrotraerse en el tiempo y pensar en ella serenamente.

Hagamos de esta sala como un amplio salón donde las damas y caballeros, con trajes complicados, vistosos afeites y pelucas, se inclinan reverentemente a izquierda y derecha; sonrisas, afabilidades, nada que desentone, aunque la maldad y la amargura se agazapen bajo los suntuosos artesanados de esa sala imaginaria que deja caer la joyante luz de cientos de bujías despabiladas por cientos de servidores sutiles... Y en medio del silencio rumoroso, un laúd pulsado por gracioso trovero, desgranando al aire suaves melodías, melancólicos sonos que nos dirán quizá de una vida superficial, pero no menos rebotante de color."²⁷

Compositores Argentinos: dedicadas a Consuelo....

Se destacan en el año 1936 otros dos conciertos dedicados, el primero a obras de compositores argentinos: Morales, Bufano, Gascón, Luna, Máspoli, Fleury, Gilardi, Sagraeras, Galluzo. También incluye obras de Domingo Prat. Todas las obras programadas para este concierto son escritas especialmente para Consuelo: Gavota (Morales); El Sueño de las Brujas (Bufano); Sonata, con sus movimientos Allegro, Andante, Minueto, Tarantela (Gascón); Vidala (Luna); Gato (Máspoli); Yaraví y Minueto (Prat); Milonga (Fleury); Cuando (Gilardi); Cajita de Música y Danza de Odaliscas (Sagraeras); Capricho Nº 6 y Tema con Variaciones y Final (Galluzo).²⁸

“Anoche tuvo lugar en la sala Lassalle el anunciado recital de guitarra de la concertista Mallo López, quien desarrolló un interesante programa de autores argentinos, poniendo en evidencia una vez más la técnica depurada y su seriedad como intérprete. El público justamente satisfecho premió con entusiastas aplausos su actuación”.²⁹



“A la eximia concertista de guitarra, orgullo del arte guitarrístico argentino Srta. Consuelo Mallo López”.

Julio Sagreras
Septiembre – 1935 Bs. As.



“Consuelo Mallo López, la eximia guitarrista argentina, dió anoche una nueva prueba de su talento musical y de su virtuosismo, en el concierto que, organizado por la Asociación Guitarrística Argentina, se realizara en el salón teatro Lasalle...”

“Crítica”, 9 de abril de 1936.



“El tercer ciclo de audiciones de la Asociación Guitarrística Argentina fue iniciado en el Salón Lasalle por la joven guitarrista Consuelo Mallo López, de cuyas bellas dotes nos hemos ocupado repetidas veces.

Desde el año pasado esta artista ha progresado inegablemente, siendo ya completo su dominio de la guitarra, fino su sentido musical y sobria y clara su dicción. Su sonido es amplio y con efectos no muy comunes y se nota en ella a la intérprete segura de sí...”

“La Prensa”, 10 de abril de 1936.



“A Consuelito, esta “Muestra” de veleidades de “compositor”, antes de conocer el solfeo; muy atte.”³⁰

A. Gelluzzo
Bs. As. 8/5/36



“Con un interesantísimo y novedoso programa y auspiciada por la Asociación Guitarrística Argentina, se presentó el miércoles 8 en el salón Lassalle, esta inteligente guitarrista, indudablemente uno de los más fuertes cultores que cuenta este instrumento en Buenos Aires. El programa confeccionado con alto criterio artístico, comprendía ocho obras en primera audición: de Bufano, Gascón, A. Luna, Prat, Sagreras y Galluzzo, y cinco inéditas, que demuestran claramente el aprecio y consideración con que cuenta en el ambiente guitarrístico, fue desarrollado con toda perfección, y al escuchar a esta instrumentista no sabemos si admirar más la perfección técnica o la seriedad de sus interpretaciones; la perfección técnica se explica fácilmente sabiéndola muy estudiosa y poseedora de una buena escuela, y la seriedad interpretativa al conocer su preparación artística, su curiosidad intelectual y su temperamento artístico, que además de cultivar la música con los bellos resultados apreciados, es una pintora de fina sensibilidad.”

Walter de Stolzing, “Revista Musical Argentina”, mayo de 1936.



“Yo sé que este homenaje es muy modesto para su labor en favor de la guitarra, le ruego que lo acepte”.

Abel Fleury, Bs. As. 4/8/52

Fernando Sor...

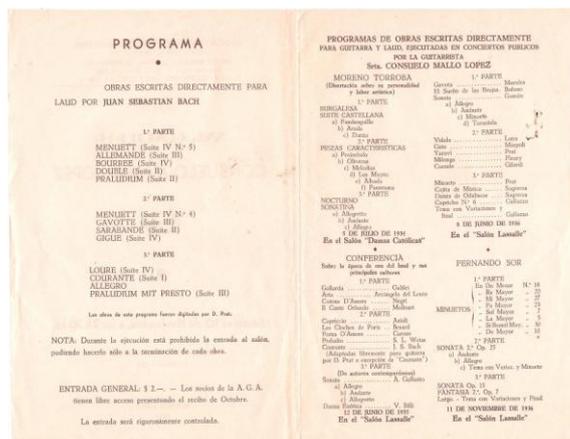
El segundo concierto, en la misma sala el 11 de noviembre, está dedicado a Fernando Sor³¹.



Obsérvese la forma de disponer los minuetos, de manera que las tonalidades de los mismos corresponden, en orden de aparición, al orden de las notas según la escala de Do, a excepción de Si bemol, ya que no existe, entre los minuetos, alguno que esté escrito en la tonalidad de Si. Consuelo juega con el programa revelando dominio y conocimiento de la obra de Fernando Sor, ya que se da el lujo de elegir de entre los 30 minuetos, aquellos cuyas tonalidades pudieran formar una escala, disponiendo así, de manera juguetona, original, y a la vez didáctica, el orden de aparición de los minuetos en el programa. Es evidente la intención de Consuelo de no saturar el oído del público con tonalidades repetidas, en piezas con similares características como en este caso, teniendo en cuenta que de los 30 minuetos, 8 están escritos en Sol (mayor y/o menor); 6 en Do (mayor y/o menor): 5 en Fa; 4 en La; 3 en Mi (mayor y/o menor); 2 en Re y 2 en Si bemol. Incluso en la tonalidad que se repite (en el primero y en el último de los minuetos), Do, elige aquellos en diferentes modos, menor y mayor respectivamente. El cambio de tonalidad y modo, en definitiva, enriquece su actuación.

Johann Sebastián Bach: obras para laúd...

En 1937, el 10 de noviembre en el salón Lassalle, realiza un concierto dedicado a obras directamente escritas para laúd de J. S. Bach (es decir, no son transcripciones), cuya digitación está realizada por Domingo Prat.



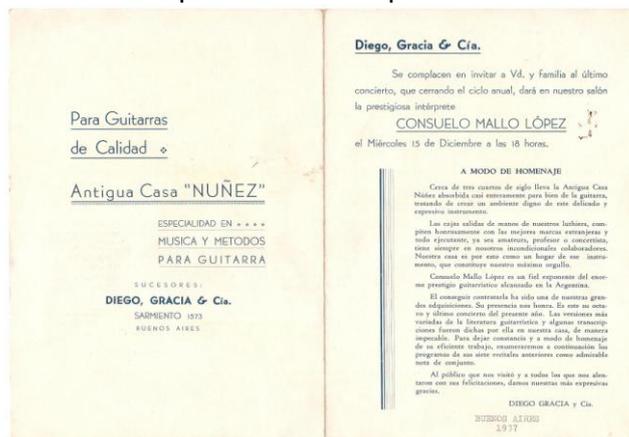
“En el salón Lassalle se realizó anoche la audición a cargo de la señorita Consuelo Mallo López, con un programa de obras para laúd de J. S. Bach. El programa comprendía minués, alemanas, borregas, dobles, gavotas, zarabandas, loures, allegros, preludios, etc pertenecientes a numerosas series de danzas antiguas, llevadas a la música culta por Bach, con el mismo instrumento para el cual habían sido escritas. Consuelo Mallo López fue una intérprete de estilo puro, expresión justa, elegante y finamente musical, cualidades que con su excelente dominio de los recursos de la guitarra, le permitieron ofrecer una bella nota de arte, en la que revivió el espíritu de un época.”

“La Prensa”, extraído del programa de concierto del 8 de junio de 1938.

Según “Mundo Musical” de febrero de 1941, las obras interpretadas en este concierto son “desconocidas”, es decir, es Consuelo quien las ofrece al público conocimiento, por lo menos, en nuestro país. (ver nota en pág. 54)

Los Ocho Conciertos Memorables...

Este mismo año es contratada para realizar ocho conciertos en el salón de Antigua Casa Núñez. Cabe destacar que estos ocho conciertos son realizados a razón de uno por mes, desde mayo a diciembre de 1937, sin que la concertista repita una sola obra en sus programas. Es decir, Consuelo Mallo López interpreta en concierto, 70 obras en un período de tiempo de 7 meses.



...“Consuelo Mallo López es un fiel exponente del enorme prestigio guitarrístico alcanzado en la Argentina. El conseguir contratarla ha sido una de nuestras grandes adquisiciones. Su presencia nos honra. Es éste su octavo y último concierto del presente año. Las versiones más variadas de la literatura guitarrística y algunas transcripciones fueron dichas por ella en nuestra casa, de manera impecable. Para dejar constancia y a modo de homenaje de su eficiente trabajo, enumeraremos a continuación los programas de sus siete recitales anteriores como admirable nota de conjunto...”

“Diego Gracia y Cía”, portada del último programa de la serie de ocho conciertos. (ver fig arriba)

Mientras “Noticias Gráficas” recibe con agrado la inclusión del estreno de la “Sonata Porteña” dentro del repertorio de programa de Consuelo Mallo López, elogiando al autor y su obra y a la vez destacando la interpretación que Consuelo hiciera de ella, refiriéndose a la guitarrista como de “una intérprete irreprochable que supo imprimirle el color, la sabrosa intención y la castidad exigidas”, digamos, poniendo a la obra por encima del intérprete y a la vez al intérprete a la altura de la obra en cuestión; “Noticiero Español” critica a Consuelo por incluir esta obra que considera “desde todo punto de vista incotejable a ninguna de las que componían tan seleccionado programa”, argumentando que esta inclusión se debe a la complacencia de la artista, “que la inclina a incluir obras que pueden calificarse de dudosa categoría”

Podemos observar, al margen de la crítica de los medios hacia la interpretación de CML -que en ninguno de los casos es negativa sino exactamente lo contrario- la diferencia de opiniones sobre la obra de Adolfo Luna entre los medios gráficos.

“Noticias Gráficas” no ahorra elogiosos adjetivos sobre la obra y el autor, con expresiones como “la Sonatina Norteña reúne en su fresca e inspirada concepción algunos giros y ritmos del norte argentino tratados con suma gracia y auténtico sabor” o “el fecundo compositor argentino ha realizado un trabajo que enriquece y dignifica nuestra literatura guitarrística”. “Noticiero Español”, en cambio, habla de esta producción de Luna como de “dudosa categoría”, a la vez que disiente con algún otro medio gráfico en cuanto al concepto vertido por éste último sobre la obra en cuestión.



“Entre nuestras más interesantes guitarristas – y el núcleo de ellas es bien reducido, por cierto – figura dignamente Consuelo Mallo López, joven artista que en cada presentación exhibe un mayor grado de perfección técnica y de madurez interpretativa, detalle que nos habla inmediatamente de la dedicación y disciplina que le merece su misión. Es así como en la audición que brindó en el salón teatro Lasalle, desarrolló una labor digna del elogio sin reservas, ya que contando además con la riqueza de su temperamento y la amplitud de su reconocida cultura musical, hizo gala del justo conocimiento de la factura y el espíritu de las obras que abordó en esta ocasión. Elegantemente severa y refinada, cual lo exige el estilo aristocrático de Caroso de Sermoneta, Bach, Mateo Albéniz y Giuliani – cuyas Variaciones, op 20, no son precisamente un alarde de buen gusto – y sumamente expresiva, vigorosa, castiza y sutil, cuando así lo demandaron las obras de Sor, Laserna, Prat, Billi y Moreno Torroba que figuraban en el programa, la notable guitarrista impuso categóricamente el mérito de su comprensivo cometido, siempre mantenido con la altura exigida por sus antecedentes. Como novedad, Consuelo Mallo López dio a conocer la “Sonatina Norteña”, de Adolfo V. Luna, en la que el fecundo compositor argentino ha realizado un trabajo que enriquece y

dignifica nuestra literatura guitarrística. Con elementos de nuestro folklore, del que Luna ha dado numerosas pruebas de conocer profundamente y sirviéndose de una escritura instrumental que no tiene secretos para él, la “Sonatina Norteña” reúne en su fresca e inspirada concepción algunos giros y ritmos del norte argentino tratados con suma gracia y auténtico sabor. La cueca y la zamba, que alegremente chispean en el primer tiempo; una incisiva vidala, que medula con honda poesía el “Moderado” y el gracioso movimiento de la chacarera sobre la que gira el desarrollo del último tiempo de la obra, forman el equilibrado lineamiento creativo de este nuevo y bello trabajo de Adolfo V. Luna, exteriorización culta y sin apocrifaciones del carácter y espíritu de nuestro cancionero. De ella, y animando con justa identificación racial la esencia y la vida interior de la obra estrenada, Consuelo Mallo López fue una intérprete irreproachable que supo imprimirle el color, la sabrosa intención y la casticidad exigidas. El público, conquistado por el noble arte de la joven guitarrista, aplaudió entusiastamente cada una de las versiones rendidas, obligándola a agregar otras obras demás fuera de programa.”

“Noticias Gráficas”, Buenos Aires, viernes 10 de junio de 1938.



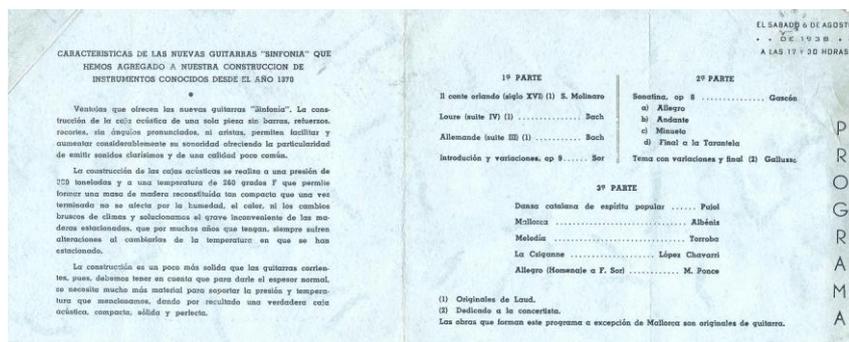
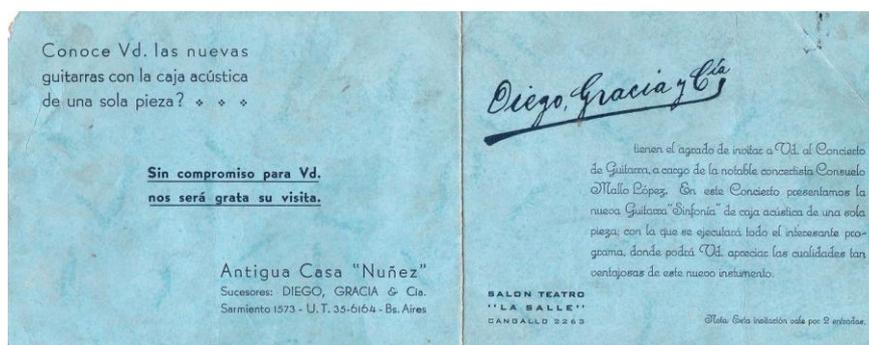
“Organizado por la conocida empresa Weything López, se llevó a cabo el anunciado recital de guitarra, a cargo de esclarecida concertista argentina, señorita Consuelo Mallo López. Quizá, debido a la insuficiente propaganda, invariablemente necesaria para la obtención de un éxito de taquilla, se deba a que no hayan concurrido el 8 del actual al Salón Lassalle muchos de los simpatizantes de la delicada artista; pero no por ello dejó de concurrir bastante público que en todo momento exteriorizó su admiración y entusiasmo aplaudiendo calurosamente, haciendo con ello que la señorita Mallo López demostrara su gentileza ejecutando en cada uno de los intervalos obras fuera de programa. La selección del programa, que reveló una exquisita y fina comprensión de los diversos valores guitarrísticos por parte de la ejecutante, tuvieron una vez más en ésta una insuperable intérprete. Caroso de Sermoneta (Siglo XVI), Bach, Albéniz; Sor; Laserna, clásicos de fama musical indiscutible, tuvieron en esta virtuosa una vigorosa y eficazísima representante, como también los que actualmente despiertan admiración por sus revelantes dotes de musical talento como en el caso presente lo son, Moreno Torroba, Prat, Gilardi y Giuliani. Dejemos para el final la Sonata Norteña, del compositor Luna, precisamente, por disentir con los comentarios de un colega, aparecidos en un rotativo de esta Capital y que evidencian cierta ligereza, por cuanto expone que esta “conocida” Sonata, cuando en el programa explica claramente: “Inédita, 1a. audición” causa que nos mueve a considerar que este colega se aventuró demasiado a formar un inexacto juicio de una obra que,

debido a lo explicado, no puede conocer. Disentimos, además, en lo referente al compositor Luna, respecto a esta su nueva producción, desde todo punto de vista incotejable a ninguna de las que componían tan seleccionado programa. Por consiguiente, así como la complacencia de la artista la inclina a incluir obras que pueden calificarse de dudosa categoría, así también los comentaristas que se desvían de la razón y de la verdad debieran de cumplir su misión con más celo, favoreciendo y no desvirtuando la labor de valores que, como la concertista Mallo López, con su arte honran a su país.”

“Noticiero Español”, Buenos Aires, domingo 19 de junio de 1938.³³

Presentación de la Guitarra “Sinfonía”...

El segundo de los conciertos mencionados anteriormente es el organizado por Diego Gracia y Cía. el 6 de agosto, que, con motivo del lanzamiento de su nueva guitarra Sinfonía – guitarra cuya característica distintiva es la de poseer una caja acústica de una sola pieza³⁴ - contrata a Consuelo para presentarla al público.



En este concierto presenta Consuelo obras originales para laúd y originales para guitarra, a excepción de la Mallorca de Albéniz, y en su segunda parte (de tres), dos obras de compositores argentinos dedicadas a ella, “Sonatina op. 8” de Gascón y “Tema con Variaciones y Final”, de Galluzzo.

“El día 6 del corriente, en el Salón Lassalle, fue objeto de otro nuevo gran éxito esta celebrada guitarrista argentina, presentando en esta oportunidad a la sanción del público, una nueva guitarra denominada SINFONÍA, cuya caja acústica es de una sola pieza. Entre las varias facetas que engalanan a la distinguida figura artística de la señorita Mallo López, hay una a la que no se le prestó la debida atención que merece, y es ello la calidad y diversidad de las obras inscriptas en los muchos programas tan artísticamente confeccionados, y siempre renovados, por esta inteligente y laboriosa guitarrista, para sus innumerables conciertos, efectuados en distintos salones e instituciones culturales de todo orden, tanto en la capital como en el interior del país, o bien para las asiduas actuaciones radiotelefónicas desde distinta e importantes emisoras; inclinándonos a creer que ese genial axioma: “renovarse es vivir” halló en ella – dentro del campo humano – surco propicio de germinación (...).

El programa ofrecido en el recital que nos ocupa fue el siguiente:

1ª Parte: - Il conte orlando (siglo XVI) (1), s. Molinaro; Loure (suite IV) (1), Bach Introducción y variaciones, op 9, Sor.

2ª Parte: Sonatina, op 8, Gascón; a) Allegro, b) Andante, c) Minueto; d) Final a la Tarantela; Tema con variaciones y final (2), Galluzo.

3ª Parte – Danza catalana de espíritu popular, Pujol; Mallorca, Albéniz; Melodía, Torroba; La Cziganne, López Chavarri; Allegro (Homenaje a F. Sor), M. Ponce.

(1) Originales para Laúd.

(2) Dedicado a la concertista.

Cada página abordada tuvo en la señorita Mallo López, a la artista fina que sabe sentir y a la intérprete inteligente que sabe expresar, haciendo caso omiso de todo acrobatismo técnico y de rebusques efectistas imprecisos en una ejecutante de su talla.

El público, muy numeroso, satisfecho de haber escuchado una audición – que debe clasificarse de excepcional – premió la labor de esta artista, con nutridos y prolongados aplausos, obligándola, en tal forma, a obsequiarles varios bis fuera de programa.”

“El Heraldó”, Buenos Aires, 25 de agosto de 1938.



Como se puede observar, en esta nota de “El Heraldó”, se hace referencia a una de las cualidades de CML que, si recorremos este escrito hasta aquí, se presenta claramente visible. Es la de la constante renovación de la artista que la nota expresa de esta manera: “la calidad y diversidad de las obras inscriptas en los muchos programas tan artísticamente confeccionados, y siempre renovados, por esta inteligente y laboriosa guitarrista, para sus innumerables conciertos, efectuados en distintos salones e instituciones culturales de todo orden, tanto en la capital como en el interior del país, o bien para las asiduas actuaciones radiotelefónicas desde distinta e importantes emisoras; inclinándonos a creer que ese genial axioma: “renovarse es vivir” halló en ella – dentro del campo humano – zurco propicio de germinación (...)”.

“Noticiero Español” lo dirá de otra manera: “un nuevo concierto de guitarra, con un selecto y delicado programa que, como de costumbre, constituyó un artístico acontecimiento”.

“La conocida y siempre notable concertista de guitarra, señorita Consuelo Mallo López, como un nuevo jalón que indudablemente ha de engarzarse en los anales guitarrísticos de la Argentina, ha brindado a la numerosa concurrencia que el día 6 del actual acudió al teatro Lasalle, un nuevo concierto de guitarra, con un selecto y delicado programa que, como de costumbre, constituyó un artístico acontecimiento. La celebrada concertista nos tiene acostumbrados a las gratas emociones y en este su recital no defraudó, en todo su transcurso, la invariable esperanza en ella depositada como artista de méritos indiscutibles. A más del programa y el concierto en sí, había especial interés en escuchar a la señorita Mallo López debido a otro nuevo acontecimiento en el arte guitarrístico y

que había sido designada, para desarrollarlo, la eximia artista. Se trata de la creación de una guitarra especial denominada SINFONÍA, cuya principal característica consiste en ser desde todo punto de vista refractaria a la humedad, ventaja insalvable hasta la fecha en esa clase de instrumentos, aún en los de más refinada construcción y es por esta causa, unida a los sobrenaturales dones que la señorita Mallo López posee, que este recital constituyó el éxito que era de esperar.”

“Noticiero Español”, Buenos Aires, 14 de agosto de 1938.



La cima...

Ya a finales de 1938, el 4 de diciembre, el medio gráfico Galicia anuncia un próximo concierto de la guitarrista para el día 10 del mismo mes, colocando a Consuelo Mallo López como primer figura dentro de las que en nuestro país se dedican al arte guitarrístico por entonces. Consuelo tiene 25 años...

“El próximo sábado 10 del corriente a las 17:30 horas, en el salón Lasalle, dará un concierto la célebre guitarrista Consuelo Mallo López, el que, como todos los suyos, ha despertado gran interés entre los amantes de la música clásica, de la que es eminente cultora esta gran artista de la guitarra, colocada sin disputa a la cabeza de las más grandes figuras que en este país se dedican apasionadamente al culto del mágico y delicado instrumento...”

“Galicia”, 4 de diciembre de 1938.



Así lo reafirma “Zupay” en 1939, ubicando a Consuelo en un “máximo puesto”.

“Esta destacada figura, por su delicado temperamento artístico ha merecido los más encomiables elogios de los críticos, ocupando el máximo puesto de nuestras guitarristas”.

“Zupay”, 7 de enero de 1939.

ZUPAY PARA TODOS Pág. 7

NUESTRA MAXIMA
Concertista de Guitarra
CONSUELO MALLO LOPEZ

Al proseguir cultivar la tarea periodística, no olvide a mi pensamiento que se cense en este caso el humilde trabajo que voy realizando en las páginas de la REVISTA ZUPAY, desde la cual presento siempre a mis simpáticos lectores y lectoras, valores cotidianos de nuestro ambiente artístico. Y presentando esta obra, comienza mi primer reportaje biográfico del presente año, con la estimada concertista Consuelo Mallo López, que solo enraza con sus dedos magistralmente, el virtuosismo que existe en las cuerdas de la guitarra.

A TRAVES DE UN REPORTAJE BIOGRAFICO
 POR **LITA ALONSO**

La estimada concertista Consuelo Mallo López

Diría el gran guitarrista español Andrés Segovia³⁵, en una de sus visitas a la Argentina, habiéndosele pedido opinión acerca de nuestros valores musicales: “Consuelo Mallo López es, en el momento actual, la más elevada expresión de la guitarra en esta parte del Continente Americano”.



Andrés Segovia

“Consuelo Mallo López es, en el momento actual, la más elevada expresión de la guitarra, en esta parte del continente americano...” Así afirmó hace pocos meses todavía, Andrés

Segovia, al requerírsele su opinión sobre los valores musicales de su arte en nuestro país....”³⁶

“Consuelo Mallo López es, en el momento actual, la más elevada expresión de la guitarra, en esta parte del continente americano...” Así afirmó, hace pocos meses todavía, Andrés Segovia, al requerírsele su opinión sobre los valores musicales de su arte en nuestro país. Pero, aparte de tan valioso y notable juicio, está la carrera musical de la artista que nos visita. Su labor de muchos años. Sus magníficos recitales en salita de la Capital Federal, su desusada labor dirigiendo (por vez primera en la Argentina), un conjunto de 18 guitarras en el cual sus integrantes eran al mismo tiempo alumnos suyos. Sus recitales por la radio, fueron valorados como una nota de jerarquía extraordinaria.

Las numerosas presentaciones de Consuelo Mallo López ante el público, fueron, desde su comienzo, modelos de elegante sobriedad, de estudiosos preparación y de alto decoro artístico. El tiempo y un intimo afán estudio, no han hecho más que aumentar estas cualidades potenciales. Su progreso ya nada tiene que ver con la técnica dominada; se dirige a una depuración musical cada vez más exigente. La vastedad de su cultura, tanto como su sensibilidad, en proceso constante de superación, han concertado en ella uno de los más completos y elevados artistas de nuestro tiempo. Tiene el encanto y el inescapable dominio de los grandes valores de la ejecución musical. El caso de Moreno Torroba (cuando visitó nuestro país) que le concede 10 minutos para oír y que se queda escuchándola horas y horas, cancelando ensayos y compromisos.

Sus inolvidables conciertos de Sor, la mayor parte de las obras desconocidas para nosotros, uno de ellos, con los hermosos treinta minutos, donde el maestro catalán voló plenamente su lirismo y la maestría de su arte a un grado no alcanzado hasta el presente en esa forma musical. El de las transcripciones de las piezas de Bach para laúd, el memorable diseñado a autores argentinos, sus ciclos de diez conciertos eclesiásticos consecutivos sin repetir en sus programas ni una sola obra de los anteriores, la personal versión de las obras escritas para ella por Luis Sagreras, Galarraga y otros grandes maestros, son otros tantos pasos de su carrera triunfal. Generosa y abundante de su arte, todavía halla Consuelo Mallo López, tiempo y fuerzas suficientes para distribuirlos entre sus alumnos, educados en la misma disciplina de seriedad y de trabajo en que ella se ha formado.

En razón de justicia, mencioner a sus primeros maestros: Domingo Prati, magnífico técnico del instrumento y músico de altísima comprensión, y Honorio Siccardi, uno de los maestros argentinos de más honda y moderno saber en su arte.

Estos son, a grandes rasgos, algunos de los antecedentes de la eminentísima concertista que se presenta por primera vez en nuestra ciudad.

“... yo puedo y debo decir de esta gran artista argentina que es Consuelo Mallo López, que muchos de los grandes consagrados que yo conozco y admiro, nada tienen ya que enseñarle y tal vez alguno tenga que aprender de ella. Y esto lo digo yo, que soy todo lo contrario del “hincha”, y que suelo poner mucha cabeza y mucho tacto a la hora de los elogios. Que dejan de ser elogios cuando son verdades.”

Eduardo Blanco Amor, Buenos Aires, 1941.

En el año 1939 realiza Consuelo por lo menos cuatro conciertos entre los meses de abril y julio, siendo dos de ellos, los dos últimos, los que siguen alimentando el elevado concepto que la crítica ya tiene de ella y en especial el último de ellos, con los treinta minuetos de Sor, que se suma a las “proezas” que tiene por costumbre realizar la guitarrista en sus conciertos.

Dedicadas a Consuelo...

El primero, el 9 de abril en el teatro Lassalle (Cangallo 2263), cuyo programa incluye una serie de obras dedicadas a ella: “Preludio” y “Sonata” de Galluzzo; “Bailecito”, “Zamba” y “Gato” de Adolfo Luna. Estas obras son presentadas por primera vez al público (estrenadas), así como la Danza N° 1, “Zoraida”, de Pedrell.

ANTIGUA CASA "NUNEZ"
GRAN FABRICA Y REPARACION DE GUITARRAS ••• FUNDADA EN 1890

PIANOS
DESDE \$ 400

RADIOS
VICTOR • PHILCO • PHILIPS

GUITARRAS

HAGA USO DE NUESTROS
CREDITOS LIBERALES
A 10 - 15 y 20 MESES

SUCESORES:
DIEGO,
SARMIENTO 1573

GRACIA
U. T. 35 LIB. 6164

Cia.
BUENOS AIRES

SALON • TEATRO
"LASSALLE"
CANGALLO 2263

AUDICION DE
GUITARRA

P O R
CONSUELO
MALLO
LOPEZ

S A B A D O
8 DE ABRIL 1939
A LAS 17 HORAS

ADVERTENCIA
Este programa no me fue posible realizarlo el día de Domingo debido a las razones que se detallan a continuación. Condesa ahora explicar a las señoras que entienda que programo su apoyo.

RECIBIR DE LAS
LUGARIDADES
PLATA \$ 2.00
A. S. T. \$ 1.00
SOLIS
A. S. A. \$ 1.00

EN ESTE CONCIERTO SE EJECUTA
CON LA NUEVA GUITARRA
"S I N F O N I A"

PROGRAMA

I. Parte

(1) GAVOTE (Suite III)..... BACH
(2) GIGUE (Suite IV)..... BACH
SONATA..... CIMAROSA
(3) MINUETO N.º 38..... SOR
ESTUDIO N.º 28..... SOR

II. Parte (a)

PRELUDIO (nuevo impreso solo)..... GALLUZZO
SONATA..... GALLUZZO
(In. Audición)

BAILECITO (In. Audición)..... LUNA
ZAMBA (In. Audición)..... LUNA
GATO (In. Audición)..... LUNA

• Las obras que forman la 2ª. Parte están dedicadas a la concertista.

III. Parte

DANZA N.º 1 ("ZORADA") (In. Audición)..... PEDRELL
DANZA DE LA RINCONA..... HALFFTER
DANZA ESPAÑOLA N.º 2..... PRAT
TORRE BERMEJA..... ALBENIZ

(1) Original de Inad.
(2) Numeración "30 Minutos", D. Prat.

SIN COMPROMISO LE INVITAMOS A
CONOCER ESTOS INSTRUMENTOS
EN LA
"ANTIGUA CASA NUNEZ"
SARMIENTO 1573 • BUENOS AIRES

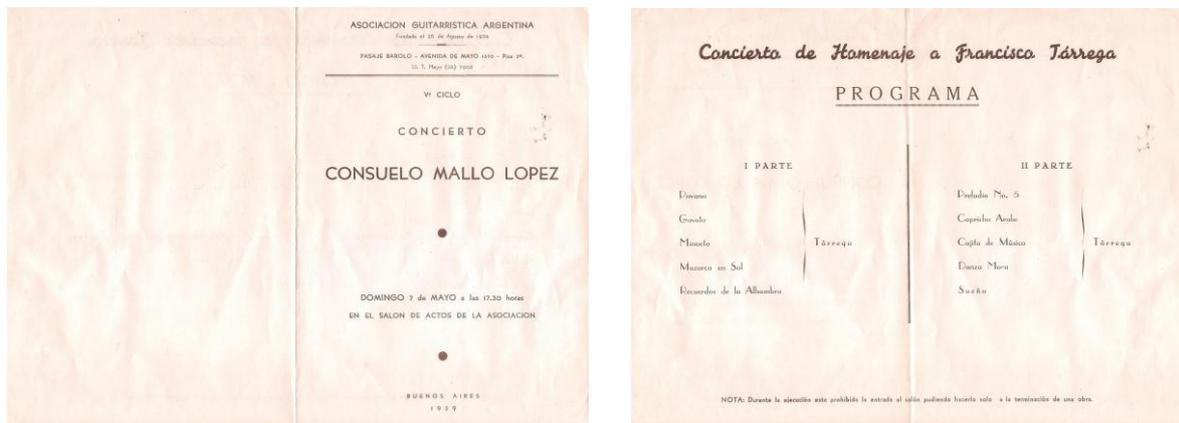
“Un interesante recital de guitarra efectuó ayer por la tarde la señorita Consuelo Mallo López en el salón Lassalle, interpretando un programa que comprendía algunas páginas de Juan Sebastián Bach, Galluzzo, Luna, Pedrell, Halffter, Prat e Isaac Albéniz. En la interpretación de estas obras la concertista evidenció atrayentes cualidades técnicas al servicio de un fino temperamento musical brindando ejecuciones expresivas y coloridas, que fueron muy celebradas por la concurrencia asistente al concierto.”

“La Nación”, domingo 9 de abril de 1939.



Francisco Tárrega...

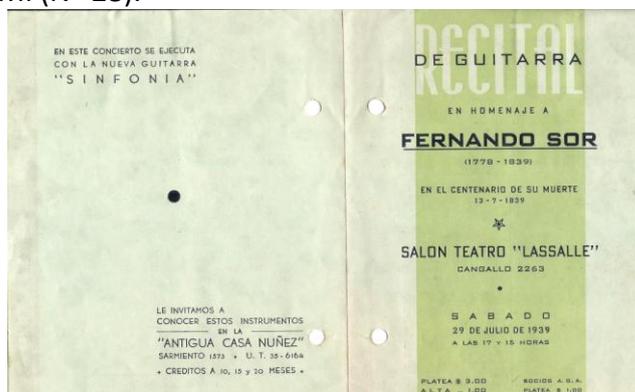
Le sigue a este concierto un nuevo homenaje, como es su "costumbre", esta vez a Francisco Tárrega³⁷. Éste es realizado en el Salón de Actos de la Asociación Guitarrística Argentina el 7 de mayo de 1939.



Programa: Pavana, Gavota, Minueto, Mazurca en Sol, Recuerdos de la Alambra, Preludio Nº 5, Capricho Árabe, Cajita de Música, Danza Mora, Sueño (Francisco Tárrega).

Fernando Sor

Siguen a éstos los anteriormente mencionados conciertos realizados el 29 y 30 de julio (dos días consecutivos). Ambos están dedicados a Fernando Sor³⁸ en conmemoración del centenario de su muerte (13 de julio de 1839), con programas diferentes respectivamente, a excepción de 2 minuets: en Fa Mayor (Nº 18) y en Mi (Nº 28).



Según el programa del primer concierto, las obras que lo forman "son ejecutadas por primera vez por la concertista".³⁹



Obras dadas a conocer por la concertista : Minueto Nº 18 en Fa Mayor, Introduction et Theme Varié op. 20, Fantaisie et Variations op.30, Le Tambourin (est. 10), Grand Sonate op. 22, Minueto Nº 28 en Mi menor, Andante en Si bemol Mayor op. 23, Troisième Fantaisie op. 10. La numeración de los minuetos corresponde a la realizada por Domingo Prat.



“En el salón Lassalle se realizó ayer por la tarde un homenaje a Fernando Sor, en conmemoración del primer centenario de su muerte, de la joven y conocida guitarrista Consuelo Mallo López. El programa comprendía únicamente obras del célebre compositor de guitarra (...)

De estas obras que ofrecían una visión casi completa de la labor de Fernando Sor, Consuelo Mallo López dio interpretaciones elegantemente expresivas, justas, de estilo adecuado y ejecuciones de técnica depurada y bello y variado sonido, equilibrándose de ese modo el ejecutante y el intérprete ambos en pleno proceso de superación. El auditorio tuvo para la joven artista merecidos aplausos de aprobación.”

“La Prensa”, domingo 30 de julio de 1939.



“La eximia guitarrista Consuelo Mallo López ha dado el 29 de julio último un concierto en homenaje a Fernando Sor, integrando su programa con obras de este músico, que se escuchaban por primera vez. La calidad musical de la intérprete se puso nuevamente de manifiesto, en el difícil programa que le tocó interpretar, aparte de lo simpático de su gesto”.

Pauta”, agosto de 1939.

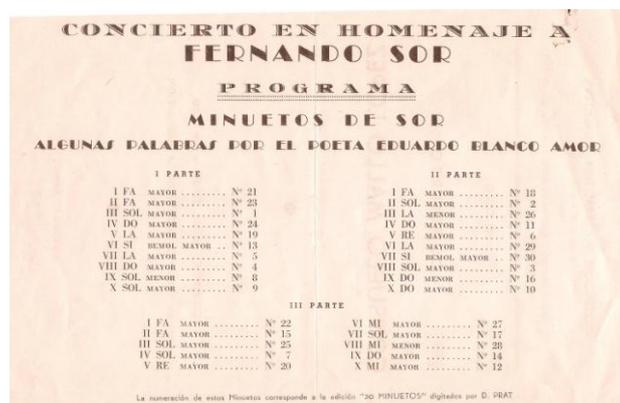


“No es posible dar un recital de guitarra, sin que la excelsa personalidad del gran músico se haga presente (...) Sor está presente, siempre que la mano izquierda llame en el diapasón, y la derecha responda”

Palabras de CML vertidas en el interior del programa del concierto ofrecido el 29 de julio de 1939.

Los 30 Minuetos...

En el segundo concierto ofrecido este año dedicado a obras de Fernando Sor, CML interpreta sus 30 minuetos, es decir, la totalidad de los minuetos compuestos por este autor. El concierto está dividido en tres partes, 10 minuetos en cada una de ellas y participa del mismo el escritor español **Eduardo Blanco Amor**⁴⁰, diciendo algunas palabras.



Se puede observar en el programa correspondiente que los minuetos no están dispuestos por orden numérico. Consuelo cuida aquí, al igual que en el concierto en homenaje a Sor de 1936, de no repetir, en la medida de lo posible, tonalidades. Tal es así que en el orden dispuesto, no se encuentran más de dos minuetos seguidos escritos en la misma tonalidad.

En una nota publicada más tarde para Columna, en febrero-marzo de 1941, dice Eduardo Blanco Amor a raíz de haber presenciado esta actuación de CML:

“Precisamente ha sido este concierto de Sor el que me dio la medida cabal de lo que es capaz Consuelo Mallo. El programa ya me asombró por su audacia, casi diría por su soberbia. Enfrentar al público con treinta obras de un mismo autor, de un mismo carácter y de un mismo ritmo, significaba ya una prescindencia total y rotunda de la pequeña opinión semidocumentada, que suele integrar el grueso de los auditorios. Era casi un desafío. Cuando este tipo de hazañas se emprenden sin una total seguridad en los propios medios, sobreviene la pedantería; pero cuando se provoca el riesgo centrándose en la augusta capacidad de la soledad, que es siempre el medio real en que el artista auténtico se mueve, ¡ah!, entonces el espectador sensible recibe, lleno de gratitud y de secreto pasmo, en el cordaje de sus nervios y en la caja sonora de su corazón, la presencia genial, pura y milagrosa de lo musical, en sus más sublimes y contagiosos acentos. Aquel día memorable, yo, auditor insaciable de toda música, lo tendré muy presente, entre los más íntimamente gozados de mi vida. Consuelo se encaramó a la tarima con un aire severo y triunfador; de severidad consigo misma, de triunfo sobre sí misma. Sus movimientos eran soliloquiales, como si no estuviese allí el público, tenso de expectación. En su soledad perfecta abrazó la guitarra fundiéndose con ella, en una plástica de continuidad, de total volumen, como si cuerpo e instrumento fuesen una sola masa vibrante. Al comienzo, como ya empezaba a no ser de este mundo, dijo apenas, con un aire sonámbulo, la cifra y clave de la primera obra y la guitarra y ella y Sor, en un solo lenguaje fundido también, fueron diciendo la múltiple confianza dieciochesca, elegante, serena, dolorida, en la que el corazón del dulce músico levantino se oía latir, de cuando en cuando, pisoteado por los altos tacones rojos, urdidores del minué.” (Ver nota completa en pág. 54)

Luego de esta intensa actividad guitarrística, el 10 de noviembre de 1939, Consuelo contrae matrimonio con Juan Pablo Lizzoli, a quien conoce poco tiempo antes como su alumno.

Un año más tarde, el 4 de setiembre de 1940, nace Abigaíl, su primera hija.

Postergación y reemplazo. Los alumnos...

En 1941 Consuelo vuelve a repetir la hazaña, brindando nuevamente en el escenario la posibilidad de escuchar los 30 minuetos de Fernando Sor, oportunidad en que habiendo estado programado para el 17 de mayo, Consuelo debe posponerlo el día anterior debido a encontrarse su pequeña hija Abigaíl enferma y en cambio propone que en su lugar efectúen el concierto sus alumnos, quienes voluntariamente se ofrecen a realizarlo. Resulta interesante observar el programa ofrecido en esta ocasión por los alumnos de CML. De los 30 minuetos que interpretaría Consuelo en su programa, 10 son ejecutados por sus alumnos, el resto de la programación se completará con obras de Tárrega, Coste, Aguado y Carulli.

“Los aplausos arrancados al auditorio que llenaba la sala, premió significativamente la encomiable labor del día y el señalado compañerismo, afecto, sentimientos de amistad, camaradería y respeto del que hicieron gala los ejecutantes, dotes naturales tan poco comunes en nuestros tiempos presentes y que por ello los señala como singulares poseedores de admirables virtudes que, esta Revista se congratula en dejar expresa constancia, agradeciéndoles su desinteresada colaboración, incluso a su distinguida maestra, a quien felicitamos efusivamente también, por la mejoría que ya a estas horas experimente la salud de su querida hijita. A todos, muchas gracias.

Concierto Próximo.

El día 12 de mes de julio se llevará a cabo el segundo concierto de la temporada, el que estará a cargo de la señora Consuelo Mallo López, eximia artista nuestra, cuya audición anterior no pudo cumplir por las causas ya expuestas. Se realizará en el Salón Lassalle, Cangallo 2263 en las horas de la tarde, cuyo programa se enviará oportunamente a los señores asociados.”⁴¹

He aquí el programa desarrollado:

Primera parte

Sra. MARIA ELVIRA MOLINA:

Minuto en LA mayor Sor
 Minuto en RE mayor Sor
 Forma d'Amor Caron da Sermoneta

Sra. MARIA ROSA GARCIA DIAZ:

Estudio N° 12 Agude
 María (Gavota) Tárrega
 Estudio en 2da. y 6ta. Coste

Segunda parte

Sra. CLARA SINDE RAMALLAL:

Minuto en DO mayor Sor
 Minuto en SOL mayor Sor

Sra. MARIA LUISA QUIJANO:

Minuto en SI bemol Sor
 Estudio Sor

Sr. ROBERTO TUERO:

Minuto en MI mayor Sor
 Minuto en FA mayor Sor
 Minuto en RE mayor Sor

Tercera parte

Sra. JUANITA GOMEZ ALCALA:

Allegro Coste
 Minuto en SOL mayor Sor
 Recuerdos de la Alhambra Tárrega
 Tema de María Tárrega
 (bis) Minuto en DO menor Coste

Sra. MARIA ELVIRA MOLINA y Sr. ROBERTO TUERO:

Dueto opus. 34 Carelli



Foto de los ejecutantes

Los aplausos arrancados al auditorio que llenaba la sala, premió significativamente la economía e labor del día y el señalado compañerismo, afecto, sentimientos de amistad, camaradería y respeto de que hicieron gala los ejecutantes, dotes morales tan poco comunes en los tiempos presentes y que por ello los señala como singulares poseedores de admirables virtudes que, esta Revista se congratula en dejar expresa constancia, agradeciéndoles su desinteresada colaboración, incluso a su distinguida maestra, a quien felicitamos efusivamente también, por la mejoría que ya a estas horas experimenta la salud de su querida hija. A todos, muchas gracias.

CONCIERTO PROXIMO:

El día 12 del mes de Julio se llevará a cabo el segundo concierto de la temporada, el que estará a cargo de la señora Consuelo Mallo López, eximia artista nuestra, cuya audición anterior no pudo cumplir por las causas ya expuestas. Se realizará en el salón Lassalle, Calle 2263 en las horas de la tarde, cuyo programa se enviará oportunamente a los señores asociados.

CONCIERTOS RADIOTELEFONICOS:

En los últimos días del mes de Julio...

Aspecto que ofrecía la sala del Lassalle en el concierto que comentamos.

REVISTA DE LA GUITARRA

Nota con programa del concierto de los alumnos de CML, "Revista de la Guitarra", Buenos Aires 30 de junio de 1941.

Los conciertos "populares"...

Otros conciertos denominados "populares" son mencionados como ofrecidos en este período (1932-1941) por la concertista, realizados en los pueblos linderos a la Capital...

"Hay todavía, algo muy simpático en su vida artística y son los conciertos que podríamos llamar populares, dados en pueblos linderos a la Capital: Ciudadela, Quilmas, Escalada, Banfield, Lanús, etc., con salones repletos de obreros escuchando religiosamente la guitarra que en manos de Consuelo Mallo López es un instrumento exquisito, lleno de sugerencias."

"Mundo Musical", Buenos Aires, 19 de febrero de 1941.

Cine Teatro "ESPAÑOL"

MORENO 724 Quilmas F.C.S. U. T. 526 Quilmas

CONCIERTO DE GUITARRA

A CARGO DE

CONSUELO MALLO LOPEZ

SABADO 21 DE DICIEMBRE DE 1935

A LAS 21.15 Horas

PRECIO \$ 1.-

SALON "UNION DE WILDE"

ESTANISLAO E. ZEBALLOS 6256 WILDE F.C.S.

CONCIERTO DE GUITARRA

a cargo de la concertista

Consuelo Mallo López

SABADO 19 de OCTUBRE a las 21.15 horas

ENTRADA GENERAL \$ 1.-

“Renovarse es vivir”...

Concluye aquí, año **1941**, el período más intenso en la carrera como solista de Consuelo Mallo López. Sin embargo, paralelamente a sus conciertos como solista, Consuelo emprende otros proyectos, que irán madurando a lo largo del tiempo. Es a partir del comienzo de la década de 1940 aproximadamente, donde Consuelo, siendo fiel al principio que mejor se ajustara a su “manera”, tal como decía “El Heraldo” en 1838, “renovarse es vivir”, materializa otras facetas de su carrera profesional con formas variadas de dúos, tríos, conjuntos de guitarra y finalmente la faceta quizás más importante ahora, que la acompañará hasta casi sus últimos días, la docencia...

Dos notas, escritas en 1941, de las cuales he expuesto algunos fragmentos anteriormente, nos dan una idea clara de la imagen que Consuelo Mallo López irradia de sí misma en quienes aprecian su arte, a su vez que sintetizan algunos de los capítulos más importantes hasta aquí trazados por ella a lo largo de su carrera. Presentaré completas las dos para mejor poder apreciarlas: la primera, escrita por Joaquín M. Dans (h.) para “Mundo Musical” y la segunda por el escritor y poeta español Eduardo Blanco Amor para “Columna”.

“Consuelo Mallo López”

Por Joaquín M. Dans (h.)

“Consuelo Mallo López nació en Buenos Aires hace veintisiete años. La vio nacer, pues, un centenario de aquella famosa asamblea que marcó en la vida argentina rumbos de libertad. Los primeros conciertos los dio en nuestra ciudad, cuando era muy niña. Ella prefiere olvidarlos. Nada bueno puede esperarse, arguye, de los niños precoces. Fueron sus maestros: don Domingo Prat en la guitarra y Honorio Sicardi, el moderno compositor, en armonía.

Todo arte se nutre para medrar, de conocimientos, impresiones, sensaciones, vasta cultura en suma. Sin ella, una artista no puede alcanzar jerarquías valiosas. Por eso nuestra reportada se hizo bachiller, lo cual añade método para estudiar. Esa es la gran ventaja sobre los autodidactas. Así dase el caso único, al menos entre guitarristas, de ser Consuelo Mallo López la exclusiva artista, cuyos recitales especiales, fuesen a la vez sesudas conferencias sobre la parte musical. Más aún, todo conocedor en materia de guitarra, reconocerá paladinamente, los particulares conciertos de literatura para guitarra dados en esta ciudad por Consuelo Mallo López. Por ejemplo: los tres conciertos de música de Sor, la mayor parte de las obras desconocidas para nosotros, y dados en 1936 y 1939. Uno de ellos, con los hermosos treinta minuetos, donde el maestro catalán volcó plenamente su lirismo y la maestría de su arte a un grado no alcanzado hasta el presente en esa forma musical. Un concierto de música de Bach para laúd en 1937, con obras también desconocidas y un concierto de músicos argentinos en 1936, cuyas obras fueron escritas especialmente para nuestra excepcional intérprete y entre los que figuraban Galluzzo, Luna, Sagreras, etc. Otro más de laudistas antiguos, ignorados en guitarra, conjuntamente con músicos modernos y escuchado en 1936. El admirable del año 1934, con las obras de Moreno Torroba y tantos otros que revelan un esfuerzo siempre tendiente a demostrar a los demás, que el acerbo musical guitarrístico es rico y variado, bien lejos pues, de constituir las remanidas veinte obras tocadas hasta cansar.

Consuelo Mallo López demostró al mundo guitarrístico que el venero musical es inagotable. Esta inquietud de constante renovación en la exquisita artista es otro de sus singulares méritos. Y persistiendo en esa labor inteligente de continuo buscar novísimos valores musicales para la literatura de la guitarra, estrenó las obras escritas para el instrumento y para ella, por el compositor Galluzzo. Debemos mencionar aún, que contratada por la casa Núñez el año 1937, dio, durante la

temporada de mayo a diciembre ocho conciertos (uno por mes) sin repetir una sola obra. Todo ello indica una estudiosa de mérito, ávida de expresiones nuevas y con real afán educador. De ello habla también, el dúo formado con su destacada alumna María H. Antola. En ese dúo su originalidad de solista siguió, en su doble función de profesora y artista dando a conocer música para guitarra. Otro aspecto que da relieve a su figura en el orden de la enseñanza, es de ser la única profesora mujer, que representa conciertos de alumnos, el último de los cuales tuvimos ocasión de aplaudir calurosamente en agosto del año ppdo. en el Salón Lassalle.

De su anecdotario recordaremos que una tarde le pidieron a Moreno Torroba, cuando se hallaba entre nosotros, que fijara hora para escucharla en el Hotel donde paraba y el maestro castellano acordó cinco minutos de su precioso tiempo por galantería, ya que se trataba de conocer cómo interpretaba sus obras una intérprete argentina. No era cuestión de excusarse, pensaría. Lo interesante fue que los minutos concedidos, se convirtieron, por gracia de su arte, en horas y el maestro canceló sus compromisos de la tarde pidiendo (ahora él) insistentemente, más interpretaciones. Los papeles se invirtieron y fue Torroba quien robó a nuestra artista tiempo para escucharla cómodamente.

Hay todavía, algo muy simpático en su vida artística y son los conciertos que podríamos llamar populares, dados en pueblos linderos a la Capital: Ciudadela, Quilmas, Escalada, Banfield, Lanás, etc., con salones repletos de obreros escuchando religiosamente la guitarra que en manos de Consuelo Mallo López es un instrumento exquisito, lleno de sugerencias.”

“Mundo Musical”, Buenos Aires, febrero de 1941.

“Sobre el arte puro de Consuelo Mallo López”

por Eduardo Blanco Amor

“En cierta ocasión fui llamado por alguien de la Asociación Guitarrística Argentina, para levantar un pórtico de palabras a un concierto de Consuelo. Confieso que los menestereses de telonero no me son gratos y mucho menos llevados más allá de mis directas actividades. La música no figura entre ellas desgraciadamente. La música es, para mí, arte del oído y del corazón, un sentido que funciona con cierta adiestrada figura y una caja de resonancia donde aquellas menciones sensoriales hallan gratisimo albergue y contribuyen, desde allí, a mi modelación sentimental y estética, pero de ninguna manera a mi disciplina intelectual y crítica. Por eso la operación al revés, el exprimir la sacra víscera para obligarla a devolver los sonidos transformados en zumos de palabras y ordenar éstas en razones destinadas a las gentes, es cosa que me sobresalta y estorba como si me despertasen de un sueño poblado de exquisitas figuraciones. Con esto queda dicho que yo, gustador fanatizado de la música me declaro incapaz de transitar lúcidamente por sus rítmicos campos.

Sin embargo fui a aquel concierto y dije lo que pude acerca del arte de Consuelo Mallo López. ¿Acerca del arte? En realidad, no. Divagué sobre la guitarra, sobre la vasta y misteriosa fraternidad de los guitarristas – que siempre se me figuraron una especie de masones musicales-; me referí a los vuelos insomnes de las guitarras populares sobre los paisajes de España, como grandes cigarrones de madera sonora... Toda bella cosecha para un fácil público de concierto vespertino, entre el paseo y el cine. Y claro está, me quedé con la espina de no haber hablado objetivamente, directamente con un más responsable rigor, de esta voluntad diamantina, de esta orgullosa sobriedad, de esta dicción elocuente y reprimida a la vez y de esta implacable pureza que hay en el arte profundo y delicado de Consuelo.

¿No fue Maeterlink quien ha dicho que “cuando tenemos algo realmente importante que decir nos vemos obligados a callarnos”? Los espectáculos de exigida estética, las imágenes del arte noble que aspiran a la pureza, o que a su vez la son ya, invitan a la mudez. Al menos yo no siento ganas de decir

nada frente al “San Mauricio” del Greco, o en presencia de algunos trazos sinfónicos de Brahms o de las tremendas alusiones de ciertos cuartetos de Mozart. Con lenguaje pedante, pero útil, podríamos decir que en Consuelo Mallo López, como en todo gran artista, hay un aspecto **espacial** de eternidad y otro **temporal** de actividad. Del temporal podemos extraer su “ficha”, su valor adjetivo, relativo, comparativo: valores de deducción, de razón, de discurso de común inteligencia, críticos, en una palabra. Pero lo que un artista sea en su ámbito espacial, en su puro ensueño de realización infinita, en su intuitiva y secreta relación cósmica, eso escapará siempre, si no a la percepción, seguramente a la expresión de quien no lleva en sí igualmente, la intuición genial capaz de informarse, por enlace místico de lo que ocurre en aquella cuarta dimensión adivinatoria, es decir genial, donde el otro se mueve.

Refugiemos, pues, estas notas en los valores de relación, de razón, para anotar unas líneas más veraces que efusivas, en la ficha de Consuelo. Me limitaré a un solo dato, éste: A los 25 años Consuelo Mallo López ha ofrecido ya más de treinta conciertos que abarcan toda el área de la música capaz de enredarse en el cordaje de ese avieso y maravilloso instrumento que es la guitarra; desde los laudistas del siglo XV, pasando por los vihuelistas del XVI y XVII, por las estilizaciones de los clavecinistas del XVII, los románticos del siglo pasado con su gran época de oro del instrumento hasta las más enciabladas técnicas intelectuales de los músicos contemporáneos. Y en esta tarea, cuya sola enunciación ya sobrecoge y asombra por lo que significa como lectura, información, amoldamiento a las técnicas de época y capacidad de enunciación para tan diversos ámbitos espirituales y estéticos, en esta tarea, digo, no hubo el menor espacio para el “divertissement”, para la delicuescencia vacuamente virtuosista; ninguna dedicación ni esfuerzo negativo, dedicados al fácil encantamiento de las pequeñas florecillas amateuristas que en lugar de orfeo quieren orfeón. No, no. Todo justo, sólido, seguro, asimilado hasta permitirle a la intérprete aquello que yo denomino, para mi uso particular, “el mando”, que viene a ser la absoluta docilidad expresiva de los medios – instrumento y técnica- para que la emoción, el carácter y el “pathos” del artista se puedan volver en el ancho cauce raído ya de diques y de sorpresivas represas.

¿Se imagina el lector la clase de tarea que es preparar, con este dramático y veraz sentido del arte, nada menos que treinta conciertos? ¿puede decirse algo más de un artista, habida cuenta el juicio que la expresión de tales conciertos suscitó en los enterados y sensibles? ¡Y qué conciertos! Algunos de ellos realmente ciclópeos como el dedicado a Bach, empedrado de los más arduos problemas u el terriblemente difícil, hasta desde el punto de vista monénico, dedicado a Sor, que consistió en treinta minuetos, capaces de confundir la retentiva más excepcional.

Precisamente ha sido este concierto de Sor el que me dio la medida cabal de lo que es capaz Consuelo Mallo. El programa ya me asombró por su audacia, casi diría por su soberbia. Enfrentar al público con treinta obras de un mismo autor, de un mismo carácter y de un mismo ritmo, significaba ya una prescindencia total y rotunda de la pequeña opinión semidocumentada, que suele integrar el grueso de los auditorios. Era casi un desafío. Cuando este tipo de hazañas se emprenden sin una total seguridad los propios medios, sobreviene la pedantería; pero cuando se provoca el riesgo centrándose en la augusta capacidad de la soledad, que es siempre el medio real en que el artista auténtico se mueve, ¡ah!, entonces el espectador sensible recibe, lleno de gratitud y de secreto pasmo, en el cordaje de sus nervios y en la caja sonora de su corazón, la presencia genial, pura y milagrosa de lo musical, en sus más sublimes y contagiosos acentos.

Aquel día memorable, yo, auditor insaciable de toda música, lo tendré muy presente, entre los más íntimamente gozados de mi vida. Consuelo se encaramó a la tarima con un aire severo y triunfador; de severidad consigo misma, de triunfo sobre sí misma. Sus movimientos eran soliloquiales, como si no estuviese allí el público, tenso de expectación. En su soledad perfecta abrazó la guitarra fundiéndose con ella, en una plástica de continuidad, de total volumen, como si cuerpo e instrumento fuesen una sola masa vibrante.. Al comienzo, como ya empezaba a no ser de este mundo, dijo apenas, con un aire sonámbulo, la cifra y clave de la primera obra y la guitarra y ella y

Sor, en un solo lenguaje fundido también, fueron diciendo la múltiple confianza dieciochesca, elegante, serena, dolorida, en la que el corazón del dulce músico levantino se oía latir, de cuando en cuando, pisoteado por los altos tacones rojos, urdidores del minué.

Releyendo lo que va dicho, me encuentro con una reiteración curiosa, curiosa y reveladora, que ha ido saliendo en este inconsciente raptó que es, para mí, el escribir sobre música: la alusión a lo



“puro” en el arte de Consuelo. Y vuelvo sobre ello, con más sujeta conciencia. ¿Qué es lo puro, en arte? Lo contrario del perpetuado halago; lo antípoda del artesanismo virtuoso que halla en sínodo su contento posible, lo que vive más allá de la rutinaria acomodación de los sentidos. En lo ejecutivo, se trata de aquellas formas de arte que oponen el esfuerzo y el trabajo a la maña y a la “viveza”, que prefieren el rodeo fatigoso y, por veces opaco, y la fácil mentira brillante de la destreza. Donde el exitismo va en procura del “triumfo” y del ditirambo, el artista puro, es decir el artista, sabe que va a encontrar un quehacer doloroso, dramático, torturante, al que hay, no obstante, que aceptar por encima de toda otra conveniencia, puesto que lo característico y fatal de su destino es esta vocación alucinada, esta apetencia de martirio, esta columna de fuego en el desierto, tras la cual ha de caminar su vida, ardiendo y consumiéndose también. “Eres artista porque te fue dado el don del sufrimiento”, dice Visen en alguna parte y Goethe: “...lo serás en la medida que puedas expresar el dolor de tus creaciones”.

Yo he seguido casi paso a paso la vida artística de Consuelo Mallo López, y puedo decir que no conozco un caso más portentoso de una voluntad al servicio de una vocación. La suerte ha tenido muy poco que ver con ella. Hay en el comienzo de su carrera un maestro sobrio, honrado y profundamente músico: Domingo Prat. No salió del paso, ante la endiablada terquedad de aquella criatura que quería “aprender a tocar la guitarra”, proporcionándole los volatíneos y fáciles jarabes de un arte pueril y dominguero para las reuniones familiares, ni tampoco las fórmulas de un arte declamatorio y vacío, para asombro de burgueses y fáciles papanatas de festival benéfico. Su gran atisbo psicológico fue poner a su excepcional alumna, con toda crudeza, frente a la rueda dentada de la tremenda disciplina guitarrística, sin ocultarle ninguno de sus acuchillados piñones. “Éste es el camino, no hay otro”, pareció haberle dicho. “Si no puedes amar, pasa de largo”, era también la

dramática invitación de Nietzsche. Y Consuelo enfrentó su destino, consciente de la vía crucis, claramente documentada, de distancias. Y lo recorrió paso a paso, con sus treguas, sus amarguras y sus desalientos, pero sin perder nunca de vista el punto de partida y la cima lejana y envuelta en brumas de la llegada. No se hurtó maliciosamente ningún escollo ni esquivó su planta el araño disciplinante de las guijas y pedernales. Fue creando primero su capacidad de soledad y, en su silencio fue naciendo su potente monólogo interior. Y un día entre el rumor confuso de aquellas voces, percibió la insinuación apenas musitada: “Ya puedes aventurarte”. Y ese fue su primer día. Pero ya su alma estaba adiestrada para no retroceder tras el encanto hipócrita de las Euménides, tras la solicitud de los dulces monstruos del fácil halago, del éxito pueril. Por eso ahora fluye de sí de su arte ejemplar, autodominio, de mando sobre los medios y sobre su propia emoción, de natural magisterio de perfecta y cristalina pureza, en suma.

Consuelo Mallo López está madura para llevar por el mundo la mención del arte musical argentino, en una de sus manifestaciones personales más genialmente logradas. En un país menos entregado a la turbidez comercial y la modorra del enriquecimiento, sin advenimiento se hubiese ya advertido en los lectores extra artísticos. Desgraciadamente vivimos refugiados en nuestros propios núcleos, frente a un apeñuscamiento social sin capacidad de absorción para otros jugos que no sean los del más negativo materialismo. Y menos mal si en estas ciudadelas vamos consiguiendo que no se nos muera el ánimo de ineficacia y de fatiga.

Es una gran tristeza que Consuelo Mallo López no haya echado a volar su guitarra, al menos por las tierras de este Continente. En esta ficha de valores relativamente obtenidos yo puedo y debo decir de esta gran artista argentina que es Consuelo Mallo López, que muchos de las grandes consagrados que yo conozco y admiro, nada tienen ya que enseñarle y tal vez alguno tenga que aprender de ella. Y esto lo digo yo, que soy todo lo contrario del “hincha”, y que suelo poner mucha cabeza y mucho tacto a la hora de los elogios. Que dejan de ser elogios cuando son verdades”.

Eduardo Blanco Amor.

“Columna”, Buenos Aires, febrero y marzo de 1941.

Docencia...

“Y al decir esto, percibí notas de una guitarra que provenían del salón contiguo, lo que me incitó a interrogar.

- ¿Se dedica, además de los conciertos, a la enseñanza?

- Hace cinco años que me dedico a ella y dentro de este término, ya se ha recibido de concertista una de mis alumnas.”

Interroga Lita Alonso a CML en una nota para “Zupay”, 7 de enero de 1939.

A partir del año 1934 comienza Consuelo con un nuevo rol dentro de la actividad guitarrística: la docencia. Rol que no dejará hasta el final de sus días.

La alumna recibida de concertista en 1939 es nada menos que María Herminia Antola⁴², con quien forma en 1935 su primer dúo, el dúo Mallo López – Antola.

De a dos...

“Realizamos muchas giras de conciertos por el interior del país y nuestra actividad en el dúo llegó a tener mucha trascendencia artística porque ambas teníamos muy buena calidad de sonido, un aspecto que siempre cuidamos...”

María Herminia Antola, “Mundo Guitarrístico”, III Época.



“La gran expectativa que había despertado el concierto que realizó este dúo el día 10 del cte. En el salón Lassalle, púsose de manifiesto ante la enorme cantidad de espectadores que concurrieron, donde hemos podido ver a los más destacados ejecutantes y compositores del país, que atraídos por los reales valores de sus dos componentes, señoritas Consuelo Mallo López y María Herminia Antola, acudieron seguros de presenciar y oír sus sorprendentes ejecuciones. No cabe duda, y permítasenos retirar todo adjetivo, pues la fina modestia de las concertistas no lo aceptaría, que hemos estado presente frente a un dúo de sin igual comprensión y podemos afirmar que es lo mejor que se ha escuchado, pues unido a su impecable técnica, hemos visto dos almas gemelas en el arte, en un derroche de simpática interpretación. Fue un espectáculo grandioso y los continuos bis que el público exigió, habla mucho del triunfo logrado y merecido. El resultado artístico de este recital deja entre ver que a las ejecutantes les deparan grandes triunfos, y están llamados a recorrer mundo, por lo que no extrañaría que en breve tiempo tuviésemos noticias de su actuación en escenarios extranjeros, siempre acordes de que la autoridad artística que representan sea apoyada de una más equitativa manera. Continúen los componentes de este homogéneo dúo en su noble tarea en pro de la perduración del gran arte de la guitarra clásica.”

“Galicia”, Buenos Aires, 21 de mayo de 1936.



“Un programa de gran valor musical y que abarcaba autores de épocas y sensibilidades diversas comprendidos entre Scarlatti y Galluzo, fue interpretado anoche en la sala de la Biblioteca Argentina, por las concertistas Consuelo Mallo López y María Herminia Antola, calificadas intérpretes, dotadas de un fino y flexible sentido musical, a la vez que son poseedoras de una delicada sensibilidad, todo ello puesto al servicio del arte con vocación y calor, lo que unido a su juventud, les augura un promisor futuro. Estas singulares cualidades se evidenciaron con elocuencia en el recital comentado, e hicieron justificados los nutridos aplausos con que les retribuyó el público a su bella labor, obligándolas a ejecutar fuera de programa Achalay de G. Bianqui Piñero.”

“Democracia”, Rosario, 8 de Septiembre de 1936.



“En el salón Lassalle acaban de presentarse las notables guitarristas Consuelo Mallo López y María Herminia Antola. El programa extenso y complejo, ofrecía a las artistas amplio margen para lucir sus extraordinarias condiciones de ejecutantes e intérpretes. En efecto: la maravillosa técnica de estas jóvenes artistas es tal, que les permite una total despreocupación de todas las dificultades de esa índole y dedicarse por entero a la parte musical. Sólo así se explica que sus interpretaciones sean tan felices y celebradas. Guitarristas de gran temperamento y fina musicalidad poseen, además, un sonido dulce y puro, que abarca toda la gama de matices, desde el fortísimo al pianísimo, y en lo grave, como en lo agudo, jamás se resiente en su pureza, de tal modo, que resultaría difícil destacar su labor en determinada obra. Todo el programa fue desarrollado con igual dominio técnico y comprensión musical...”

“Tribuna Libre”, 6 de diciembre de 1936.



“...Otra de nuestras artistas admiradas es Consuelo Mallo López. Posee una técnica depurada e inobjetable habiéndose destacado, en la temporada transcurrida, por su afán en la renovación de sus programas guitarrísticos. En cada una de sus audiciones –que son frecuentes- nos brinda obras nuevas muchas de las cuales en primera audición. Musicalmente Mallo López es interesantísima y lo será siempre más pues es de las pocas que cultivan la guitarra guiadas por una íntima necesidad del espíritu. María H. Antola se inició presentándose al público en los principios del año 36. Posee bellas y promisoras cualidades artísticas y no es el caso hablar de posibilidades futuras por tratarse de una realidad palpable. El tiempo únicamente definirá su personalidad artística. Mallo López y María H. Antola ofrecieron una audición a dos

guitarras que fue una verdadera nota de arte y un esfuerzo admirable dada las dificultades que encerraba el programa interpretado. Con perfecto equilibrio de sonoridad y de matices, con pureza estilística y sobre todo con una memoria segurísima, brindaron horas de intensa emoción al público que las escuchó religiosamente. En esta audición oímos una Sonata de Alfonso Galluzzo en la que su autor reafirma sus grandes cualidades de músico instintivo altamente dotado...”

“El Momento Musical”, T. Pomilio, febrero de 1937, año II N° 4.

“Un dúo de destacadas guitarristas debuta en RCA Víctor”, titula el suplemento mensual del sello mencionado.

Se trata del disco que graba el dúo en el año 1937, en el que interpretan dos temas: Minuetto de la Sinfonía op. 39 de Mozart y Romanza N° 2 de Galluzzo.⁴⁴



“Desde Rosario y otros puntos del interior de la República, llegaron a la Capital Federal las halagadoras noticias de las actuaciones sobresalientes del dúo de guitarras López-Antola (C. Mallo López y M. Herminia Antola). Los conciertos que dieron estas dos simpáticas muchachas motivaron comentarios tan elogiosos, que ellas se vieron obligadas a venir a Buenos Aires para satisfacer los deseos del público porteño de deleitarse escuchando sus hermosas interpretaciones.

El gran éxito de este dúo comprueba la cultura del público de nuestro país, que no solamente favorece y auspicia la música del género denominado “popular”, sino que también aprecia la música clásica del repertorio del dúo López-Antola. En sus primeras grabaciones para los Discos Víctor, el dúo ha interpretado el Minuetto de la Sinfonía Op. 39 de Mozart y la Romanza N° 2 de Galluzzo, dos soberbias páginas musicales que cualquier comerciante RCA Víctor tendrá el mayor gusto de hacerle escuchar en Disco Víctor N° 38097.”

“La Voz de RCA Víctor”, suplemento mensual, Vol V N° 4, abril de 1937.

Sor está presente, como siempre en la música de Consuelo, aún ejecutado de a dos. En 1939, el 2 de diciembre, el dúo realiza un nuevo homenaje al compositor, que se suma a los otros dos realizados el mismo año por Consuelo en carácter de solista.



En este recital se interpretarán: Divertissement (Andante-Andantino-Valse); L'encouragement (Andante Cantabile-Tema con Variaciones y Valse); Souvenir de Russie (Introducción-Tema con Variaciones-Allegretto) y Les Deux Amis (Introducción-Tema con Variaciones-Mazurka).



El primer conjunto de guitarras...

“En sus respectivos lugares van tomando asiento una tras otra, veinte o treinta señoritas y, a su turno, ocho o diez varones” (...)

-Usted, señorita, un poco más levantada la cabeza (...)

-La segunda cuerda está floja (...)

-Empecemos de nuevo...”

“Leoplán”, nota por J. González Bayón, año 1942.

En los primeros años desde que comienza Consuelo con la enseñanza de la guitarra, los alumnos se suman, uno tras otro. La década de 1940 sorprende a Consuelo con una intensa actividad docente y el nacimiento de una nueva agrupación guitarrística, el Conjunto de Guitarras, conformado por sus alumnos.



El primer Conjunto de Guitarras; Lidia Tognietti, Nessi, María Rosa Garciandia, María Luisa Quijano, Roberto Tuero, Juana Gómez Alcalá, Elvira Molina Toledo, Juan Carlos Lizolli, Beatriz Nydia Suarez, José María Gutiérrez, Chichi, Antelo.⁴⁵

Este conjunto, creado y dirigido por su maestra, tiene una intensa actividad con presentaciones en público durante 10 años, hasta su disolución en 1950. Se presentan en distintas salas de la Capital: Teatro Smart, Teatro Lassalle, Teatro Nacional Cervantes, Asociación Guitarrística Argentina; así como también en radio, Nacional y Municipal, entre otras...⁴⁶



“Una nota de real importancia en las programaciones del mes pasado la constituyó la reaparición ante los micrófonos de una figura eminente del ambiente musical argentino: Consuelo Mallo López, que en esta oportunidad se presentó al frente de un afiado conjunto de 18 guitarras, interpretando con ajuste y depurada técnica, páginas de autores nacionales y extranjeros.

“Estrellas”, Buenos Aires, 6 de octubre de 1943.



Fotografía de actuación en LR 3. Parados (de izquierda a derecha): Edmundo Nessi, Oscar Paz, Consuelo Mallo López, Cayo Sila Godoy, Oscar Adolfo Devita. Sentados: Eumelia Frezzia, Lydia Mabel Lynch, Clara Sinde Ramallal, Ruth Martello, María Luisa Quijano, Delia Montero Ayala. Esta agrupación queda inmortalizada en el film argentino “La Mujer y la Selva” (36), estrenado en 1941.

A lo largo de los años cambia algunos de sus integrantes, así como también se modifica el número de los mismos, llegando hasta 18 guitarras.



De izquierda a derecha: Sentados: María Efrón, Elvira Molina Toledo, Minora Martha Alonso, Delia Ocampo, Clara Sinde Ramallal, Juanita Gómez Alcalá.

2ª. Fila: Liba Elman, María Luisa Quijano, Lydia Mabel Lynch, Zulema Roth Martello, Ritela Tognetti.

3ª. Fila: Juan Carlos Lizzoli, Oscar Adolfo Devita, Edmundo R. Nessi, Roberto Tuero, Bernardo Condou.⁴⁷

Dentro del repertorio que interpreta el conjunto en las distintas presentaciones, no faltan obras de autores como Sor, Carulli, Kulhau, Kuffner, Sand, Adolfo Luna, Gómez Carrillo, Alfonso Galluzzo, Bianqui Piñero, Sammartino, Alberto Williams, Gómez Crespo, entre otros. Como puede apreciarse, Consuelo continúa con su labor de difusora de las obras de acervo nacional, junto a los grandes clásicos internacionales.



“Una significativa y excepcional nota de arte irradió la Red Splendid los días domingos 26 y jueves 30, la profesora Consuelo Mallo López al frente de su conjunto de 18 guitarras. Con un estilo depuradísimo y una técnica impecable, el conjunto conducido por la distinguida concertista ejecutó un programa de gran selección, integrado con compositores de autores nacionales y extranjeros.”

“Antena”, Buenos Aires 7 de octubre de 1943.



“Un excelente concierto ofreció en el teatro Smart el conjunto de guitarras que dirige la eximia concertista Consuelo Mallo López. El mejor éxito coronó esta audición a la cual concurrió un público numeroso que aplaudió sin reservas las interesantes versiones ofrecidas por dicho conjunto.”

“Cine Argentino”, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1943.

Es en medio de estas actividades con el conjunto, cuando nace el segundo hijo del matrimonio, Pablo Sergio Lizzoli, el día 19 de octubre de 1945.

El 11 de agosto de 1946 en el teatro Smart, el conjunto de Consuelo ofrece un concierto en homenaje al compositor argentino Alfonso Galluzzo, con obras que éste escribe y dedica especialmente al conjunto, al igual que las del compositor Adolfo Luna, ejecutadas en la tercera parte del programa.

PROGRAMA
Homenaje al Compositor Argentino: ALFONSO GALLUZZO

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE	TERCERA PARTE
Largo y Rondó op. 28 No. 2 a dúo Cerelli Edmundo R. Nardi Félix G. Tejano	Andantino Galluzzo	Danzas al Amor (Serie Argentina) Luna
Mazurca ("Los Dos Rincónes") a dúo Sor María Luisa Quijano Clara Sinda Ramallo	Melodía (sobre el estudio 3 de Sor)	1a. - FESTIVO (Zambo)
Recuerdos de Buenos Aires a) Introducción - b) Tema, con variaciones - c) Allegro Sor Zulema Ruy Arendó María Luisa Quijano Clara Sinda Ramallo Oscar Adolfo Devito	Pequeño Rondó	2a. - AMOR (Yidala)
Sonata op. 15 San-Giuliano (en conjunto)	Berceuse	3a. - TRUNFO
	Sonata No. 1	4a. - LA FIRMESA
		5a. - ALEGRIAS (Valambo)

* Las obras que forman las 2a. y 3a. partes, fueron dedicadas y escritas especialmente para este conjunto.

INTEGRANTES: Lynch Lydia Mabel — Martello Zulema Ruth — Quijano María Luisa — Sinda Ramallo Clara — Suarez Beatriz Mydla — Taboada Delia J.C. — Devito Oscar Adolfo — Godoy Cayo Sila — Nessi Edmundo R. — Tejero Félix Guillermo — OSCAR P.A.B.

DIRIGE: CONSUELO MALLO LOPEZ
GUITARRAS: CANA NUÑEZ

RECORRA EL MUNDO DESDE SU HOGAR con un Receptor RCA Victor

Superheterodino de 6 valvulas Radiomán. Ambas corrientes. Ondas largas y cortas. Dial iluminado, con selección de B.A. An. local Max. 3 Bandas de antena. Escucha de banda que permite escuchar las emisiones de onda corta (en su totalidad). Control de tono de variación progresiva. Toma para conectar 20-cps. Control automático de sensibilidad. Permite de ajuste y mapa de reproducción con toda fidelidad de los tonos de la música. Necesario cablear de 110 a 220 v. \$ 495.-

RCA Victor AG-110-X

“*Las obras que forman las 2ª. Y 3ª. partes, fueron dedicadas y escritas especialmente para este conjunto.” Programa del concierto dado en homenaje al compositor Alfonso Galluzzo, el 11 de agosto de 1946 en el teatro Smart.

Transcurren 20 años de inactividad a partir de su disolución, en 1950, hasta que el conjunto se vuelve a constituirse con la renovación total de sus integrantes.



Programa del concierto ofrecido en el Salón de Actos de la Asociación Guitarrística Argentina el 6 de septiembre de 1947. 1ª parte: “Dueto Nº 2” (Carulli), dúo Lydia Mabel Lynch-Cayo Sila Godoy; “Variaciones Concertantes” (Giuliani), dúo Delia C. Tabeada-Oscar Paz; “Divertissement” (Fernando Sor), cuarteto Zulema Ruth Martello-María Luisa Quijano-Clara Sinde Ramallal- Oscar Alfonso Devita. 2ª y 3ª partes obras de Kulhau, Kuffner, Sand, Galluzzo, Luna Bianqui Piñero y Sammartino por el Conjunto de Guitarras.

Conciertos de alumnos, la Academia...

“Consuelo Mallo López es una eximia concertista de vastísima actuación en nuestra Patria y en el extranjero, a quien se debe la formación de muchos artistas que hoy gozan de gran prestigio (...); fue fundadora de una academia considerada como una de las más importantes de Buenos Aires.”

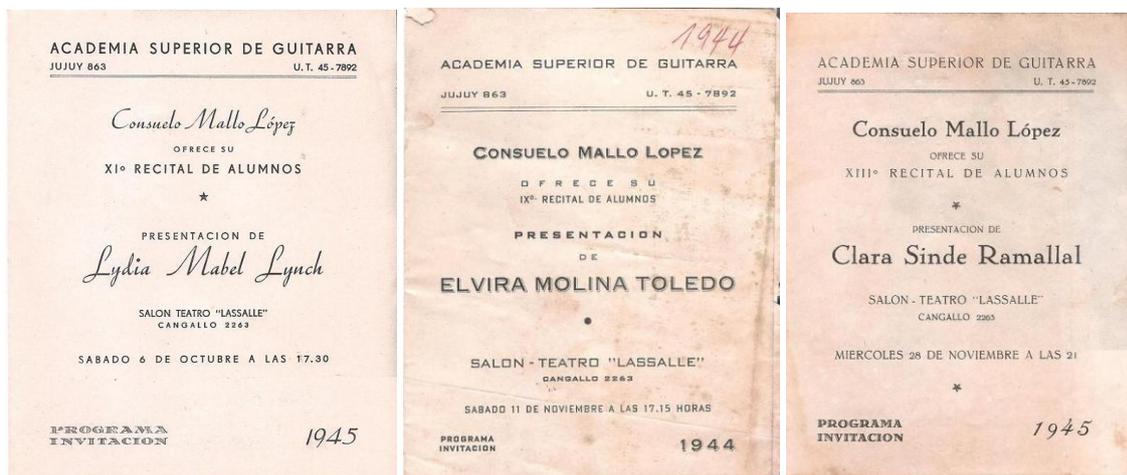
“Córdoba”, Córdoba, 31 de agosto de 1956.

Característica de esta nueva faceta de Consuelo como docente es la organización de conciertos de sus alumnos de la Academia Superior de Guitarra que ella misma funda, con sede en la calle Jujuy 863 de la Capital Federal, llegada a considerar como una de las más prestigiosas de Buenos Aires.

“Consuelo se inició como concertista, tenía un repertorio muy bueno pero no podía vivir de lo que los conciertos producían económicamente. Entonces ella organizó la Escuela en su propia casa. Apoyada por su madre, que se encargaba de la administración y de los quehaceres de la casa, y aconsejada por su hermano Samuel, que era pintor, poeta y médico.”⁴⁸

Cayo Sila Godoy⁴⁹

“Ella propulsaba siempre eso de que los alumnos se unieran, y que formaran dúos, que tocaran conciertos, es decir, fue una gran impulsora de la guitarra clásica.”⁵⁰



Programas de recitales de alumnos de la Academia Superior de Guitarra dirigida por Consuelo Mallo López: número XI, a cargo de Lidia Mabel Lynch; IX, a cargo de Elvira Molina Toledo y XIII, a cargo de Clara Sinde Ramallal, según orden de disposición.

“Su estudio en la calle Jujuy, era un templo guitarrístico. Teníamos que esperar a veces, varias horas, para poder ser evaluados por esta gran artista. En esos momentos, ensayábamos las obras en una pequeña habitación. Allí nos reuníamos con otros compañeros que hoy ocupan importantes cargos como docentes de música y otros, excelentes intérpretes...”⁵¹

María Bello

Hasta ella llegan alumnos, no sólo para su iniciación en el instrumento, sino muchos ya instruidos en el arte de la guitarra, para perfeccionarse, incluso becados desde el exterior, como es el caso del guitarrista paraguayo Cayo Sila Godoy, o del búlgaro Tzvetan Sabev.

“CSG frecuentó la Escuela de Consuelo por espacio de unos nueve años, tiempo que vivió en Buenos Aires. La vinculación como becario le sirvió como un apoyo del Ministerio de Educación Argentino, con cuyo auspicio realizaba giras por la Argentina.”⁵²

“Fui presentado a Consuelo por Carlos Vega⁵³. Toqué la *Fuga*, de Bach, las *Variaciones sobre un tema de Mozart*, de Sor y *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega. Consuelo y Vega, después de escucharme, fueron a otra habitación y después CV me dijo “Ya tiene profesora”. Yo pregunté: “y cuánto va a cobrarme?” a lo que Vega contestó: “no le va a cobrar”. Consuelo dijo a Vega que Sila era músico por naturaleza y que sólo había que perfeccionar la mano derecha, con la técnica de la escuela de Tárrega.”⁵⁴

En 1ª persona: Cayo Sila Godoy

La Academia Superior de Guitarra “Consuelo Mallo López” funcionaba en Jujuy 863 con teléfono 45-7892.

“Quedaba más o menos a 10 cuadras de mi casa y yo iba caminando”, recuerda Sila.” (Gulino)

Primer trío...

“Entre los conjuntos guitarrísticos contemporáneos, que han revelado una personalidad artística bien definida, en el curso de su evolución, debe figurar evidentemente el trío de guitarras Mallo López...”

Palabras impresas en el programa de concierto ofrecido el sábado 23 de junio de 1956 organizado por la Asociación Guitarrística de Rosario.

El año 1946 es testigo del nacimiento de una nueva agrupación guitarrística que tiene una intensísima actividad a lo largo de 11 años, el “Trío Mallo López”. Está integrado por su creadora,

Consuelo, y dos discípulas que para entonces dan sus primeros pasos como concertistas: Clara Sinde Ramallal⁵⁵ y Delia Montero Ayala⁵⁶.

El trio ofrece numerosas presentaciones en distintos puntos de nuestro país, así también como en dos países sudamericanos, obteniendo éxitos en todas sus giras.



Dibujo de Samuel Mallo López. Inscripción en la parte superior dice: "Trío mallo López en la casa de Deluca"; 2 de julio de 1949.

Solamente en el año 1949 actúan en las provincias de Entre Ríos, La Rioja, Jujuy, Santa Fé, Buenos Aires (Zárate) y en Capital Federal. Siguen luego las provincias de Catamarca, San Luis, Córdoba, y localidades de la Provincia de Buenos Aires como Avellaneda, Morón, Ayacucho, Salto, La Plata, 9 de Julio, Bragado, etc. En el extranjero tienen presentaciones en Chile y Uruguay.⁵⁷



Delia Montero Ayala, Clara Sinde Ramallal y Consuelo Mallo López.

Fotografía extraída del programa de concierto realizado el 2 de junio de 1949 en Paraná, Provincia de Entre Ríos.



"...mereciendo los aplausos de la concurrencia por su brillante desempeño y la justeza en las interpretaciones tanto en música clásica como en las de ambiente folklórico, demostrando un dominio cabal de sus guitarras y la exquisitez y suavidad de sus ejecuciones que no en vano han sido objeto de ser consideradas como la expresión máxima de las cultoras de esta clase de música..."

"Jujuy", Jujuy, 16 de junio de 1949.

Amplio es el repertorio que interpreta el trío a lo largo de los años, abarcando autores de diferentes épocas y estilos, desde el Barroco alemán hasta los compositores argentinos contemporáneos de entonces, entre otros: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Kuffner, Bocherini, Henry Eccles, Schumann, Marti Llorca, Tárrega, Carulli, Sor, Albéniz, Falla, Prat, Bianqui Piñero, Galluzzo, Lasala, Morales, Aguirre, Luna, Williams.

“Ante un público que llenó el salón del colegio Nacional se presentó el sábado a las 22 el trío de guitarras denominado “Consuelo Mallo López” e integrado por su directora, que da nombre al conjunto, Clara Sinde Ramallal y Delia Montero Ayala. El programa, que fue propalado por la onda de L. W. 7 Radio Catamarca, estuvo dividido en tres partes con selectas composiciones. Se inició con el Preludio Nº 3, en do menor, de Bach, en donde ya el trío mostró su equilibrio en el acompañamiento y la pureza de ejecución que había de apreciarse a través de todo el programa. La “Fuga Nº 2, del Clave Bien Templado” del mismo autor fue una nueva demostración de la limpia justeza de ejecución, lo mismo que el “Largo y Alegretto, op. 34” de Carulli, y el “Minueto, de la Sinfonía Nº 39” de Mozart. Sor, Küffner, Bocherini y Albéniz estuvieron presentes en la segunda parte con un Minueto y Rondó del primero, seguido de La Polonesa, Minuet y Tango de los demás autores. La tercera parte resultó propicia para el lucimiento interpretativo de las tres artistas, en composiciones más cercanas a nuestro público y ofrecidas en versiones de mucha delicadeza artística. Una ponderable exhibición de técnica fue el “Preludio para manos izquierdas” de Galluzzo en cuya ejecución se sumaron el dominio instrumental y la justeza de conjunto, fruto sin duda de una larga elaboración de arte. Del mismo Galluzzo se ofreció su “Melodía, sobre la “Gota de Agua” de Sor”. A insinuación introdujeron en el programa un Bailecito, que hizo presente en el concierto la estilización de la música ya entrañablemente nuestra. Un “Estilo” de Bianqui Piñero y la “Huella” de Prat, fueron, digno broche a la espiritualidad del espectáculo, por las cuales el público se sintió conmovido en su profunda raíz tradicional. Al reclamo del aplauso y con un criterio que mostraba un gran acierto en las artistas del trío, como asimismo un rápido conocimiento de la preferencia del público, se ofreció fuera de programa “Volverías”, danza indígena que desarrolló todo un ambiente aborigen a través de una versión elogiada, para terminar con la “Vidalita” de Williams que no por conocida dejó de poner su mórbido acento de lejanía y tradición. El concierto fue patrocinado por el Gobierno de la Provincia por intermedio del Ministerio de Gobierno, cuyo titular, Dr. Rúl Madueño, además de otras autoridades civiles y militares estuvieron presentes en el mismo. En la tarde de ayer, en la misma sala, fue ofrecido un nuevo concierto con las mismas intérpretes dedicado especialmente a los gremios obreros de Catamarca.”

“La Verdad”, Catamarca, 29 de agosto de 1950.

Son destacadas sus actuaciones en 1954 en “Radio El Mundo” y “Radio del Estado”.⁵⁸



Primer “Trío Mallo López”, Clara Sinde Ramallal, Consuelo Mallo López, Delia Montero Ayala.

Datan del año 1956, las últimas presentaciones del trío conformado de tal manera, ya que al año siguiente nuevas integrantes serán sus protagonistas, junto a Consuelo, claro está...

“Consuelo es una verdadera heredera -¡ella sí!- de la gran tradición de la guitarra... Como ejecutante e intérprete, como maestra, sin par, y, lo que es importantísimo, como persona... a Delia Montero Ayala y a mí nos orgullece formar esta trinidad con Mallo López. Las satisfacciones ganadas son muchas en los recitales que dimos. Como discípula no puedo silenciar mi reconocimiento y gratitud...”⁵⁹

Clara Sinde Ramallal



Fotografía del Trío Mallo López en un concierto en Rosario, 23 de junio de 1956.

“Un acontecimiento de auténtico relieve artístico constituyó la presentación del prestigioso Trío de Guitarras Mallo López, que, según estaba anunciado, actuó el viernes último en nuestra ciudad. Las concertistas ejecutaron un escogido programa de música clásica y folklórica, dando a cada una de sus interpretaciones la más alta jerarquía técnica y expresiva. La pureza y nitidez del sonido, la honda comprensión de los temas interpretados y el completo dominio que poseen sobre sus instrumentos hacen que las composiciones cobren infinitos matices, desde los más delicados hasta los más vigorosos. De las composiciones interpretadas, mereció los más cálidos aplausos del público la titulada Preludio, de Gallazo, escrita para mano izquierda solamente. Dicha obra fue interpretada en forma realmente magnífica en un verdadero alarde de belleza expresiva y sonora. El numeroso público asistente rubricó con cálidos aplausos la brillante labor de las concertistas, obligándolas a ejecutar números fuera de programa...”

“El Orden”, 9 de Julio, 23 de julio de 1956.

“Este Trío, cuyas cualidades excepcionales son bien conocidas en el ambiente musical del país, ha triunfado doquiera se presentara, por el equilibrio técnico y pureza de ejecución que dominan sus interpretaciones de obras que abarcan todas las esferas de la música, desde Bach hasta nuestros folkloristas, pasando por las obras escritas especialmente para guitarra por maestros de la talla de Sor, Galluzzo, Tárrega, Prat, Carulli, etc.”

Fragmento extraído del programa de concierto del 21 de julio de 1956 en Bragado, Provincia de Buenos Aires.

Para entonces, las alumnas del trío son ya destacadas concertistas, en nuestro país así como en el extranjero. Ese mismo año, “Córdoba”, medio gráfico de la provincia que le da el nombre, publica: “Clara Sinde Ramallal y Delia Montero Ayala realizaron sus estudios con Consuelo Mallo López y han desarrollado como solistas innumerables recitales en nuestra Patria, Venezuela, Ecuador, Colombia, Perú, Uruguay, etc., siempre con extraordinario suceso.”

“Córdoba”, Córdoba, 31 de agosto de 1956.

Finalmente, el trío es considerado “uno de los más perfectos y notables conjuntos guitarrísticos contemporáneos”...



Nota de "Córdoba", Córdoba, 31 de agosto de 1956.

“Un éxito completo promete alcanzar el Concierto de referencia (...) la visita por primera vez a Córdoba del famoso trío Mallo López, a quien los críticos y públicos más exigentes de América consideran como uno de los más perfectos y notables conjuntos guitarrísticos contemporáneos. Integran el mismo, las concertistas Consuelo Mallo López, Clara Sinde Rmallal y Delia Montero Ayala. Abarcan sus interpretacionestodas las esferas de la música, desde Bach hasta nuestros folklorisas, pasando por las obras escritas especialmente para guitarra por maestros de la talla de Sor-Galluzzo-Tárrega-Prat, etc.

Consuelo Mallo López es una eximia concertista de vastísima actuación en nuestra Patria y en el extranjero, a quien se debe la formación de muchos artistas que hoy gozan de gran prestigio. Hizo todos sus estudios de guitarra con Prat y Armonía con Siccardi; fue formadora de una Academia considerada como una de las más importantes de Buenos Aires. Clara Sinde Ramallal y Delia Montero Ayal realizaron sus estudios con Consuelo Mallo López y han desarrollado como solistas innumerables recitales en nuestra Patria, Venezuela, Ecuador, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, etc., siempre con extraordinario suceso...”

“Córdoba”, Córdoba, 31 de agosto de 1956.

Segundo Trío...

“Tengo el agrado de dirigirme a usted a fin de hacerle saber que el trío de guitarras “Mallo López” que dirijo, ha quedado constituido por la que suscribe y las señoritas Lydia Mabel Lynch y Abigaíl Lizzoli.”

Palabras de Consuelo M. López escritas en la carta dirigida al Señor N. Quiroga de la Dirección General de Cultura, Buenos Aires, abril 23 de 1957.



2do “Trío Mallo López”. Abigaíl, Consuelo, Lydia.

Lydia Mabel Lynch⁶⁰ -discípula de Consuelo y ahora concertista- y Abigaíl Lizzoli⁶¹ -hija de Consuelo- son las nuevas integrantes del Trío Mallo López a partir del año 1957. Ambas consideradas figuras destacadas dentro del ámbito guitarrístico.

Al igual que todas las formaciones guitarrísticas conformadas por Consuelo Mallo López, este trío tiene una numerosa cantidad de actuaciones durante los 10 años actividad del grupo (hasta 1966 aproximadamente). Éstas se distribuyen en algunas provincias de la República Argentina, como Santa Fé, San Luis, Córdoba, así como en diversos teatros y salones sociales y culturales ubicados en Capital y Gran Buenos Aires, entre otros: Teatro del Pueblo; Club Oriental; Colegio de Escribanos (La Plata); Facultad de Medicina; Teatro Presidente Alvear; Salón de actos de la Caja Nacional de Ahorro Postal; Ateneo Música Euterpe; Asociación Guitarrística Argentina; Ateneo Íbero Americano (Salón de Actos de la Amigos de la Guitarra); Sociedad popular de Educación "A. Mentruyt" de Lomas de Zamora; Asociación Cultural Ameghino (Luján); Cine Teatro "Ocean"; "Olimpo" (Salón del Club Social de la Boca); Club Atlético Temperley; Liceo Nacional Nº 1; Teatro Smart; Instituto Argentino de Declamación, Música y Danzas, entre otros. Actúan también para L. R. A. 7, Radio Nacional.

El repertorio interpretado por la agrupación incluye los autores anteriormente mencionados (en el primer trío) a la vez que incluye otros como Fracassi, Texeira, y como no podía ser de otra manera, obras escritas y dedicadas especialmente para ella, como es el caso de E. Albano, Alfonso Galluzzo, Adolfo Luna, Honorio Siccardi, Bianqui Piñero y D. Maciel Varela.

"Las distintas obras que se escucharon observaron una respetuosa transcripción o arreglo para trío instrumental ejecutadas con un acertado sentido de conjunto por tres guitarristas que brindaron una acabada muestra de técnica y ponderable digitación."

"El Mundo", mayo 9 de 1957. ⁶²

"Pocas veces en la historia de la guitarra se registra en sus gloriosas páginas un conjunto como el del epígrafe. En sus primeras interpretaciones el auditorio se siente poseído por la depuradísima técnica del difícil y delicado instrumento, al que arrancan una vasta gama de efectos y matices de una gran inspiración artística. La justeza y brillantez de este destacado trío es de indiscutible calidad artística como lo confirman sus diversas actuaciones en Radio Nacional, Asociación Guitarrística Argentina, Amigos de la Guitarra de la Capital Federal y diversas ciudades del interior, como así también para nuestra institución en su fundación del año 1958."

Palabras impresas en el programa de concierto ofrecido en el salón Club "Americano", organizado por la Asociación Amigos de la Guitarra", Bragado, 30 de octubre de 1960.



"Trío Mallo López", de izquierda a derecha; Consuelo M. López, Abigaíl Lizzoli, Lydia Mabel Lynch.

“No hace falta destacar, por ya conocidos, los elevados méritos del ajustado trío que encabeza la Sra. Mallo López, quien, al igual que sus dos compañeras, hicieron brotar el aplauso nutrido y espontáneo del atento auditorio que llenara la sala, al término de cada una de sus interpretaciones en la que revelaron una vez más acabada técnica, exquisito gusto y fina sensibilidad...”

“Luján”, Luján 27 de noviembre de 1959.

“La jerarquía del trío Mallo López logró que músicos como E. Albano, A. Galluzzo, A. Luna, H. Siccardi, G. Bianqui Piñero y D. Maciel Varela, escribieran especialmente para él.”

“El Día”, La Plata, 8 de Septiembre de 1961.

Consuelo – Abigaíl...

En el año **1962** forma Consuelo un nuevo dúo, esta vez formado junto a su hija, Abigaíl Lizzoli.



Abigaíl Lizzoli.

“La indiscutible calidad artística como así la justeza y brillantez de las interpretaciones de este destacado dúo artístico puestas de relieve en todas sus presentaciones y muy especialmente en el ciclo de sus actuaciones por Radio Nacional, hace que su presentación en nuestra ciudad haya despertado general expectativa.”

“La Hora”, Mercedes, Buenos Aires, 7 de julio de 1962.



“La Hora”, Mercedes, Buenos Aires, 7 de julio de 1962.

“Madre e hija, en constante comunicación espiritual, fueron deleitando al auditorio, el que a medida que recibía una nueva interpretación iba acentuando su euforia, estado éste que pudo palpase por la progresiva intensidad de los aplausos. Para los amantes de la buena música y en especial para

quienes gustan de la guitarra, puede afirmarse que la noche del sábado pasado fue y seguirá siendo una noche inolvidable, una velada gloriosa, puesto que luego de varios años de alejamiento de los escenarios de la señora Mallo López, cúpole a Chacabuco el privilegio de ser la “tierra elegida” para reintegrarse a los mismos y no sólo eso, algo más, ahora formando dúo con su hija Abigail que, premiando por la gracia de Dios toda una vida de luchas y desvelos de su progenitora, ya transita en el no fácil camino del éxito en plena juventud. Cabe hacer mención especial a la temática que abordaron las concertistas, ya que incluyó obras de elevadísima jerarquía que exigen un acabado conocimiento del difícil arte de la guitarra para llegar, como llegaron ambas, a tan brillantes realizaciones...”

“Chacabuco”, Chacabuco, 29 de octubre de 1975.



El dúo se presenta hasta el año 1975 aproximadamente, habiendo realizado actuaciones por lo menos en distintas salas de Capital y Provincia de Buenos Aires: Mercedes, Chacabuco, Mar del Plata, etc., así también como en Radio Nacional.

Mallo López - Alcalá...

Paralelamente a las actuaciones del dúo con Abigail y entre los años 1965 y 1969, actúa Consuelo también de a dos, junto a Juana Gómez Alcalá⁶³, guitarrista formada por ella.

Este dúo recorre varias provincias de la República Argentina ofreciendo sus recitales, en general, auspiciado por la Dirección de Cultura de cada provincia, al margen de sus actuaciones en Capital y Gran Buenos Aires, a saber: La Rioja, Chubut, Santa Cruz, Santa Fé, Córdoba, Salta, Catamarca, etc.



“Ante una gran cantidad de público y con notable éxito, actuó anoche en el salón del Club Español, el dúo de guitarras Mallo López – Gómez Alcalá, en un acto cultural realizado en adhesión de los festejos aniversario que se están cumpliendo en nuestra ciudad.”

“La Reforma”, 22 de abril de 1968.

El Conjunto, nuevamente...

Comienza la década de 1970 y junto con ella renace el “Conjunto de Guitarras” de Consuelo Mallo López, con la totalidad de sus integrantes renovados.

El nuevo conjunto actúa durante casi una década, variando su número de integrantes, llegando a tener 21 guitarristas en escena. El repertorio se mantiene con respecto al del anterior conjunto.

Se presentan en funciones radiales (Radio Municipal) y televisivas (canal 7 y 9 T.V.), y actúan en diferentes salas de la Capital y el Gran Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, Teatro del Pueblo, Municipalidad de Morón, Asociación de Técnicos de la Aeronáutica (Ciudadela), Asociación Guitarrística de Chacabuco, Asociación Guitarrística de Luján, Biblioteca Popular de Zárate, Sociedad Luz de la Boca, Salón de Actos de la Empresa S.E.G.B.A., Salón de Actos del Palacio Municipal de San Pedro, Teatro Argentino, Casa de San Juan, Asociación Guitarrística Argentina, Kulturzentrum Olivos, etc.⁶⁴



Fotografía de actuación del Conjunto de Guitarras en Canal 7.

Son algunos de los integrantes de este conjunto: Christian Arrona, María Teresa Bertrand, Marcos Emilio Carroso, Stella Maris Chanquet, Graciela Domenech, Silvina Elijovich, Abigail Lizzoli (su hija), Adriana Mariani, María Mabel Miguel, Bidi Mosquera, Federico Pisarello, Oscar Federico Saavedra, Diego Sacco, María del Carmen Sauro, Carlos Osvaldo Sinópoli, Graciela Testa, , María Esther de Aramberry, Antonio Ortiz, Gustavo Ranovsky, Elsa Tula, Haydeé Rondón de Piro, Domingo Piro, Amelia Pugliese, ovidio San Juan, Mónica Lynch, Norma Cristina Burdel, Oscar Marchetti, Víctor Fíntela, Agnes Beosiere, Carlos Hardaick, Ricardo Lucero, entre otros...



2do Conjunto de Guitarras.

El Seminario para el Noroeste Argentino...

En el año 1974 Consuelo Mallo López dicta un seminario de enseñanza e interpretación en la ciudad de San Miguel de Tucumán, Provincia de Tucumán, dirigido a profesionales, docentes, estudiantes y aficionados del instrumento. Éste es realizado en diez clases. En él Consuelo deja de relieve, a juzgar por el “abarcativo” y extenso programa, su vasto conocimiento sobre el “arte de la guitarra”, mostrando las múltiples facetas que a su criterio se deben tener en cuenta, tanto en la enseñanza como en la interpretación del instrumento.

1ª Clase: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL INSTRUMENTO EN SÍ COMO OBJETO MATERIAL DE EXPRESIÓN DE UN ARTE.

- a) Sus orígenes presumibles.
- b) Variaciones a través del tiempo.
- c) Los secretos de los luthiers actuales. Diversas tentativas de cambios en la construcción y materias primas. Resultados. La guitarra de diez cuerdas y su real ubicación práctica.
- d) Ubicación de la guitarra en la orquesta: su carácter peculiar y único por la personalidad del sonido que emite. Su verdadera función: ser instrumento solista por excelencia. La gama que va de la debilidad sonora a la fuerza apasionada de su misma dulzura.
- e) Ubicación de la relación ejecutante-público receptor. Cómo debe escucharse un concierto de guitarra. Características del público pianístico y orquestal “habitué” frente a la guitarra en los recitales. La diferencia de sensibilidades provocadas por los instrumentos como condicionante de la comunicación público-ejecutante.

-
- f) Los creadores de música para la guitarra. Los grandes clásicos. Cómo debe conocerse el instrumento en sí y sus reales limitaciones, para plasmar una partitura verdaderamente ejecutable. Dificultades con que tropiezan los compositores. La posibilidad real de las transcripciones. El contrasentido de algunas características de los compositores barrocos que permiten transcripciones potables.

2ª Clase: EL OBJETO MATERIAL (EL INSTRUMENTO) Y EL MEDIO UTILIZADO PARA LLEGAR A CUMPLIR LA OBRA DE ARTE (LA TÉCNICA).

- a) El instrumento: arma para obtener un resultado. Condiciones de idoneidad.
- b) Dificultades que entraña la técnica guitarrística. La diferencia anatómica de trabajo de ambas manos. La diferencia posicional.
- c) El enemigo del guitarrista: la mano derecha Escalas, arpegios, trémolos: modos de superación. Los problemas de una mala técnica.
- d) Características técnicas de la mano izquierda.
- e) El sonido. Matices. La diferencia de la ejecución con y sin uñas. La “garra” del ejecutante y la pureza del sonido.
- f) Los creadores de la técnica guitarrística.

3ª Clase: EL MÉTODO DE ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE.

- a) Cualidades que deben reunir alumno y maestro.
- b) El método como condicionante de la calidad del arte.
- c) La disciplina y la paciencia como aseguradores del éxito.
- d) Los primeros pasos. Dificultades más comunes. Bibliografía musical que se debe utilizar y sus motivos (gradación, ordenamiento, progresión).
- e) El problema del alumno que “llega sabiendo”. Corrección de errores técnicos. Errores más comunes.

4ª Clase: EL REPERTORIO.

- a) Equilibrio que debe poseer.
- b) La personalidad del ejecutante como condicionante de la elección del repertorio. La ductilidad del concertista.
- c) Partes de un repertorio equilibrado y ortodoxo.

5ª Clase: SISTEMA PEDAGÓGICO DE ENSEÑANZA DE LA GUITARRA EN EL NIÑO.

- a) La edad mínima aconsejable y sus motivos.
- b) Búsqueda de aptitudes vocacionales del niño por el instrumento.
- c) El sacrificio como condición indispensable asumida por el niño para dominar el instrumento.
- d) Cómo enseñar a un niño a gustar de la guitarra.

6ª Clase: LA GUITARRA CULTA Y LA JUVENTUD ACTUAL.

- a) Cómo deben encauzarse los estudios guitarrísticos en el joven.
- b) La ley del menor esfuerzo “versus” el trabajo de hormiga.

- c) Cómo manejar las condiciones y aptitudes de un joven para mostrarle las posibilidades del instrumento.

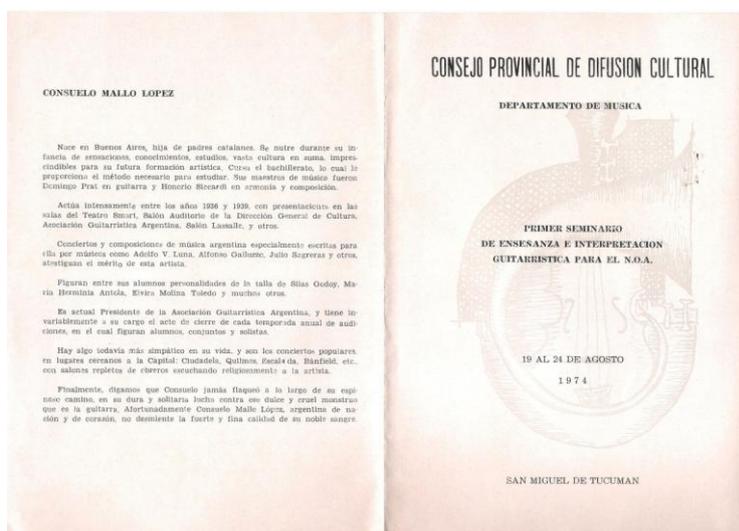
7ª Clase: ENSEÑANZA DE LA GUITARRA EN EL ADULTO.

8ª Clase: LOS GRANDES EJECUTANTES. ANÁLISIS DE CADA UNO.

9ª Clase: EL ESTILO.

10ª Clase: PERFECCIONAMIENTO DEL GUITARRISTA.

- a) Modos de pulir al ejecutante. Ejercitaciones.
b) Bibliografía musical para perfeccionamiento.



Contratapa y tapa del “Primer Seminario de Enseñanza e Interpretación Guitarrística para el N.O.A”



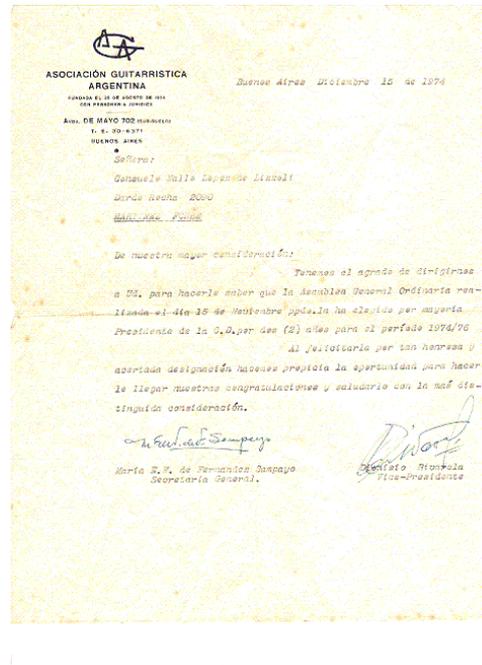
“Organizado por el departamento de Música del Consejo de Difusión Cultural, dará comienzo hoy el Primer Curso Seminario de Enseñanza e Interpretación Guitarrística para el NOA. Las clases estarán a cargo de la profesora Consuelo Mallo López. Podrán participar profesionales, docentes, estudiantes y aficionados de Salta, Jujuy, Santiago del Estero, Catamarca, la Rioja y Tucumán.”

“La Gaceta”, San Miguel de Tucumán, 19 de agosto de 1974.

Asociación Guitarrística Argentina...

"Tenemos el agrado de dirigimos a Ud. para hacerle saber que la Asamblea General Ordinaria realizada el 15 de Noviembre pppo. la ha elegido por mayoría "Presidenta de la CD (Comisión Directiva) por 2 (dos) años para el período 1974/75."

Carta de la Asociación Guitarrística Argentina dirigida a Consuelo, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1974.



Una nueva faceta en la carrera de Consuelo, es la de formar parte de la comisión directiva de Asociación Guitarrística Argentina, entidad sin fines de lucro que la elige presidenta en el año 1974 por el período de dos años, período éste que luego se prolonga debido a ser nuevamente elegida para dicho puesto. Estando esta institución en una grave crisis económica-financiera debido a la crisis económica por la cual atraviesa nuestro país en 1975, con una inflación que, entre marzo de 1975 y enero de 1976 alcanza al 566,3 %, y profundizada con el plan económico del entonces ministro de economía Martínez de Hoz en 1976, en donde los salarios de los trabajadores son "congelados", entre otras medidas, Consuelo escribe, como Presidente de la Asociación, varias cartas de "pedido de auxilio" a diferentes organismos e instituciones, a saber: a los diarios "la Razón", "Clarín", "La Prensa", "La Nación", a la directora del Museo de Artes Populares "José Hernández", al intendente de la Ciudad de Buenos Aires, al Fondo Nacional de las Artes y por último, no obteniendo respuesta a sus peticiones, a los socios de la Asociación. Estas cartas muestran, con carácter de desesperación, la preocupación de Consuelo por mantener una institución que tanto beneficio hace al arte guitarrístico de la Argentina. La primera de ellas es escrita a los cuatro meses de haber asumido la presidencia:

Buenos Aires, 15 de abril de 1975.

A su Excelencia
Señor Intendente de la Ciudad de Buenos Aires
General José Embrioni
De mi más alta consideración:

En mi carácter de Presidente de la Asociación Guitarrística Argentina me dirijo respetuosamente al Intendente a efectos de solicitarle su valiosa ayuda para nuestra institución, cuyos recursos harto modestos no le permiten estar a la altura de su importancia en el entorno del arte nacional.

Fundada hace 50 años, habiendo moldeado a verdaderas glorias de concertistas y maestros de fama mundial, trabajando siempre en el estímulo a jóvenes valores, efectuando en forma cotidiana conciertos en los que todo corre por cuenta de la Asociación –que a su vez entrega a los ejecutantes el “bordereaux” total de las entradas, magro apoyo para tanto esfuerzo-, la institución agoniza hoy en el húmedo sótano del Bar “...”, ubicado en Avda. de Mayo 702.

La cuota de asociados de sólo 7 pesos ley, está lógicamente de acuerdo a la precariedad del local. Aumentada para sobrevenir mejor a las necesidades de la Asociación resulta utópico en semejante sitio y no contamos con ningún otro recurso para alquilar o comprar un lugar adecuado y digno. Todo ello nos veda, en consecuencia, de realizar más conciertos mensualmente, organizar concursos, cursillos y conferencias, en otorgar becas a aquellos que están en condiciones de llevar el prestigio de la guitarra argentina por todo el mundo.

<p>Avda. de Mayo, 11 de octubre de 1971</p> <p>A su Excelencia Sr. Intendente de la Ciudad de Buenos Aires Sr. Dr. José Luis...</p> <p>En un carácter de presidente de la Asociación Guitarrística Argentina me dirijo respetuosamente al Sr. Intendente a efectos de solicitarle su valiosa ayuda para nuestra institución, cuyos recursos harto modestos no le permiten estar a la altura de su importancia en el entorno del arte nacional.</p> <p>Fundada hace cincuenta años, habiendo moldeado a verdaderas glorias de concertistas y maestros de fama mundial, trabajando siempre en el estímulo a jóvenes valores, efectuando en forma cotidiana conciertos en los que todo corre por cuenta de la Asociación –que a su vez entrega a los ejecutantes el “bordereaux” total de las entradas, magro apoyo para tanto esfuerzo-, la institución agoniza hoy en un húmedo sótano del Bar “...”, ubicado en Avda. de Mayo 702.</p> <p>La cuota de asociados, de sólo 7 pesos ley, está lógicamente de acuerdo a la precariedad del local. Aumentada para sobrevenir mejor a las necesidades de la Asociación</p>	<p>resulta utópico en semejante sitio y no contamos con ningún otro recurso para alquilar o comprar un local adecuado y digno. Todo ello nos veda, en consecuencia, de realizar más conciertos mensualmente, organizar concursos, cursillos y conferencias, en otorgar becas a aquellos que están en condiciones de llevar el prestigio de la guitarra argentina por todo el mundo.</p> <p>Si el Sr. Intendente veía de cerca el triste estado en que pensamos nos hallamos en la ciudad de Buenos Aires, a fuerza de poco a poco y hasta real sacrificio personal, seguramente nos nos regalará una ayuda que en justicia le corresponde.</p> <p>Por saber muy que la guitarra, instrumento nacional por excelencia y por los valores que a nivel mundial ha alcanzado a través de los concertistas argentinos, fue uno de los grandes amores del General Perón, a quien mucho, veces, he cantado como patria en sus conciertos. Se piensa ahora, en efecto, de... fundar una escuela para también en nuestra ciudad, el profesor Carlos D. Domingo Pat, que trajo a la Argentina la técnica actual. El mismo general le acompañó personalmente a tal efecto, en los que muchos tuvieron el alto honor de cowboys y toreros.</p> <p>Truque en carácter para venir al Gobierno al Sr. Dr.</p>
<p>de que en la actualidad sólo podemos mantener la vida de la institución en la medida de un subsidio realmente insignificante que está muy lejante de atender con la calidad de sus conciertos.</p> <p>Por otra parte, al dueño del local le pretenden también se beneficiar a nivel de la calle. A los 21 la cifra es de 7 y nos vemos obligados a retirarnos, lo que significa que los asociados que salen tarde de su trabajo –la inmensa mayoría-, se ven sin posibilidad de concurrir a nuestra sede.</p> <p>Resulta inaudito, a su vez, el hecho de que se pretenda la idea que realicemos, ya que desea el subsidio para nosotros como deportista. Así, cobra fuerte a la entrada de la Asociación toda suerte de cargos y sueldos. De este modo, la institución se ve obligada a una pena: de seguir así, pronto se perderá toda la plaza cumplida en base a tanto esfuerzo, tan cuantioso como el que se realiza.</p> <p>La ayuda que, por favor, me otorga a solicitar del Sr. Intendente, consistirá en la adquisición de un local propio para trabajar nuestra sede, donde los integrantes de la institución puedan trabajar dignamente y seguir trabajando por la que lleva adelante y por el arte que nuestro estímulo y entusiasmo.</p> <p>Esto, que para nosotros es imposible de todo punto, para el Sr. Intendente será un trabajo fácil de alcanzar y una buena obra.</p>	<p>de que en la actualidad sólo podemos mantener la vida de la institución en la medida de un subsidio realmente insignificante que está muy lejante de atender con la calidad de sus conciertos.</p> <p>En efecto, cobra fuerte a la entrada de la Asociación toda suerte de cargos y sueldos. De este modo, la institución se ve obligada a una pena: de seguir así, pronto se perderá toda la plaza cumplida en base a tanto esfuerzo, tan cuantioso como el que se realiza.</p> <p>La ayuda que, por favor, me otorga a solicitar del Sr. Intendente, consistirá en la adquisición de un local propio para trabajar nuestra sede, donde los integrantes de la institución puedan trabajar dignamente y seguir trabajando por la que lleva adelante y por el arte que nuestro estímulo y entusiasmo.</p>

Si el Señor Intendente viera de cerca el triste marco en que penosamente realizamos nuestra obra - ¡tan lejos de la que podríamos cumplir por el arte guitarrístico, en verdad!- a fuerza de puro amor y hasta real sacrificio personal, seguramente no nos negaría una ayuda que en justicia descontamos.

Pocos saben hoy que la guitarra, instrumento nacional por excelencia y por los valores que a nivel mundial ha alcanzado a través de los concertistas argentinos, fue uno de los grandes amores del General Perón, a quién muchas veces he contado como público en mis conciertos. Su primera esposa, en efecto, tomaba clases con quien fuera también mi maestro, el profesor catalán D. Domingo Prat, que trajo a la Argentina la técnica actual. El mismo general la acompañaba permanentemente a tales lecciones, en las que muchos tuvimos el honor de conocerlo y tratarlo.

Imagino con cuánta pena vería el General el hecho de que en la actualidad sólo podemos mantener la vida de la institución en la ¿? de un subsuelo realmente vergonzoso, que está muy distante de condecir con la calidez de sus concurrentes.

Por otra parte, al dueño del local le pertenece también el bar ubicado al nivel de la calle y nos vemos obligados a retirarnos, lo que significa que los asociados que salen tarde de su trabajo -la inmensa mayoría-, se ven impedidos de concurrir a nuestra sede.

Nuestro arrendador, a su vez, dificulta todo lo posible la tarea que realizamos, ya que desea el subsuelo para usarlo como depósito. Así, coloca frente a la entrada de la Asociación toda suerte de cajones y mercaderías. De este modo, la entidad sobrevive a duras penas: de seguir así, pronto se perderá toda la obra cumplida en base a tanto esfuerzo, tras cuatro décadas desde su creación.

La ayuda que, para salvarla, me atrevo a solicitar del señor Intendente, consistiría en la adjudicación de un local propio para trasladar nuestra sede, donde los integrantes de la institución puedan nuclearse dignamente y seguir trabajando pro la guitarra argentina y pro el arte con nuevo estímulo y entusiasmo.

Esto, que para nosotros es imposible de todo punto, para el señor Intendente sería un logro fácil de alcanzar y una nueva gran obra de la que le seremos eternamente agradecidos deudores.

En espera y certeza de que seremos escuchados y apoyados, en nombre de la Comisión Directiva que presido y en el mío propio, saludo al señor Intendente con el más alto respeto y consideración.

Al Director del Fondo Nacional de las Artes.

30-1571-96-97-98-99-90
Buenos Aires, 27 de mayo de 1976

Señor Director del
Fondo Nacional de las Artes
Almirante 673
CAPITAL

De mi mayor consideración:

Conociendo la vasta obra de bien público que realiza el Fondo de su digna dirección, me es grato dirigirme a Ud., en mi carácter de Presidente de la Asociación Guitarrística Argentina, a efectos de solicitarle el apoyo económico del mismo para llevar a cabo la labor en que, desde hace casi medio siglo, estamos empeñados.

En efecto desde su nacimiento, nuestra institución, creada en beneficio exclusivo de la guitarra y sus cultores, crecía en abasto de fines de lucro, ha desarrollado una trayectoria que, no por ardua, ha sido menos rica en frutos.

Fero los difíciles tiempos que corren, la exigüidad de la cuota social -que recién a partir del año en curso se ha elevado a los cincuenta pesos ley-, el alquiler y reparación de su sede, las altas tarifas de los servicios públicos y tantas otras erogaciones que es difícil enumerar, por harto conocidas, han hecho peligrar más de una vez su permanencia como entidad al servicio del arte.

Mantenida la existencia de la institución sólo merced a su casi risible cuota social -hasta hace poco mantenida en siete pesos ley-, tal vez no sea fácil comprender cómo todavía algunas sociedades en que, sorprendido a un encuentro bajo el auspicio del señor y la lapreación de los programas, se entrega íntegramente al "entusiasmo" al ejecutante, como testigo a su esfuerzo y perfeccionamiento constantes. No es fácil comprenderlo... y nosotros mismos nos nos admiramos de haberlo logrado hasta el presente.

La guitarra es el instrumento nacional por excelencia. Si por falta de medios nuestra Asociación desiera resignarse a concluir sus días, acaso otras llenen fiduciosamente ese vacío: pero una parte de la historia de la guitarra, iniciada y continuada a lo largo de cuarente y dos años; una parte de la historia misma de la Avenida de Mayo, moriría también inconscientemente.

En nuestra pequeña sede han iniciado su brillante trayectoria muchos grandes guitarristas que son orgullo del arte argentino: para que ello continúe, nuestro país no puede, no debe cesar esfuerzos.

Es por ello, señor Director, que me dirijo al cuerpo oficial más idóneo, atreviéndome a solicitar una donación que es, para nosotros, vital.

Si nos permitirán suvenir a nuestras necesidades más perentorias o, acaso, iniciar un nuevo y más feliz período en que la solvencia y la tranquilidad económicas nos alcance mayores logros en beneficio de la guitarra.

En nombre de todos los que la amamos, agradezco desde ya al señor Director la atención que, desusando, se digna prestar a tan justo pedido.

Buenos Aires, 27 de mayo de 1976.

Señor Director del Fondo Nacional de las Artes
Alsina 673
CAPITAL

De mi mayor consideración:

Conociendo la vasta obra de bien público que realiza el Fondo de su digna Dirección, me es grato dirigirme a Ud., en mi carácter de Presidente de la Asociación Guitarrística Argentina, a efectos de solicitarle el apoyo económico del mismo para llevar a cabo la labor en que, desde hace medio siglo, estamos empeñados.

En efecto: desde su nacimiento, nuestra institución, creada en beneficio exclusivo de la guitarra y sus cultores, carente en absoluto de fines de lucro, ha desarrollado una tarea que, no por ardua ha sido menos rica en frutos.

Pero los difíciles tiempos que corren, la exigüidad de la cuota social –que recién a partir del año en curso se ha elevado a los Cincuenta pesos ley-, el alquiler y reparación de su sede, las altas tarifas de los servicios públicos y tantas otras erogaciones que es ocioso enumerar, por harto conocidas, han hecho peligrar más de una vez su permanencia como entidad al servicio del arte.

Mantenida la existencia de la institución sólo merced a su casi risible cuota social –hasta hace poco mantenida en siete pesos ley-, tal vez no sea fácil comprender cómo todavía organiza conciertos en que, corriendo a su exclusivo cargo el alquiler del salón y la impresión de los programas, se entrega íntegramente el “bordereaux” al ejecutante, como estímulo a su esfuerzo y perfeccionamiento constantes. No es fácil comprenderlo... y nosotros mismos nos admiramos de haberlo logrado hasta el presente.

La guitarra es el instrumento nacional por excelencia. Si por falta de medios nuestra Asociación debiera resignarse a concluir sus días, acaso otras llenen físicamente ese vacío: pero una parte de la historia de la guitarra, iniciada y continuada a lo largo de cuarenta y dos años; una parte de la historia misma de la Avenida de Mayo, moriría también inexplicablemente.

En nuestra pequeña sede han iniciado su brillante trayectoria muchos grandes guitarristas que son orgullo del arte argentino: para que ello continúe, nuestro país no puede, no debe omitir esfuerzos.

Es por ello, señor Director, que me dirijo al cuerpo oficial más idóneo, atreviéndome a solicitar una donación que es, para nosotros, vital.

Ella nos permitiría subvenir a nuestras necesidades más perentorias o, acaso, iniciar un nuevo y más feliz período en que la solvencia y la tranquilidad económica nos alcance mayores logros en beneficio de la guitarra.

En nombre de todos los que la amamos, agradezco desde ya al señor Director la atención que, descuento, se digne prestar a tan justo pedido.

A la directora del diario “Clarín”, Da. Ernestina Herrera de Noble; al director del diario “La Razón”, D. Patricio Peralta Ramos; al director del diario “La Prensa”, D. Alberto Gainza Faz; al director del diario “La Razón”, Dr. D. Bartolomé Mitre:⁶⁵

Buenos Aires, 2 de septiembre de 1976.

De mi mayor consideración:

La indiferencia hacia las tradiciones y todo cuanto hace al acervo histórico y artístico de un país, puede llegar a constituir el "harakiri" cultural de su pueblo.

Hoy, la vida de esta Asociación se ve amenazada porque los locadores de la sede, propietarios del Bar "Rúa Nova" del piso a nivel, piden la devolución del local o un alquiler varias veces millonario que jamás esta institución, considerada de bien público y constituída sin perseguir en absoluto fines de lucro podría cubrir, puesto que no cuenta con más ingresos que la exigua cuota social que abonan sus adherentes.

Desde hace cuarenta y dos años, todos los concertistas –algunos de ellos hoy de fama mundial-, han iniciado su trayectoria artística en este humilde sótano de la Av. Mayo que es historia viva de nuestro país. Mas, como no tenemos dónde ir fuera del local actual, ni posibilidad ninguna de obtener otro por nuestros propios medios, la guitarra instrumento nacional, pronto verá que su antiguo y querido nido se trasforma en un depósito de cajones de bebidas o en un reservado de Bar. Triste destino para sus trinos mejores.

Como dije al principio, sólo los pueblos que protegen sus tradiciones son los que aseguran la supervivencia y el engrandecimiento de su cultura: por eso entiendo que es un deber de los argentinos ayudar a esta institución en su triste agonía y para ello apelo, a través de ese medio informativo, a la sensibilidad del gobierno y de los particulares que quieran ayudarnos a impedir la muerte de la Asociación Guitarrística Argentina, proporcionándonos un local donde pueda continuarse su labor fecunda de apoyo y difusión de la guitarra.

Agradecida desde ya por la publicación de estas líneas, saludo al Señor/a Director/a con mi más alta consideración

Consuelo Mallo López
Presidente

"La indiferencia hacia las tradiciones y todo cuanto hace al acervo histórico y artístico de un país, puede llegar a constituir el "harakiri" cultural de su pueblo." (Mallo López)

Carta dirigida a los socios de la A.G.A:

ASOCIACIÓN GUITARRÍSTICA
ARGENTINA

Bartfne., 2 de septiembre de 1977

Domicilio Provisorio:
Dardo Rocha 2090-Bartfne.
Prov. de Buenos Aires

SEÑOR ASOCIADO:

A efectos de decidir los pasos que deben darse para asegurar la supervivencia de la Asociación frente a las circunstancias del desalojo inminente que nos amenaza, hemos celebrado en fecha 31 de agosto -ppdo. la asamblea extraordinaria para la cual Ud. recibiera, oportunamente, invitación.

En el transcurso de la misma, se llegó a la conclusión de que la continuidad histórica y artística de nuestra institución sólo podía asegurarse en base a un gran esfuerzo y solidaridad de todos sus asociados, de modo que con ambos importantes aportes sumados pudiéramos adquirir en propiedad un local.

El hecho de comprar y no alquilar, obedece a que todo tipo de arriendo significa una erogación enorme realizada sin provecho y -sin vistas al futuro, además de profundamente inoportuna; las frecuentes -indexaciones no permitirían establecer ningún plan previo de gastos, cogriéndose el riesgo de no poder afrontar la obligación inexcusable en los plazos respectivos. Por otra parte, con tan exigua cuota mensual, es imposible pensar en contraer tal obligación.

Solicitar "por caridad" un lugar en préstamo, hemos visto igualmente que resulta empresa punto menos que imposible e ilusoria. En caso ajeno, los extraños sólo pueden molestar y sería muy triste que ese fuera nuestro caso: la dignidad histórica de nuestra trayectoria no puede el resultar una carga indeseable para nadie. De todas suertes, a este respecto, a nivel oficial sólo tenemos vagas y lejanas promesas cuando -nos urge tomar una determinación inmediata.

Suponiendo que superáramos hasta ver si alguna de esas posibilidades se concreta, deberíamos colocar los muebles y útiles de la asociación en alguna guardería al efecto, lo que nos significaría un altísimo -y del todo inútil alquiler.

Por todas estas razones, en la Asamblea extraordinaria mencionada decidimos encamarnos en una empresa definitiva que no nos es posible soslayar si amamos la guitarra y a nuestra asociación: **comprar un local.**

Para ello, hemos decidido imponer una cuota "Pro-nueva sede" cuyo monto será de pesos-ley 20.000.- (man 2.000.000.-), pagadera -en una o dos veces, esto es, en el mes de octubre o por mitades en octubre y noviembre, junto con la cuota social habitual.

El dinero recaudado en el primer mes será colocado a interés en una entidad bancaria; de ese modo, en el mes de noviembre, cuando que la institución posee doscientos asociados, haremos reunir pesos-ley 4.000.000,00 (man 400.000.000.-), con más los intereses, suma que estimo nos será suficiente para cumplir con la mayor parte de la adquisición de un local y -casi todo él.

Creemos que sólo con el esfuerzo conjunto podemos salvar una institución que ha entrado en la historia de nuestra ciudad.

Descontamos desde ya su generosa participación y solidaridad, las que rogamos efective a la brevedad posible en el lugar del Balcón Federal, los días lunes y viernes de 10.30 a 21 hs., donde se le extenderá el correspondiente recibo.

Consuelo Mallo López

Martínez, 6 de septiembre de 1977.

ASOCIACIÓN GUITARRÍSTICA ARGENTINA
Domicilio provisorio: Dardo Rocha 2090, Martínez
Prov. de Buenos Aires

Señor Asociado:

A efectos de decidir los pasos que deben darse para asegurar la supervivencia de la Asociación frente a las circunstancias del desalojo inminente que nos amenaza, hemos celebrado en fecha 31 de agosto p.p.d. la Asamblea Extraordinaria para la cual Ud. Recibiera, oportunamente, invitación.

En el transcurso de la misma, se llegó a la conclusión de que la continuidad histórica y artística de nuestra institución sólo podía asegurarse en base a un gran esfuerzo y solidaridad de todos sus asociados, de modo que con ambos importantes aportes sumados pudiéramos adquirir en propiedad un local.

El hecho de comprar y no alquilar, obedece a que todo tipo de arriendo significa una erogación enorme realizada sin provecho y sin vistas al futuro, además de profundamente incierta: las frecuentes indexaciones no permitirían establecer ningún plan previo de gastos, corriéndose el riesgo de no poder afrontar la obligación inexcusable en los plazos respectivos. Por otra parte, con tan exigua cuota mensual, es risible pensar en contraer tal obligación.

Solicitar "por caridad" un lugar en préstamo, hemos visto que resulta empresa punto menos que imposible e ilusoria. En casa ajena, los extraños sólo pueden molestar y sería muy triste que ese fuera nuestro caso: la dignidad histórica de nuestra trayectoria nos veda el resultar una carga indeseable para nadie. De todas suertes, a este respecto, a nivel oficial sólo tenemos vagas y lejanas promesas cuando nos urge tomar una determinación inmediata.

Suponiendo que esperaríamos hasta ver si alguna de esas promesas se concreta, deberíamos colocar los muebles y útiles de la asociación en alguna guardería al efecto, lo que nos significaría un altísimo y del todo inútil alquiler.

Por todas estas razones, en la Asamblea Extraordinaria mencionada decidimos embarcarnos en una empresa definitiva que no nos es posible soslayar si amamos la guitarra y a nuestra asociación: comprar un local.

Para ello, hemos decidido imponer una cuota "Pro-nueva sede" cuyo monto será de pesos ley 20.000.- (mSn 2.000.000.-), pagaderos en una o dos veces, esto es, en el mes de octubre o por mitades en octubre y noviembre, junto con la cuota social habitual.

El dinero recaudado en el primer mes será colocado a interés en una entidad bancaria: de ese modo, en el mes de noviembre, puesto que la institución posee doscientos asociados, habremos reunido Pesos Ley 4.000.000,00.- (mSn 400.000.000.-), con más los intereses, suma que estimamos suficiente para cumplimentar la mayor parte de la adquisición de un local y acaso, todo él.

Creemos que sólo con el esfuerzo conjunto podemos salvar una institución que ha entrado en la historia de nuestra ciudad.

Descontamos desde ya su generosa participación y solidaridad, las que rogamos se efectivice a la brevedad posible en Jujuy 863, Capital Federal, los días lunes y viernes de 10.30 a 21 hs., donde se le extenderá el correspondiente recibo.

Consuelo Mallo López.

Consuelo-María Bello...

*"Mi actividad como solista está unida en sus principios a Consuelo Mallo López, quien fuera mi profesora y con quien tuve y tengo una estrecha relación; aún en la actualidad hacemos dúos."*⁶⁶

Hacia el año 1988 aproximadamente, Consuelo forma un nuevo dúo, tal como siempre lo hizo, con quien fuera alguna vez su alumna, María Bello⁶⁷.
Con ella graban un CD en los estudios de Jorge Rapp, que finalmente no es publicado.⁶⁸



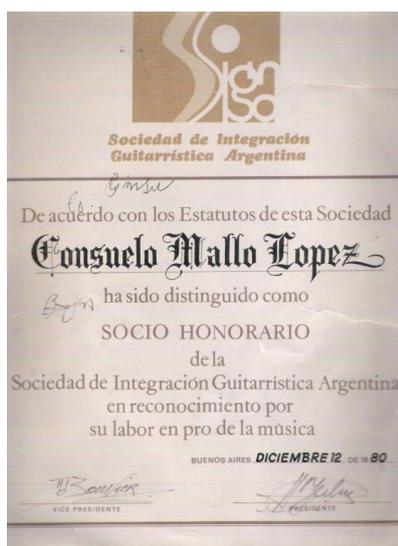
Dúo Mallo López-Bello.

Reconocimiento...

“Dedicó su vida a la técnica de la guitarra y la enseñanza de una forma desinteresada y sin egoísmos de ninguna especie...”

Osmar Pelatti⁶⁹

El 12 de diciembre de **1980** Consuelo es reconocida con la mención de **“SOCIO HONORARIO”** de la **Sociedad de Integración Guitarrística Argentina**, en reconocimiento por su labor en pro de la música.



“De acuerdo con los Estatutos de esta Sociedad, Consuelo Mallo López ha sido distinguido como SOCIO HONORARIO de la Sociedad de Integración Guitarrística Argentina, en reconocimiento por su labor en pro de la música.”

En mayo de 1992, se le otorga a CML el premio “Reconocimiento por su Trayectoria Docente”. Éste se entrega en el marco de la Primera Feria de la Guitarra Española, organizada por el Instituto Lucchelli Bonadeo, en el Centro Cultural General San Marín, Capital Federal.



“Instituto Lucchelli Bonadeo otorga a Consuelo Mallo López el Premio Reconocimiento por su Trayectoria Docente.”

Buenos Aires, 18 de mayo de 1992.

El Adiós.

“La guitarra está de duelo, ha muerto una de las mayores exponentes de su ejecución y de su enseñanza...”

Osmar Pelatti

Consuelo Mallo López fallece en la Capital Federal el 18 de abril de 1995. Tras su muerte, múltiples homenajes le son rendidos por quienes conocieron y admiraron su arte y en agradecimiento y reconocimiento por quienes fueron sus alumnos

*Un trémulo suspiro que del alma se exhala;
una lágrima ardiente, que en el rostro resbala;
una estrella cautiva en la hondura de un pozo;
el crujido vibrante de un amargo sollozo...
Una flor quemada por los fuegos del cielo;
el dolor de una pomba detenida en su vuelo
por los dardos certeros de cruel cazador
cuando iba, hacia el crepúsculo, en procura de amor...
Rocío entre las lúgubre blancuras de un osario.
El llanto de la madre la tarde del Calvario.
El cingulo perlado, tan sólo por Dios visto,
que dejó la tortura en la frente del Cristo...
La amargura que dejan los perdidos amores.
Las chispas de rubíes, del sol entre las flores...
Salterio del granizo en la helada laguna
y el dolor de la eterna dolorosa: La Luna...
y una angustia gozosa que mi pecho desgarrar...
¡Todo eso hay, en la lágrima que llora tu guitarra!*

E. Blanco Amor

“Seis cuerdas enlutadas, por una pérdida irreparable”

CONSUELO MALLO LÓPEZ
31-08-1913 18-04-1995

“Artista excepcional, docente que entregó cada minuto de su arte, en forma desinteresada y honesta. Paradigma de entrega moral, en un mundo donde estas pautas de vida, clarifican, enaltecen y marcan un rumbo a seguir. Su estudio, en la calle Jujuy 865, fue durante décadas, semillero de guitarristas que hoy la recuerdan, honrando su memoria. Concertista genial, maestra de maestros. Hoy, a un año del camino sin retorno, te recuerdo, y en el mío, hago eco de todos a los que como yo, entregaste lo mejor de un ser humano: tu vida entera. Gracias por permanecer viva, aún en la oscuridad de la muerte.”

María Bello – Guitarrista
Profesora de la Cátedra Superior del Conservatorio Municipal Manuel de Falla. L.C. 6.347.14

Reconocimiento a valores artísticos, estatuillas “Consuelo Mallo López”...

“El arte no tiene nacionalidad, el arte es un patrimonio de los hombres y de los pueblos, en consecuencia, el desarrollarlo, el inculcarlo y engrandecerlo, es una tarea que ningún hombre puede olvidar sin desmedro.”⁷⁰

Perón

Debido a la intensa actividad en pro de la guitarra que Consuelo tiene en la Ciudad de Chacabuco, Provincia de Buenos Aires, el intendente de dicha ciudad declara, a partir del 29 de agosto de 2007, de “interés municipal” a todos los actos en memoria de CML. A su vez se crean unas estatuillas que llevan su nombre cuya finalidad es la de ser entregadas en reconocimiento a la trayectoria de valores artísticos.



Visto:

La extensa y destacada actividad artística de la Sra. Consuelo Mallo López;

Y considerando:

Que en su trayectoria musical íntimamente ligada a la guitarra, es ampliamente reconocida como Solista y como Maestra, constituyéndose por su cultura y su sensibilidad en una de las más elevadas artistas de su tiempo;

Que siendo presidente de la Asociación Guitarrística Argentina de Buenos Aires y sintiendo un especial afecto por la ciudad de Chacabuco, colaboró con la Entidad Local de igual nombre en innumerables ocasiones y en forma absolutamente ad-honorem;

Que a poco más de 12 años de su fallecimiento, resultan de estricta justicia los distintos actos de reconocimiento a llevarse a cabo;

Por ello:

EL INTENDENTE MUNICIPAL DEL PARTIDO DE CHACABUCO

DECRETA

ARTÍCULO 1º: Declarar de interés Municipal los actos de reconocimiento a la memoria de la Sra. Consuelo Mallo López que incluyen la entrega de estatuillas recordatorias que llevan su nombre.

ARTÍCULO 2º: El presente Decreto será refrendado por el Señor Secretario de Gobierno y Hacienda.

ARTÍCULO 3º: Comuníquese, dése al Registro Oficial y Archívese.

Chacabuco, 29 de agosto de 2007.

Jorge Chari
Secretario de Gobierno y Hacienda
Municipalidad de Chacabuco

Dr. Rubén Darío Golia
Intendente Municipal
Chacabuco

CHACABUCO

Chacabuco, miércoles 28 de noviembre de 2007

CONSUELO MALLO LOPEZ TUVO UN HOMENAJE DE LA MANO DEL PROF. PELATTI



El Prof. Pelatti disertando sobre Mallo López. A su lado el Secretario de Cultura Lic. Carlos Fabián Ayala y la Directora de esa área Claudia Moreno

La eximia guitarrista, ya fallecida, Consuelo Mallo López, ha de tener un recuerdo permanente en Chacabuco, a través de artística estatuilla que dispuso confeccionar la Municipalidad para su entrega a valores de la música que lo merezcan por su trayectoria, como así a artistas de otras áreas. No fue ajeno a esa gestión el Prof. Osmar Vicente Pelatti, que fuera alumno de Mallo López y protagonista de un sentido homenaje que se desarrolló el sábado en la Casa de la Cultura, abordando con su guitarra variados temas. Como final hubo la proyección de un video.

“La eximia guitarrista, ya fallecida, Consuelo Mallo López, ha de tener un recuerdo permanente en Chacabuco, a través de artística estatuilla que dispuso confeccionar la Municipalidad para su entrega

a valores de la música que lo merezcan por su trayectoria, como así a artistas de otras áreas. No fue ajeno a esa gestión el Prof. Osmar Vicente Pelatti, que fuera alumno de Mallo López y protagonista de un sentido homenaje que se desarrolló el sábado en la Casa de la Cultura, abordando con su guitarra variados temas. Como final hubo la proyección de un video.

Los discípulos...

..."La búsqueda permanente que realizaba para que el alumno que le gustaba la guitarra, siguiera y lograra que esa fuera su profesión"...

Cayo Sila Godoy

Numerosos son los guitarristas formados en el arte guitarrístico con Consuelo Mallo López, así como perfeccionados con ella. Algunos llegan a ser destacados concertistas y/o profesores, otros se dedican exclusivamente a la labor pedagógica.

Ejemplos de ello lo dan:

Alcalá, Juana Gómez: Guitarrista surgida de la escuela de Consuelo Mallo López, se ha destacado con singulares relieves a través de numerosos recitales realizados en esta Capital y en el interior del país, actuando como solista. (1968) (La biografía está desactualizada. No he podido hallar datos de contacto de la guitarrista).

Antola, María Herminia. (Buenos aires; 4 de mayo de 1917). Inició sus estudios guitarrísticos con el profesor Justo Tomás Morales, uno de los primeros maestros que difundieron la escuela de Francisco Tárrega. Con dicho profesor y los guitarristas Elsa Molina y G. Bianqui Piñero integro un cuarteto que actuó en audiciones de radio y conciertos. Posteriormente estudio con la concertista y excelente profesora Consuelo Mallo López, con la que integro un dúo que actuó en la Capital Federal y en el interior del país ofreciendo conciertos con programas integrados por música clásica, moderna y haciendo conocer obras inéditas como las del compositor Alfonso Galluzo. Estudio la Teoría Musical en el prestigioso Conservatorio Fontova y posteriormente armonía con Gilardo Gilardi. Al fundarse la cátedra de guitarra en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, fue llamada para ocuparse interinamente de ese cargo, el cual fue concursado, quedando entonces como titular del Ciclo Básico. Posteriormente al convertirse dicha escuela en Facultad de Artes, le fueron ofrecidas las cátedras Bachillerato y Ciclo Superior. Al quedar vacante el cargo de jefe del Departamento de Música, el profesorado superior de dicho departamento, mediante voto secreto, como era de rigor, la eligió jefa del mismo, donde pudo desarrollar, al margen de la enseñanza, una labor de difusión del mismo a través de conciertos con alumnos y profesores de la Facultad de Música en La Plata, Radio Municipal y Centro Cultural San Martín. En el año 1940 intervino en el documental "Buenos Aires", film realizado por el director C. Moneo Sanz, que constituyo la primera película argentina en colores, en el prólogo evocativo del Buenos Aires colonial con fondo musical de guitarra. En el año 1984 fue nombrada Asesor Docente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Provincia de Buenos Aires, cargo al que renunció posteriormente. Fue incluida en los libros "Quien es quien en la Argentina" y "Los cien años de La Plata", por la labor realizada durante treinta y dos años en esa ciudad. En el año 1970 ingresó al Conservatorio Juan José Castro como profesora de guitarra, permaneciendo en el cargo hasta 1992. Integró el conjunto de instrumentos antiguos dirigido por el maestro Adolfo Morpurgo ejecutando el archilaúd

<http://www.guitarrasweb.com/mariaherminiaantola/Copia%20de%20index.htm>

(La biografía está desactualizada, ya que M. H. Antola falleció no hace mucho tiempo. No encontré datos sobre la fecha de su deceso)

Aragón Luna, Juan Carlos. Nació en Buenos Aires, Capital Federal de la República Argentina el 17 de febrero de 1941. Profesor Superior de Música, especialidad Guitarra, título obtenido en el Conservatorio Nacional Superior de Música "*Carlos López Buchardo*", año 1980. Profesor de artes en Música, IUNA, 2003. Licenciado en guitarra, IUNA, 2005.

Cursos privados y oficiales: Academia "Fernando Sor", Profesor Antonio Tenutto; Academia de guitarra de la Profesora Consuelo Mallo López; título Profesor de Guitarra y Solfeo; Profesor de Guitarra y Solfeo en la Academia de Guitarra de Consuelo Mallo López; Estudio de guitarra del Maestro Jorge Martínez Zárate, título Profesor Superior; Curso de Piano y Solfeo con Blanca Peralta Parodi y Francisco Javier Ocampo; Curso de Armonía con Carlos Guastavino; Profesor Superior de Guitarra en el Estudio de Guitarra de Jorge Martínez Zárate. Estudio de Guitarra con Abel Carlevaro; Armonía con Guido Santórsola y Guitarra con Graciela Pomponio; Curso sobre el "Sistema Consciente para la técnica del Movimiento" en 1975 con Perla Carmona, pianista, y de 1976 a 1985 con Fedora Abelasturi, pianista y creadora del Sistema; Curso Estructuras de Lenguaje Musical con Sergio Hualpa y Enrique Cipolla. De 1982 a 1992 Curso de "Guitarra y Educación musical", organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, dictado por los Maestros Farías y Martínez Zárate. Año 1988; Interpretación del Tango en la Guitarra Solista e Historia de la Guitarra Tango, dictado por Aníbal Arias. Años 1992 a 1996.

Becas obtenidas: En 1972 Seminario Internacional de Guitarra organizado por la Facultad de Música de Liceu Palestrina, Porto Alegre, Brasil. Año 1976, para CIPDEM, O.E.A., sobre la Historia de los Instrumentos punteados y la Guitarra, con el periodista e historiador Hernán Davove. Año 1995, en la Escuela Superior de Música, dependiente de la Universidad de LUND, Suecia, sobre la Historia de la Guitarra Tango en la Argentina, un trabajo de Interpretación de Tangos y obras propias sobre Folklore Argentino.

Actuaciones y recitales como solista: Capital Federal: teatros "Del Pueblo", "San Martín", "Corrientes" y "Odeón". Auditoriums: Colegio de Escribanos; Radio Nacional, Ciclos Asociación Tárrega, de la Profesora Celia Salomón De Font, y la Guitarra y su Mundo, del Profesor Nicolás Ali; Salón Auditorium, Oficina Cultural de la Embajada de España; Sala Alberdi del Centro Cultural General San Martín; Sheraton Hotel; Caja Nacional de Ahorro y Seguro; Casa de la Provincia de Buenos Aires; ciclo "Los Intérpretes", de Radio Rivadavia; Museo Ricardo Rojas; Instituto Félix Bernasconi; Club Español; Club Italiano; Yamaha, de Buenos Aires; sala "García Morillo" del Departamento de Artes Sonoras del Conservatorio López Bucardo. Provincia de Buenos Aires: teatros municipales de Morón, Merlo, San Pedro, Quilmes, Bolívar, Las Heras, Luján y Lobos. Interior del País: Córdoba, Rosario, Mendoza y Entre Ríos.

Exterior del País: Brasil, en la Facultad de Palestrina de Porto Alegre (1972) en el marco del Seminario Internacional de Guitarra; Suecia: En el Musik Musset de Estocolmo (1994), en el marco del X Festival Internacional de la Guitarra. En 1995, en la Casa del Tango en Malmö; Radio de Helsingborg, ciudad de Lünd; Auditorium de las krundas; Biblioteca Municipal de Malmö.

Imagen y Sonido: Canal 7 de Buenos Aires (ATC Argentina Televisora Color); Canal 7 de Mendoza; Radio Nacional Córdoba; Radio Nacional Buenos Aires; Radio Helsingborg de Suecia; Radio de la Ciudad de Buenos Aires; Radio del Pueblo; Radio Rivadavia de la Ciudad de Buenos Aires. Publicaciones y ediciones musicales: "El Folklore a través de Aragón Luna", disco para sello Almahí; 4 de febrero, zamba; Repiqueteos, chacarera; Danza Coya, carnavalito; Atardecer Guaraní, galopa. "Atardecer Guaraní", galopa; "Mi Zamba te habrá de Hallar", zamba. Obras editadas por Epsa Publishing, de distribución gratuita.

Música de Cámara. Integra e integró los siguientes dúos de cámara: Guitarra y Piano, con la pianista Gloria Ochoa; Guitarra y Piano, con la pianista Mercedes Pomilio; Guitarra y Piano con la pianista

Silvia Ferraró; Guitarra y Flauta, con el flautista Raúl del Castillo y Carlos Remison; Guitarra y Violín, con los violinistas Eduardo Cataruzzi y Valeria Kaladjian; Guitarra y Violín; Dúo de Guitarras, con los guitarristas Lucio Núñez, Hugo Zamora y Julieta Martínez. Premios obtenidos: Nacionales: Promociones Musicales Categoría Instrumentos Varios (1968), tercer puesto; Primer Concurso Nacional de Guitarra, "Homenaje a María Luisa Anido" (1971), segundo puesto; Juventudes Musicales de Argentina, Selección de Intérpretes (1966). Internacionales: Concurso Internacional de Guitarra en Porto Alegre, Brasil (1972), tercer puesto.

Críticas (comentarios sobre algunos conciertos solo o integrando conjuntos de cámara): "Hay cualidades en la labor musical de Aragón Luna", Silvano Pichi, diario "La Prensa de Buenos Aires" (1968).

"Se unen en Juan Aragón Luna, el creador y el intérprete, descollando éste, en ambas actividades. Al interpretar sus temas: la chacarera, la zamba y la galopa, lo hace con la guitarra afinada en Mi mayor. Dicha afinación, dificulta más aún el arte del guitarrista, requiriendo una digitación muy poco usual y gran dominio del instrumento". Consuelo Malo López (1969).

"El concierto de guitarra ofrecido por el serio intérprete Juan Aragón Luna, para la Asociación Musical de Bolívar, fue una magnífica expresión cultural. Del Maestro Tárrega su Recuerdos de la Alhambra, nos pareció una obra de primera magnitud, bella, pura e inolvidable."

Diario "La Mañana", de San Carlos de Bolívar (1977).

"En las obras ejecutadas a dúo con el guitarrista Lucio Núñez: L'encouragement y como solista: el Andante Largo y Gran Solo de Fernando Sor, Aragón Luna demostró un alto grado interpretativo, de excepción y por su cálido sonido y vibrato y la sutileza de matices, que es dueño de una sólida musicalidad." Diario "El Cóndor de Morón", por Hernán Davove (1978).

"En el Salón de Actos de la Municipalidad, los Profesores Carlos Reisen, flauta traversa y Juan Aragón Luna, dieron acabada muestra de sus talentos en el concierto de cámara organizado por Huemac, el sábado 20 de diciembre de 1986, maravillando al auditorio con sus interpretaciones." Diario "La Voz de Las Heras".

En su artículo sobre guitarra moderna, al investigar sobre la ciencia del Folklore en la "Revista Folklore", Carlos Vega señala: "Juan Aragón Luna es uno de los guitarristas más destacados de los descendientes de la Escuela de Domingo Prat." (1965)

"El concierto ofrecido por el guitarrista Juan Aragón Luna en el X Festival de Guitarra de Estocolmo, fue interesante al interpretar los tangos "Los Mareados", "Nieblas del Riachuelo", y especialmente sus obras "Danza Coya" y "Atardecer Guaraní." Revista "La Guitarra", Octubre de 1994, Estocolmo, Suecia.

Integración de jurados: Miembro del Jurado en el año 1971 del Premio Estímulo, organizado por el Centro de Profesores Egresados del Conservatorio Nacional de Música, Miembro del Jurado del Concurso Nacional de Guitarra en la Ciudad de San Lorenzo (Santa Fe), año 1978, junto a los maestros Horacio Cevallos y Enrique Belloc. Miembro del Jurado de Selección de Nuevos Valores para la Asociación Musical HARMÓNICOS (1979). Miembro del Jurado del Concurso Internacional de Guitarra "María Luisa Anido", organizado por la Asociación Guitarrística de Morón en 1983, junto a los maestros Eduardo Frasón, María Herminia Antola de Gómez Crespo y Grana de Funes. Miembro

del Jurado del VIII Concurso para guitarristas en el año 1984, organizado por el Círculo Guitarrístico Argentino, Ciudad de Buenos Aires.

Docencia de Guitarra: Profesor titular de guitarra, en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires, "Ástor Piazzolla"; Profesor titular de guitarra, en el Conservatorio Superior de Música "Carlos López Buchardo"; Profesor titular de guitarra en el Conservatorio de Música "Alberto Ginastera", de Morón; Profesor titular de guitarra, en el Departamento de Música de la Escuela de Bellas Artes "Carlos Morel", de Quilmes; Jefe de Departamento de Cuerdas en el Conservatorio de Música "Alberto Ginastera"; Departamento de Cuerdas en el Conservatorio de Música "Ástor Piazzolla".

Ayala, Delia Montero. Discípula de Consuelo Mallo López, formó parte del Conjunto de Guitarras Mallo López. Hacia el año 1951 ya habría ofrecido recitales de guitarra en prestigiosos círculos musicales del país. (Extraído el programa de concierto ofrecido el 15 de diciembre de 1951 en Rosario, Provincia de Santa Fé). (1951) *(La biografía está desactualizada. No he encontrado fuentes de información actuales sobre la guitarrista).*

Bello, María. Nace en Buenos Aires, Argentina, comenzando sus estudios con María Esperanza Navas, para luego perfeccionarse con la concertista y pedagoga argentina, Consuelo Mallo López. Egresada del Profesorado Nacional de Arte, especializándose en Folklore, ritmos y danzas latinoamericanas. Toma clases en Europa con el guitarrista e investigador José de Aspiazu, en la especialidad "Música Barroca y Renacentista", como así también con Alexandre Lagoya, sobre música del siglo XIX. Asiste a los cursos organizados por el Mozarteum Argentino, dictados por el maestro italiano Sergio Lorenzi, integrante del quinteto Chigiano, presentando obras del repertorio camarístico, junto al violinista Roberto Heller. Con el maestro Narciso Yepes, aborda obras del repertorio español. Asiste y toma clases con el distinguido concertista argentino, radicado en México, Manuel López Ramos. Estudia armonía y contrapunto con los maestros María Luisa De Caro y Carlos Suffern. Aníbal Arias la introduce en la técnica e interpretación de la música ciudadana. Con la investigadora y musicóloga Isabel Aretz perfecciona los diferentes ritmos latinoamericanos, especialmente, folklore argentino. Asiste a las clases del Centro de Estudios Brasileños en las cuales se interioriza y perfecciona obras de famosos autores brasileños. En 1990, realiza una gira de conciertos por España, Francia, Suiza e Italia, presentando el trabajo discográfico (Polydor 5275), junto al violinista Roberto Heller. Posteriormente presenta "Clásicamente", otro trabajo de grabación, en donde aborda composiciones latinoamericanas. Por esta labor, recibe, numerosas críticas y reconocimientos de la prensa especializada. Ha actuado en los principales medios y salas de conciertos: Facultad de Medicina, Teatro del Pueblo, Centro Cultural del Teatro San Martín, Salón Dorado del Teatro Colón, Auditorium de Mar del Plata, Teatro 25 de Mayo de Santiago del Estero, Universidad del Sur de Bahía Blanca, etc. En Brasil, se presenta en radio y TV, como asimismo realiza conciertos en salas de España, Francia y Suiza.

Actualmente ejerce la docencia en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y en el Instituto Superior de Música "Santa Ana". (Bello, 2005)

Domenech, Graciela y Saavedra, Oscar Federico. Compusieron un dúo profundamente interesado en recrear el repertorio de la guitarra clásica. Dowland, Scarlatti, Bach, Vivaldi, Sor, Carulli, Guastavino, etc, integraron su repertorio.

Por más de diez años, Graciela y Oscar, formaron parte del Conjunto de Cámara creado por Mallo López. Actuaron en importantes salas Argentinas como son el Teatro Argentino de la Plata,

Cervantes, Teatro del Pueblo, etc, además de televisión, radio y giras por el interior del país. Asimismo, y hasta conformar el dúo, se presentaron como solistas con singular elogio de la prensa. Ambos cursaron estudios de interpretación con Adolfinia Raitzin de Távora, uno de cuyos conceptos se transformó en la principal búsqueda del dúo:

"...La guitarra, más que cualquier otro instrumento, requiere del solista, refinamiento, personalidad marcante, creatividad, sonido y carisma..."

El nivel artístico de Oscar se extendía también al Dibujo y fue por su capacidad conocido mundialmente.

Importantes estudios como Disney, Warner, Noa, entre los extranjeros, e innumerables publicaciones de la Argentina (Patoruzú, Isidoro, Condorito etc.) lo contaron entre sus dibujantes, llegando a ser Director de Arte de cantidad de películas de dibujo animado (La pantera rosa, Volver al futuro etc.).

Hacia 1990 creó su propio estudio de animación. Su profesión de dibujante, en la que fue asistido por Graciela, les permitió con la guitarra, seguir la línea generosa y desinteresada de su Maestra Consuelo Mallo López. La gran mayoría de sus conciertos fueron ofrecidos en forma amateur aunque, no por eso, desligados del compromiso con la excelencia materia de la cual Consuelo era exquisita cultora.

Con este dúo ofrecieron numerosos conciertos en Capital, Zárate y otros centros de Buenos Aires, en Santiago del Estero y Canadá.

Luego del fallecimiento de Oscar, Graciela recreó el repertorio en salas de Buenos Aires y en Kochi, la India, grabando además el CD: " Encuentro Musical", acompañada por Rolando Manzur, donde se escuchan obras grabadas con grupo de Cámara, dúos y solos.

Graciela se dedica a la labor docente y prepara un nuevo CD como solista.

Elijovich, Silvina. Integró el conjunto de guitarras que creó y dirigió Consuelo Mallo López.

Egresada del Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo" en las especialidades de guitarra y piano, donde se desempeña actualmente como profesora de guitarra desde el año 1974 y de piano, un poco después.

Docente en el Conservatorio "Ástor Piazzolla" desde su inauguración.

Docente en el Conservatorio Provincial "Alberto Ginastera" de Morón, Provincia de Buenos Aires.

Lizzoli, Abigaíl: "Esta joven concertista se formó bajo la dirección de sus padres Carlos Lizzoli y Consuelo Mallo López. Actuó por primera vez en Radio Nacional en 1952 y al año siguiente por televisión y en el teatro Montevideo. Actuó luego en diversas salas de la Capital y en el interior, y en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba. En 1959 integró el trío bajo la dirección de su madre y juntamente con la concertista Lydia Mabel Lynch, el que actuó ininterrumpidamente durante siete años. En 1962 forma con su madre un dúo con el que se han presentado exitosamente en salas y radios del país. Integra el cuerpo de profesores examinadores del Instituto Argentino de Declamación, música y Danza de la Provincia de Córdoba. Alterna sus actividades musicales con los estudios de abogacía y la labor literaria." Abigaíl fallece el 23 de noviembre de 1977.

Lynch, Lydia Mabel: "Ocupa en la actualidad un lugar destacado entre las guitarristas que actúan en nuestro ambiente. Realizó sus estudios de guitarra con Consuelo Mallo López y los de música y composición con los maestros Alfonso Galluzzo y Oro Levy, presentándose por primera vez al público en el año 1944. Desde entonces sus éxitos como concertista fueron reiterados en cada una de sus numerosas presentaciones, tanto en audiciones radiales, como en recitales para la "Asociación Guitarrística Argentina", "Amigos de la Guitarra", "Guitarrística de Rosario", teatro Smart, etc." (Ocean, 1959) (Biografía desactualizada. No he encontrado información actual o datos de contacto).

Pelatti, Osmar. Nació en la Ciudad de Chacabuco, Provincia de Buenos Aires, República Argentina, donde comenzó sus estudios musicales para proseguir luego en la Capital Federal con los guitarristas

Eduardo de Albistur y Consuelo Mallo López. También en Buenos Aires se especializó en Cursos de "Historia de la Guitarra" y Canto Lírico en la Ciudad de La Plata. Se ha presentado como concertista en distintas salas, radio y televisión, patrocinando sus conciertos organismos oficiales y entidades culturales.

Abarcó programas de autores de distintos períodos musicales, antiguo, barroco, clásico, romántico, contemporáneo y argentino, presentándose en diversas salas, entre otras: Asociación Guitarrística Argentina de Buenos Aires; Teatro del Pueblo, Buenos Aires; Centro Lucense, Buenos Aires; Centro Betanzos, Buenos Aires; Unión y Benevolanza, Bs. As.; Biblioteca Argentina para ciegos, Bs. As., Asociación Literaria "El manantial", Bs. As.; Atelier José Hernández, Bs. As. Asociación Cultural de Músicos de Buenos Aires; Casa de la provincia de Buenos Aires, Capital Federal; Dirección Municipal de Cultura, Necochea; Dirección Municipal de Cultura, Miramar; Biblioteca "Juan B. Alberdi", Carmen de Areco; Dirección Municipal de Cultura, Chacabuco; Colegio de Escribanos, Junín; Juventudes Musicales de la Argentina, Pergamino; Escuela de Bellas Artes, Pergamino; Dirección Municipal de Cultura, Chivilcoy; Dirección Municipal de Cultura, Alberti; Manzana de las Luces, Buenos Aires; Banco Credicoop, Buenos Aires; Asociación Promúsica, Chacabuco; Radio Nacional de Mendoza; L.S. 11, Radio Provincia; etc. Actuó como solista en el Cuarteto de Cámara "Argentino Valle". Es autor de numerosas obras de guitarra.

A partir del año 1996 se ha presentado en distintas audiciones ejecutando a dúo con su alumna y sobrina Vanesa Carolina Provenzano. He aquí algunas de sus últimas presentaciones: Museo Municipal Pompeo Boggio, Chivilcoy; Casa de la Cultura, Chacabuco; Círculo Guitarrístico Argentino, Buenos Aires; Centro Cultural Jukio Mishima, Buenos Aires; Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires; Manzana de las Luces, Buenos Aires; Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), Buenos Aires; Fundación de Arte y Cultura, Buenos Aires. Fue condecorado con la Manzana de Plata por la Asociación Arte y Cultura de la Ciudad de Buenos Aires el 21 de setiembre de 1995, "Día de las Artes". El 20 de setiembre de 1996 fue condecorado con la Manzana de oro. El 25 de setiembre de 1997 fue nombrado Miembro de Honor de "Ates y Letras" de la Ciudad de Buenos Aires. A partir del mes de setiembre de 1999 ha efectuado hasta el momento la séptima gira por la Provincia de Mendoza habiendo actuado en más de 50 ocasiones en distintos auditorios. Radio y Televisión: L.R.A. Radio Nacional (Mendoza); Súper Canal (Televisión); Radio Sintonía; Radio éxito; Radio Amadeus; Radio Galilei.

Otras presentaciones: Teatro Enzo Bianchi; Museo de Arte Americano; Universidad Nacional de Cuyo; Legislatura de Mendoza. Condecorado por el Gobierno de la Provincia de Mendoza con el Diploma de Honor al Mérito por su trayectoria, acto que se llevó a cabo en la Legislatura/ Salón de los Pasos Perdidos...."

Osmar pelatti ejecutó las obras de Abel Fleury en una noche inolvidable, donde un selecto público se regocijó con su interpretación. El concierto se inició con un Estilo; escuchando el temblor de las cuerdas de la guitarra latiendo con el corazón de Osmar Pelatti, un Fleury que nos dejó en su reinterpretación: diáfano, vibrante, tensando una emoción en la noche de la guitarra en "La Manzana de las Luces" y así fue transcurriendo un repertorio seleccionado por el artista, culminando con las obras más reconocidas del autor." Pascual Rizzo, Buenos Aires, octubre de 1997.

..."El programa ofrecido abarcó diversas épocas y estilos, permitiendo apreciar un arte muy depurado, consecuencia de una excelente técnica y bellísima sonoridad. En el dúo Pelatti-Provenzano son minuciosamente estudiadas las posibilidades instrumentales, evidenciando en cada interpretación, un exhaustivo análisis musical de las obras." Revista Mundo Guitarrístico", Buenos Aires, 15/11/92.

“Un pequeño recuerdo para alguien que siente un verdadero amor por la guitarra.” Consuelo Mallo López, Buenos Aires, 24/02/68.

Pisarello, Federico. Profesor superior de guitarra, realizó estudios de perfeccionamiento en Buenos Aires con la maestra Consuelo Mallo López. Este joven y destacado artista chaqueño, dio numerosos conciertos como solista con la Orquesta de Cámara y Orquesta Sinfónica de la Pcia. (1970). En ocasión de su visita a Europa en el año 1968, ofreció un corto ciclo de Petit Concert en Génova y Bugnato (Italia). Seleccionado por la Dirección de Cultura de la Pcia. Del Chaco, actuó en el Teatro General San Martín de Buenos Aires. Participó en el ciclo de “Pequeños Recitales” transmitido por Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, auspiciado por la Asociación Guitarrística Argentina. Intervino en un programa especial de Canal 11 de Buenos Aires junto con otros artistas chaqueños. Realizó trabajos para la enseñanza de la guitarra según un nuevo método. Ejerce la docencia en la Escuela de Música de la Provincia.

(Extraído del programa de concierto realizado en la Escuela Provincial de Música en adhesión al 10º aniversario del establecimiento; Consejo General de Educación de la Provincia del Chaco. Información no actualizada. No he logrado conseguir datos de contacto que me permitan actualizar la biografía de este intérprete).

Quiróz, Nora. Comienza sus estudios de guitarra a los 9 años, en el Conservatorio “Juan Sebastián Bach” de Villa del Parque. A los 15 años inicia su actividad docente. Más tarde perfecciona sus estudios de guitarra con la Profesora Consuelo Mallo López, luego con María Bello, discípula de Consuelo. Se perfecciona en el género “tango con maestro Aníbal Arias. En el año 1993 es convocada por la guitarrista Carla Carbone para integrar un grupo de tango interpretado por mujeres.

Forma parte del grupo “Las Mareadas” bajo la dirección del guitarrista y compositor Narciso Saúl. Desde el año 1999 y hasta la fecha integra “Musas Porteñas”, agrupación que comienza como trío, dos guitarras y voz, para luego constituirse en un dúo instrumental. Durante el año 2003, realiza, junto a Carla Carbone, el curso de tango dictado por Hugo Romero. En 2008 graba con el dúo “Musas Porteñas” el disco “Sociedad Tanguera”, realizando varias presentaciones en diversos lugares de Capital y el interior del país. Desde el año 2009 toma los cursos de Filosofía y Guitarra Suzuki, especializándose en niños pequeños desde los 3 años,

Dicta clases en el Instituto Musical Athenea, sociedad que comparte con la guitarrista Carla Carbone, en donde implementa el método de enseñanza Suzuki en el que se especializa.

Ramallal, Clara Sinde. Clara Sinde Ramallal nació en Buenos Aires, Argentina, el 28 de diciembre de 1935. A edad muy temprana comenzó y perfeccionó sus estudios de guitarra con Consuelo Mallo Lopez y los de música con Luigi Bratezzani. Más adelante estudió canto lírico con Thea Vitulli y Césare Met. Su trayectoria artística abarcó círculos musicales del país y del exterior. Recorrió durante varias giras las principales ciudades de Chile, Ecuador, Perú, Colombia y Venezuela, actuando en numerosas salas de concierto, asociaciones musicales y radiodifusoras. En la Argentina cumplió una intensa labor, sus presentaciones incluyeron conciertos en: Salta, Jujuy, Tucumán, Mendoza, Rosario y Buenos Aires entre otras. Destacados compositores como Alfonso Galluzzo, Elsa Calcagno y Bianchi Piñero le han dedicado obras. Grabó discos que incluían obras de Bach, Pujol, Scarlatti, entre otros, para el sello Parlophone. La Asociación Música de Cámara le otorgó su Diploma Honorífico por su eficaz y continua actuación. Desde 1980 figura en el Diccionario Musical Internacional "Who is Who

in Music" editado en Inglaterra. Durante varios años integró bajo distintos cargos la Asociación Guitarrística Argentina. Fue jurado en varios concursos guitarrísticos en la Ciudad de Buenos Aires. Algunas de sus obras y transcripciones fueron editadas por las editoriales Ricordi y D.A.I.A.M. Clará Sinde Ramallal alternó su pasión por la guitarra con su otra pasión, el canto lírico. Como soprano ligera debutó en Tucumán y Salta en una breve temporada de ópera que continuó con conciertos vocales en distintas ciudades del país. Integró el elenco de la Temporada Oficial de Ópera del Teatro Municipal de Caracas (Venezuela), cantando el rol de Rossina en la ópera "El Barbero de Sevilla" de Rossini, junto al barítono Renato Césare. Alterna su actuación con su tarea docente en la guitarra, habiéndose formado bajo su dirección excelentes guitarristas que hoy ocupan un lugar destacado dentro y fuera del país. En el año 1971 y ya decidida ampliamente por la guitarra, se avoca a la formación de un trío de guitarras que dirigió y llevara su nombre e integrará juntamente con Gloria Boschi y Silvia Molinari, ambas formadas bajo su dirección. El trío fue recibido exitosamente por crítica y público. Se destacan sus actuaciones en el Concert-House de Buenos Aires, Auditorium del Centro Cultural San Martín, Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, Instituto Goethe, Salón de Actos de la Facultad de Derecho, Colegio Nacional de Buenos Aires, Dirección de Cultura de Bariloche, Dirección de Cultura de Necochea, Santa Rosa y General Pico (Provincia de la Pampa), Asociación Guitarrística Argentina, Círculo Guitarrístico Argentino, Dirección de Cultura de Morón y otros destacados lugares. En el año 1985 sufrió la fractura de su muñeca izquierda en un serio accidente, desde entonces, y pese a su recuperación, se ha dedicado exclusivamente a la docencia. (htt14)

Restilo, Miguel Ángel. Guitarrista argentino. Hizo estudios de música en el Collegium Musicum de Buenos Aires y los de guitarra con Adolfo Luna, pasando después a hacerlos bajo la dirección de Consuelo Mallo López. Realizó un curso de perfeccionamiento con Narciso Yepes. Actuó en las radios Nacional y Municipal de Buenos Aires, Teatro del Pueblo, Asoc. Guitarrística Argentina, Casa de la Cultura Americana, etc.

(La biografía no está actualizada, debido a que los documentos que poseo tienen ya varios años de antigüedad. No poseo datos de contacto que me permitan acceder a información reciente. Datos extraídos de programa de concierto ofrecido en la Asociación Guitarrística de Chacabuco y artículo del medio gráfico publicado por Nestlé).

Saveb, Tzvetan. Concertista y renombrado docente. Nació en Bulgaria pero desde muy temprana edad la Argentina ha sido su hogar. Comenzó sus estudios en la Provincia de Santa Fé, guiado por el profesor Francisco Gil Baines, perfeccionándose luego con Consuelo Mallo López. (Datos extraídos de <http://weblogs.clarin.com/guitarras-del-mundo/page/17/> y programa de conciertos ofrecidos el 27 de noviembre de 1957 en el Ateneo Íbero Americano). (No he logrado contactar al guitarrista para actualizar la información)

Sila Godoy, Cayo. Nació en Villarrica el 4 de diciembre de 1919. Estudió música primero con su tío Marciano Echaury y a partir de los 16 años con Juan Carlos Moreno González (Armonía). Obtuvo una beca del gobierno paraguayo para perfeccionarse en Buenos Aires, Argentina donde tomó clases con la guitarrista Consuelo Mallo López. Está considerado como el más destacado intérprete de la guitarra del Paraguay, continuador y principal recopilador de la obra de Agustín Barrios Mangoré. En 1948 la Asociación Música de Cámara de Buenos Aires le otorgó un diploma por el mejor concierto de esa temporada. En 1953 por encargo del Gobierno Nacional emprendió una gira artístico-cultural siguiendo la ruta de Agustín Barrios, ofreció conciertos, conferencias y recopiló informaciones y documentos sobre el compositor. Entre 1959 y 1962 participó de los cursos de perfeccionamiento con Andrés Segovia en Santiago de Compostela, España. En 1963 invitado por el Presidente John F. Kennedy realizó una gira de conciertos por Estados Unidos. En 1977 patrocinado por el Programa

Amigos de las Américas, capítulo Paraguay-Kansas, desarrolló actividades en el Estado de Kansas, ofreciendo cursos de perfeccionamiento, conferencias y actuaciones en las principales ciudades como Wichita, Topeka y Lawrence. En 1980 viajó en gira de conciertos al Japón, en 1983 a Australia, además de los principales países de América y Europa. En 1994 fue nombrado asesor musical del Vice-Ministerio de Cultura y miembro del Consejo Asesor Nacional de Cultural. Es autor de variadas composiciones para guitarra. De estilo contemporáneo, entre sus creaciones se encuentran: habanera, Moto perpetuo, Extasis y Cuatro piezas para guitarra clásica (publicadas en Buenos Aires), Fiesta campesina, Canción íntima, Oración a Tania y Capricho. El estilo de Godoy, como compositor, se caracteriza por la presencia de elementos de la música popular, con un tratamiento armónico moderno, y sus últimas creaciones son atonales. Discografía: Sila Godoy en Concierto, grabado en Nueva York, EUA. Edición del Autor (1982). Sila Godoy, grabado en Australia (1983). (Aranjuez y Madrigal. 2 volúmenes con recopilación de sus anteriores grabaciones). Casete Sello Mbaracapú 1994). (La Música de Agustín Barrios Mangoré y José Asunción Flores. CD IFSA 1994 con recopilación de sus grabaciones).

Es co-autor con L.Szarán del libro Mangoré. Vida y obra de Agustín Barrios (Ed. Ñandutí Vive. 1994. Asunción) y en preparación: Los documentos de Barrios. Barrios visto por sus contemporáneos. (Fuente Diccionario de la Musica Paraguaya de Luis Szaran) (<http://www.mec.gov.py/cms>)
Suárez, Beatriz Nydia. "El panorama artístico local, enriquecido en los últimos años con la aparición de una serie de instrumentistas argentinos que enaltecen nuestro ambiente musical, destaca con la presencia de la guitarrista Beatriz Nydia Suárez la presencia de una artista admirablemente dotada, cuyo arte sólido y refinado la coloca entre los valores argentinos más dignos de ser señalados. Alumna de la prestigiosa profesora Consuelo Mallo López, la señora Beatriz Nydia Suárez en su rápida carrera artística ha desarrollado una amplia labor, habiendo ofrecido numerosos conciertos públicos así como diversas audiciones radiales, desde los micrófonos de Radio El Mundo y Radio del Estado. En tales ocasiones las excepcionales facultades de esta eximia intérprete de la guitarra se han manifestado en forma amplia y convincente, evidenciando la fina sensibilidad y el dominio técnico alcanzado por esta instrumentista, que aborda con idéntica propiedad y respetuoso concepto de los diversos estilos, páginas de Haydn, Mozart, Tárrega, Sor, Labarre, Prat, Albéniz y de autores argentinos, composiciones éstas últimas que logra traducir con un profundo conocimiento y delicado sentido expresivo.

Beatriz Nydia Suárez, que entre las últimas actuaciones cumplidas últimamente destaca un magnífico concierto realizado en el Teatro Nacional Cervantes, bajo los auspicios de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación, puede ser considerada como una de las más perfectas y prestigiosas instrumentistas que actúan en nuestro medio, dejando apreciar por medio de sus impecables interpretaciones el caudal expresivo y la importancia capital que adquiere la guitarra en manos de una artista que cuenta con dotes propias de la categoría de las que posee la figura que nos ocupa. MUNDO MUSICAL le augura por ello un brillante y auspicioso porvenir artístico."

"Mundo Musical", abril de 1956. (No he encontrado otras referencias a esta artista más que este artículo y algunos programas de conciertos de la misma. No he logrado tener acceso a datos de contacto que me permitan actualizar la información).

Testa, Graciela. "Tiene ya treinta años bien cumplidos en el marco de una vocación docente. Graciela Testa, con auténtica pasión porteña, manifiesta que, para interpretar la milonga, quien conoce el instrumento por aproximación, rasguea cuatro movimientos, pero el sabor lo da el quinto, que le otorga entidad y lo distingue del candombe. Se declara admiradora incondicional de Aníbal Arias y de Roberto Grella, al tiempo que destaca, entre los instrumentistas más jóvenes, a Analía Rego. Enseña en su casa-estudio de Palermo Viejo y asegura que los arreglos y adornos especiales que dan sentido

distintivo a la música ciudadana están en la mano derecha, al tiempo que, el gusto, en las corridas de tonos de la izquierda sobre el diapasón. Graciela Testa es autora de cursos que comprenden sesenta y siete rasgueos de todas las provincias; música latinoamericana y suburbana: ese material fue seleccionado y difundido a todo el país por la Radio Nacional. Por su casa pasaron legiones de músicos. Hoy, advierte en los chicos un crecimiento en el interés por aprender. Paralelamente, es requerida por cantantes profesionales para poder acompañarse en guitarra. Su currícula incluye su formación clásica con Consuelo Mallo López, lo que no le impidió ahondar en la escuela flamenca, el jazz y, por supuesto, el tango. ("http://edant.clarin.com/diario/2002/10/05/c-01001.htm")

Torrisi, Ángel Mario. Comenzó sus estudios musicales a la edad de 10 años. Fueron sus maestros Rafael Rodríguez Mendoza y Consuelo Mallo López. Egresó como profesor superior de música del Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo", figurando entre sus maestros Jorge Martínez Zárate, Juan Pedro Franze, Mario García Acevedo, Dora Berdichesky, Fermina Casanova, Ana Lucía Frega y Antonio Russo. Ha realizado el perfeccionamiento instrumental desde 1976 a 1988 con la distinguida laudista y guitarrista Adolfinia Reitzin de Távora, y desde 1994 hasta 2001 bajo la dirección del maestro Orlando Tarrío. Sus estudios de armonía, composición, instrumentación y orquestación, fuga y contrapunto los realizó con el maestro Rafael Rodríguez Mendoza. Figuran entre sus obras: ciclo Vía Crucis para orquesta de cuerdas, solistas, coro y bajo continuo; obras para piano, guitarra y canto y acompañamiento, y un concierto -aún inconcluso- para guitarra y orquesta. Además, cuatro libros de poesía y dos ensayos. Como docente ejerció en establecimientos nacionales de Educación Media, en la Escuela Nacional de Danzas y actualmente es titular de guitarra en el Conservatorio de Música de la ciudad de Buenos Aires. Fue invitado a dictar cursos de especialización para docentes de nivel secundario en educación por el arte desde la música, y de perfeccionamiento guitarrístico técnico y musical.

Ha realizado giras por Europa en 1979, 1989, 1992 y E.E.U.U. en 1992. Dio conciertos en Radio Nacional, Radio Ciudad de Buenos Aires, Canal 13, auditorio Misericordia de Belgrano, Centro Cultural General San Martín, Asociación guitarrística Argentina, museos de la ciudad (Rogelio Yrurtya, de Arte Español Enrique Larreta), Club Español, etc. Además participó como jurado en diversos concursos a nivel nacional.

(www.labellamusica.org/labellamusica/ciclos/MNBA/.../19noviembre2006.d...)

(Biografía no actualizada debido a no haber podido contactar al guitarrista).

"Llegué a Buenos Aires y me ubiqué, alquilé un departamento en Pasco 434 y Belgrano, pagando tres meses por adelantado pues me pedían una garantía que yo no disponía, recién llegado como era en ese momento (...) Fui presentado a Consuelo por Carlos Vega. Toqué la *Fuga*, de Bach, las *Variaciones sobre un tema de Mozart*, de Sor y *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega. Consuelo y Vega, después de escucharme, fueron a otra habitación y después Carlos Vega me dijo "Ya tiene profesora". Yo pregunté: "y cuánto va a cobrarme?" a lo que Vega contestó: "no le va a cobrar". "

Cayo Sila Godoy

"Y la solidaridad que tenía, además, con sus alumnos, a veces alumnos que no tenían tantas condiciones, igual ponía empeño para que siguieran y avanzaran y llegaran a ser algo en la música, o, simplemente, tocaran bien la guitarra..."

Juan Carlos Aragón Luna

"Me acuerdo que en vida de ella fui a hacer un curso, muy importante con López Ramos (68), un grande... Le dije: "Mire maestro, yo soy alumna de Consuelo Mallo López". Entonces él me dijo: "No sabía que era alumna de Consuelo Mallo López, pero yo no le tengo que corregir nada a usted". Me lo dijo delante del auditorio..."

Conclusiones

“Se puede afirmar sin dudas que Prat consolidó las bases de la enseñanza guitarrística sistematizada en esta parte de Sudamérica. Sus métodos se difundieron por gran parte del continente americano.”
71

La academia fundada por Domingo Prat sin dudas marca un antes y un después en la historia de la guitarra argentina.

En ella se forman cantidad de alumnos que se destacan posteriormente ya sea como ejecutantes de la guitarra y/o maestros y/o compositores. Ello le vale ganarse el rótulo de “Maestro de Maestros” a su fundador. La academia forma “profesionales” del instrumento en el país. Pero hay un dato más que curioso, y que tiene que ver con un asunto de “género”: la mayoría de los egresados de la academia son mujeres.

Éste no es un dato menor, si consideramos que durante el siglo XIX prácticamente no existen nombres femeninos ligados al arte guitarrístico en el país.

Interesante sería analizar el porqué de este hecho, sin embargo no es el tema que me ocupa, aunque puedo suponer que las previas visitas al país de la guitarrista española Josefina Robledo, antes de la fundación de la academia, y la presencia allí de la guitarrista Carmen Farré, cofundadora de la academia Prat y esposa del mismo, seguramente animaron a muchas jovencitas de la época a estudiar la guitarra. Tal es el caso de Consuelo, quien decide dedicarse al estudio del instrumento luego de la audición de un concierto de Josefina.

Paradójicamente, si bien existen muchos hombres que se dedican al arte de la guitarra durante la primera mitad del siglo XX en Argentina, ya sea interpretando y/o componiendo, no serán “ellos”, en líneas generales, quienes ocupen los primeros lugares en el podio de destacados intérpretes argentinos de guitarra, sino “ellas”, y en particular dos de estas alumnas egresadas de la academia Prat: María Luisa Anido y Consuelo Mallo López.

Lo cierto es que “el destino” (por decirlo de alguna manera) hace que cada una de ellas tenga un lugar y un tiempo en la historia de la guitarra en Argentina.

Mucho es lo que al día de hoy se conoce sobre María Luisa, ya que desarrolla una carrera internacional que la hace acreedora del título de “Primera Dama de la Guitarra”, y poco lo que se sabe de Consuelo, quien elige desarrollar su profesión en el país. Probablemente el hecho de haber abandonado tempranamente su actividad como solista haya contribuido al inmerecido y relativo “olvido” en que se vió sumergida su figura durante muchos años, hasta la actualidad.

CML es considerada, a juzgar por las crónicas y críticas de la época, el máximo exponente entre aquellos quienes se dedican a la interpretación de la guitarra en un momento determinado en nuestro país.

María Luisa también es considerada de la misma manera, aunque este concepto sobre ella ha sido hasta ahora de su pura exclusividad, por lo menos en lo que respecta a la primera mitad del siglo XX y a nivel nacional, aunque también lo haya sido a nivel mundial.

¿Cómo se explica ésto?

María Luisa nace el 26 de enero de 1907. Comienza sus estudios tempranamente y pronto logra sobresalir de entre el conjunto de guitarristas destacadas de la época. Su primer concierto completo

lo ofrece el 7 de mayo de 1918, a los 11 años de edad. Consuelo tiene para entonces 4 años y medio de edad, aproximadamente.

Por lo menos hacia el año 1923 ya es considerada “guitarrista cumbre”, como lo indican las referencias extraídas del diccionario de D. Prat:

“Hoy culminan desde lo más alto, en el arte guitarrístico, el divino virtuoso de Linares⁹ y “Mimita” Anido.”

Andrés Gaos, Septiembre de 1923.

Para ese entonces Consuelo da sus primeros pasos con el instrumento, ya que comienza alrededor de los 9 años a estudiarlo, y al momento de la crítica tiene 10 años de edad.

Varios años después, en 1933, María Luisa deja de dar conciertos para dedicarse a dar clases, luego de la muerte de su padre, para retomar su carrera internacional muchos años después, tras la muerte de su madre, en 1950.

Sorprendentemente es en el año 1932, un año antes del receso de las actividades concertísticas de María L., cuando Consuelo (dicho por ella misma) comienza su carrera artística como solista de guitarra, actividad que mantiene de manera intensa y continuada durante aproximadamente ocho años, es decir, hasta 1940, año en que nace su primera hija, Abigaíl.

Su gran desempeño en los escenarios durante estos años la colocan en el podio de los intérpretes de guitarra, tal como podemos constatarlo por ejemplo en los innumerables halagos que Eduardo Blanco Amor le dedica en su nota para “Columna”...

...”yo puedo y debo decir de esta gran artista argentina que es Consuelo Mallo López, que muchos de las grandes consagrados que yo conozco y admiro, nada tienen ya que enseñarle y tal vez alguno tenga que aprender de ella. Y esto lo digo yo, que soy todo lo contrario del “hincha”, y que suelo poner mucha cabeza y mucho tacto a la hora de los elogios. Que dejan de ser elogios cuando son verdades”.

Eduardo Blanco Amor, “Columna”, febrero y marzo de 1941.

O el encabezado del artículo de la revista Zupay del 7 de enero de 1939.

”Nuestra máxima concertista de guitarra Consuelo Mallo López”.

O la descripción de “Galicia”;

...”esta gran artista de la guitarra, colocada sin disputa a la cabeza de las más grandes figuras que en este país se dedican apasionadamente al culto del mágico y delicado instrumento...”

“Galicia”, 4 de diciembre de 1938.

Por lo que hasta aquí se puede observar, es que tanto María Luisa Anido como Consuelo Mallo López son reconocidas como íconos en la interpretación de la guitarra por lo menos en Argentina en diferentes momentos de la historia, y mientras una desarrolla su carrera en el ámbito nacional e internacional, la otra lo hace casi exclusivamente en el nacional, con lo cual, bajo el análisis histórico-cronológico, no resultan ser competidoras, sino más bien, figuras complementarias.

Se podría afirmar -como me dijera Fabio Caputo a mi entender muy acertadamente- que mientras María Luisa Anido es sin discusión la gran embajadora del arte guitarrístico argentino en el mundo durante el siglo XX, Consuelo representa el papel de portavoz o abanderada de la guitarra argentina en el país en la primera mitad del mismo siglo.

Una de las características quizás más interesantes de esta gran guitarrista, es la multiplicidad de facetas que presenta en su dedicación al arte de la guitarra, así es como se la ve conformando sus propios dúos, sus tríos, sus conjuntos de guitarra (los cuales a la vez dirige), dando conferencias y/o dedicándose a la docencia. Esta característica hace de Consuelo una artista de singular perfil.

En la medida en que transcurren los años, la imagen de Consuelo como gran solista de guitarra se va desdibujando, para dar paso a otro tipo de reconocimiento popular: la gran maestra, la directora del conjunto, el dúo Mallo López, el trío Mallo López...

Múltiples y variados como sus facetas son sus aportes al arte guitarrístico nacional. Como intérprete, se destaca Consuelo en sus comienzos por ser una gran virtuosa de la guitarra, interpretando desde sus primeros pasos por los escenarios obras de difícil ejecución, difundiendo las obras de los principales compositores para guitarra del siglo XIX, así como las importantes transcripciones realizadas hasta el momento. Su historia está necesariamente ligada a la de la radio en Argentina, considerando que es entre 1922 y 1926 la aparición de emisoras como Radio Gran Splendid, Quilmes Broadcasting, Radio Nacional, Estación Flores, Radio Prieto, Radio Callao y Radio Municipal -primera emisora oficial del país, entre otras. Su frecuente paso por las distintas radios acrecienta su labor como difusora del arte de la guitarra. Puedo afirmar, sin lugar a dudas, que es la guitarra de Consuelo una de las primeras escuchadas por las radios argentinas.

Su afán de aprendizaje, su búsqueda constante de nuevas expresiones la llevan a renovar su repertorio permanentemente, siendo así pionera también en la ejecución y difusión a nivel nacional, y en algún caso, sudamericano, de importantes obras que al día de hoy forman parte del repertorio del guitarrista, como es el caso de las "Piezas Características" de Moreno Torroba, algunas de las obras de Fernando Sor, las obras para laúd de J. S. Bach... En el caso de las obras de Moreno Torroba, cabe destacarse que éste es coetáneo a Consuelo, con lo cual se puede observar que Consuelo incluye en su repertorio obras "contemporáneas". En este sentido obra Consuelo de "expansora" del "espectro guitarrístico" conocido en el país al momento de cada estreno.

Demuestra ser una cabal y fiel exponente del arte guitarrístico de su tiempo. A este respecto cabe mencionar la realización de ocho conciertos en 1937, ofrecidos a razón de uno por mes sin repetir obras en sus programas, hecho que arroja una clara idea del amplísimo repertorio que fuera parte de su dominio, por ende, de su vasto conocimiento del repertorio guitarrístico existente hasta ese momento.

"Tomando rumbos distintos a los comunes, incluyó en sus variados programas obras originales de guitarra que dormían olvidadas en el álbum, las que ha hecho surgir dando vida y color al ejecutarlas maravillosamente, haciéndolas conocer así a numerosos públicos."

"Zupay", 7 de enero de 1939. Es también Consuelo pionera entre los guitarristas en dar conciertos-conferencia. En este aspecto, su labor como intérprete se entremezclará con su labor pedagógica. Ya desde los escenarios, Consuelo Mallo López da "cátedra", contribuyendo así a valorar y enaltecer la figura de los distintos autores y sus obras. Dan ejemplo de ello los conciertos en homenaje a Moreno

Torroba; al “Siglo de Oro del Laúd”; a Compositores Argentinos; a Fernando Sor; a las obras para Laúd de Johann Sebastian Bach; a Alfonso Galluzzo, etc...

No menos importantes son sus conciertos “populares”, ofrecidos en pueblos linderos a la Capital, con salones “repletos de obreros”. Así cumple la guitarrista la función de “gran difusora” del arte guitarrístico, llevando la guitarra a lugares donde las posibilidades de acceso de los pobladores a este tipo de expresión son menos frecuentes.

Su gran compromiso con su profesión, su habilidad como ejecutante, calidad interpretativa, y su carisma personal, dotada además de una gran elocuencia al hablar e inteligencia, la colocan en la “mira” de los compositores guitarristas argentinos ansiosos de dar a conocer sus obras. No sólo estrena obras de quienes hoy se consideran pilares dentro de los que a la composición para guitarra en nuestro país se dedican por entonces, sino que obra de “musa inspiradora” que ve nacer obras dedicadas especialmente para ella, enriqueciéndose así el repertorio guitarrístico nacional. El mismo efecto causan en los compositores sus posteriores formaciones guitarrísticas (dúos, tríos, conjuntos). Dan ejemplo de lo mencionado en este párrafo algunas de las composiciones de Abel Fleury, Adolfo Luna, Alfonso Galluzzo, Bianqui Piñero, Domingo Prat, Julio Sagreras, Gilardo Gilardi, Justo Morales, Vicente Gascón, Horacio Máspoli, Jorge Bufano, Honorio Siccardi, D. Maciel Varela, etc.

Así también dase el caso con los constructores de guitarra, que, como en el caso de la presentación de la guitarra “Sinfonía” y debido a sus méritos en el escenario, es Consuelo la “elegida” para darla a conocer al público. Otro ejemplo lo dan las guitarras que posee en su casa Consuelo, de autoría de varios luthiers de la época que, interesados en mostrar la calidad de sus construcciones, le regalan sus guitarras para que ella las utilice en sus conciertos. Entre aquellos se encuentran Francisco Díaz, Ernesto Castañera, Domínguez, etc. ()

Párrafo aparte merece ser destacada su preocupación por difundir la labor de los compositores argentinos. Así estrena obras como: “Sonata” de Alfonso Galluzzo y “Sonata Norteña” de Adolfo Luna; sumándose a sus dos conciertos dedicados exclusivamente a compositores argentinos.

Sus manifestaciones artísticas varían a lo largo del tiempo, adquiriendo diferentes formas: dúos, tríos, conjuntos de guitarras... Todas ellas contribuyen al enriquecimiento del panorama guitarrístico argentino.

Como docente su labor es fecunda, formando alumnos que más tarde llegan a ser tanto destacados concertistas así como profesores del instrumento, algunos de ellos ejerciendo en importantes instituciones del país, como en el caso de Juan Carlos Aragón Luna y María Bello. Su calidad como “maestra” del instrumento y la popularidad que en este sentido adquiere llevan a que incluso algunos instrumentistas ya formados busquen perfeccionarse con ella, tal es el caso de Cayo Sila Godoy, María Herminia Antola, Tzvetan Saveb...

Según Joaquín M. Dans, es Consuelo la única guitarrista mujer que representa conciertos de alumnos, lo cual la hace pionera también en este sentido.

Sus amplios conocimientos tanto en cuanto a la interpretación del instrumento como a su enseñanza y al instrumento mismo, así como en otros aspectos pertinentes al arte guitarrístico, quedan sintetizados en el seminario realizado en la Provincia de Tucumán. Basta leer los contenidos del extensísimo programa para darse cuenta de la vastedad de sus conocimientos y su generosidad en impartirlos. “Lo dió todo”, dirán sus alumnos, “no se guardó nada”.

Menester es mencionar su tarea desinteresada y generosa como docente, la cual permite que numerosos intérpretes pudieran tener acceso tanto a su formación guitarrística como a su perfeccionamiento, y lleva a algunos a ser más tarde profesionales del instrumento. No es un dato menor el hecho de que Consuelo prácticamente no cobrara las clases a sus alumnos, cuando sabía que éstos tenían dificultades para pagarlas, o cuando simplemente eran muy talentosos.

Finalmente...

...este trabajo pone en evidencia la intensa actividad guitarrística que ha tenido Consuelo Mallo López a lo largo de su vida, actividad manifestada de múltiples maneras.

Todas estas facetas han sido expuestas en la investigación, sin embargo considero que, si bien la documentación consultada y presentada es abundante y variada, será necesario continuar la tarea, ya que existen muchos datos de los cuales tengo conocimiento a través de las personas allegadas a CML con las cuales me he contactado, de los cuales no poseo documentación alguna que los certifique.

Por otro lado, la mayoría de los documentos aquí presentados son obtenidos a través de Pablo Lizzoli, hijo de Consuelo. Éstos constan de programas de conciertos, críticas y crónicas de diferentes medios gráficos de la época, algunas partituras, cartas, etc. que la misma Consuelo atesoraba a lo largo de su vida. Lamentablemente el galpón donde se albergaba esta documentación sufrió durante una tormenta averías que hicieron que se perdiese gran cantidad del valioso material.

No obstante todo ello, pienso que los puntos aquí desarrollados son suficientes para visualizar cuál y cómo ha sido el rol profesional y artístico de CML en la sociedad y su época, así como su posicionamiento dentro del ambiente guitarrístico argentino.

Muchas mujeres han tenido importantes trayectorias como guitarristas en la primera mitad del siglo XX, tanto en el orden nacional como internacional, destacándose figuras como las de Lalyta Almirón, María Angélica Funes, Celia Rodríguez Boqué, Nelly Ezcaray, Adolfinia Raitzin, Andrea Tizón, Maud Metcalfe, Irma Haydee Perazzo, María Pascual Navas, entre otras. Cada una de ellas representa, al igual que Consuelo Mallo López, una importante página en la historia de la guitarra argentina que es necesario redescubrir, ya que como anteriormente afirmo: es poco lo que se sabe de nuestra historia guitarrística y sus protagonistas.

Sería ideal hacer un estudio de la trayectoria guitarrística de cada una de ellas para no incurrir en errores de apreciación en el presente escrito.

A pesar de ello, y dada la documentación presentada, creo que resulta innegable reconocer la importancia del papel que representó CML en el desarrollo del arte guitarrístico en nuestro país, elevando sin duda a un grado mayor el mismo, colocándose como “figura de referencia” del más elevado arte guitarrístico en el país.

Se abren ahora para mí muchos interrogantes, como: ¿por qué una guitarrista de tal calibre no hizo una carrera internacional?; ¿por qué decidió Consuelo abandonar su carrera como solista?; ¿por qué cuando Moreno Torroba quiso llevarla a Europa ella no aceptó?; etc.; etc.

No es objeto de mi investigación analizar las causas de sus decisiones profesionales, sino simplemente hacer una descripción lo más detalladamente posible de la carrera de CML.

Sin embargo creo que las respuestas a esas preguntas ayudarían a visualizar aún con mayor precisión la magnitud de esta gran guitarrista, pues sospecho, no sin motivos, que quizás no sea el hecho de

que Consuelo no haya desarrollado una carrera internacional el mejor parámetro para medir su calidad como intérprete, como podría suponerse.

Será necesario entonces abrir un nuevo capítulo a esta misma historia...

1 (Bustamante, 1953), "Noticias Gráficas", 15 de junio de 1953.

2 Ídem anterior.

3 Josefina Robledo. (Valencia, 10-05-1897; ¿?) Guitarrista, transcritora, docente musical. Afamada concertista formada con el eximio valenciano Francisco Tárrega Eixea (21-11-1852; 15-12-1909), bajo cuya dirección estuvo hasta la muerte de su ilustre maestro. (<http://www.aportes.catalunyatango.com/robledo.htm>)

4 (Alonso, Nuestra Máxima Concertista de Guitarra Consuelo Mallo López, 1939)

5 Profesor y concertista de guitarra español. Nació en Villa Otero del Rey, provincia de Lugo el 24 de setiembre de 1893. (Prat)

6 No encontré referencias sobre este crítico de arte.

7 (Prat)

8 (Dans, 1941)

9 Guitarrista, compositora y pedagoga argentina. Nació el 26 de enero de 1907 en Morón, cerca de Buenos Aires. Cursó estudios de guitarra con Domingo Prat y Miguel Llobet. (<http://buscabiografias.com>)

10 Distinguido profesor de guitarra y compositor argentino. Nació en Tucumán el 10 de enero de 1882.

11 Guitarrista y profesor español. Nació en en Barcelona, el 17 de Marzo de 1886. Falleció en Haedo, Provincia de Buenos Aires, Argentina, el 20 de Noviembre de 1944.

12 (Alonso, 1939)

13 No hallé referencias sobre esta profesora.

14 (Prat)

15 (Buenos Aires, 1897- *id.*, 1963) Compositor argentino. Formado en Argentina, con Berutti y con Gilardi, y en Italia, con Malipiero, en 1932 entró a formar parte del grupo argentino Renovación. Es autor de ballets (*Títeres*, 1936), de óperas (*Clorinda la descontenta*, 1940; *Mador*, 1956), de conciertos y de música de cámara y orquestal. (<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/siccardi.htm>)

16 (Bustamante, 1953)

17 (Alonso, 1939)

18 (Prat)

19 (Prat)

20 Dedicatoria de Domingo Prat a Consuelo Mallo López en la partitura de la Sonata op. 8 Nº 21 de Trille Labarre.

21 Fragmentos extraído de los "Datos Biográficos" expuestos en el frente del programa del concierto ofrecido el 8 de junio de 1938 en el salón Lassalle.

22 Ídem anterior.

23 Madrid, 3 de marzo de 1891 - 12 de septiembre de 1982. Fue un compositor español, uno de los más vitales y prolíficos cultivadores de zarzuelas del siglo XX. Fue también crítico musical y compositor de piezas para guitarra. (http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Moreno_Torroba)

24 (Mallo López, 1935)

25 (Dans, 1941)

26 Guitarrista y compositor argentino. Nació en Capital Federal el 17 de abril de 1901. (Prat)

27 (Mallo López, 1935)

28 (Dans, 1941)

29 (Lassalle, 1938)

30 (Galluzo, 1936)

31 Compositor guitarrista, eximio en su más alto significado. Sobre su verdadera fecha de nacimiento existen algunas divergencias. Fetic lo da como nacido el 17 de febrero de 1780, mientras Saldoni dice que fue el 14 de febrero de 1778. (Prat)

32 LUNA Adolfo, n. 1889 en La Rioja, Argentina - m. 1971 en Buenos Aires. Concertista, compositor y profesor de guitarra argentino, exponente del género folklórico. (Martínez)

33 La nota de Noticiero Español hace referencia a comentarios aparecidos en algún otro medio capitalino del cual no poseo el documento.

34 "Ventajas que ofrecen las nuevas guitarras "sinfonía". La construcción de la caja acústica de una sola pieza sin barras, refuerzos, recortes, sin ángulos pronunciados, ni aristas, permiten facilitar y aumentar considerablemente su sonoridad ofreciendo la particularidad de emitir sonidos clarísimos y de una calidad poco común. La construcción de las cajas acústicas se realiza a una presión de 300 toneladas y a una temperatura de 260 grados F que permite formar una masa de madera reconstituida tan compacta que una vez terminada no se afecta por la humedad, el calor, ni los cambios bruscos de climas y solucionamos el grave inconveniente de las maderas estacionadas, que por muchos años que tengan, siempre sufren alteraciones al cambiarlas de la temperatura en que se han estacionado. La construcción es un poco más sólida que las guitarras corrientes, pues, debemos tener en cuenta que para darle el espesor normal, se necesita mucho más material para soportar la presión y temperatura que mencionamos, dando por resultado una verdadera caja acústica, compacta, sólida y perfecta" (Texto extraído del programa de concierto organizado por Diego Gracia y Cía, el 6 de agosto de 1938 con motivo de la presentación de sus nuevas guitarras "Sinfonía").

35 (Linares, Jaén, 21 de febrero de 1893 -Madrid, 3 de junio de 1987) fue un guitarrista clásico español, considerado como el padre del movimiento moderno de la guitarra clásica. Muchos estudiosos creen que, sin los esfuerzos de Segovia, y pese a la noble historia de dicho instrumento (derivado a su vez de la vihuela), la guitarra seguiría estando considerada como un instrumento meramente popular. (http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia)

36 Fragmento extraído de un artículo (documento original) que parece ser un anexo de un anuncio de un concierto o del programa del mismo que lamentablemente no posee fecha ni autor del mismo., por lo tanto no es posible ubicar la anécdota dentro de un orden cronológico ni corroborar su veracidad por el momento.

37 **Tárrega** (Villarreal, Castellón, 21 de noviembre de 1852 – Barcelona, 15 de diciembre de 1909). Fue un compositor y guitarrista español. Se considera el creador de los fundamentos de la técnica de la guitarra clásica del siglo XX y del interés creciente por la guitarra como instrumento de recital. (http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega)

38 (13 de febrero de 1778 – 10 de julio de 1839) fue un guitarrista y compositor nacido en España, Barcelona. Se le conoce a veces como el “Beethoven de la guitarra” en España. (http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Sor)

39 La expresión “son ejecutadas por primera vez por la concertista” da lugar a interpretaciones ambiguas. ¿Las obras son interpretadas por primera vez (estreno nacional)? o ¿es la concertista quien las toca por primera vez? Según la nota de Pauta de agosto de 1939, “las obras se escuchaban por primera vez”. Joaquín M. Danz, en su nota para Mundo Musical de febrero de 1941 expresa –refiriéndose a la totalidad de conciertos ofrecidos por CML en homenaje a Sor- : “la mayor parte de las obras, desconocidas para nosotros”. Esto arrojaría luz sobre el asunto, digamos, es Consuelo quien daría a conocer esas obras, pero crea confusión sobre qué alcance tiene ese “nosotros”. He de suponer que esta última expresión tiene alcance “nacional”, es decir, desconocidas aquí en Argentina.

40 Orense, 14 de septiembre de 1897 - Vigo, 1 de diciembre de 1979) fue un escritor y periodista español, que escribió tanto en gallego como en castellano. Su padre abandonó el hogar familiar cuando Eduardo sólo contaba tres años. En 1915, a la edad de diecisiete años, empezó a trabajar como secretario de dirección en *El Diario de Orense*. Durante esta época frecuentó las tertulias de Vicente Risco, figura que tuvo una importancia decisiva en su futura defensa y promoción de la cultura gallega. En 1919 emigró a Buenos Aires (Argentina), donde continuó en contacto con intelectuales gallegos de la emigración, tomando parte activa en la Federación de Sociedades Galegas, fundada en 1921, que pretendía aglutinar a todos los inmigrantes gallegos. En 1923 fundó con Ramiro Isla Couto la revista *Terra*, en lengua gallega. Más adelante participó también en otra publicación galleguista, *Céltiga*. En 1926 entró a formar parte del diario argentino *La Nación*, donde conoció a escritores argentinos como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Borges, Sabato y Mallea. En 1927 inició su carrera literaria, con la novela *Os Nonnatos*, a la que siguió, al año siguiente, el libro de poemas *Romances Galegos*. En 1928 regresó a Galicia como corresponsal del diario *La Nación*. Durante este primer regreso conoció a Castelao y a varios intelectuales del Partido Galeguista y el grupo *Nós*, y escribió *Poema en catro tempos*, que publicaría posteriormente en Argentina en 1931. Desde Buenos Aires colaboró más tarde con la revista *Nós* con varios poemas y tres capítulos de su novela inconclusa *A escadeira de Jacob*. Volvió a instalarse en España como corresponsal de *La Nación* entre 1933 y 1935, y conoció en Madrid a Federico García Lorca, homosexual como él y al que le unió una gran amistad; Blanco fue quien publicó los *Seis poemas galegos* (1935) de Lorca. Defendió desde Argentina la legalidad republicana cuando se produjo el estallido de la guerra civil española. Durante los 20 años siguientes utilizó en exclusiva el castellano en su obra literaria, con obras como *Los miedos* (1936) o *La catedral y el niño* (1948). En 1956 regresó al gallego con *Cancioneiro*, y en 1959 publicó una novela de gran importancia para la renovación de la narrativa gallega, *A Esmorga*. En Buenos Aires fundó y dirigió el Teatro Popular Galego. También fue director de la revista *Galicia*, publicada por el Centro Gallego de Buenos Aires. Regresó a España en 1965, y publicó otra obra que tuvo gran repercusión, el libro de cuentos *Os biosbardos* (1962). Su última etapa fue muy fecunda, a pesar de ser postergado por la cultura oficial: en 1970 dio a luz una nueva edición de *A Esmorga*, y en 1972 apareció la extensa novela *Xente ao lonxe*. En sus últimos años prestó gran atención al género teatral, con obras como *Farsas para Titeres* (1973) y *Teatro pra a xente* (1975). Falleció en Vigo el 1 de Diciembre de 1979. Sus restos descansan en el Cementerio de San Francisco (Orense). Muchas de sus obras narrativas (*A Esmorga*, *Xente ao lonxe*, *Os biosbardos*) se desarrollan en una ciudad ficticia, **Auria**, trasposición literaria de su Orense natal. Los críticos han encontrado en sus ficciones ecos de autores como Valle-Inclán o Eça de Queiroz. (http://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Blanco_Amor)

41 (Revista de la Guitarra, 1941)

42 María Herminia Antola. (Buenos aires; 4 de mayo de 1917). Inició sus estudios guitarrísticos con el profesor *Justo Tomás Morales*, uno de los primeros maestros que difundieron la escuela de Francisco Tárrega. Con dicho profesor y los guitarristas *Elsa Molina* y *G. Bianqui Piñero* integro un cuarteto que actuó en audiciones de radio y conciertos. Posteriormente estudio con la concertista y excelente profesora *Consuelo Mallo López*, con la que integro un dúo que actuó en la Capital Federal y en el interior del país ofreciendo conciertos con programas integrados por música clásica, moderna y haciendo conocer obras inéditas como las del compositor *Alfonso Galluzo*. Estudio la Teoría Musical en el prestigioso Conservatorio Fontova y posteriormente armonía con *Gilardo Gilardi*. Al fundarse la cátedra de guitarra en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, fue llamada para ocuparse interinamente de ese cargo, el cual fue concursado, quedando entonces como titular del Ciclo Básico. Posteriormente al convertirse dicha escuela en Facultad de Artes, le fueron ofrecidas las cátedras Bachillerato y Ciclo Superior. Al quedar vacante el cargo de jefe del Departamento de Música, el profesorado superior de dicho departamento, mediante voto secreto, como era de rigor, la eligió jefa del mismo, donde pudo desarrollar, al margen de la enseñanza, una labor de difusión del mismo a traves de conciertos con alumnos y profesores de la Facultad de Música en La Plata, Radio Municipal y Centro Cultural San Martín. En el año 1940 intervino en el documental "Buenos Aires", film realizado por el director *C. Maneo Sanz*, que constituyo la primera película argentina en colores, en el prólogo evocativo del Buenos Aires colonial con fondo musical de guitarra. En el año 1984 fue nombrada Asesor Docente de la Dirección de Enseñanza Artística de la Provincia de Buenos Aires, cargo al que renunció posteriormente. Fue incluida en los libros "Quien es quien en la Argentina" y "Los cien años de La Plata", por la labor realizada durante treinta y dos años en esa ciudad. En el año 1970 ingresó al Conservatorio Juan José Castro como profesora de guitarra, permaneciendo en el cargo hasta 1992. Integró el conjunto de instrumentos antiguos dirigido por el maestro *Adolfo Morpurgo* ejecutando el archilaud. (<http://www.guitarrasweb.com/mariaherminiaantola/Copia%20de%20index.htm>) (La biografía está desactualizada, ya que M. H. Antola falleció no hace mucho tiempo. No encontré datos sobre la fecha de su deceso)

⁹ Guitarrista y compositor argentino. Nació en Capital Federal el 17 de abril de 1901. (Prat) (Los datos no están actualizados. Galluzzo falleció hace ya varios años. No he podido encontrar datos de la fecha de su deceso). 43 Presento con este trabajo una copia en Cd de dicha grabación. Ésta estaba en manos de Héctor García Martínez, quien a su vez la consiguió a través de un coleccionista de discos de guitarra en Brasil.

44 Datos extraídos del programa de concierto ofrecido en el Teatro Argentino el 13 de noviembre de 1976.

45 (Argentino, 1976)

46 Fotografía extraída del programa de concierto en el teatro Smart el 17 de noviembre de 1943.

47 (Gulino)

48 Nació en Villarrica el 4 de diciembre de 1919. Estudió música primero con su tío Marciano Echauri y a partir de los 16 años con Juan Carlos Moreno González (Armonía). Obtuvo una beca del gobierno paraguayo para perfeccionarse en Buenos Aires, Argentina donde tomó clases con la guitarrista Consuelo Mallo López. Está considerado como el más destacado intérprete de la guitarra del Paraguay, continuador y principal recopilador de la obra de Agustín Barrios Mangoré. En 1948 la Asociación Música de Cámara de Buenos Aires le otorgó un diploma por el mejor concierto de esa temporada. En 1953 por encargo del Gobierno Nacional emprendió una gira artístico-cultural siguiendo la ruta de Agustín Barrios, ofreció conciertos, conferencias y recopiló informaciones y documentos sobre el compositor. Entre 1959 y 1962 participó de los cursos de perfeccionamiento con Andrés Segovia en Santiago de Compostela, España. En 1963 invitado por el Presidente John F. Kennedy realizó una gira de conciertos por Estados Unidos. En 1977 patrocinado por el Programa Amigos de las Américas, capítulo Paraguay-Kansas, desarrolló actividades en el Estado de Kansas, ofreciendo cursos de perfeccionamiento, conferencias y actuaciones en las principales ciudades como Wichita, Topeka y Lawrence. En 1980 viajó en gira de conciertos al Japón, en 1983 a Australia, además de los principales países de América y Europa. En 1994 fue nombrado asesor musical del Vice-Ministerio de Cultura y miembro del Consejo Asesor Nacional de Cultura. Es autor de variadas composiciones para guitarra. De estilo contemporáneo, entre sus creaciones se encuentran: Habanera, Moto perpetuo, Extasis y Cuatro piezas para guitarra clásica (publicadas en Buenos Aires), Fiesta campesina, Canción íntima, Oración a Tania y Capricho. El estilo de Godoy, como compositor, se caracteriza por la presencia de elementos de la música popular, con un tratamiento armónico moderno, y sus últimas creaciones son atonales. Discografía: Sila Godoy en Concierto, grabado en Nueva York, EUA. Edición del Autor (1982). Sila Godoy, grabado en Australia (1983). (Aranjuez y Madrigal. 2 volúmenes con recopilación de sus anteriores grabaciones). Casete Sello Mbaracapú 1994). (La Música de Agustín Barrios Mangoré y José Asunción Flores. CD IFSA 1994 con recopilación de sus grabaciones). Es co-autor con L.Szarán del libro Mangoré. Vida y obra de Agustín Barrios (Ed. Ñandutí Vive. 1994. Asunción) y en preparación: Los documentos de Barrios. Barrios visto por sus contemporáneos. (Fuente Diccionario de la Música Paraguaya de Luis Szaran) (<http://www.mec.gov.py/cms>)

49 (Luna)

50 (Bello, 1991)

51 (Gulino) CSG se refiere a Cayo Sila Godoy.

52(Cañuelas, provincia de Buenos Aires,14 de abril de 1898 - Buenos Aires,10 de febrerode 1966) fue un musicólogo, compositor y poetaargentino, considerado *el padre de la musicología argentina*. Fue hijo de Antonio Vega y Josefa Sánchez. Cursó la escuela primaria en su ciudad natal y el secundario *comercial* en Buenos Aires. Estudióguitarra desde los doce años de edad y desde los dieciséis fue discípulo de Antonio Torraca en violín,solfeo y teoría musical. Fue futbolista aficionado y, a la edad de 18 años, arquero del Cañuelas Fútbol Club. En Cañuelas fue llamado *el loco Vega* por su costumbre de recitar poemas de amor parándose sobre un banco de la plaza. Desde 1920 viajó por las provincias argentinas y colaboró con los diarios *Heraldo* e *Yrigoyen* de la ciudad de Concordia (Entre Ríos) bajo los seudónimos de *Cardenio* y *Rey Negro*. En 1926 se estableció en Buenos Aires. En 1927 creó en Cañuelas la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento y en ese mismo año fue adscripto ad honorem al Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia", sección de Arqueología, donde colaboró con José Imbelloni. En 1930 inició un proyecto de relevamiento musicológico del folclore argentino y en 1931 fundó el Gabinete de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales, entidad precursora del Instituto Nacional de Musicología que dirigió y que actualmente lleva su nombre. Al mismo tiempo, llevó a cabo un amplio estudio de los códices medioevales. Desde 1963 fue docente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, entidad a la que donó numerosos materiales musicológicos de su propiedad. En 1965 se incorporó a la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina como numerario. Fue asimismo correspondiente de entidades similares en Uruguay, Bolivia, Perú, México y Estados Unidos. (http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Vega)

53 (Gulino)

54 Discípula de Consuelo Mallo López, se presenta por primera vez ante el público en el año 1945. (1954)

55 Discípula de Consuelo Mallo López, formó parte del Conjunto de Guitarras Mallo López. Hacia el año 1951 ya habría ofrecido recitales de guitarra en prestigiosos círculos musicales del país. (1951)

56 Datos extraídos de programas de conciertos y artículos periodísticos, tales como el del medio gráfico "Córdoba" del viernes 21 de Agosto de 1956 o del programa de concierto del lunes 10 de setiembre del mismo año en el cine Plaza, provincia de Córdoba, entre otros.

57 (1956)

58 (Novas)

59 "Ocupa en la actualidad un lugar destacado entre las guitarristas que actúan en nuestro ambiente. Realizó sus estudios de guitarra con Consuelo Mallo López y los de música y composición con los maestros Alfonso Galluzzo y Oro Levy, presentándose por primera vez al público en el año 1944. Desde entonces sus éxitos como concertista fueron reiterados en cada una de sus numerosas presentaciones, tanto en audiciones radiales, como en recitales para la "Asociación Guitarrística Argentina", "Amigos de la Guitarra", "Guitarrística de Rosario", teatro Smart, etc." (Ocean, 1959)

60 "Esta joven concertista se formó bajo la dirección de sus padres Carlos Lizzoli y Consuelo Mallo López. Actuó por primera vez en Radio Nacional en 1952 y al año siguiente por televisión y en el teatro Montevideo. Actuó luego en diversas salas de la Capital y en el interior, y en el Teatro Rivera Indarte de Córdoba. En 1959 integró el trío bajo la dirección de su madre y juntamente con la concertista Lydia Mabel Lynch, el que actuó ininterrumpidamente durante siete años. En 1962 forma con su madre un dúo con el que

se han presentado exitosamente en salas y radios del país. Integra el cuerpo de profesores examinadores del Instituto Argentino de Declamación, música y Danza de la Provincia de Córdoba. Alterna sus actividades musicales con los estudios de abogacía y la labor literaria." (OCA, 1962 o posterior)

61 (1961)

62 Guitarrista surgida de la escuela de Consuelo Mallo López, se ha destacado con singulares relieves a través de numerosos recitales realizados en esta Capital y en el interior del país, actuando como solista. (1968)

63 Datos obtenidos de los respectivos programas de conciertos.

64 Las cartas fueron dirigidas separadamente a cada uno de los destinatarios mencionados, pero por ser exactas y haber sido enviadas en la misma fecha, agrupo a éstos a manera de simplificar.

65 (Bello)

66 Nace en Buenos Aires, Argentina, comenzando sus estudios con María Esperanza Navas, para luego perfeccionarse con la concertista y pedagoga argentina, Consuelo Mallo López. Egresada del Profesorado Nacional de Arte, especializándose en Folklore, ritmos y danzas latinoamericanas. Toma clases en Europa con el guitarrista e investigador José de Aspiazu, en la especialidad "Música Barroca y Renacentista", como así también con Alexandre Lagoya, sobre música del siglo XIX. Asiste a los cursos organizados por el Mozarteum Argentino, dictados por el maestro italiano Sergio Lorenzi, integrante del quinteto Chigiano, presentando obras del repertorio camarístico, junto al violinista Roberto Heller. Con el maestro Narciso Yepes, aborda obras del repertorio español. Asiste y toma clases con el distinguido concertista argentino, radicado en México, Manuel López Ramos. Estudia armonía y contrapunto con los maestros María Luisa De Caro y Carlos Suffern. Aníbal Arias la introduce en la técnica e interpretación de la música ciudadana. Con la investigadora y musicóloga Isabel Aretz perfecciona los diferentes ritmos latinoamericanos, especialmente, folklore argentino. Asiste a las clases del Centro de Estudios Brasileños en las cuales se interioriza y perfecciona obras de famosos autores brasileños. En 1990, realiza una gira de conciertos por España, Francia, Suiza e Italia, presentando el trabajo discográfico (Polydor 5275), junto al violinista Roberto Heller. Posteriormente presenta "Clásicamente", otro trabajo de grabación, en donde aborda composiciones latinoamericanas. Por esta labor, recibe, numerosas críticas y reconocimientos de la prensa especializada. Ha actuado en los principales medios y salas de conciertos: Facultad de Medicina, Teatro del Pueblo, Centro Cultural del Teatro San Martín, Salón Dorado del Teatro Colón, Auditorium de Mar del Plata, Teatro 25 de Mayo de Santiago del Estero, Universidad del Sur de Bahía Blanca, etc. En Brasil, se presenta en radio y TV, como asimismo realiza conciertos en salas de España, Francia y Suiza. Actualmente ejerce la docencia en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y en el Instituto Superior de Música "Santa Ana". (Bello, 2005)

67 Presento el CD correspondiente junto con este escrito.

68 (Pelatti)

69 Cita impresa en el programa de concierto a cargo del Trío de Guitarras "Mallo López", 27 de agosto de 1953.

70 (Martínez)

71 Andrés Segovia.

Bibliografía

[Publicación periódica] // Mundo Guitarrístico. - Capital Federal : Círculo Guitarrístico Argentino.

[Programa de concierto]. - Buenos Aires : [s.n.], 29 de noviembre de 1925.

[Entrada de concierto]. - 14 de noviembre de 1926. - Concierto realizado en el Salón La Argentina.

[Entrada de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 20 de mayo de 1932. - Concierto realizado en la Sala de la Wagneriana.

[Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 20 de mayo de 1932.

[Publicación periódica] // Revisa de la Guitarra. - Buenos Aires : [s.n.], 30 de junio de 1941.

[Publicación periódica] // Cine Argentino. - 16 de diciembre de 1943. - 257 : Vol. V.

[Programa de concierto]. - Rosario : [s.n.], 15 de diciembre de 1951.

[Programa de concierto]. - Rosario : [s.n.], 29 de mayo de 1954.

[Programa de concierto]. - Alta Gracia : [s.n.], 10 de setiembre de 1956.

[Programa de concierto]. - 15 de mayo de 1961.

[Programa de concierto]. - 21 de mayo de 1968.

[Artículo] // El Día. - La Plata, Buenos Aires, Argentina : [s.n.], 8 de setiembre de 1961.

(www.labellamusica.org/labellamusica/ciclos/MNBA/.../19noviembre2006.d...) [En línea].

"<http://edant.clarin.com/diario/2002/10/05/c-01001.htm> [En línea].

Alonso Lita Nuestra Máxima Concertista de Guitarra Consuelo Mallo López [Publicación periódica] // Zupay. - 7 de enero de 1939.

Amor Eduardo Blanco Sobre el arte puro de Consuelo Mallo López [Artículo] // Columna. - Buenos Aires : [s.n.], febrero y marzo de 1941.

Argentina Asociación Guitarrística [Carta]. - 15 de octubre de 1974.

Argentina Asociación Guitarrística Concierto en homenaje a Francisco Tárrega [Programa de concierto]. - 7 de mayo de 1939.

Argentina Sociedad de Integración Guitarrística [Diploma de reconocimiento]. - 12 de diciembre de 1980.

Audición excepcional [Publicación periódica] // Estrellas. - 6 de octubre de 1946. - 14.

Bello María [Grabación de sonido] // Emociones. - 2005.

Bello María Entrevista a María Bello [Entrevista].

Bello María Inolvidables momentos junto a Consuelo Mallo López [Publicación periódica] // Mundo Guitarrístico. - junio de 1991.

Bello María Seis cuerdas enlutadas por una pérdida irreparable [Texto dedicado]. - 1996.

Bustamante F. Díaz [Informe].

Bustamante F. Díaz Gracias a su Madre, una Gallega Recia como un Roble [Artículo] // Noticias Gráficas. - 15 de junio de 1953.

Chacabuco Un concierto para el recuerdo [Artículo]. - Chacabuco : [s.n.], 29 de 10 de 1975.

Cid Cristina María Luisa Anido Gran Dama de la Guitarra [Libro]. - Ciudad de Buenos Aires : [s.n.], 2004.

Concierto conferencia en homenaje al gran compositor Federico Moreno Torroba [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 5 de julio de 1934.

Concierto Consuelo Mallo López [Programa de concierto]. - 30 de julio de 1939.

Concierto de Guitarra [Programa de concierto]. - Wilde : [s.n.], 19 de octubre de 1935. - De los "Conciertos Populares".

Concierto de Guitarra a cargo de Consuelo Mallo López [Programa de concierto]. - Quilmes : [s.n.], 21 de diciembre de 1935.

Concierto de Guitarra en homenaje a Fernando Sor [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 11 de noviembre de 1936.

Concierto de guitarra en homenaje a los ciegos [Artículo] // La Voz del Interior. - 4 de setiembre de 1956.

Consuelo M. López en LR 4 [Artículo] // Antena. - 7 de octubre de 1943.

Consuelo Mallo López tuvo un homenaje de la mano del profesor Osmar Pelatti [Artículo] // Chacabuco. - Chacabuco : [s.n.], 28 de noviembre de 2007.

Consuelo Mallo López, alumna del Profesor Jesús González [Programa de concierto]. - 14 de noviembre de 1926.

Crítica Consuelo Mallo López Obtuvo un Gran Éxito en su Recital en Homenaje a Torroba [Artículo]. - Buenos Aires : [s.n.], 6 de julio de 1934.

Crítica Consuelo Mallo López ofreció anoche su XI concierto de guitarra [Artículo]. - 9 de abril de 1936.

Crítica La Concertista Consuelo Mallo López, Aplaudida [Artículo]. - 14 de junio de 1935.

Dans Joaquín M. Consuelo Mallo López [Publicación periódica] // Mundo Musical. - febrero de 1941.

Dans Joaquín M. Consuelo Mallo López [Publicación periódica] // Mundo Musical. - febrero de 1941.

Democracia Las guitarristas Mallo López-Antola actuaron con lúcido éxito en "El Círculo" [Artículo]. - Rosario : [s.n.], 8 de setiembre de 1936.

Diego Gracia y Cía [Programa de concierto]. - 19 de junio de 1938. - En ocasión de la presentación de las guitarras "Sinfonía".

Diego Gracia y Cía A modo de Homenaje [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 15 de diciembre de 1937.

Diego Gracia y Cía Audición de guitarra por Consuelo Mallo López [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 8 de abril de 1939.

El Heraldo Consuelo Mallo López obtuvo otro gran éxito [Artículo]. - Buenos Aires : [s.n.], 25 de agosto de 1938.

El Mundo Consuelo Mallo López fue celebrada en su audición [Artículo]. - 16 de junio de 1935.

Fleury Abel Lejanía [Partitura]. - Buenos Aires : [s.n.], 4 de agosto de 1952. - Partitura dedicada a Consuelo Mallo López con dedicatoria del autor..

Galicia Concierto de guitarra de Consuelo Mallo López [Artículo]. - 4 de diciembre de 1938.

Galicia Dúo Mallo López Antola [Artículo] // Galicia. - Buenos Aires : [s.n.], 21 de junio de 1936.

Galluzo Alfonso . - 8 de mayo de 1936. - Manuscrito dedicado a Consuelo M. López..

Galluzzo Alfonso A Consuelito, esta "muestra" de veleidades de "compositor", antes de conocer el solfeo. [Partitura manuscrita]. - 5 de mayo de 1936.

Güestrin Néstor La Guitarra en la Música Sudamericana [Libro].

Gulino Elisa Godoy de CARLOS VEGA - CAYO SILA GODOY- CONSUELO MALLO LÓPEZ.
http://es.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia [En línea].
http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Vega [En línea].
http://es.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Blanco_Amor [En línea].
http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Moreno_Torroba [Informe].
http://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_Sor [En línea].
http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rraga [En línea].
<http://www.aportes.catalunyatango.com/robledo.htm> [Informe].
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/siccardi.htm> [Informe].
<http://www.cinenacional.com/pelicula/la-mujer-y-la-selva> [En línea].
<http://www.guitarrasweb.com/mariaherminiaantola/Copia%20de%20index.htm> [En línea].
<http://www.mec.gov.py/cms> [En línea].
<http://www.youtube.com/watch?v=IAfHYFNCWss&feature=plcp> [En línea].
<http://buscabiografias.com> [Informe].

Instituto Luccelli Bonadeo Primera Feria de la Guitarra Española [Premio Reconocimiento a la Trayectoria Docente]. - 18 de mayo de 1992.

Intendente de la Ciudad de Chacabuco Declarando de Interés Municipal los Actos a la Memoria de la Sra. Consuelo Mallo López [Decreto]. - Chacabuco : [s.n.], 29 de agosto de 2007.

La concertista Consuelo Mallo López dió otro recital [Artículo] // Noticiero Español. - Buenos Aires : [s.n.], 14 de agosto de 1938.

La Gaceta Un curso de guitarra dará comienzo hoy [Artículo]. - San Miguel de Tucumán : [s.n.], 19 de agosto de 1974.

La Hora Concierto de Guitarra [Artículo]. - Mercedes : [s.n.], 7 de julio de 1962.

La Nación La guitarrista Consuelo Mallo López ofreció una audición en el Lassalle [Artículo]. - 9 de abril de 1939.

La Nación Realizóse un concierto en la Asociación Guitarrística Argentina [Artículo]. - 14 de junio de 1935.

La Prensa Consuelo Mallo López actuó en la Asociación Guitarrística Argentina [Artículo]. - 10 de abril de 1936.

La Prensa Consuelo Mallo López dió una conferencia y un recital de guitarra [Artículo]. - 7 de julio de 1934.

La Prensa Homenaje a Sor de Consuelo mallo lópez en el Lassalle [Artículo]. - 30 de julio de 1939.

La Reforma Exitosa velada musical tuvo lugar anoche [Artículo]. - 22 de abril de 1968.

La Vanguardia Un recital de la joven guitarrista C. Mallo López [Artículo]. - 14 de junio de 1935.

López Consuelo Mallo [Conferencia] // Concierto-conferencia en homenaje al gran compositor Federico Moreno Torroba. - Capital Federal : [s.n.], 1934.

López Consuelo Mallo Al Señor Director del Fondo Nacional de las Artes [Carta]. - Buenos Aires : [s.n.], 27 de mayo de 1976.

Luna Juan Carlos Aragón Sobre Consuelo Mallo López [Entrevista].

Mallo López Consuelo Conferencia sobre el Siglo de oro del Laúd. - Capital Federal : [s.n.], 12 de junio de 1935. - Texto escrito a máquina, encontrado dentro de un cuadernillo en donde CML atesoraba programas, críticas, etc.

Mallo López Consuelo Conferencia sobre Federico Moreno Torroba // Conferencia. - Buenos Aires : [s.n.], 12 de junio de 1935.

Martínez Hécto García ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA 2004 - [Libro].

Martínez Hécto García <http://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/122> [En línea] = Maestros Españoles de Guitarra en el Río de la Plata.

Martínez Héctor García <http://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/122> [En línea].

Morán Gregorio ¿Les suena María Luisa Anido? [Artículo] // La Vanguardia. - 22 de julio de 1995.

Múscari Eduardo [Publicación periódica] // Mundo Guitarrístico. - julio de 1994.

Noticias Gráficas En un Buen Recital, Consuelo Mallo López Estrenó una Obra de A. Luna [Artículo]. - 10 de junio de 1938.

Novas Emilio [Publicación periódica] // El Hogar.

Obras escritas directamente para laúd de J. S. Bach [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.].

Pauta Agosto 1939 [Artículo]. - agosto de 1939.

Pelatti Osmar [Entrevista].

Pomilio Tomás Los conciertos de guitarra durante el año 1936 [Publicación periódica] // El Momento Musical. - febrero de 1937. - 4 : Vol. II.

prat diccionario de guitarristas [Libro]. - bas : dfrg, 1542.

Prat Domingo Con afecto y admiración a la eximia ejecutante guitarrota Consuelo Mallo López. [Partitura]. - 7 de febrero de 1933. - Partitura de Trille Labarre con dedicatoria a CML.

Prat Domingo Diccionario de Guitarristas [Libro]. - [s.l.] : Romero y Fernández.

Presentación de Consuelo Mallo López, eminente concertista de guitarra. [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 8 de junio de 1938.

Primer Seminario de Enseñanza e Interpretación Guitarrística para el NOA [Programa del seminario]. - 19 al 24 de agosto de 1974.

RCA Víctor Un Dúo de Destacadas Guitarristas Debuta en Discos Víctor [Publicación periódica] // La Voz de RCA Víctor. - abril de 1937. - 4 : Vol. V.

Recital de guitarra en homenaje a Fernando Sor [Programa de concierto]. - Buenos Aires : [s.n.], 29 de julio de 1939.

Recital de Guitarra por Consuelo Mallo López [Programa de concierto]. - Capital Federal : [s.n.], 9 de mayo de 1933.

Revista de la Guitarra [Publicación periódica]. - Buenos Aires : [s.n.], 30 de junio de 1941.

Sagreras Julio A la eximia concertista de guitarra orgullo del arte guitarrístico argentino Sta. Consuelo Mallo López [Partitura manuscrita]. - Buenos Aires : [s.n.], setiembre de 1935. - Pieza musical "Danza de Odaliscas" dedicada a Consuelo Mallo López.

Salón Lassalle Programa de concierto ofrecido en el salón Lassalle el 6 de junio de 1938. // Programa de concierto.. - Capital Federal : [s.n.], 8 de junio de 1938. - Artículo extraído del programa mencionado..

Señalado éxito del Trío Mallo López [Artículo] // Jujuy. - 16 de junio de 1949.

Stolzing Walter de Mallo López Consuelo [Publicación periódica] // Revista Musical Argentina. - mayo de 1936. - 3 : Vol. 1.

Teatro Argentino [Programa de concierto]. - 13 de no de 1976.

Teatro OCA [Programa de concierto]. - Mar del Plata : [s.n.], 1962 o posterior.

Teatro Ocean [Programa de concierto]. - 4 de mayo de 1959.

Tribuna Libre Con éxito reapareció un dúo de guitarras [Artículo]. - 6 de diciembre de 1936.

Un nuevo recital de la concertista Consuelo Mallo López [Artículo] // Noticiero Español. - 19 de junio de 1938.

Viglietti Cedar Origen e Historia de la Guitarra [Libro]. - [s.l.] : Albatros, 1973.

www.labellamusica.org/labellamusica/ciclos/MNBA/.../19noviembre2006.d... [En línea].

Anexo I: Síntesis.

Consuelo Mallo López.

- **1913.** Nacimiento.
- **1925.** Primer concierto en el “Hogar Gallego”.
- 14 de noviembre de **1926.** Concierto en el Salón “La Argentina”. Primera crítica.
- A partir de **1927** (aprox.) Actuaciones en diferentes radios porteñas.
- 20 de mayo de **1932.** Recital en la “Sala de la Wagneriana”. Comienzo de su carrera artística.
- **1932-1941.** Conciertos “populares”.
- 9 de mayo de **1933.** Estreno sudamericano de las “Piezas Características” de Moreno Torroba.
- **1934.** Primer concierto-conferencia dedicado a Moreno Torroba /// Comienzo de actividad docente .
- **1935.** Dos conciertos-conferencia en el salón “Lassalle” dedicados a obras originales para laúd de los siglos XVI, XVII y XVIII, con disertación sobre el siglo de oro del laúd y estreno de “Sonata” de Alfonso Galluzzo /// Formación del dúo Mallo López-Antola.
- **1936:** Dos conciertos dedicados: 1º) a obras de compositores argentinos: Morales, Bufano, Gascón, Luna, Máspoli, Fleury, Gilardi, Sagreras, Galluzzo y Prat, todas escritas especialmente para Consuelo; 2º) a Fernando Sor ///
Estreno de la Romanza Nº 2 y la Sonata Nº 2 de Alfonso Galluzzo por el dúo Mallo López-Antola.
- **1937.** Dos sucesos: 1º) de mayo a diciembre, ocho conciertos en el salón Lassalle, uno por mes, sin repetición de obras en sus programas; 2º) noviembre, estreno en Argentina de obras escritas para laúd -no transcritas para guitarra- de Johann Sebastian Bach.
- **1938.** – Dos sucesos: 1º) polémico estreno de la “Sonata Norteña” de Adolfo Luna; 2º) presentación de la guitarra “Sinfonía”.
- **1938-1939.** Reconocimiento como primer figura de la guitarra argentina por diferentes medios gráficos.
- **1939.** Cuatro conciertos como solista. 1º) **9 de abril:** estreno de “Preludio” y “Sonata” de Galluzzo, “Serie de Danzas” (bailecito, zamba y gato) de Adolfo Luna y Danza Nº 1, “Zoraida” de Pedrell, obras todas dedicadas a CML; 2º)
7 de mayo: homenaje a Francisco Tárrega, 3º) **29 de julio:** homenaje a Fernando Sor en conmemoración del centenario de su muerte, con obras desconocidas públicamente; 4º) **30 de julio:** nuevo homenaje a Sor con la interpretación de sus 30 minuetos /// Dúo Mallo López-Antola: **2 de diciembre,** homenaje a Fernando Sor.
- **1939.** Matrimonio Consuelo Mallo López- Juan Pablo Lizzoli.
- **1940.** Formación del primer Conjunto de Guitarras.
- **1940.** Nacimiento de Abigaíl Lizzoli.
- **1940-1950.** Actividad del primer Conjunto de Guitarras.
- **1945.** Nacimiento de Pablo Sergio Lizzoli.
- **1946.** Formación del primer Trío de Guitarras con Clara Sinde Ramallal y Delia Montero Ayala /// Homenaje a Alfonso Galluzzo por el conjunto de guitarras.
- **1946-1956.** Actividad del primer Trío de Guitarras.
- **1957.** Formación del segundo Trío de Guitarras con Lydia Mabel Lynch y Abigaíl Lizzoli.

- **1957-1966.** Actividad del segundo Trío de Guitarras.
- **1962** (aprox.) Formación del dúo Mallo López Lizzoli.
- **1962-1975** (aprox.) Actividad del dúo Mallo López-Lizzoli.
- **1965.** Formación del dúo Mallo López-Alcalá.
- **1965-1969** (aprox.) Actividad del dúo Mallo López-Alcalá.
- **1970.** Formación del segundo Conjunto de Guitarras.
- **1970-1979** (aprox.) Actividad del segundo Conjunto de Guitarras.
- **1974.** Presidencia de la Asociación Guitarrística Argentina /// Seminario de Enseñanza e Interpretación Guitarrística para el N.O.A.
- **1980.** Mención “Socio Honorario” de la Sociedad de Integración Guitarrística Argentina, en reconocimiento por su labor en pro de la música.
- **1988.** Formación del dúo Mallo López-Bello.
- **1992.** Premio “Reconocimiento por su Trayectoria Docente”.
- **1995.** Fallecimiento.
- **2007.** Declaración de los actos en reconocimiento de la memoria de Consuelo Mallo López como “De Interés Municipal” en la Ciudad de Chacabuco, Provincia de Buenos Aires. Creación de estatuillas Consuelo Mallo López para reconocimiento de valores artísticos.

Obras dadas a conocer por CML en Argentina (en base a documentos presentados en este trabajo):

“Piezas Características” (Moreno Torroba) -dada a conocer en América del Sur-
Menuett (Suite IV Nº 5), Allemande (Suite III); Bourree (Suite IV), Double (Suite II), Praludium (Suite II),
Menuett (Suite IV, Nº 4); Gavotte (Suite III); Sarabande (Suite II); Gigue (Suite IV); Loure (Suite IV); Courante
(Suite I); Allegro y Praeludium Mit Presto (Suite III), (J. S. Bach).

“Minueto Nº 18 » en Fa Mayor ; « Introduction et Theme Varié op. 20 » ; « Fantaisie et Variations op.30 » ;
« Le Tambourin » (est. 10) ; « Grand Sonate op. 22 » ; « Minueto Nº 28 en Mi menor » ; « Andante en Si bemol
Mayor op. 23 » ; « Troisième Fantaisie op. 10 » (Fernando Sor).

“Romanza Nº 2” (Galluzzo) -dedicada María Herminia Antola, estrenada por el dúo Mallo López-Antola-.

Obras dedicadas a CML (en base a documentos presentados en este trabajo):

“Yaraví”; “Minueto” (Domingo Prat).

“Milonga”; “Lejanía” (Abel Fleury)

“Cuando” (Gilardi)

“Danza de Odaliscas” (Sagreras)

“Gavota” (Morales)

“El Sueño de las Brujas” (Bufano)

“Sonata”: Allegro, Andante, Minueto y Tarantela (Gascón)

“Vidala”; Serie de Danzas: “Bailecito”, “Zamba” y “Gato” (Adolfo Luna)

“Gato” (Máspoli)

“Cajita de Música”; “Danza de Odaliscas” (Sagreras)

“Capricho Nº 6”; “Tema con Variaciones y Final”; “Preludio” (mano izquierda sola); “Sonata” (Galluzzo)

“Sonatina op. 8”: Allegro, Andante, Minuetto, Final a la Tarantela (Gascón)

“Sonata Nº 2”: Allegro moderato, Andante Largo, Scherzo, Allegro –estrenada por el dúo Mallo López-Antola;
“Andantino”, “Melodía”, “Pequeño Rondó”, “Berceuse”, “Sonata Nº 1” –para el conjunto de guitarras (Alfonso
Galluzzo).

“Danzas de Amor”, Serie Argentina: “Festejo” (zamba); “Amor” (vidala); “Triunfo”; “La Firmeza”; “Alegrías” (malambo). (Adolfo Luna) –al conjunto de guitarras CML.

Obras estrenadas por CML (en base a documentos presentados en este trabajo):

“Sonata” (Alfonso Galluzo)

“Sonata Norteña” (Adolfo Luna)

Danza Nº 1, “Zoraida” (Pedrell)

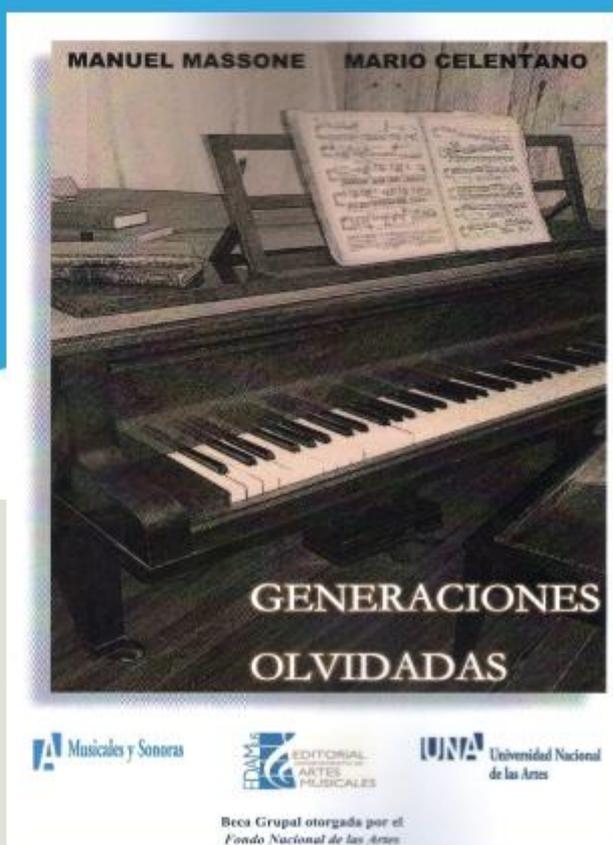
Obras interpretadas por CML como solista (en base a documentos presentados en este trabajo, según orden de aparición):

- 1) “Recuerdos de la Alhambra” (Tárrega) (1ª obra interpretada)
- 2) “Capricho Árabe” (Tárrega)
- 3) “Variaciones” (Mozart, Sor, Segovia)
- 4) “Andante Largo” (Sor)
- 5) “Rapsodia en concierto” (Parga)
- 6) “Vidalita” (Sinópoli)
- 7) “Asturias” (Albéniz)
- 8) “Adelita” (Tárrega)
- 9) “Gran Jota” (Arcas)
- 10) “Estudio Nº 3” (Coste)
- 11) “Canción de Cuna” (Pujol)
- 12) “Danza Mora” (Tárrega)
- 13) “Estudio Nº 8” (Coste)
- 14) “Tercera Rapsodia” (Parga)
- 15) “Minueto de la “Sonata 25” (Sor)
- 16) “Andante Largo” (Sor)
- 17) “Leyenda” (Albéniz)
- 18) “Septimino” (Fragmento) (Beethoven)
- 19) “Gavota” (Bach)
- 20) “Sonata” (Cimarosa)
- 21) “Allegro alla Tarantelle” (Mertz)
- 22) “Andante Largo” (Sor)
- 23) “Romanza op. 44” (Rubinstein)
- 24) “Kuwawiak” (Wieniawsky)
- 25) “Trémolo” (Gottschalk)
- 26) “Campanela”, estudio (Prat)
- 27) “Sonatina”: Allegretto, Andante, Allegro (Moreno Torroba)
- 28) “Seguidillas” (Mitjama)
- 29) “Bourée” (Bach)
- 30) “Sonata” (Labarre)
- 31) “Sonatina” (Paganini)
- 32) “Sonata” (Albéniz)
- 33) “Mazurka” (Tárrega)
- 34) “Alborada” (Tárrega)

-
- 35) "Sueño" (Tárrega)
 - 36) "Preludio" (Torroba)
 - 37) "Piezas Características": Preámbulo, Oliveras, Melodía, los Mayos, Albada, Panorama (M. Torroba)
 - 38) "Fandanguillo" (M. Torroba)
 - 39) "Burgalesa" (M. Torroba)
 - 40) "Suite Castellana": Fandanguillo, Arada, Danza (M. Torroba)
 - 41) "Nocturno" (M. Torroba)
 - 42) "Sonata" (A. Galluzzo)
 - 43) "Danza Exótica" (Billi)
 - 44) "Gavota" (Morales)
 - 45) "El Sueño de las Brujas" (Bufano)
 - 46) "Sonata", con sus movimientos Allegro, Andante, Minueto, Tarantela (Gascón)
 - 47) "Vidala" (Luna)
 - 48) "Gato" (Prat)
 - 49) "Minueto" (Prat)
 - 50) "Milonga" (Fleury)
 - 51) "Cuando" (Gilardi)
 - 52) "Cajita de Música" (Sagreras)
 - 53) "Danza de Odaliscas" (Sagreras)
 - 54) "Capricho Nº 6" (Galluzzo)
 - 55) "Tema con Variaciones y Final" (Galluzzo)
 - 56) "Sonata Nº 2" Op. 25: Andante, Allegro, Tema con Variaciones y Minueto (Sor)
 - 57) "Sonata" Op. 15 (Sor)
 - 58) "Fantasía": Largo, Tema con Variaciones y final. (Sor)
 - 59) "Menuett" (Suite IV Nº 5) (J. S. Bach)
 - 60) "Allemande" (Suite III) (J. S. Bach)
 - 61) "Bourree" (Suite IV) (J. S. Bach)
 - 62) "Double" (Suite II) (J. S. Bach)
 - 63) "Praludium" (Suite II) (J. S. Bach)
 - 64) "Menuett" (Suite IV, Nº 4) (J. S. Bach)
 - 65) "Gavotte" (Suite III) (J. S. Bach)
 - 66) "Sarabande" (Suite II) (J. S. Bach)
 - 67) "Gigue" (Suite IV) (J. S. Bach)
 - 68) "Loure" (Suite IV) (J. S. Bach)
 - 69) "Courante" (Suite I) (J. S. Bach)
 - 70) Allegro y Praeludium Mit Presto (Suite III) (J. S. Bach)
 - 71) "Gallarda" (Galilei)
 - 72) "Aria" (Arcángelo de Leuto)
 - 73) "Catena D'Amore" (Negri)
 - 74) "Il Conte Orlando" (Molinari)
 - 75) "Capriccio" (Asioli)
 - 76) "Les Cloches de París" (Besard)
 - 77) "Forza D'Amore" (Caroso)
 - 78) "Preludio" (S. L. Weiss)
 - 79) "Courante" (J. S. Bach)
 - 80) 30 Minuetos (Fernando Sor)

-
- 81) "Sonata Nº 2" Op. 25: Andante, Allegro, Tema con Variaciones y Minueto (Fernando Sor)
 - 82) "Fantasía Nº 2" Op. 7: largo, Tema con Variaciones y Final (Fernando Sor)
 - 83) "Hoja de Álbum" (Galluzzo)
 - 84) "Las Campanas de París" (Besard)
 - 85) "Nocturno" (Carcassi)
 - 86) "Minueto en Mi" (Haydn)
 - 87) "Danza de los Enanos" (Grieg)
 - 88) "Danza Española Nº 2" (Prat)
 - 89) "La Noche" (Rubinstein)
 - 90) "Preludio" (Spinardi)
 - 91) "Sarabanda" (Aguado)
 - 92) Variaciones Op. 9 (F. Sor)
 - 93) Zapateado" (Ross)
 - 94) "Sonata en Re" (Mateo Albéniz)
 - 95) "Preludio" ("A la iglesia") (Tschaicowsky)
 - 96) "Minueto en Re" (Beethoven)
 - 97) "Tonadilla" (Laserna)
 - 98) "Movimiento Perpetuo" (Burgmüller)
 - 99) "Barcarolla" (Ricci)
 - 100) "Barcarolla" (Xoudis)
 - 101) "Triste" (Morales)
 - 102) "Triste" (Aguirre)
 - 103) "Danza Española Nº 1" (Domingo Prat)
 - 104) "Canción de Cuna" (D. Prat)
 - 105) "Preludio" (Gurlit)
 - 106) "Panaderos" Danza española (Arcas)
 - 107) "Granada" (Albéniz)
 - 108) "Canción Castellana" (M. Torroba)
 - 109) "Ráfaga" (Turina)
 - 110) "Jota" (D. Prat)
 - 111) "Variaciones Op. 20" (Mauro Giuliani)
 - 112) "Escondido" (Prat)
 - 113) "Danza Catalana de Espiritu Popular" (Pujol)
 - 114) "Mallorca" (Albéniz)
 - 115) "Melodía" (Moreno Torroba)
 - 116) "La Cziganne" (López Chavarri)
 - 117) "Allegro" (Homenaje a F. Sor) (Manuel Ponce)
 - 118) "Sonata Norteña" (Adolfo Luna)
 - 119) "Preludio" (Galluzzo)
 - 120) "Sonata" (Galluzzo)
 - 121) "Serie de Danzas": Bailecito", "Zamba" y "Gato" (Adolfo Luna)
 - 122) Danza Nº 1, "Zoraida" (Pedrell)
 - 123) "Danza de la Pastora" (Halffter)
 - 124) "Torre Bermeja" (Albéniz)
 - 125) "Pavana" (F. Tárrega)

RESEÑAS



GENERACIONES OLVIDADAS.

Este libro es resultado del intenso y criterioso trabajo de un equipo de investigadores conformados por docentes, graduados y estudiantes del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes quienes con rigurosidad científica, justeza metodológica y vocación artística han dedicado su tiempo y conocimiento a explorar la producción de compositores argentinos del siglo XIX, representantes de la música para piano del romanticismo en nuestro país.

Procediendo a la exhumación de sus obras continuaron con un profundo análisis estilístico, revisión y digitación de las mismas, conformando un corpus de producciones que una vez digitalizadas se encontrarán en condiciones de ser interpretadas pianísticamente y publicadas para su difusión y circulación.

Es de destacar que el repertorio pianístico objeto de esta investigación ha sido olvidado durante cien años en el medio musical. Esta desidia cultural es superada por la significación e impacto que logra esta investigación, tanto en el ámbito académico, a través de esta publicación, como en el artístico, plasmado en su producción discográfica.

La reivindicación de los aportes técnico-instrumentales y estéticos del período de la historia de la música argentina investigado y el reconocimiento a sus compositores constituyen un valioso tributo al patrimonio musical nacional.

Lic. Cristina Vázquez
Decana Directora del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA

Mgtr. Diana Zuik
Directora
Diciembre 2016