a Elías Palma
Sonata
para Piano
Celia Torrá

Celia Torrá. *Sonata para piano en La*

Romina Dezillio (compiladora)

Autoridades del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" - UNA

Decana: Prof. Cristina Vázquez
Secretario Académico: Lic. Pablo Freiberg
Secretaria de Posgrado e Investigación: Mag. Ana María Mondolo
Secretario Administrativo y de Desarrollo Institucional: Dr. Rodolfo Ripp

Celia Torrá. *Sonata para piano en La*

Romina Dezillio (comp.)

UNA ARTES MUSICALES Y SONORAS

EDAMus EDITORIAL DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES

Celia Torrá. Sonata para piano en La.

Compilado por Romina Dezillio.
Romina Dezillio [et al.]; ilustrado por Silvia Trachcel.
1a ed. compendiada.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDAMus - Editorial del Departamento de Artes Musicales, 2017, 89 p.
CD-ROM, DOC

ISBN 978-987-46224-4-0

1. Estudios Universitarios. 2. Estudios Culturales.

CDD 306.4842

Fecha de catalogación: 31/10/2017

Celia Torrá. Sonata para piano en La

Primera edición

Este libro ha sido realizado con el apoyo de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes en el marco de sus programaciones científicas 2013-2014 y 2015-2017 y constituye parte de los resultados obtenidos por equipos de investigación dirigidos por Silvina Luz Mansilla, Prof. Titular Ordinaria en el DAMUS.

©Romina Dezillio – Silvina Luz Mansilla – Celia Torrá -

Compilado por Romina Dezillio

Arte de tapa: Silvia Trachcel

©EDAMus: Editorial del Departamento de Artes Musicales de la Universidad Nacional de las Artes.
Av. Córdoba 2445 – Ciudad Autónoma de Buenos Aires – República Argentina

ISBN 978-987-46224-4-0

Fecha de publicación: octubre de 2017

El contenido y la originalidad de este documento es de responsabilidad exclusiva de sus autores. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

A Olga Galperín

Tenaz y apasionada intérprete

ÍNDICE

De círculo vicioso a círculo virtuoso. Presentación
Silvina Luz Mansilla
p. 9

Prólogo
Marcela Méndez
p. 13

Femenino singular: pensamiento musical y estilo en las primeras compositoras profesionales
Romina Dezillio
p.15

Sonata para piano de Celia Torrá. De virtuosa del violín a compositora y directora de coro y orquesta
Romina Dezillio
p.23

Transcripción de fuentes
La canción escolar
Celia Torrá
p. 33

Una gran artista, un gran carácter, una mujer en Concepción del Uruguay
Armida Lucía Bucci
p. 37

Sonata para piano en La
Celia Torrá (edición de Ricardo Jeckel)
p. 41

Sobre la compiladora
p. 89

De círculo vicioso a círculo virtuoso

Presentación

Silvina Luz Mansilla[1]

Este libro electrónico reúne algunos resultados académicos producidos por dos equipos de investigación vigentes dentro de las programaciones científicas 2013-2014 y 2015-2017 de la Universidad Nacional de las Artes. Radicados en la cátedra "Historia de la música argentina" del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" a cargo de quien suscribe, sendos proyectos fueron acreditados mediante concurso, en función del Programa Nacional de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación y Deportes de la Presidencia de la Nación.[2]

Se completa así, con gran satisfacción, una parte de la tarea de varios años, que tuvo entre sus objetivos generales, el análisis en repertorios musicales argentinos, de algunos procesos de recepción artística ocurridos en torno al Conservatorio Nacional de Música y Declamación y la Sociedad Nacional de Música durante la primera mitad del siglo XX. También, se rematan eficazmente con esta publicación tres de los objetivos específicos planteados, en el sentido del relevamiento y detección de obras musicales inéditas en repositorios públicos y privados, la transcripción y edición crítica de dicha música y la transferencia a la comunidad académico-artística.[3]

---

[1] Profesora Titular Ordinaria. Proyecto 34/0308. Programación 2015-2017.Universidad Nacional de las Artes.

[2] Los integrantes del proyecto 2013-2014, "Maestros y discípulas. Algunas sonatas para piano producidas en Argentina entre 1931 y 1937. Estudio de recepción y puesta en valor", fueron originalmente Silvina Luz Mansilla (dir.), Romina Dezillio, Félix Junghanns y Hernán G. Vázquez. Se incorporaron en su transcurso, Ricardo Jeckel, Silvia Trachcel, Gabriel Vinker y Florencia Zuloaga. El siguiente equipo, 2015-2017, "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. La creación musical en torno al Conservatorio Nacional (1924-1955)", se integró originalmente por: Silvina Luz Mansilla (dir.), Hernán G. Vázquez (co-dir.), Juan Pablo Bettinotti, Guillermo Carro, Romina Dezillio, Guillermo Dellmans, Hector Gimenez, Ricardo Jeckel, Félix Junghanns, Silvina Martino, Laura Otero, Silvia Trachcel y Florencia Zuloaga. Por distintos motivos, la participación de Guillermo Carro, Hernán G. Vázquez y Florencia Zuloaga estuvo restringida a los dos primeros años de existencia del equipo.

[3] Otros resultados están presentes en publicaciones individuales y colectivas. Véase Silvina Luz Mansilla: "Contribución de Haydée Loustaunau a la historia del piano en la Argentina. Una aproximación", *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, Año 10, Vol. 1. Talca (Chile): Universidad de Talca, 2017, p. 64-79. Silvina Luz Mansilla: “Aportes bibliográficos de Athos Palma a la formación de instrumentistas y compositores en Argentina”, *Actas de las XI Jornadas*

Hemos corroborado las hipótesis secundarias planteadas en su momento. Sobre todo, aquellas que postularon la carencia de edición como uno de los condicionamientos negativos que acarreó la música estudiada. La invisibilización de algunos repertorios producidos por compositoras argentinas resultó, desde luego, una consecuencia esperable de la afirmación anterior. Así, nuestro aporte actual se erige como un quiebre de esas lógicas viciosas, en las cuales las circunstancias principales se constituyen negativamente a la vez como causa y como efecto, dando por resultado situaciones por completo insolubles. Muy por el contrario, aspiramos a la creación de un círculo virtuoso que, a partir de la libre disponibilidad de la fuente primaria (la solvente, bien construida, *Sonata* de Celia Torrá, en su partitura), fructifique en numerosas interpretaciones pianísticas que coadyuven a una mejor comprensión del patrimonio musical argentino. Si acaso se produjera, además, algún registro sonoro que ampliara el conocimiento sobre la obra para las generaciones futuras, o se incluyera la composición entre las posibles partituras disponibles para estudio en instituciones de formación pianística de este país, nuestra meta adquiriría un estatuto superlativo pues se alcanzaría una verdadera activación patrimonial. Es la música, a la vez, un patrimonio cultural tangible e intangible; y solo la parte tangible estará en salvaguarda a partir de este libro.

Entre los integrantes del equipo que se abocaron principalmente a este trabajo se encuentran, en primer plano, Romina Dezillio y Ricardo Jorge Jeckel; a ellos, mis calurosas felicitaciones y enorme gratitud.[4] Sin los escritos comprometidos de Dezillio con que se ingresa en el tema, no se

"Estudios e Investigaciones". Buenos Aires: Instituto de Historia y Teoría del Arte “Julio Payró”, UBA, 2017, p. 215-223. Silvina Luz Mansilla, Laura Otero, Romina Dezillio y Silvina Martino: "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. Avances de una investigación grupal sobre música argentina", *4' 33". Revista Online de Investigación Musical,* Nº 16. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", UNA, 2016. Disponible en: http://artesmusicales.una.edu.ar. Silvina Luz Mansilla: "Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino. Pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias", *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. El piano. Historia, didáctica e interpretación.* Buenos Aires: IIMCV, Universidad Católica Argentina, 2016, pp. 66-73. Silvina Luz Mansilla: "La Sonata para piano (1921) de Athos Palma. Procesos de recepción en la producción musical argentina”, en Olivencia, Ana María et alii (eds.). *Actas de las XXI Conferencia de la AAM y XVII Jornadas Argentinas de Musicología del INM*. Mendoza, 2015, pp. 57-67. Disponible en: www.aamusicologia.org.ar.

[4] Tal como consta en los informes oportunamente presentados, la investigadora realizó, en el marco de su integración al proyecto de investigación 34-0254, del DAMUS-UNA (programación 2013-2014), un viaje de investigación que abarcó las ciudades de Paraná y Concepción del Uruguay, con el objeto de recabar información y relevar fuentes primarias y secundarias en archivos oficiales y privados.

comprendería la existencia misma del libro. Sin el cuidado editorial de Jeckel, no se contaría con un material musical confiable y de uso, directamente destinado a la interpretación pianística. Desde tareas colaborativas, participamos asimismo Félix Junghanns, Laura Otero, Silvia Trachcel (con su trabajo tanto pianístico como de artista visual) y quien suscribe. Agradezco especialmente a Inés Torrá, sobrina-nieta de la compositora, por permitir la edición de la partitura. También, a la profesora y arpista entrerriana Marcela Méndez, referencia ineludible en la producción de conocimiento sobre Celia Torrá, por su calidad humana y por la gentileza de su prólogo.

Prólogo

Marcela Méndez

"L'avenir des gens d'exception sera confié à la vigilance de leur disciple"

André Tubeuf

Este libro electrónico sobre la Sonata en La menor de Celia Torrá llega para seguir ahondando y profundizando sobre la trascendencia de la labor de esta extraordinaria mujer entrerriana que dejó un fértil legado al acervo musical argentino.

Como mujer, Celia Torrá fue una verdadera pionera que hizo su propio camino solo con su talento e inteligencia. Su vida y sus logros fueron extraordinarios teniendo en cuenta el tiempo en que vivió, una época plagada de prejuicios y preceptos sociales que ella supo sortear gracias a su talento y tenaz dedicación.

Su asertividad hizo que se mantuviera firme en un camino difícil que la llevaría a transitar en la búsqueda estética más allá de su violín. Celia estaba llamada a crear, y así rompiendo esquemas establecidos como muchas otras mujeres de su tiempo, emprendió el camino que la llevó a ocupar terrenos de los cuales la mujer parecía estar excluida.

Si miramos hacia atrás en el tiempo, podemos observar que, rara ha sido la mujer que ha destacado en cualquiera de las artes, y como no podía ser menos, en la historia de la música culta occidental tenemos una ausencia llamativa sobre el papel que ha desempeñado la mujer en el desarrollo de la historia musical.

No obstante, en las últimas décadas se han producido grandes avances en el terreno de la puesta en valor de la mujer en la música occidental. Este progreso se ha reflejado en la importancia que han adquirido las diferentes publicaciones de diccionarios, enciclopedias, historias y antologías de textos sobre la música y las mujeres. Este es el caso del presente libro electrónico, resultado del meduloso, serio y extremadamente meticuloso trabajo de Romina Dezillio y del equipo de investigación liderado por la renombrada musicóloga Silvina Luz Mansilla que nos brinda una edición revisada y crítica de la obra para piano más significativa escrita por Celia Torrá.

Femenino singular: pensamiento musical y estilo en las primeras compositoras profesionales

Romina Dezillio

> La civilización moderna, que ha dado a la mujer la mayor suma de derechos civiles, que la ha incorporado a la universidad, al gabinete y al parlamento, con lo cual se ha ampliado en ella su campo mental, le asigna un papel de creadora y sembradora a la par del hombre. Ahora conocemos a la mujer que crea imágenes de su espíritu, al mismo tiempo que crea a los seres vivientes de su carne. Podría decirse que solo le falta producir grandes obras musicales para reconocerle la plenitud del genio.[5]

Buenos Aires, 1931. El párrafo está extraído de una glosa dedicada a la obra de la poeta María Alicia Domínguez publicada en la revista *Nosotros*. Resulta un ejemplo elocuente de la negación naturalizada que pesaba sobre las mujeres respecto a las necesarias aptitudes para la composición musical. La legitimación de sus dominios sobre esta materia sería la más resistida de sus conquistas, por erigirse como el patrimonio exclusivamente masculino dentro del campo musical. Sin embargo y sorprendentemente, para ese entonces la historia de las mujeres como compositoras estaba en desarrollo y es posible apreciar su proyección futura. Solo algunos ejemplos:

- 1931. Celia Torrá (1884-1962) compuso su primera obra para orquesta, *Rapsodia entrerriana,* que resultó ganadora en el concurso de obras sinfónicas promovido por la Asociación del Profesorado Orquestal. Fue estrenada bajo la batuta de su autora por la Orquesta Filarmónica de la Asociación el 1º de noviembre de 1931, en el concierto de clausura de la temporada.[6] En 1930, Torrá había fundado, y desde entonces dirigía, la Asociación Coral Argentina, y en 1938 asumió la dirección de la Asociación Sinfónica Femenina. Compositora y directora de coros y orquesta, Celia Torrá fue también una violinista virtuosa y desde 1929 daba conciertos con

[5] Juan Rómulo Fernández: "María Alicia Domínguez", *Nosotros* N° 268, Buenos Aires, septiembre 1931, p. 21.
[6] "Hoy se realizará el último concierto de la A. del Profesorado Orquestal", *La Nación*, 01 de noviembre de 1931, p. 10.

el Trío Argentino de Música de Cámara, junto a Blanca Cattoi (violonchelo) y Lita Spena (piano).

- 1925. María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) debutaba en el Teatro Colón de Buenos Aires con la composición de la música para la tragedia griega *Fedra* que se repuso dos años más tarde. El positivo reconocimiento que recibió esta obra, compuesta por encargo de la Universidad Nacional de La Plata, le valió a Curubeto Godoy la designación unánime como miembro de la Sociedad Nacional de Música y Miembro *Honoris Causa* del Consejo Superior de la Universidad. Durante la década del 20 compuso alrededor de veinte obras para piano solo, conjuntos de cámara y orquesta. En 1945, Curubeto Godoy ganó el concurso de obras líricas y "ballets" de la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires, con su ópera *Pablo y Virginia* que se estrenó al año siguiente en el Teatro Colón de dicha ciudad.[7]

- 1930. Una reseña de un concierto de alumnos de las cátedras de composición del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a cargo de Ricardo Rodríguez y José André destacaba que: "Lita Spena [1904-1989] ha realizado sorprendentes progresos: su *Serie para piano* sí acredita influencia de sus autores favoritos, los modernos: Debussy y Ravel, es una obra simpática, bien escrita para el piano, de la cual nos agradó, sobre todo, el 'Minuet', una página cautivadora".[8] En 1937, su *Sonata* para piano fue estrenada en el 'Primer Concierto de Cámara' del *Primer Salón Nacional de Música de Argentina* y la interpretación estuvo a cargo de Livia Quintana. Integró el programa del primero de siete conciertos programados y resultó la ganadora en la "Quinta categoría (para un instrumento solo)", que compartió con *Sonatina*, de Antonio De Raco; *Cuatro piezas, estilizaciones del género popular*, de Isidro Maiztegui; y *Suite moderna*, de Domingo Soderini.[9]

---

[7] *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Año XXIII, Nº 7639, 16 de abril de 1946, p. 806.

[8] Teatro y Música. "En el Conservatorio Nac. de Música se dio un concierto de alumnos". Recorte presente en el archivo familiar de la compositora Ana Carrique. El único dato editorial disponible es el año 1930, por la tipografía se deduce que corresponde al diario *La Nación* y, por el contenido, que se trata de una audición de fin de curso.

[9] *Boletín del XXVII Salón Anual de Artes Plásticas, Primer Salón Nacional de Música Argentina*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Artes, 1937.

- 1935. Isabel Aretz (1909-2005) cursaba el último año de su formación como pianista y compositora en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Buenos Aires cuando conoció a Heitor Villa-Lobos. Durante su visita a la Argentina, Aretz pudo hacerle escuchar una de sus composiciones para piano y así obtuvo una beca para estudiar orquestación con él en Río de Janeiro. Hacía dos años que trabajaba junto a Carlos Vega estudiando la música tradicional argentina y latinoamericana. En esos años compuso su primera partitura orquestal, la tituló *Puneñas* y la dedicó "al Maestro Heitor Villa-Lobos". La obra se estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires en 1937 y en 1941 se interpretó en Washington en un concierto organizado por la Unión Panamericana.

A pesar de estos hechos, la legitimación de la composición musical fue la última conquista dentro de las prácticas artísticas de las mujeres y, resulta evidente, no por falta de incursiones en la materia. La mencionada reseña de 1930 acerca del concierto de alumnos de las cátedras de composición del Conservatorio Nacional admite que:

> Llama la atención el número de niñas que siguen los cursos de composición en el Conservatorio Nacional. Desde luego, nada objetamos a que las mujeres aborden el campo de la creación artística, tanto porque en nuestro propio país varias, como Celia Torrá, Irene [Irma] Williams, Joaquina Yuntía, María Isabel Curubeto Godoy, Lía Cimaglia Espinosa, y últimamente, Ana Carrique, han afirmado bellas condiciones, como por el hecho de que la sensibilidad femenina es adecuada a la expresión musical y ha logrado, entre nosotros, en el canto, el piano, el violín, la guitarra, el violonchelo y el arpa, afirmar el espíritu artístico de la mujer argentina;

[El punto y coma da lugar a la pregunta por el sentido, y el temido advenimiento de la preposición "pero" sentencia la imposibilidad de una profesionalización para las mujeres en la creación musical al tiempo que introduce el reproche al sexo fuerte].

> pero teniendo en cuenta que, *para la mayoría de las niñas, la música es un adorno*, que se abandona con el tiempo, ya ante las obligaciones del hogar, ya frente a prejuicios sociales, resabios del pasado, lamentamos que el sexo fuerte no participe

también, por lo menos en igualdad numérica; dado que los hombres suelen consagrarse con más tesón al arte.[10]

Se evidencia explícita la dificultad con la que las mujeres se enfrentaban al elegir esta dedicación. Los motivos que fundamentan esta postura aducen principalmente una relación superficial de las mujeres con la música, un desempeño diletante en el mejor de los casos, dado a la expresión de sentimientos pero incapaz del manejo consciente y racional de los aspectos más técnicos del lenguaje. Sin embargo, el prejuicio de que para las mujeres la música significaba "un adorno" puede ser contestado desde las propias ideas de las compositoras respecto del significado que para sí cobraba la música.

Observemos los pensamientos que declara Torrá en 1934:

La música es el lenguaje universal que destruye fronteras y acerca corazones, y así como las flores exhalan su perfume en todas las circunstancias tristes o alegres, la música adapta admirablemente sus armonías a todos los momentos que vive el alma humana. / Es una injusticia considerarla solo como un elemento de adorno, y un error no asignarle en la educación el lugar que merece.[11]

Este artículo que Celia Torrá dedica a reflexionar sobre la misión de la música en la escuela y en la educación de los niños, permite entender su modo de valorar la música como el arte más proclive a empatizar con los estados del alma humana, y como una experiencia necesaria para el mejoramiento de la sociedad y el desarrollo humano: "arte por excelencia, arte universal y divino, porque en comunión espiritual nos acerca a Dios".[12] Además de subrayar su valor edificante, socializador y humanizador, Torrá reclama para los niños la posibilidad de acceso a una experiencia profunda y real con la música. Acercar la música a todos los sectores de la sociedad será una preocupación sostenida y atendida por Celia Torrá durante toda su vida.

[10] Teatro y Música. "En el Conservatorio Nac. de Música se dio un concierto de alumnos". El subrayado es propio.
[11] Celia Torrá: "La canción escolar", *Crótalos*, Año 1, N° 11-12-13, julio-agosto-septiembre de 1934, p. 6.
[12] *Ibíd.*, p. 8.

Abrazada al paradigma romántico que situó a la música como el arte de lo sublime, María Isabel Curubeto Godoy entiende la creación musical como la obra del genio creador:

> Pienso que el compositor si ha de ser sincero, solo ha de inspirarse en lo que verdaderamente le agrada y siente, dejando de lado toda imposición que provenga de la razón o conveniencia. […] El artista, en su fervor, cumplirá cabalmente la noble misión de belleza para la que ha nacido, creando imágenes y ensueños a través de […] su peregrinación por las altas esferas de la armonía, para después ofrendarlos, humildemente, en el templo del arte. El compositor ha de entregarse por entero a su obra a fin de transmitir su mensaje sin temor de ser incomprendido, más con el alma encendida por la antorcha sagrada. / 'Lo que nace del espíritu, es espíritu', reza un versículo bíblico. Y el arte pertenece a Dios, decimos nosotros, porque es de su misma sustancia divina. De aquellas sublimes regiones proviene el vuelo del espíritu creador, al que con justeza se ha llamado 'estado de gracia'".[13]

Es infrecuente en aquellos años encontrar relatos acerca del valor de la propia experiencia compositiva para las mujeres enunciado por ellas mismas. Esta ausencia de verbalización quizá sea la responsable de la imposibilidad de cambiarle el género a la palabra "compositor". Curubeto Godoy deja uno de los pocos relatos de que disponemos. Luego de haberse estrenado su ópera *Pablo y Virginia* en la temporada de 1946 en el Teatro Colón, comparte los sentidos asociados a la creación musical. Experiencia religiosa de entrega total de sí, misión de carácter inexorable y desinteresado, "estado del alma". Para Curubeto Godoy la creación es resultado de la inspiración y es propiciadora de un "trance", un estado de trascendencia de la consciencia y del espíritu. Sin embargo, como profesora titular a cargo de la cátedra de piano de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, dirige a sus alumnos este texto y en su rol educativo cumple responsablemente en subrayar el compromiso con el estudio serio y profundo que el lenguaje musical requiere:

> Como ustedes verán en estas cortas líneas que ahora les dedico, me he limitado a referirme a la faz espiritual del compositor relacionada con la inspiración creadora.

[13] María Isabel Curubeto Godoy: "A mis alumnos. Por qué elegí un poema extranjero para mi ópera", *Imagen*, E.S.B.A, U.N.L.P, Nº 4, diciembre de 1947, p. 73 y 75.

> En otra oportunidad podré decirles algo de la parte técnica, faz ésta tan necesaria como la primera, pues sin una sólida base de conocimientos nada bueno puede realizar el artista en el difícil arte de los sonidos.[14]

Destacada y valorada desde su niñez como prodigio de la interpretación pianística, Curubeto Godoy no vacila en ubicar la creación musical en las "altas esferas", probablemente confiada en que los quince años de estudios musicales en Europa la conduzcan hasta allí.

Lita Spena, con veintitrés años y representante de una generación nueva, encuentra que, aunque asequible a todo ser humano, la música no es un lenguaje universal sino uno histórico y culturalmente situado, capaz de provocar sensaciones según esos condicionamientos:

> La música es, sin duda, un arte, y al mismo tiempo un lenguaje de un poder sensitivo-psíquico extraordinario, común a todo ser humano, por ser un lenguaje fundado en fenómenos sonoros que no produce imágenes, como en el lenguaje hablado, iguales para todos; sino sensaciones diferentes según los distintos entendimientos, la diversidad de cultura y modo de pensar, en relación a las varias preferencias de épocas históricas y a la manera de considerar el progreso humano. […] Mi sensibilidad se identifi[ca] con las nuevas formas que de [los compositores modernos] se derivan. En la interpretación de la *Rapsodia napolitana* de Castelnuovo-Tedesco, veo el cielo azul de la hermosa Nápoles y su golfo encantador, o el espectáculo de una plaza de toros en *Rincones sevillanos* de Turina, o una escena infantil llena de vida y de encanto en *Vacaciones* [*En vacances*] de Severac, sensaciones éstas, que solo este lenguaje extraordinario es capaz de sugerir.[15]

Las reflexiones de Lita Spena dejan de lado las virtudes de enaltecimiento espiritual y progreso humano, para revalorizar el regocijo personal e intransferible que conlleva la experiencia musical, la vivencia individual a partir de la música según el propio punto de vista, guiada por la sensación y ajena a dogmas. Spena no duda en exponer, y de este modo reivindicar, los propios caminos por los que la conducen la organización de los sonidos.

---

[14] *Ibíd*., p. 75.
[15] Lita Spena: "Sensaciones musicales", *El Lenguaje Musical. Revista Pedagógica*, Año I, N° 1, diciembre de 1927, p. 9-10.

Tan distante de las sublimes regiones que habita el vuelo del espíritu creador que alimenta a Curubeto Godoy como del hedonismo de Spena, Isabel Aretz se manifiesta pragmática, realista, deseosa de encontrar un lenguaje con identidad nacional y ocupada en asumir su rol de compositora con compromiso social:

> Para egresar del Conservatorio había que escribir una escena de ópera. [Así] obtuve el codiciado título de compositor. Pero ya entonces me dije: -Isabel, ¿y ahora qué? ¿No hay tradición musical en la Argentina, ni en América?, ¿siempre debemos copiar a Europa? / Yo había aprendido a usar escalas griegas y hasta había practicado algún modo asiático. Pero ahora estaba frente a la vida con mi verdad: ¿Dónde nací? ¿Quién soy? ¿Qué debo hacer?[16]

Muchos sentidos convergen al reunir estos testimonios sobre el sentir y el quehacer musical de solo algunas de las compositoras argentinas que lograron profesionalizarse durante la primera mitad siglo XX. Las mayores, Torrá y Curubeto Godoy, realizaron su formación en Europa y en ambos casos alcanzada por sus propios méritos: Torrá obtuvo la Beca Europa en 1909 y Curubeto Godoy logró un subsidio del Gobierno Nacional para estudiar en Italia gracias a una carta de recomendación de Giacomo Puccini. Los casos de Spena y Aretz son representativos de las referidas alumnas del Conservatorio Nacional fundado en 1924. Es interesante observar la diversidad en el pensamiento musical de cada una de estas compositoras. En ningún caso nos encontramos con testimonios de impotencia ni con la falta de realización que pronostica el citado crítico del concierto de alumnos. Todos los testimonios manifiestan una profunda vocación, hablan de sentimientos, emociones y vivencias posibilitados por la música, y de su función social. Edificante, instructiva y virtuosa; espiritualista y metafísica; sensual y voluptuosa; comprometida e identitaria; la música se nos revela como una pasión mantenida con ímpetu y convicción. Lejos del atribuido carácter de “adorno” en la vida de estas mujeres, la composición musical se descubre como la vocación donde se asienta su deseo de autorealización.

Si a estas consideraciones agregamos la producción numerosa y sostenida y el reconocimiento del público y de las instituciones que

[16] Isabel Aretz. “De los grandes maestros al arte del pueblo”, *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, N° 1, 1998, p.13. Material obrante en el “Subfondo Régoli”, en archivo Fondoma del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

recibieron en su época (premios por concurso, becas de estudio, cargos docentes prestigiosos, redes sociales convalidantes), cabe preguntarse ¿por qué sigue causando sorpresa descubrir que en la Buenos Aires de los años 30 ya había mujeres que componían y que siguieron el camino de la profesionalización?[17]

Sus nombres y sus obras aparecen en varios diccionarios y existen algunos estudios más detallados que atestiguan su presencia real en el campo musical desde las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, la Historia (con mayúscula) no nos las presenta hoy.[18] La Historia las deja estar en el pasado, pero no les permite ser presencia en la actualidad. Listas de nombres, de premios obturan la presencia de anhelos, de búsqueda, del esfuerzo que hace del deseo un mérito, del sacrificio que transforma el "adorno" en potencia y fervor apasionados. Esa presencia se adivina, tan furtiva como persistente, en la memoria viva de quienes las recuerdan. Es allí donde hay que buscarlas, contactar descendientes o allegados, andar sus pasos hasta que la pericia y el azar, en el mejor de los casos, develan archivos personales en manos familiares o amigas. Así está hecho este trabajo: gracias a la generosidad y la memoria de quienes las conocieron y con las ansias de desafiar los pobres andamiajes que, en esta materia, nos provee la Historia.

Habiendo alcanzado en este final el punto de partida de todo este trabajo, quisiera concluir con una reflexión en torno al título que encabeza estas reflexiones. "Femenino singular" es el modo como cada compositora llevó adelante su profesionalización a partir de la experiencia situada e intransferible de ser mujeres en un tiempo y un lugar determinados intentando integrarse a un canon masculinizante. La idiosincrasia de cada una de ellas da cuenta de la potencialidad que conlleva el estudio profundo de esas experiencias para encontrar en cada cuerpo, la propia voz y en cada voz, la manifestación de un pensamiento orientado a la composición musical con rasgos propios.

---

[17] Un capítulo aparte abriría considerar que en todos los casos se trató de mujeres para quienes el matrimonio y la familia fue un aspecto relegado. Con excepción de Aretz y su conocido matrimonio con el etnomusicólogo y compositor venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, Spena tuvo un breve matrimonio, y Torrá y Curubeto Godoy permanecieron solteras; ninguna de ellas tuvo hijos.

[18] Aunque Isabel Aretz resulta un referente como etnomusicóloga y discípula de Carlos Vega, es muy poco conocida su labor como compositora que sostuvo paralelamente a lo largo de toda su vida.

Sonata para piano de Celia Torrá. De virtuosa del violín a compositora y directora de coro y orquesta

Romina Dezillio

Celia Torrá ocupa sin dudas un lugar destacado entre las primeras compositoras argentinas. Su biografía cumple con los atributos de excepcionalidad que singularizan las vidas de personalidades pioneras. El camino desde sus comienzos como virtuosa del violín, hacia la progresiva conquista de roles como compositora, directora de coros y orquesta, y educadora, trazan una figura que se agiganta por tener cuerpo de mujer.

La necesaria estructura de eventos destacados que posibilitan su profesionalización tiene el más auspicioso de los comienzos en 1909 cuando Celia Torrá, con veinticinco años, logró obtener el Gran Premio Europa otorgado por la Comisión Nacional de Bellas Artes para perfeccionar sus estudios de violín.[19] Entre 1910 y 1914 realizó estudios con César Thomson en el Conservatorio de Bruselas y con Jenő Hubay en Budapest, y con su guía obtuvo importantes premios. Impedida de volver por el estallido de la Primera Guerra Mundial, permaneció en Europa ofreciendo conciertos a beneficio de la Cruz Roja.[20] A su regreso en 1919 recibió una segunda beca del gobierno de Entre Ríos, su provincia natal, para estudiar composición. Así es que al año siguiente se estableció en París y asistió a las clases de composición a cargo de Paul Le Flem y Vincent D'Indy en la Schola Cantorum.[21]

La *Sonata* para piano de Celia Torrá sorprenderá a quienes por azar, por recomendación o por curiosidad se encuentren con ella y con el

[19] La misma Celia Torrá en un documento manuscrito donde detalla sus antecedentes afirma que esta beca fue obtenida por concurso. Sin embargo, Rodolfo Arizaga en la *Enciclopedia de la Música Argentina* no la menciona entre aquellos que sí obtuvieron este premio por concurso. Rodolfo Arizaga: *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971, p.150.
[20] Marcela Méndez: *Celia Torrá. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Paraná: la autora, 2010, p.17.
[21] *Ibíd*.

mundo musical que evoca. La obra fue compuesta en 1933[22] y está dedicada a Athos Palma.[23] En tiempo y espacio, la sonata se sitúa como parte del proceso a partir del cual Torrá redefinió la dirección de su carrera musical a partir de 1930:

> Triunfaba ampliamente como concertista de violín, sabía del aplauso fragoroso de los públicos más selectos y exigentes de Europa, los premios más altos que sólo se acuerdan a los virtuosos del arco, le fueron otorgados en Bruselas y Budapest. El camino del éxito personal, siempre halagüeño, lo tenía asegurado con su renombre de instrumentista. Sin embargo, cierto día abandona su violín para entregarse a servir al arte, desde otros planos.[24]

Así se refiere Zulema Rosés Lacoigne a Celia Torrá en su libro *Mujeres Compositoras* de 1950. Rosés Lacoigne era musicóloga y profesora de música. En 1944 había fundado, y desde entonces presidía, el Círculo Femenino Musical "Santa Cecilia" con el propósito de "difundir la obra de compositoras del mundo entero",[25] y Torrá participaba de este colectivo como miembro de una numerosa comisión directiva.

Además de la composición, Celia Torrá comenzará un camino de profesionalización en el ámbito de la dirección coral y orquestal. De Francia había traído consigo el modelo de las masas corales que la llevó a fundar, en 1930, la Asociación Coral Argentina. Una profunda convicción en las posibilidades de mejoramiento social que la práctica musical favorece dio impulso y organización institucional a este coro, que más tarde fundió su desenvolvimiento con el de la Asociación Sinfónica Femenina, ampliando sus posibilidades a los repertorios sinfónico-corales. Estos mismos principios y la fuerte determinación de hacer de su desarrollo profesional "un legado para su patria", guiaron su actividad

---

[22] A pesar de estar referida en el catálogo confeccionado por Marcela Méndez como una composición de 1934, el programa de mano de su estreno en la 137° Audición de la Sociedad Nacional de Música corresponde al 7 de noviembre de 1933. Marcela Méndez: "Elenco de las obras de Celia Torrá", *Celia Torrá…,* p. 41.

[23] El equipo presentó un informe de avance titulado: "Sobre la edición crítica de la *Sonata* para piano de la compositora argentina Celia Torrá", en el *II Encuentro de Equipos de Investigación* de la Universidad Nacional de las Artes realizado entre 15 al 18 de noviembre de 2016. Como parte de aquel informe se incluyó el análisis de aspectos técnicos del lenguaje musical de esta *Sonata* realizado por la Prof. Laura Otero. Algunos de los aspectos por ella estudiados confluyen en este trabajo.

[24] Zulema Rosés Lacoigne: *Mujeres compositoras*. Buenos Aires: la autora, 1950, p.194

[25] *Ibídem*, p. 265.

docente y la condujeron a la fundación del coro de obreros de la fábrica Phillips en 1952.

De sus años de intérprete surgen juicios similares respecto de un desenvolvimiento sobresaliente como violinista y de una entrega desinteresada de sí en pos de la obra. A su regreso a la Argentina en 1921, tras más de diez años de estudios y conciertos en Europa, la revista *Música de América* destacaba:

> La señorita Celia Torrá, recientemente llegada de Europa, donde consiguiera señalados éxitos artísticos, se reveló, en su recital del Salón Teatro, como una eximia concertista de violín y como una artista de rara musicalidad. / A pesar de poseer sobrados dotes para ello, la señorita Torrá desprecia el virtuosismo; el éxito conseguido a base de proezas y de malabarismos, no le interesa; prefiere […] rendir culto a la **música**, a las obras que expresan algo más que notas difíciles… […] La violinista argentina, prescindiendo de su éxito personal, se empeñó con éxito en interpretar [las obras] con inteligencia y estilo apropiado, [como] solo puede hacerlo un verdadero artista, que **comprende y siente** la música y tiene conciencia, que sobre todos los éxitos del instrumentista, está el éxito de la obra.[26]

El abandono de la interpretación como solista y la dedicación a la dirección coral y orquestal confluyen como el gesto que le permitió conjugar ese trabajo generoso en pos de la obra, con la democratización de la tradición musical. Sin embargo, paralelamente se ocupará con empeño de hacerse un lugar como compositora, acciones que permiten ensayar respuestas en torno a las exigencias de su individualidad creadora.[27]

Curiosamente, Celia Torrá compuso una única obra para violín solo, tardíamente: *Elegía*, de 1951. La *Sonata* para piano también es una pieza única dentro del catálogo de sus obras. La elección del género y el dedicatario merecen algunas reflexiones. Aunque Torrá dedicó la *Sonata* a Palma en 1933, sus estudios con él habían tenido lugar a su vuelta de Europa, entre 1921 y 1923. En una conferencia ofrecida para la Academia Argentina de Música, Roberto García Morillo señalaba que Celia Torrá:

---

[26] "Celia Torrá", *Música de América*, Año II, N° 10, 1921. Subrayado en el original.

[27] Puede verse también Romina Dezillio: "Rapsodia de una entrerriana: estudio sobre la primera obra sinfónica de Celia Torrá", *Avances. Revista de Artes*, Nº 24, Universidad Nacional de Córdoba, 2014-2015, p.133-149.

> Completó su formación teórica recibiendo lecciones de armonía de Athos Palma, dándose el caso curioso de que el maestro era bastante más joven que la alumna, pero ya Palma descollaba como un profesor nato, inteligente y sagaz, que se había especializado en esa rama de la composición, y que lo llevó años más tarde a escribir un meduloso tratado de armonía.[28]

En ese entonces, la mencionada diferencia de edad hacía de Torrá, no solo una mujer siete años mayor que Palma, sino una discípula con una formación que estaba a la par de la de su maestro. En este sentido es interesante considerar que, para comienzo de los años 30, maestro y discípula compartían, además, la preocupación y el compromiso por la transmisión del conocimiento musical.[29]

La singularidad de esta obra en el repertorio de Torrá puede pensarse en varios sentidos. Para comprender las condiciones de su creación en 1933 es necesario conocer que el corpus inicial de sonatas producidas por músicos profesionales argentinos se da principalmente durante la segunda década del siglo XX, como resultado de la formación en Europa de los primeros maestros.[30] Una vez fundado el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1924, nos encontramos con una producción impulsada desde sus cátedras de composición, que fueron justamente asumidas por algunos de esos mismos creadores. Es decir que esta *Sonata* necesariamente dialoga no solo con la producción de los maestros sino también de las discípulas formadas en el ámbito de la educación superior pública en la Argentina. Torrá habita un espacio lindero: formada a la manera y en el tiempo de muchos de los "maestros", además de generacionalmente más cercana, debe cumplimentar las etapas de las discípulas, y es posible que la figura de Athos Palma haya obrado como

[28] Roberto García Morillo: "Personalidad artística y obra de Celia Torrá", p. 4. (Conferencia inédita ca. 1995, gentileza de Marcela Méndez).

[29] Véase: Palma: *Crótalos*, Año 1, N° 2, octubre de 1933 y N° 3, noviembre de 1933. Torrá: *Crótalos*, Año 1, N° 11-12-13, julio-agosto-septiembre de 1934.

[30] Luego del temprano caso de la *Sonata* de Drangosch (1895), otros ejemplos son: Rodríguez, 1911; Piaggio, 1913; Gianneo, 1917; Williams, 1917; André, 1918; Gil; 1918; Torre Bertucci, 1921; Palma, 1921. Cfr. Silvina Luz Mansilla: "Maestros y discípulas: cuatro sonatas para piano producidas por compositoras argentinas entre 1931 y 1937", *Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4 al 6 de septiembre de 2013. Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Buenos Aires. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/maestros-discipulas-cuatro-sonatas-piano.pdf [Fecha de consulta: 28/06/2017].

vínculo entre ambas esferas. Cumplir con el imperativo de la formación escolástica, y demostrar el dominio de la técnica con una obra de "gran aliento" pueden ser los factores que expliquen la presencia insular de esta sonata en su repertorio compositivo. La búsqueda de legitimación y de autoridad en materia compositiva también puede corroborarse en la presentación de esta obra al concurso organizado por el Segundo Salón Nacional de Música en 1938, y en el cual obtuvo una mención especial en la quinta categoría integrada por obras para un instrumento solo.

Todavía en 1962, Gilardo Gilardi ofreció una conferencia en la Facultad de Ciencias Médicas sobre *La sonata en la música argentina* con el auspicio de la Asociación Argentina de Compositores e interpeló a los oyentes con la siguiente pregunta:

> ¿Se habrá tenido o se tendrá presente que la sonata es la concepción más noble, perfecta e insuperada de las formas musicales, puesto que exige al compositor mantenerse en el esquema resumido en un triángulo equilátero cuyos vértices corresponden a índices de cláusulas preceptivas, como ser: 1°) conocimiento de la estructura constitutiva de la obra; de las propiedades sonoras y posibilidades técnicas de los instrumentos a emplear; 2°) saber condicionar los sentimientos emocionales de su persona, depurándolos de pasionismos subalternos; 3) capacidad intelectual, lúcida imaginación creadora, memoria, racionabilidad, juicio equilibrado?[31]

Estas valoraciones adjudicadas a la forma sonata colaboran en la construcción de sentidos que condensaba su creación respecto del manejo de la técnica compositiva. Torrá era miembro de la Asociación Argentina de Compositores y el hecho de que su *Sonata* integrara el programa de la citada conferencia, junto a las de Constantino Gaito y Roberto García Morillo, permite pensar que cumplía con los mencionados requisitos.[32] El propio García Morillo la define como "una partitura maciza y emotiva, de bella y sólida concepción artística, que debería ser más difundida entre nosotros".[33] De modo que con esta *Sonata* Celia Torrá

[31] Jorge Oscar Pickenhayn: *Gilardo Gilardi.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1966, p. 66-67.
[32] Recordemos que la obra había sido estrenada en una de las audiciones de esta Asociación en 1933 cuando todavía llevaba el nombre de Sociedad Nacional de Música. Ver Nota 17.
[33] Roberto García Morillo: "Personalidad artística y obra de Celia Torrá", p. 9.

alcanzó un diálogo en igualdad de condiciones con sus colegas varones como ninguna otra compositora de su generación.

Aquella interpretación en el marco de la citada conferencia estuvo a cargo de Olga Galperín, quien había realizado el estudio de la obra con la guía de la propia compositora. En manos de Galperín la *Sonata* tuvo varias interpretaciones posteriores en LRA Radio del Estado durante los primeros años 70. Más tarde, fue esta intérprete quien realizó una grabación integral, cuyo primer número fue incluido en el *Panorama de la Música Argentina* editado por el Fondo Nacional de las Artes.[34] Es gracias a Olga Galperín que este trabajo fue posible ya que conserva una copia disponible del manuscrito con las indicaciones que la misma Torrá le sugiriera. A su gentileza debemos la posibilidad de esta transcripción y puesta en circulación de la obra y a ella dedicamos, humildemente, esta edición.

Previamente a este momento de circulación, otra mujer había realizado el estreno con poca notoriedad:

> Entre las obras de gran calidad y noble inspiración, figura 'Sonata' en la, para piano, tratada con amplio conocimiento de los recursos del instrumento. Consta de un breve tema indoamericano sobre el cual está basada, que reaparece en sus movimientos (fue interpretada magistralmente por una pianista de excepcional valor, pero que actúa muy poco en público, Elvira Ochoa de Garbarini para el Instituto Argentino de Cultura Integral).[35]

En línea con la mencionada tendencia de Torrá a desdeñar el virtuosismo sin otro afán que el lucimiento vanidoso, la forma sonata podía brindar el "revestimiento 'decente' de respetabilidad a algo que de otra manera podría aparecer como una frívola condescendencia con los gustos de los ejecutantes virtuosos".[36] De hecho, la obra ensaya buena parte de los recursos con los que el romanticismo enriqueció el repertorio pianístico,[37] de modo que no resigna el virtuosismo. Aquellos aspectos técnicos que requieren la alternancia rápida de actitudes musculares

[34] Celia Torrá *et ál*. *Panorama de la Música Argentina. Compositores nacidos entre 1884-1889*. Buenos Aires: Cosentino,1999. [CD] IRCO300.
[35] Zulema Rosés Lacoigne: *Mujeres compositoras*, p.196.
[36] Charles Rosen: *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1987, p. 365.
[37] Luca Chiantore: "El mundo musical romántico", en *Historia de la técnica pianística.* Madrid: Alianza Música, 2001, p. 271-304.

como la involucrada en la yuxtaposición o superposición de pasajes en *staccato*, manos alternas, cadenas de octavas *martellato*, arpegios *liggierissimo* constituyen parte de los desafíos de esta *Sonata*. De igual riqueza es el reparto de dinámicas en la superposición de planos sonoros que resulta en la explotación fantasiosa de los diversos estratos. La presencia de acompañamientos con carácter temático u obligado contribuye a la cantabilidad que esta sonata busca como ideal de declamación. Todo es canto; figuraciones complejas requieren de una interpretación expresiva que hacen del carácter dramático y apasionado su hilo conductor. En este mismo sentido funcionan la superposición de líneas y la presencia de octavas y notas dobles dirigidas a potenciar la sonoridad. Los cambios en el pulso aportan flexibilidad y movilidad dentro de un mismo movimiento.

En lo que se refiere a la forma, la *Sonata* trasciende la estructura cerrada que caracterizó al clasicismo y presenta libertades más afines con las formas abiertas y la búsqueda del efecto de improvisación que caracterizaron las sonatas del romanticismo.[38] También se observa en el tematismo cíclico a lo largo de los tres movimientos. Como el único ejemplar de música "pura" dentro de las obras de Torrá, el segundo movimiento transgrede el formalismo con la evocación melódica de una de sus canciones previas, *Cantar de arriero*,[39] proyectando su propio mundo poético.

La cantabilidad y el virtuosismo brillante responden al anhelo de esta obra de participar de la actividad concertística y permiten explotar los recursos del instrumento. Es probable que estas cualidades, junto a los desafíos técnicos y expresivos que la *Sonata* propone, hayan motivado su inclusión en el tercer ciclo (octavo, noveno y décimo año) del programa del Profesorado Superior de Piano del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo".

Años después del fallecimiento de Celia Torrá, ocurrido en 1962, con la intención de evocar su recuerdo, una semblanza de Zulma Núñez lamenta:

[38] Charles Rosen: "Fragments", en *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, Cap. 2, p. 41-115.
[39] Como advierte Marcela Méndez. *Op.cit*., p. 33.

> De haber sido por el público y no por la crítica, Celia Torrá hubiera recibido honores más altos. Hubiera sido llevada a ocupar una posición paralela a la que ocupan otros grandes músicos del país y del mundo. Pero a una mujer, sobre todo si tiene las calidades y cualidades que ella tenía –entre las que contaban la discreción y el retraimiento–, le suelen ser negados aún los halagos que es preciso otorgar al talento y al esfuerzo sincera y disciplinadamente realizados.[40]

La historia de las mujeres compositoras es una historia que, por un lado, testimonia el asedio de prejuicios y mandatos sociales, y por el otro, ejercita logros sorprendentes, aunque ignorados. Creemos que en esta tensión radica su particularidad: una realidad objetiva –de estudios cursados, de obras, de premios, de una vida entera dedicada a la composición– que desafía testarudamente todos los agravios, con resultados diversos en cuanto a tendencias estéticas, recorridos institucionales y posicionamientos ideológicos.

La revisión de la historia es responsabilidad de cada época y el estudio crítico del pasado es la posibilidad de extender el horizonte del presente. Por este motivo estudiamos e intentamos difundir *otras* músicas con iguales aspiraciones pero ensombrecidas por la duda y la sospecha. Su estudio y puesta en circulación auguran la posibilidad de ampliar el repertorio de experiencias que permitan reponer un pasado para las mujeres compositoras del presente y del porvenir.

[40] Zulma Núñez: “Los de ayer. Celia Torrá”, recorte s/d.

Transcripción de fuentes

La canción escolar

Celia Torrá

Crótalos, Año 1, N° 11-12-13, 1934, p. 6-8.[41]

La música es el lenguaje universal que destruye fronteras y acerca corazones, y así como las flores exhalan su perfume en todas las circunstancias tristes o alegres, la música adapta admirablemente sus armonías a todos los momentos que vive el alma humana.

Es una injusticia considerarla solo como un elemento de adorno, y un error no asignarle en la educación el lugar que merece.

La elevada misión de la escuela está llamada a disciplinar cerebros y modelar espíritus. Consideramos que el niño de 6 años que ingresa a la escuela primaria es una página en blanco, en la que ira grabándose la enseñanza cotidiana y en su alma las impresiones que forjarán poco a poco el espíritu y el carácter del futuro ciudadano.

Desarrollando sus facultades mentales, llegará con el tiempo a resolver los grandes problemas, y las facultades del alma bien encauzadas, le permitirán resolver esos problemas con toda la altura y nobleza de un espíritu bien templado.

Dice Alberto Palcos en un capítulo sobre “El factor educacional”: “Los valores pedagógicos no son valores autónomos, son valores subordinados. Se forman autómatas, no voluntades firmes y rectas, cerebros esclarecidos".

Todo indica que la pedagogía tendrá que cambiar de orientación. Habrá de emprenderse una labor gigantesca de reeducación, cambiar sustancialmente el contenido y los métodos usados hasta ahora, cuidar más que de atiborrar el cerebro de conocimientos mecánicamente incorporados, de dar vuelo y flexibilidad al alma, señalar, clarar y fundamentar normas directoras, colocar el trabajo como piedra

[41] Transcripción del original publicado en la revista *Crótalos* a cargo de Silvia Trachcel. Fuente hemerográfica obrante en la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Digitalización realizada por Guillermo Dellmans, cedida gentilmente para este trabajo.

fundamental del edificio pedagógico, descubrir a los educandos horizontes infinitos y facilitarles los instrumentos que ayudan a explorarlos, avivar y disciplinar la curiosidad intelectual, comunicar nobleza a los sentimientos, timbrar la dignidad, la conducta; en una palabra, desarrollar todas las fuerzas del niño sin mutilarlas, sin secarlas en sus fuentes. “Los griegos se preocupaban no de acumular en la inteligencia de los jóvenes, nociones científicas de toda clase, sino de provocar y desarrollar sus fuerzas nativas, y acostumbrarlos desde temprana edad a dirigir por esfuerzos bien combinados, hacia un objeto digno de ser perseguido, todas las facultades del alma y del cuerpo.

Ese objetivo digno de ser perseguido en nuestros días bien puede ser la concordia y el perfeccionamiento físico, intelectual y ético de todos los hombres y de todos los pueblos”.

Es en las clases de estética donde la escuela va a revelar al niño el sentido de lo bello.

Bien conocida es por cierto la influencia que ejerce en el espíritu infantil el arte sonoro, y los beneficios que aporta a la enseñanza son inapreciables.

En la clase de dibujo, el niño representará gráficamente una idea ilustrando su cuaderno de deberes, a veces con habilidad de artista; en la clase de música los sonidos se convertirán en imágenes, y las canciones que se le enseñen, serán otras tantas sugestiones que irán despertando sentimientos nobles y elevados.

El primero que se desarrollará, será el de compañerismo. [¿]No es acaso el esfuerzo colectivo al unir sus vocecitas por medio de la melodía y el ritmo para expresar un mismo sentimiento, ya sea en la canción patriótica, en la ronda o en los graciosos jueguitos infantiles que tanto interesan a los niños, el que los acercará inconscientemente?

Si al atardecer acertamos a pasar por un barrio tranquilo de la ciudad, podremos oír las canciones aprendidas en la escuela, porque los niños de la vecindad se reúnen para entonarlas durante sus juegos. [¿]No sería esta una bella promesa de confraternidad para el futuro y por la cual todos los pueblos trabajan hoy?

Por otra parte no hay nada más cierto que el dicho francés: “*La musique adoucit les moeurs*”. Y en efecto, nada podría encontrarse más eficaz que

la música para suavizar, no tan solo las costumbres, sino también el carácter. ¡Claro está que no me refiero a una clase de música dictada en un aula estrecha y obscura enseñada por un profesor o profesora impaciente que hace oír a sus alumnos un trozo moderno erizado de armonías, agresivas y sirviéndose de un piano desafinado!...

[¡]El resultado sería contraproducente y el alumno llevaría de la música un recuerdo funesto! [¡]Cuántas vocaciones malogradas! pero también [¡]cuántos niños desheredados encuentran en la hora de música dictada por un maestro consciente de su responsabilidad, el olvido de sus penas, un consuelo, un alimento espiritual que llevan escondido a sus pobres conventillos para volver a saborearlos en las reuniones callejeras con sus compañeritos de barrio!

La misión de la música en la escuela tiene tal vez un sentido más amplio del que en realidad se le concede en nuestro país.

En Francia, los poderes públicos prestan especial atención a esta rama de la enseñanza, a tal punto que las cátedras de música, tanto de escuela primaria como secundaria, se llenan por concurso, debiendo los aspirantes (siempre muy numerosos) someterse a una prueba severísima.

Nuestro país que deja ya de ser el país ganadero por excelencia, para incorporarse por sus merecimientos intelectuales y artísticos a aquellos países cuya civilización puede reposar en las tradiciones seculares de sus antepasados, no tardará sin duda en imitar la cordura con que Francia contempla un problema de tal trascendencia social, porque sabe que el arte es patrimonio de los pueblos civilizados y un contingente precioso para el perfeccionamiento humano.

El viajero que haya recorrido España, Francia, Bélgica, Alemania, etc., habrá podido contemplar el espectáculo edificante de los coros formados por humildes obreros, que como tregua a su pesada tarea cotidiana se reúnen por la noche o en días festivos para ensayar sus canciones, en las que vuelcan el lirismo insospechado que encierran en el fondo de su alma.

En Biarritz he podido constatar la eficacia de una de esas agrupaciones al tomar parte como violinista en la ejecución de la *Misa en si menor* de Bach, bajo la dirección del maestro Vincent D'Indy, en la cual la asociación coral de San Juan de Luz, formada en su mayoría por humildes pescadores, tuvo una actuación brillante.

En este orden de cosas, el cabaret, el anarquismo y la cárcel deben ser grandes enemigos del arte, porque éste les arrebata sin dudas un elevado porcentaje de individuos destinados a engrosar las filas de esos seres desgraciados que no recibieron a tiempo el rayo de luz que los hubiera redimido.

Está lejano todavía para nosotros el día en que los obreros se reúnan para cantar la *Misa en si menor* de Bach, pero esperemos que las generaciones venideras cosecharán el grano que la nuestra siembra; en los niños de hoy está el porvenir de mañana, y la canción escolar es, según mi criterio, el medio más poderoso para realizar ese milagro.

Felizmente, nuestros buenos compositores, conscientes de su responsabilidad se preocupan de enriquecer el repertorio de la canción escolar, y las autoridades del Consejo Nacional de Educación, con gran acierto, van estimulando, con las audiciones anuales que se realizan en el teatro Colón, maestros y alumnos; sólo falta una relación más estrecha entre primaria y secundaria, para los alumnos que ingresan a la escuela normal puedan cursar el primer año sin las dificultades con que actualmente tropiezan.

El día del estudiante, escuchamos emocionados, en el banquete de camaradería, la palabra de nuestro primer magistrado; palabra reconfortante y alentadora para el maestro de inquietudes espirituales que desea contribuir con su grano de arena al engrandecimiento del país.

No es aventurado esperar, que un llamado a las autoridades en favor de la enseñanza de la música encuentre eco favorable, y que llegue a prestarse en la escuela y en la sociedad toda la importancia y el interés que merece la que ha sido llamada arte por excelencia, arte universal y divina, porque en comunión espiritual nos acerca a Dios.

Buenos Aires, septiembre 30, 1934.

Una gran artista, un gran carácter, una mujer en Concepción del Uruguay

Armida Lucía Bucci

Orquídeas, Año 3, Nº 18, mayo de 1952.[42]

Las últimas notas de una canción adquieren en los labios de la rubia cantante de tres años un prestigio de gracia y de prodigio. No se inmuta ella ante la ovación, y sólo tiene ojos para la hermosa muñeca –mucho más grande que ella– con que la obsequian.

Quizás un augurio pudo predecir en ese instante, el camino luminoso que en su Patria Grande, en Europa y en su Patria Chica, habría de recorrer Celia Torrá.

Surgió de un hogar culto enraizado en la independiente Cataluña, y tal vez por ello quiso el destino que Celia naciera en Entre Ríos, la fuerte, la que encastilla el misterio de su selva y la gracia de sus cuchillas, tras el foso altanero de sus ríos.

La niña se extasía y llora escuchando a su madre discreta pianista, mientras el padre, inteligente, aficionado flautista, interesado por la hijita que arremete con los vasos por el placer de escuchar acordes extraños, se hace asesorar para inculcarle rudimentos musicales en su minúsculo violín, ya que la falta de profesores impedía recurrir a otros medios.

Será más tarde María Amalia, la hermana mayor, quien la iniciará en el teclado, lo que permite a la novel pianista improvisar piezas que constituye un juego delicado; [después] viene la Escuela Normal. Al término de los estudios la llevan a Paraná donde puede, durante un año, seguir clases regulares de violín. Luego se traslada a Buenos Aires. El Conservatorio Williams la contó entre sus grandes alumnas y al terminar los estudios con las más altas calificaciones, obtiene por concurso el Gran Premio de Europa, otorgado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, pudiendo así

[42] Documento mecanografiado presente en el Archivo Museo Histórico "Casa De Delio Panizza". Gentileza de Marcela Méndez. Transcripción de Laura Otero y Silvia Trachcel.

proseguir la carrera en los centros más caracterizados del Viejo Continente.

Llega a la realización del sueño… la travesía… Burdeos, París, Bruselas. Va ahíta de esperanzas. Pero para la joven enamorada del arte se acumulan muchas piedras en el camino. Thompson, el maestro buscado, no está en Bruselas. Pero no se descorazona. Espera, y cuando Thompson [regresa], estudia tenaz, incansablemente, mirando hacia adelante, sostenida por su honda confianza en sí misma. Viene la hora de la prueba. Sabe que en esa circunstancia debe afrontar además [d]el difícil programa, el encono del director que no ha olvidado la audacia de la "americana". Por eso cuando la nombran se le exige el trozo de mayor compromiso, pero a medida que la concursante ejecuta, el profesor modifica su juicio y al examinar una composición de la joven argentina exclama: "*ca c´est la musique sauvage américaine*?" (¿Esta es la música salvaje americana?)

En tan memorable concurso Celia obtiene el Primer Premio con la más alta distinción: "Ex -cequo" y la mitad del Premio "Van Half".

"Le soir", "La Cronique", "Le Patriote" no escatiman elogios. Luego se encamina a Budapest en busca de Hubay. Dos años junto a tan extraordinario maestro le permite obtener el título de "Virtuosa del violín", al cabo de una prueba que le vale una ovación, la cual retribuye ejecutando, con gran aplauso, "Aires Criollos" de Aguirre-Gaos.

Lousanne, Lyon, Francfort, Paris. Marcha triunfal. Paris califica de "magistrales" sus ejecuciones.

Junio de 1914. Vientos de borrasca soplan en Europa, Celia, ante la imposibilidad de volver a la Patria, se establece en Lyon y allí toda su generosidad se vuelve a favor de la caridad. Es a los mutilados, a los refugiados, a los ciegos a quienes dedica sus largas horas de estudios. "Le Saint Public", "la Dépuche", "Lyon Republicain", "La Nouvelliste", "Le Progres" hablan de los conciertos de Celia Torrá. El regreso a la patria se acerca. El 23 de julio de 1919 vuelve Celia después de nueve años de ausencia. Los diarios y las revistas la saludan con admiración y afecto, pero es seguramente el coterráneo Honorio Leguizamón quien en las columnas de "La Razón" hace estallar su legítimo entusiasmo al escucharla en la primera audición privada.

Pero en C. del Uruguay, no olvidemos que es ciudad culta, luz señera entre las ciudades más cultas del país. La gira sigue por Concordia, Gualeguay, Gualeguaychú, Villaguay, Colón, Paraná; la reciben con los honores que merece “quien trae consigo sus virtudes y sus laureles”, según dice “El día” y “El Diario”, el estudio amalgamado con el talento producen oro de supremos quilates.

El verbo de los poetas se inflama y, como conjuro la llaman “El hada”. Delio Panizza, el bardo de la tierra, siempre presente en sus júbilos, también hace tañer su lira.

Vuelve a Europa, en París ingresa a la “Schola Cantorum” y es alumna de Vincent D`Indy y de Paul Le Flem. [¡]Qué goce tan grande experimenta cuando en las clases de conjunto debe cantar en coro! [¡]Cómo suena! [¡]Cómo sueña en formar en su Patria coros capacitados para ejecutar música polifónica! Es una idea que la obsesiona desde sus años en Lyon.

Vuelve en el año 1922. Hace una gira de difusión musical que pasa por Rosario, Santa Fe, Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy. Es en aquellas laderas norteñas que vendrá viajando su “Cantar de Arriero”. Radicada ahora en la enseñanza en la Escuela Normal Nº1 y en el Liceo de Señoritas “José Figueroa Alcorta” escribe para este último su hermoso “Himno del Liceo”. Siguen “El sauce”, “Oración a la bandera”, “Himno a la paz” y muchas delicadas canciones donde vuelca su ternura hacia los niños, y a la juventud estudiosa.

“Abandono”, “Visión de paz”, “Quisiera eternizarme”, “Crepuscular”, todas trasunto de su brillante personalidad.

El 5 de octubre de 1930 concreta su aspiración fundando la Asociación Coral Argentina, primer coro estable que se crea en el país. En ese mismo año, obtuvo el premio Municipal a las melodías para canto. “Milonga del destino”, la lírica página donde está su temperamento presente; “Cantar de arriero”, joya de la música norteña; “Vida vidita”, plena de honda poesía de la tierra.

La Asociación del Profesorado Orquestal acuerda por concurso el premio para obras inspiradas en el folklore argentino “Rapsodia entrerriana”. Verdadera trovadora de su tierra, Celia ha vertido en su rapsodia todo lo que el oído fiel virtuoso en la infancia: el susurro de los talas y los ceibos, el roce del sauzal, el manso deslizar del agua y aquellos

rasgueos y punteadas que escuchaba a los estudiantes ocultos bajo la enramada.

Esta obra de la cual la Asociación del Profesorado Orquestal le ofreció la dirección hace de Celia Torrá la primera mujer argentina que se pone en Buenos Aires al frente de una orquesta.

El Segundo Salón Nacional de la Música premia la *Suite incaica* y acuerda una mención a su *Sonata* para piano, y con su ya consagrada autoridad en 1950 dirige la ejecución de esta obra en el Teatro Colón.

Piensa Celia en la seguridad de que sólo por el espíritu podrán unirse los pueblos y considera, sobre todo el valor humano de la música coral. Aristócrata de gustos es de corazón democrático y entiende que a la masa popular hay que dignificarla yendo hacia ella para elevar su cultura, por eso se subleva cuando oye decir con displicencia, que para ciertos ambientes la música y la ejecución mediocres bastan. Dando el ejemplo con los hechos hace tres años aceptó la dirección del coro de la Fábrica de Productos Phillips Argentina y tras ruda tarea ha conseguido dar a ese conjunto integrado por elementos con aptitudes, pero en su mayoría carentes de preparación musical, la categoría de una agrupación artística consagrada.

Hemos de agregar que siempre ha tratado de favorecer la posición tan difícil de la mujer dedicada a la música, y no vacila en convertirse en profesora absolutamente gratuita cuando observa que alguien tiene auténticas condiciones musicales.

Día llegará en que [en] la Historia Musical de nuestro país, con honores de adalid, figure esta cabal entrerriana que a base de talento y voluntad luchando sin aprehensión ha llegado a conquistar un sitial de respeto y admiración; y en un ambiente de dignidad patriarcal, en una casa discretamente recatada tras nobles arcos sombreados de enredaderas, se recoge a la bien ganada paz del hogar, una mujer admirable: CELIA TORRÁ.

Partitura

Sonata para piano en La. Celia Torrá

Edición de Ricardo Jeckel

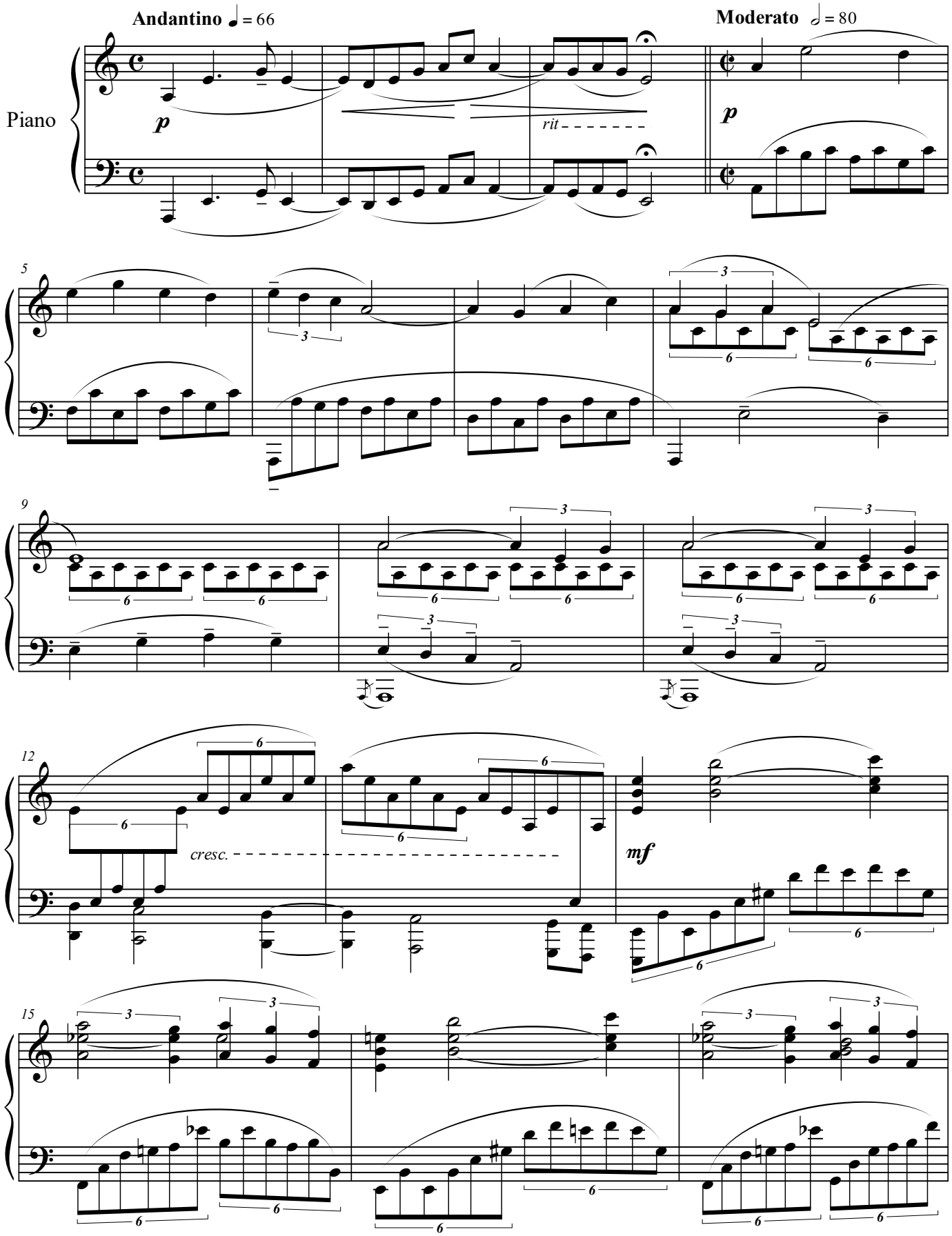
A Athos Palma

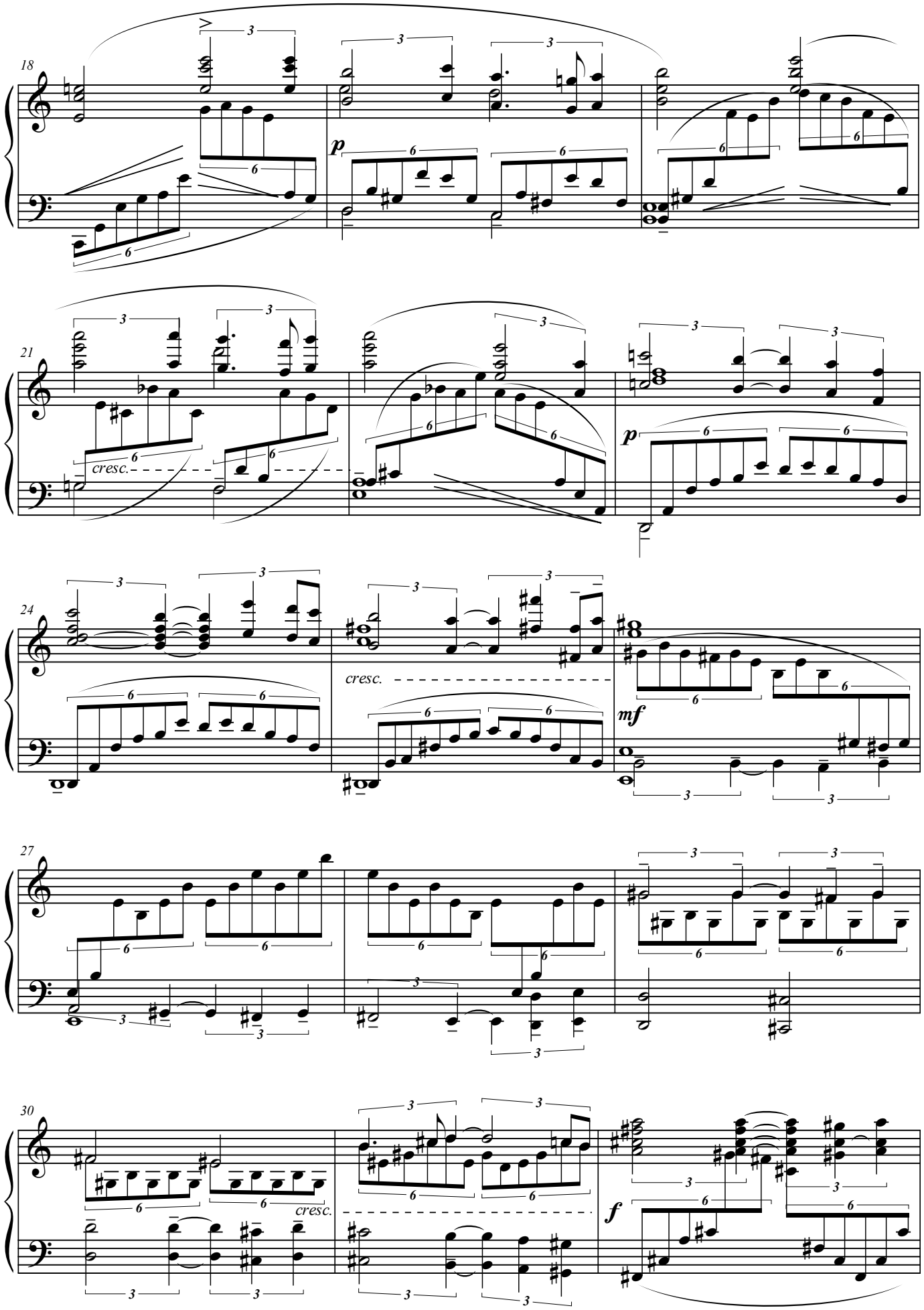
Sonata

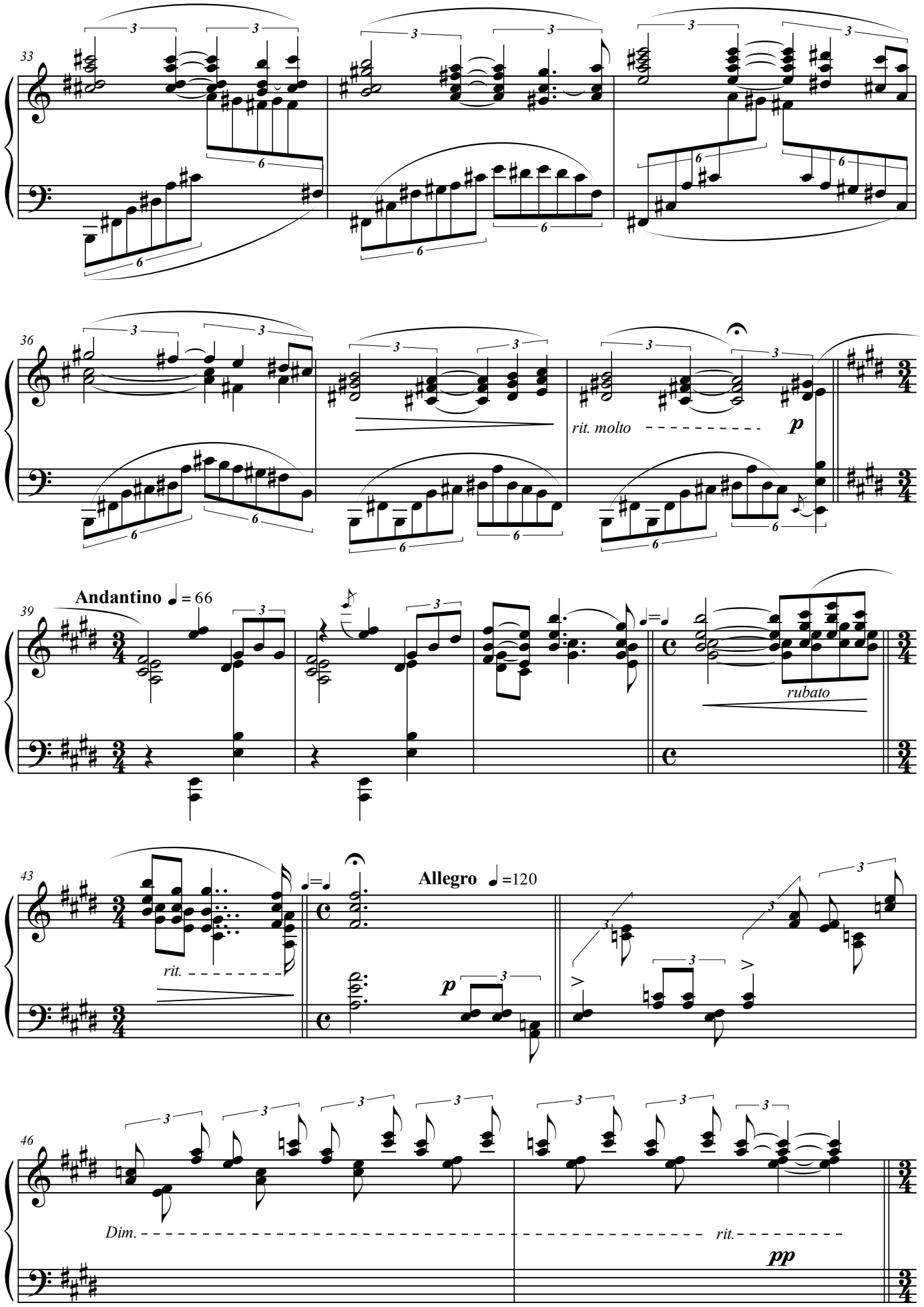
para piano

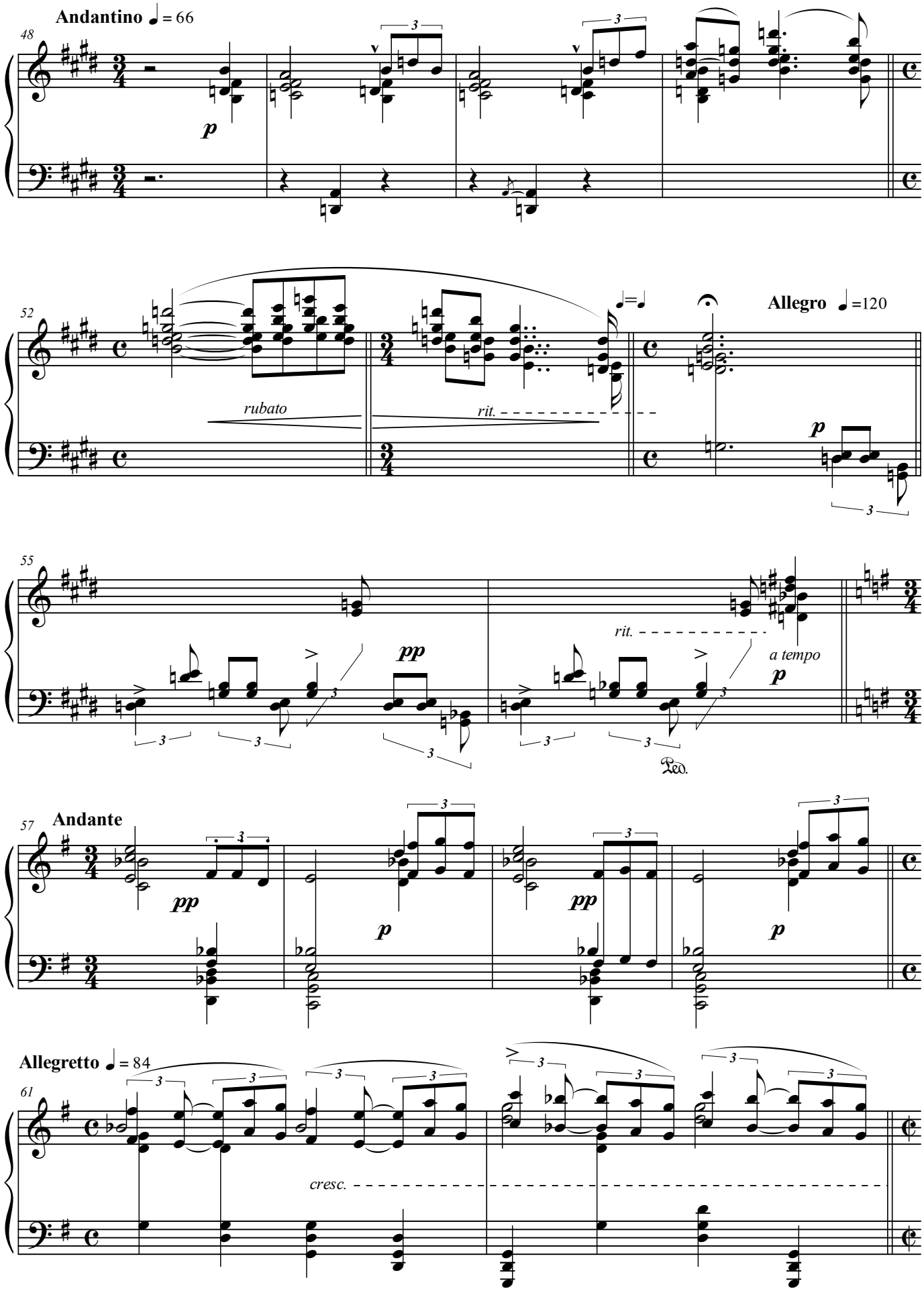
I

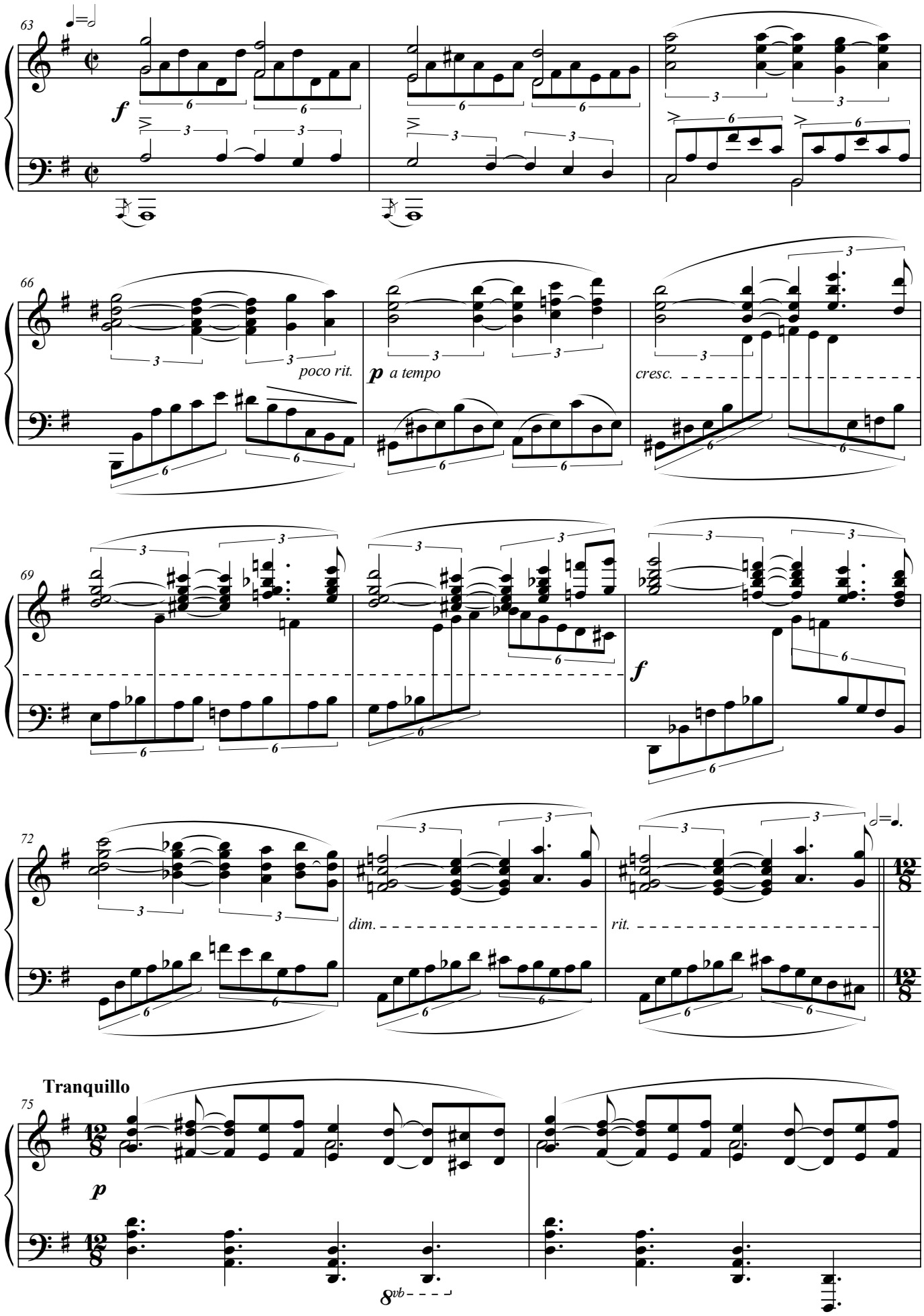
Celia Torrá

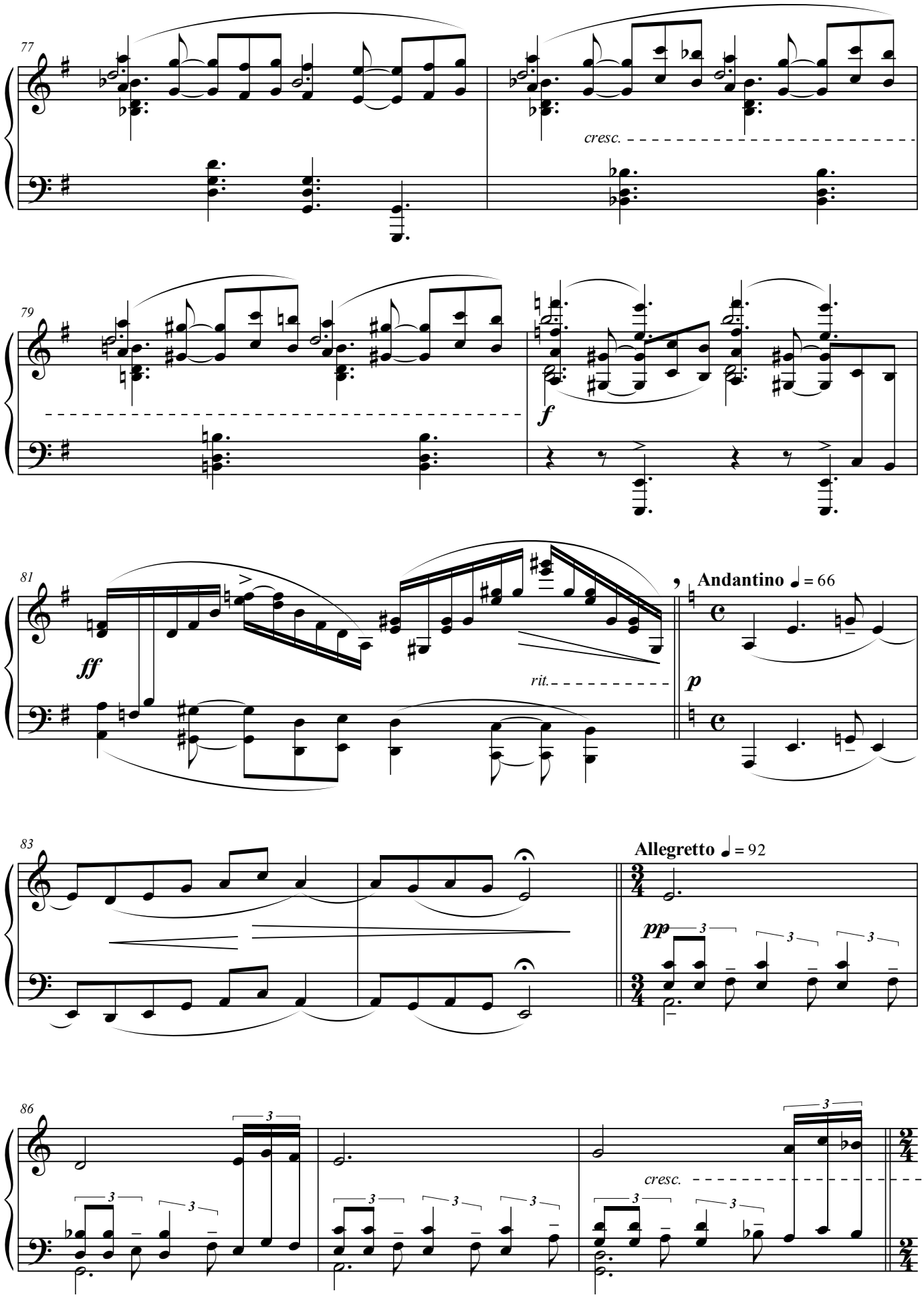


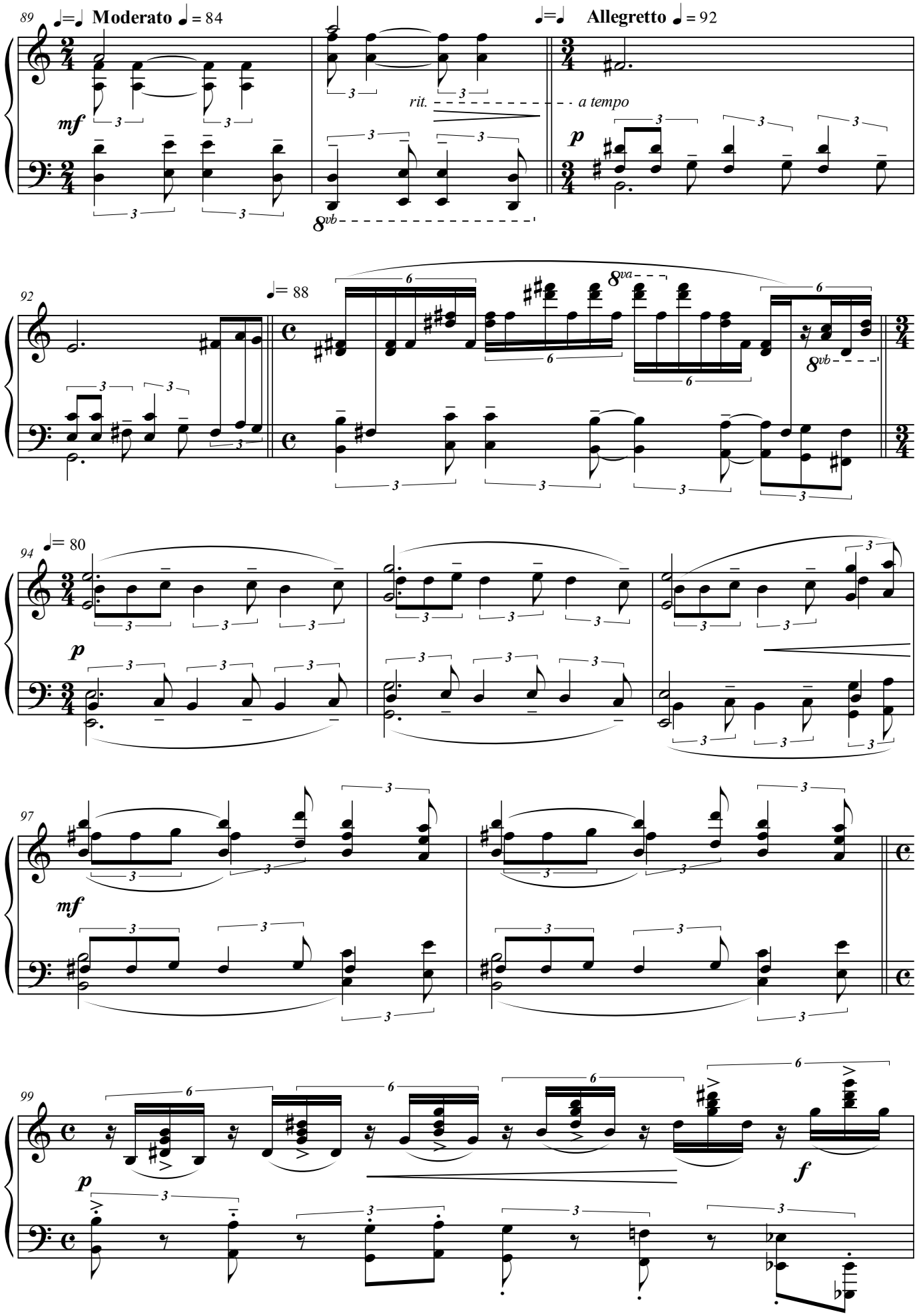

18
p
21
cresc.
p
24
cresc.
mf
27
30
cresc.
f

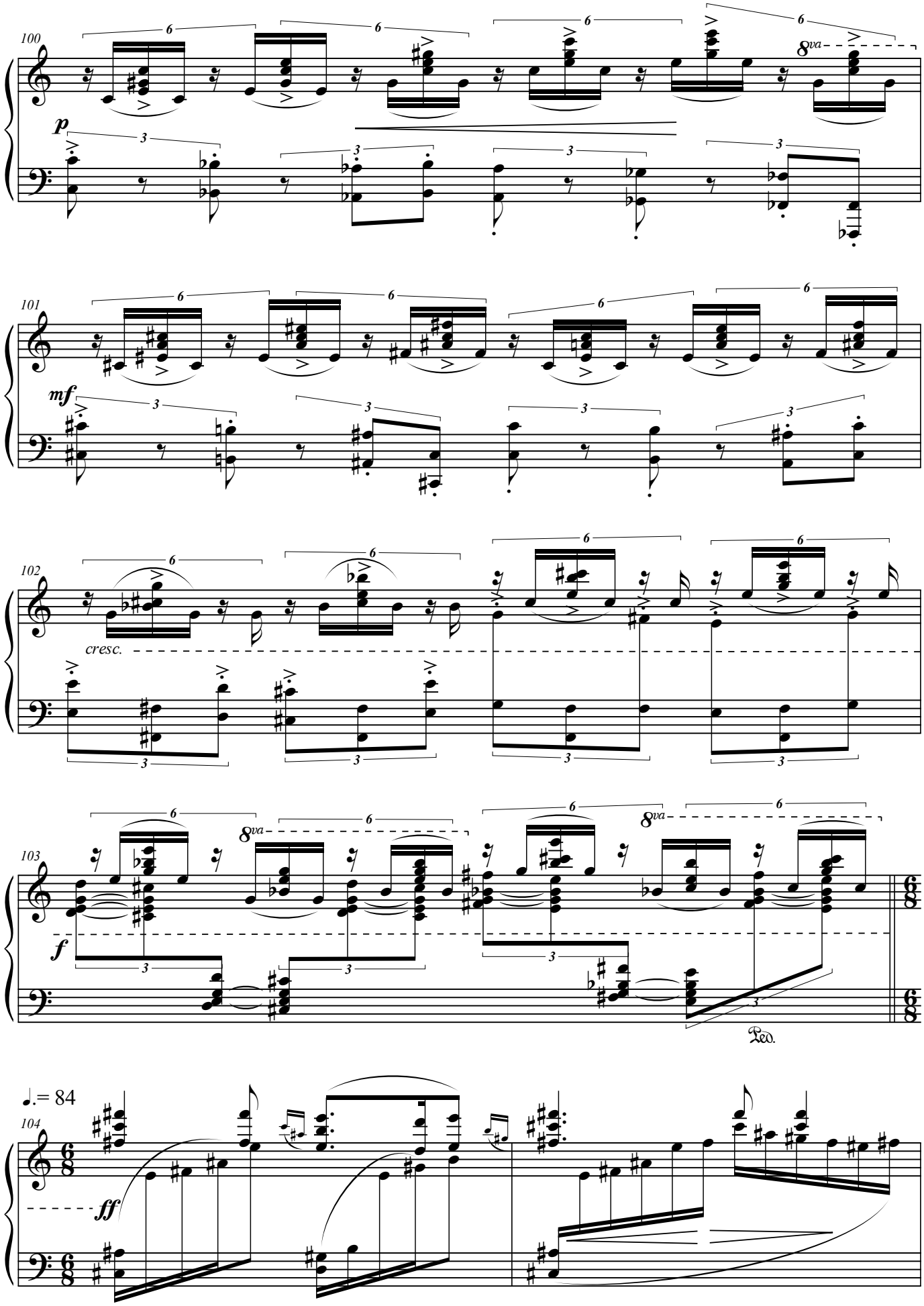

33
36
rit. molto
p
39
Andantino ♩= 66
rubato
43
rit.
Allegro ♩=120
p
46
Dim.
rit.
pp

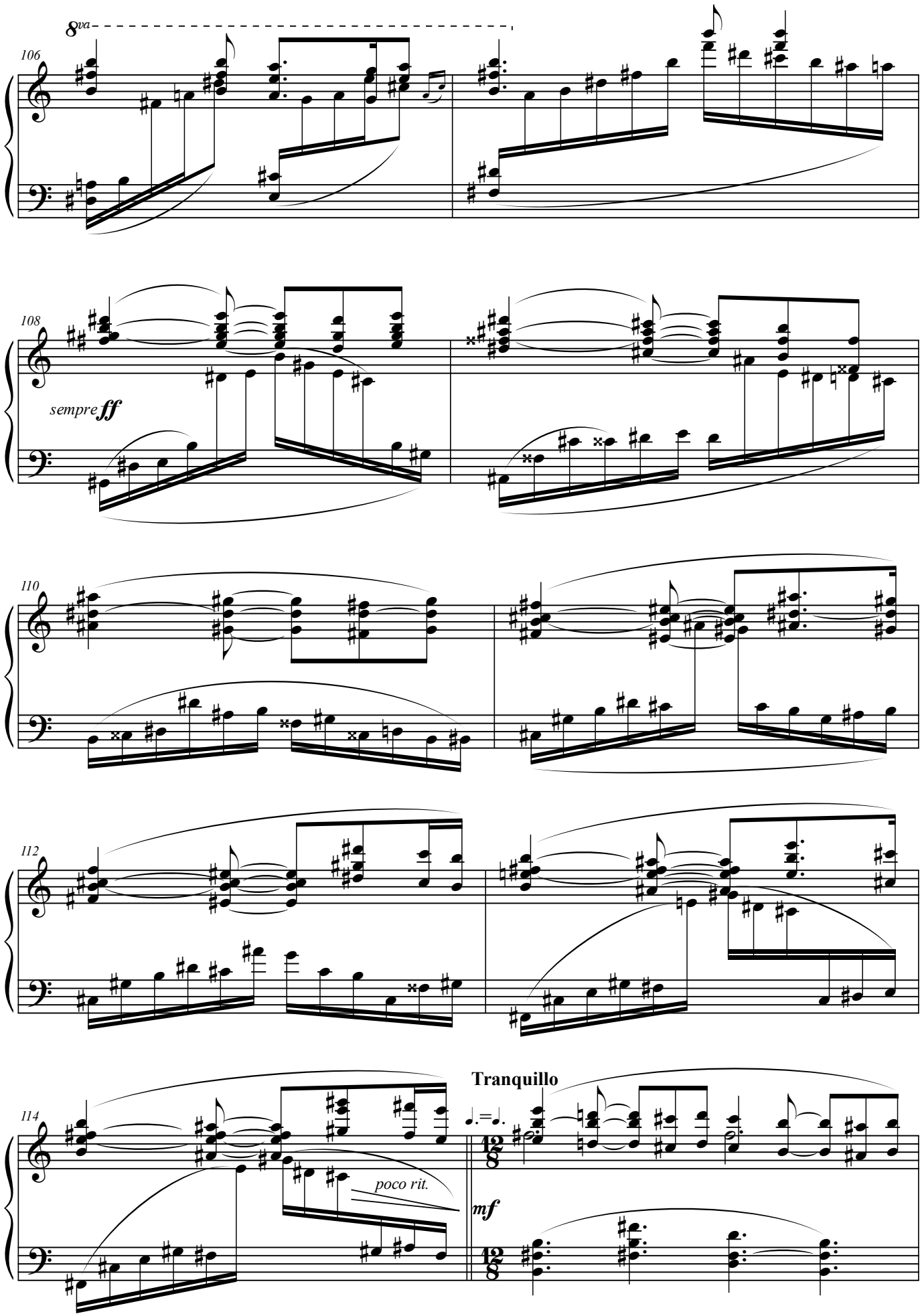

Andantino ♩ = 66
48
p
52
rubato
rit.
Allegro ♩ =120
p
55
pp
rit.
a tempo
p
Ped.
57
Andante
pp
p
pp
p
Allegretto ♩ = 84
61
cresc.

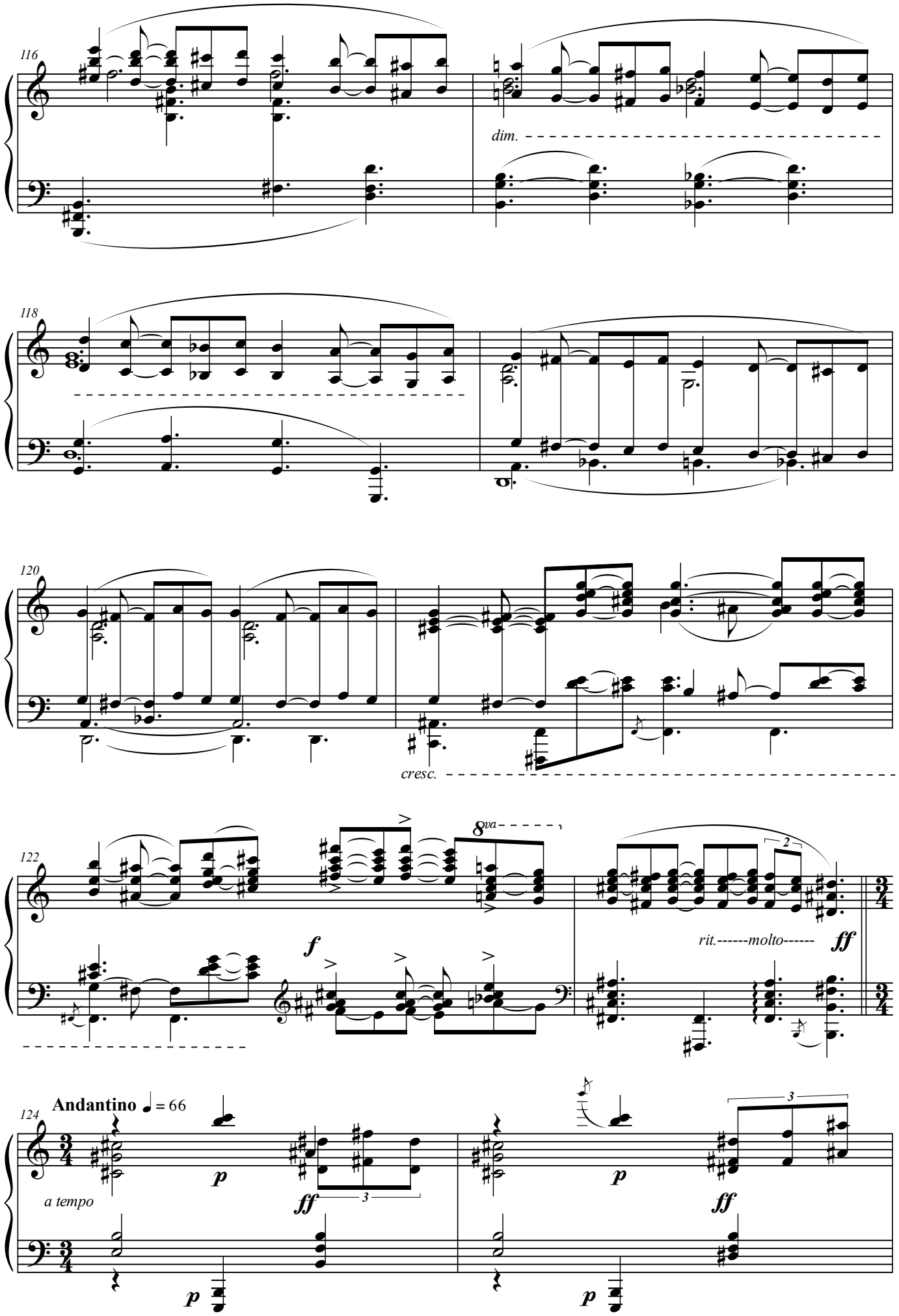

63
f
66
poco rit.
p a tempo
cresc.
69
f
72
dim.
rit.
Tranquillo
75
p
8vb

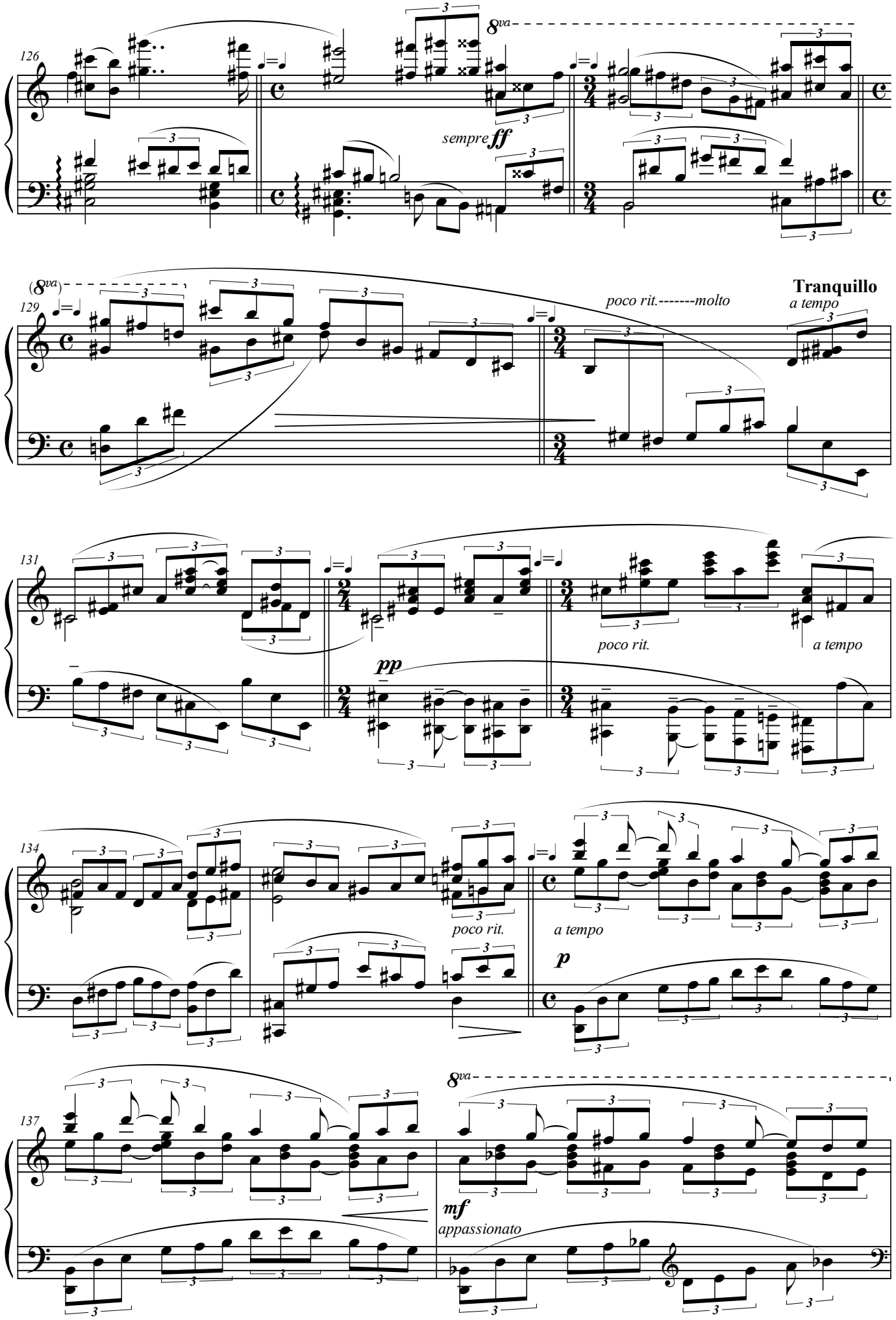

77
cresc.
79
f
81
ff
rit.
Andantino ♩ = 66
p
83
Allegretto ♩ = 92
pp
86
cresc.

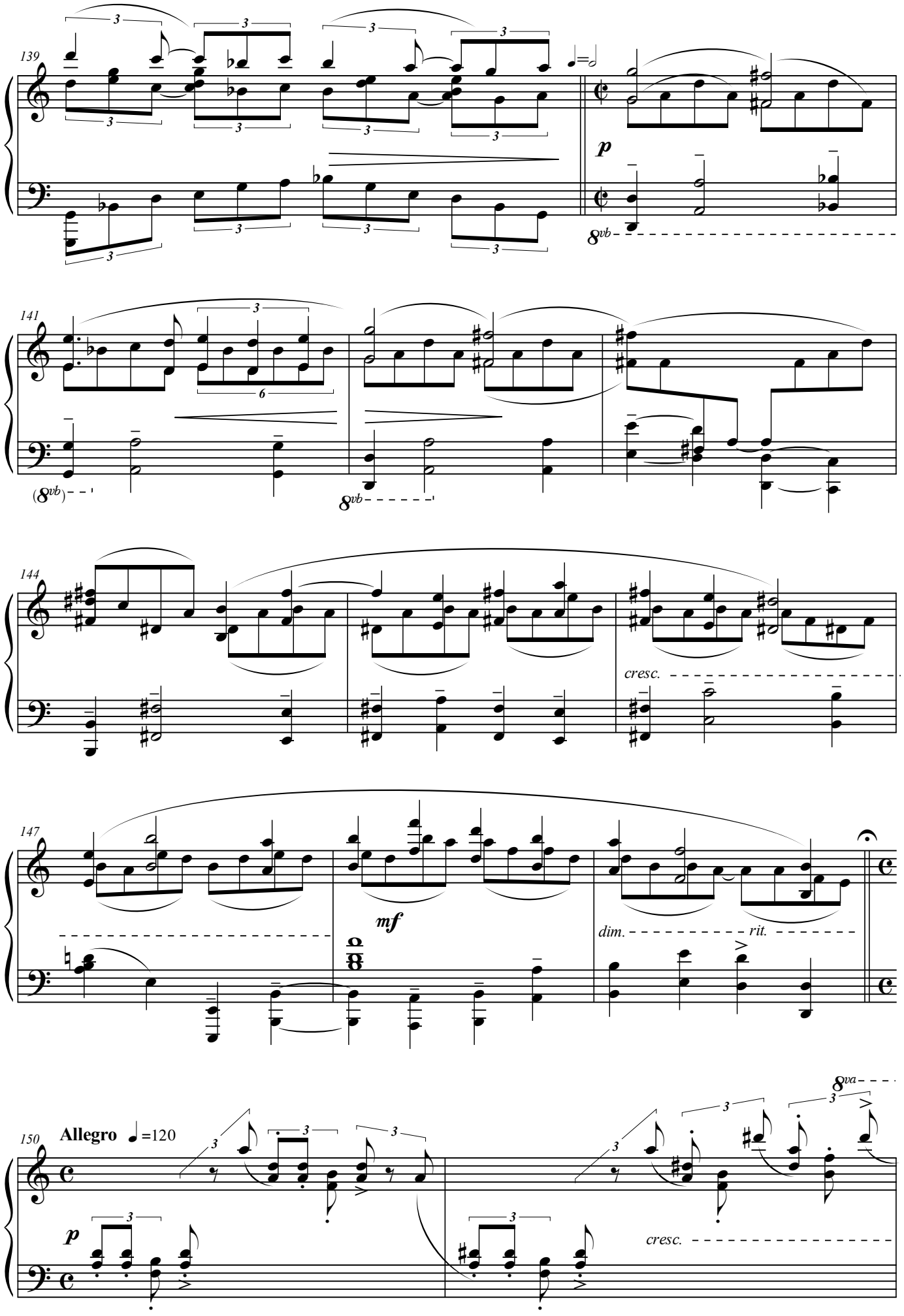

89
Moderato ♩ = 84
mf
rit.
a tempo
Allegretto ♩ = 92
p
8vb
92
♩ = 88
8va
8vb
94
♩ = 80
p
97
mf
99
p
f

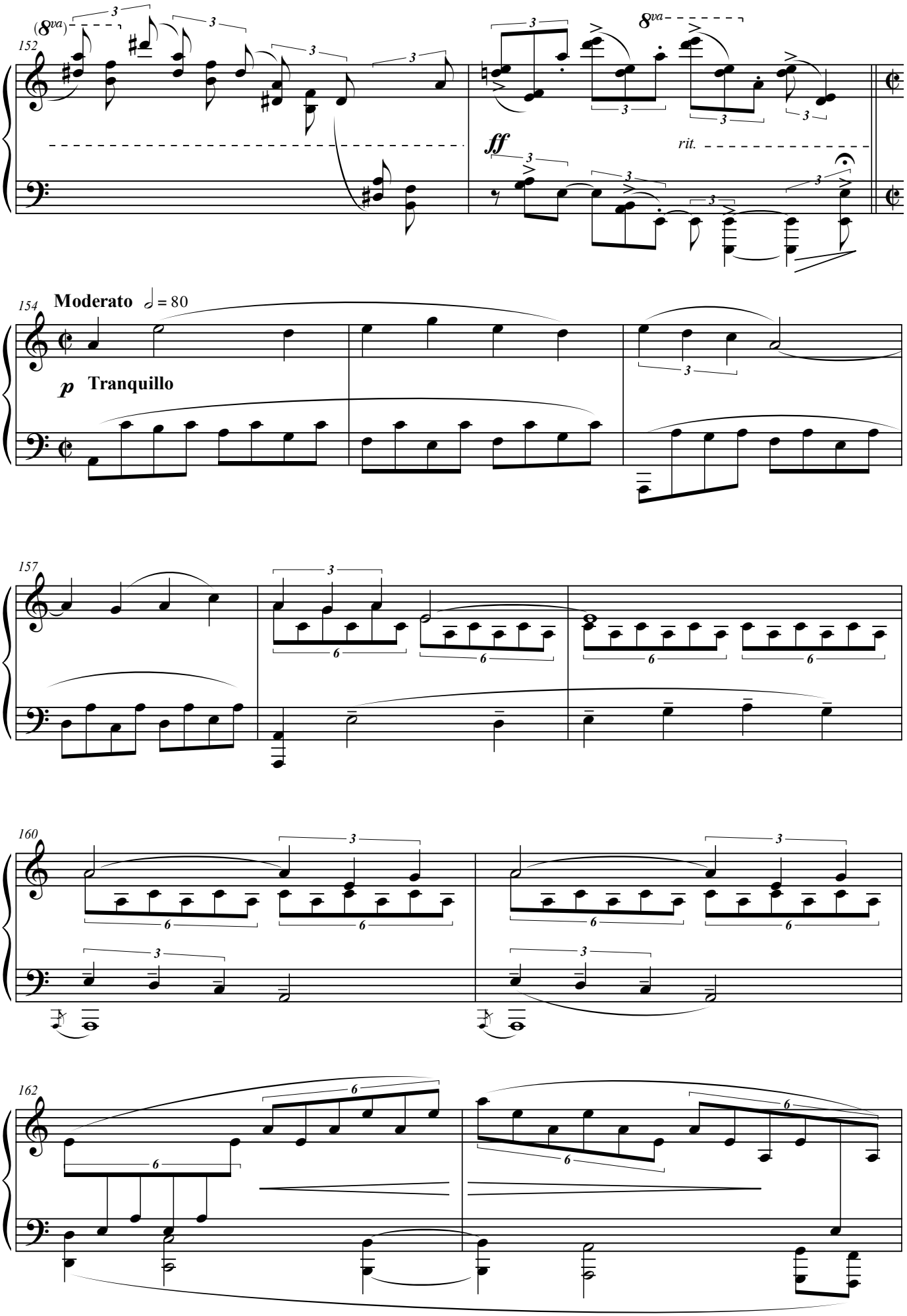

100
p
8va
101
mf
102
cresc.
103
f
8va
8va
Ped.
♩.= 84
104
ff

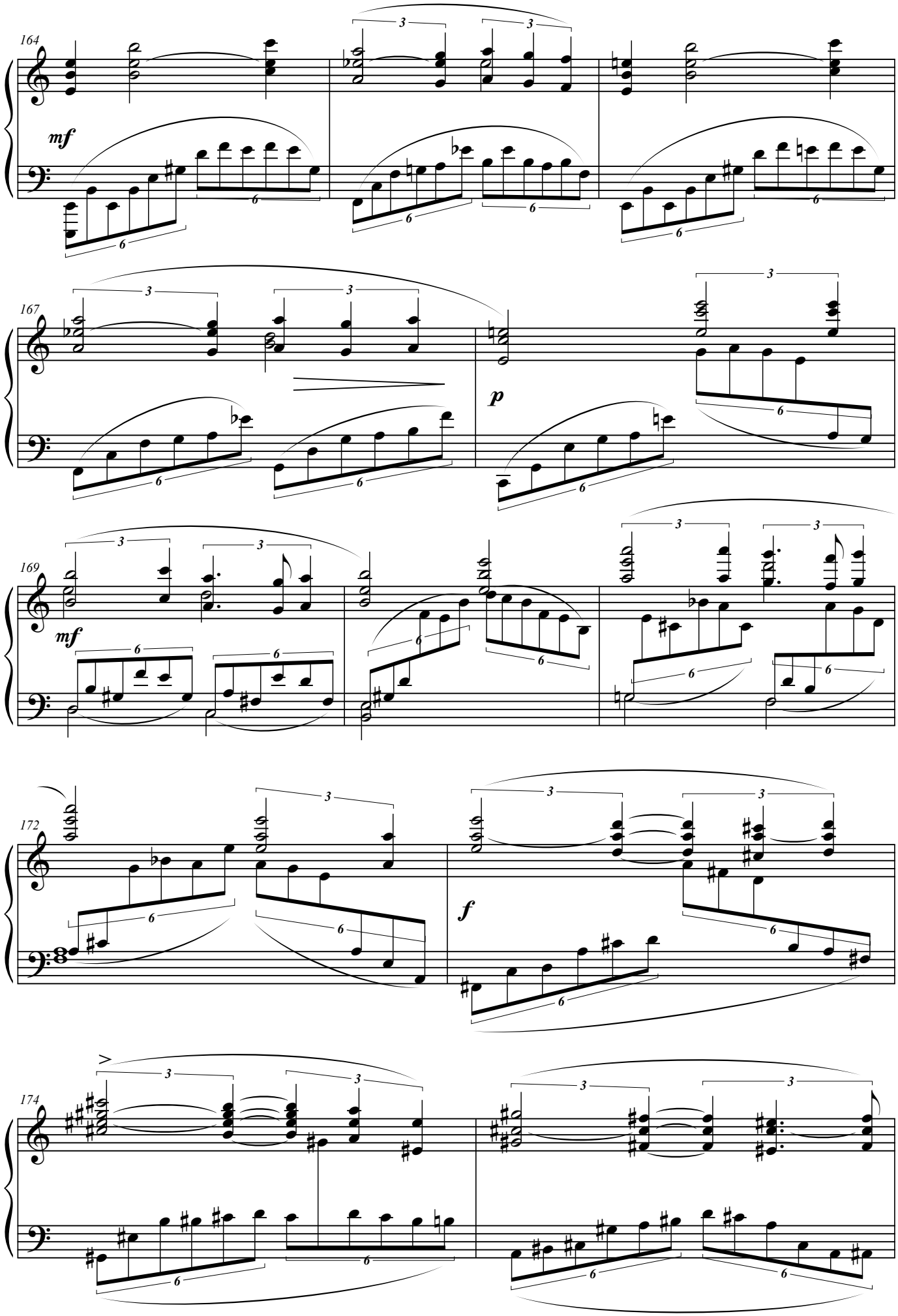

8va
106
108
sempre ff
110
112
114
poco rit.
Tranquillo
mf

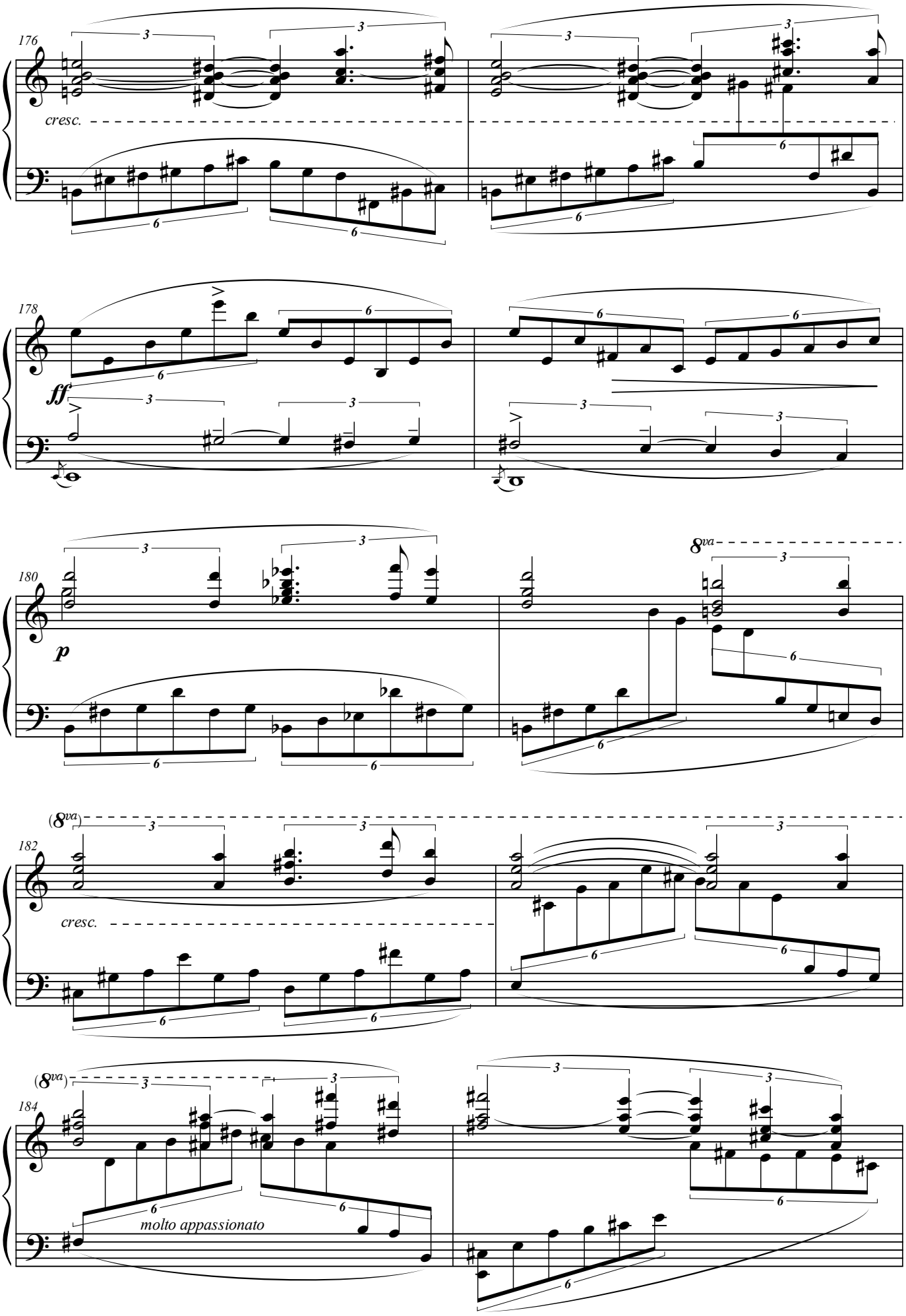

116
dim.
118
120
cresc.
122
8va
f
rit.------molto------
ff
124
Andantino ♩ = 66
a tempo
p
ff

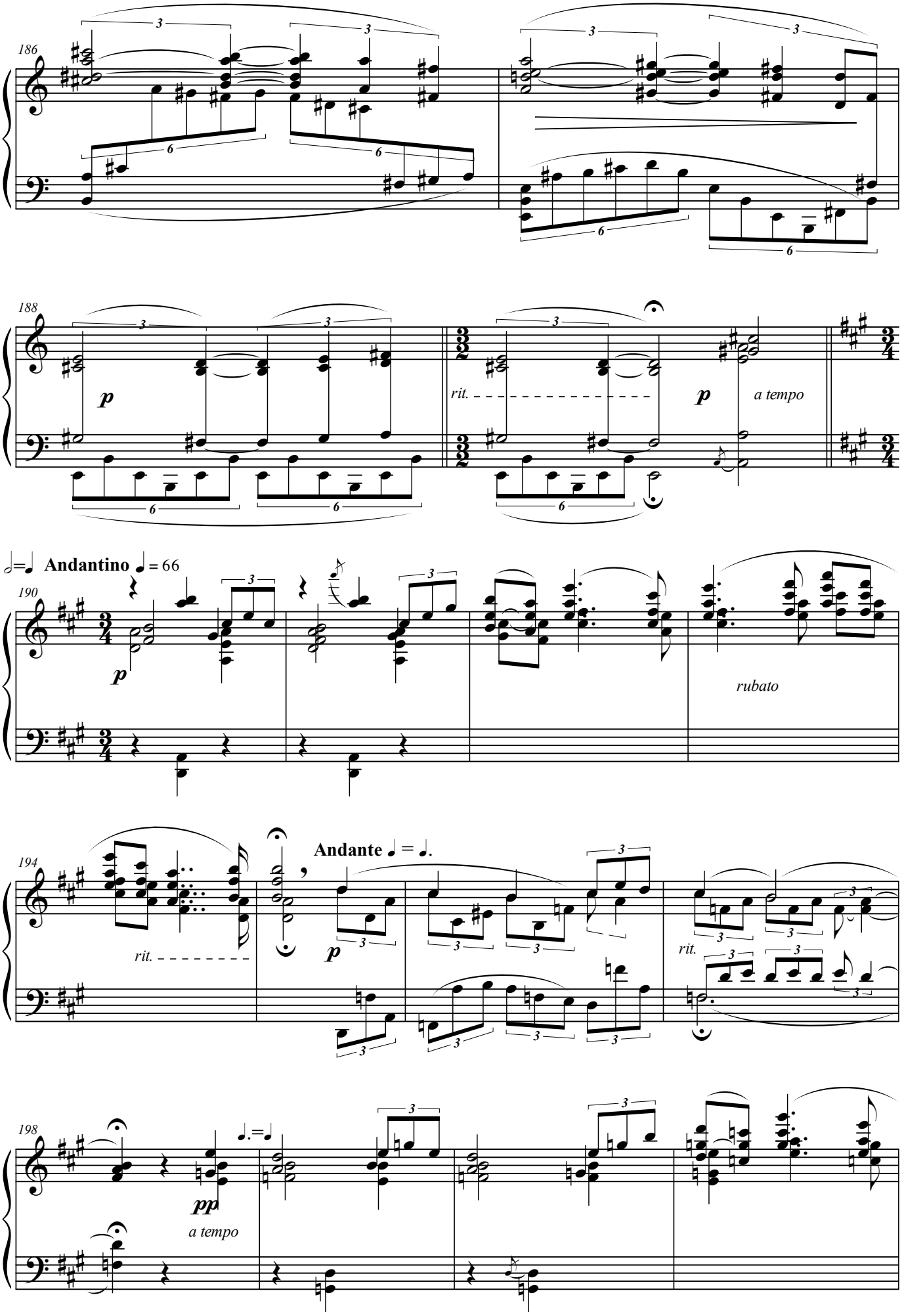

126
8va
sempre ff
129
(8va)
poco rit.-------molto
Tranquillo
a tempo
131
pp
poco rit.
a tempo
134
poco rit.
a tempo
p
137
8va
mf
appassionato

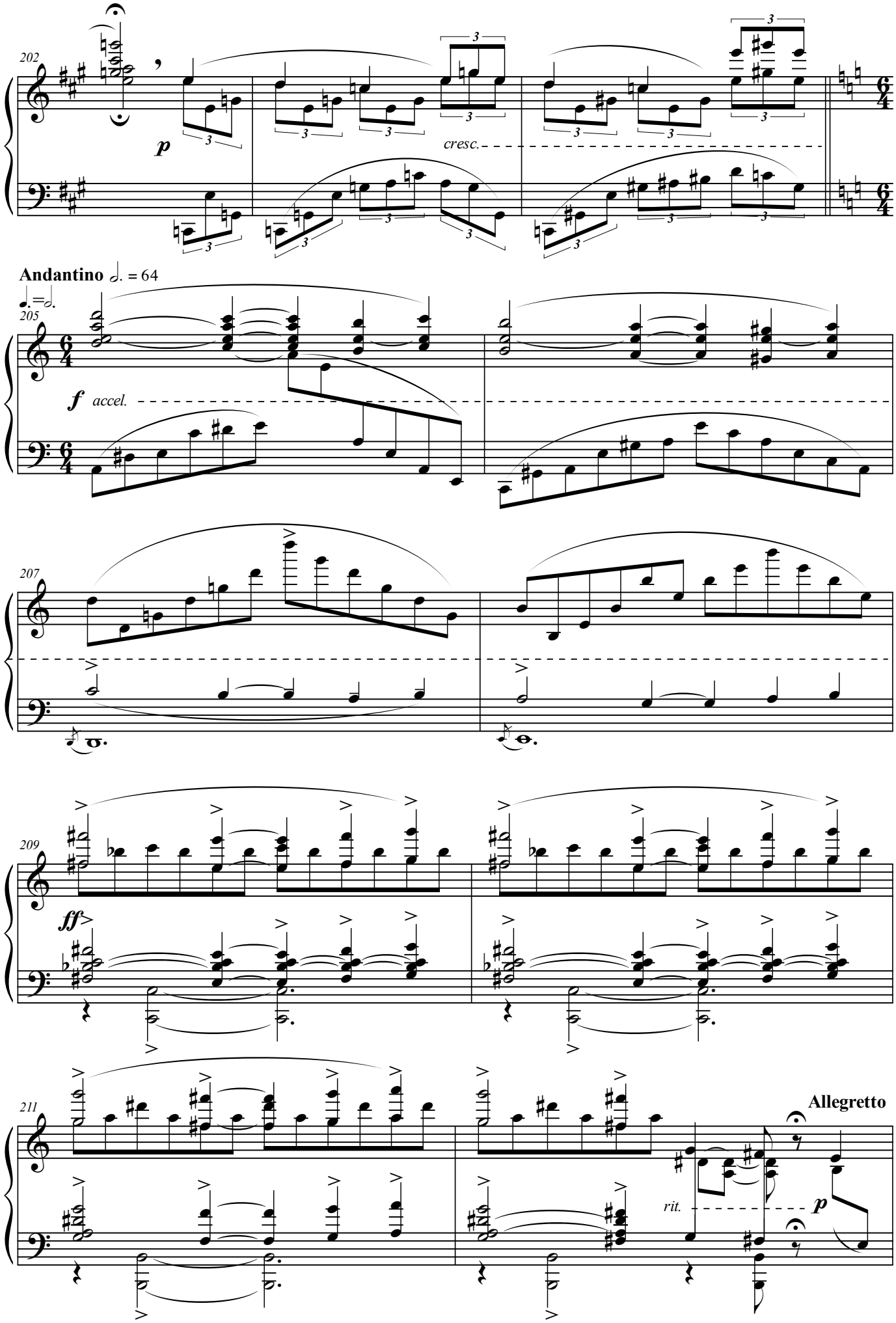

139
p
8vb
141
(8vb)
8vb
144
cresc.
147
mf
dim.
rit.
150
Allegro ♩=120
p
8va
cresc.

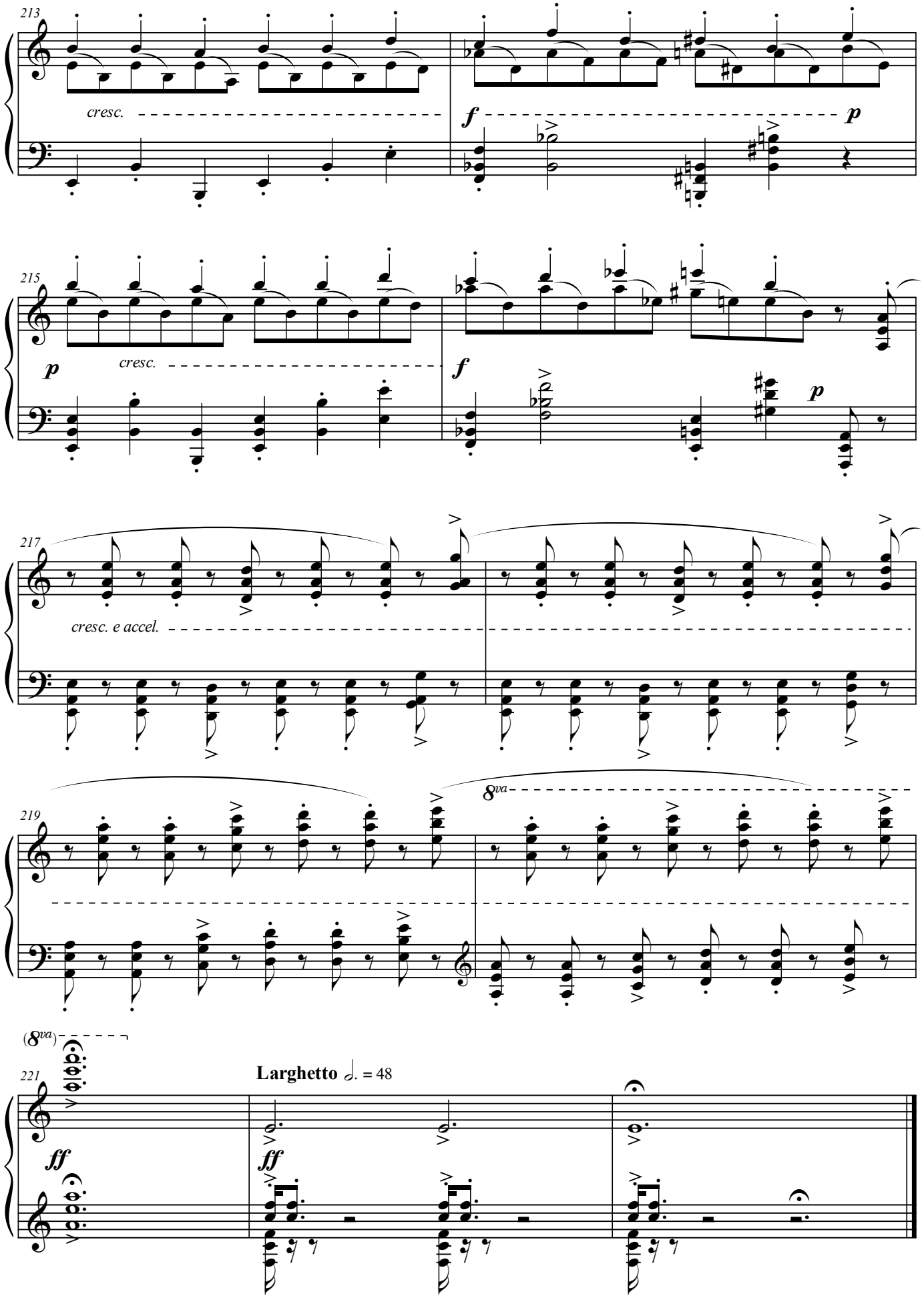

152
(8va)
8va
ff
rit.
154
Moderato ♩ = 80
p Tranquillo
157
160
162


164
mf
167
p
169
mf
172
f
174

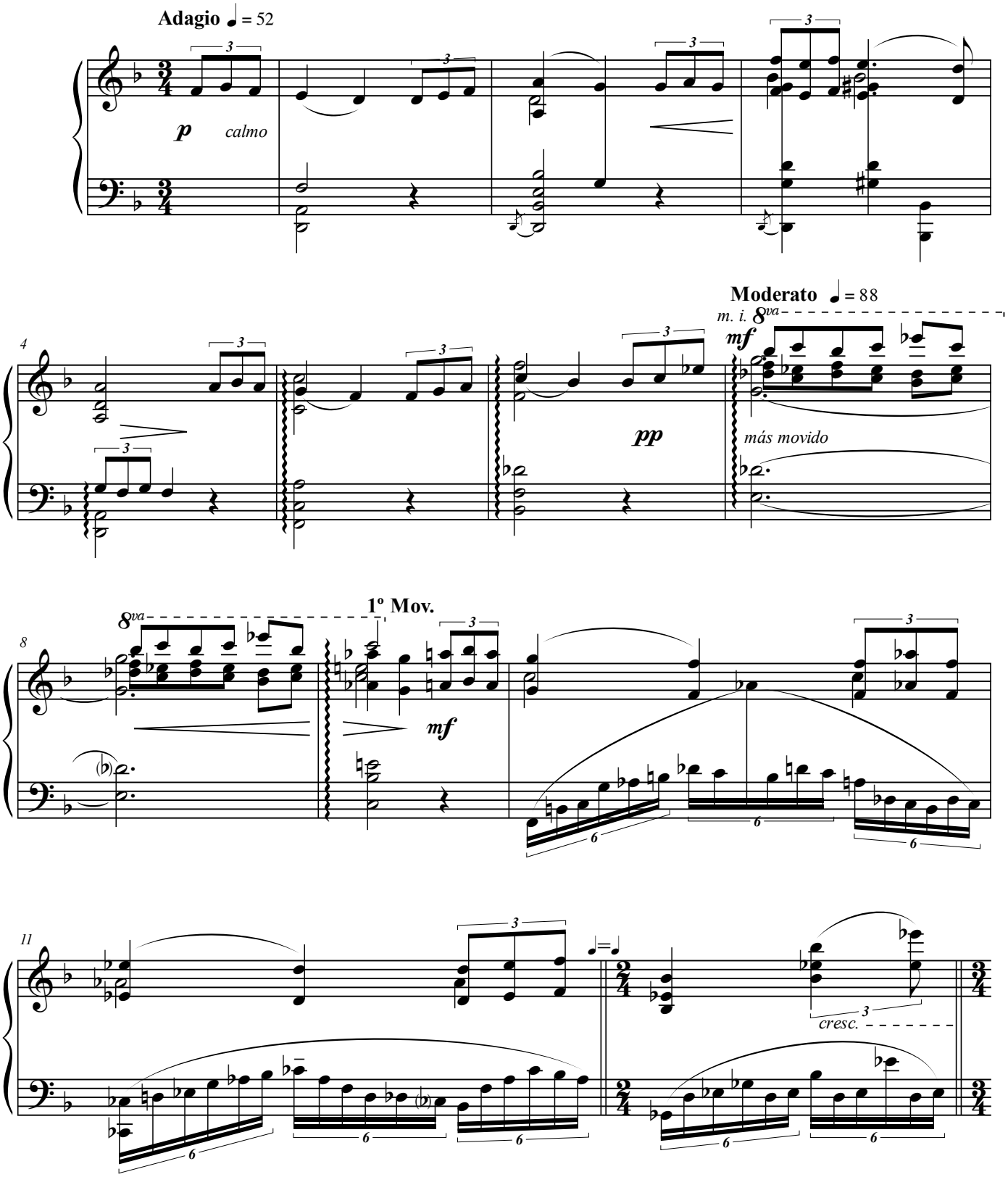

176
cresc.
178
ff
180
p
8va
182
(8va)
cresc.
184
(8va)
molto appassionato

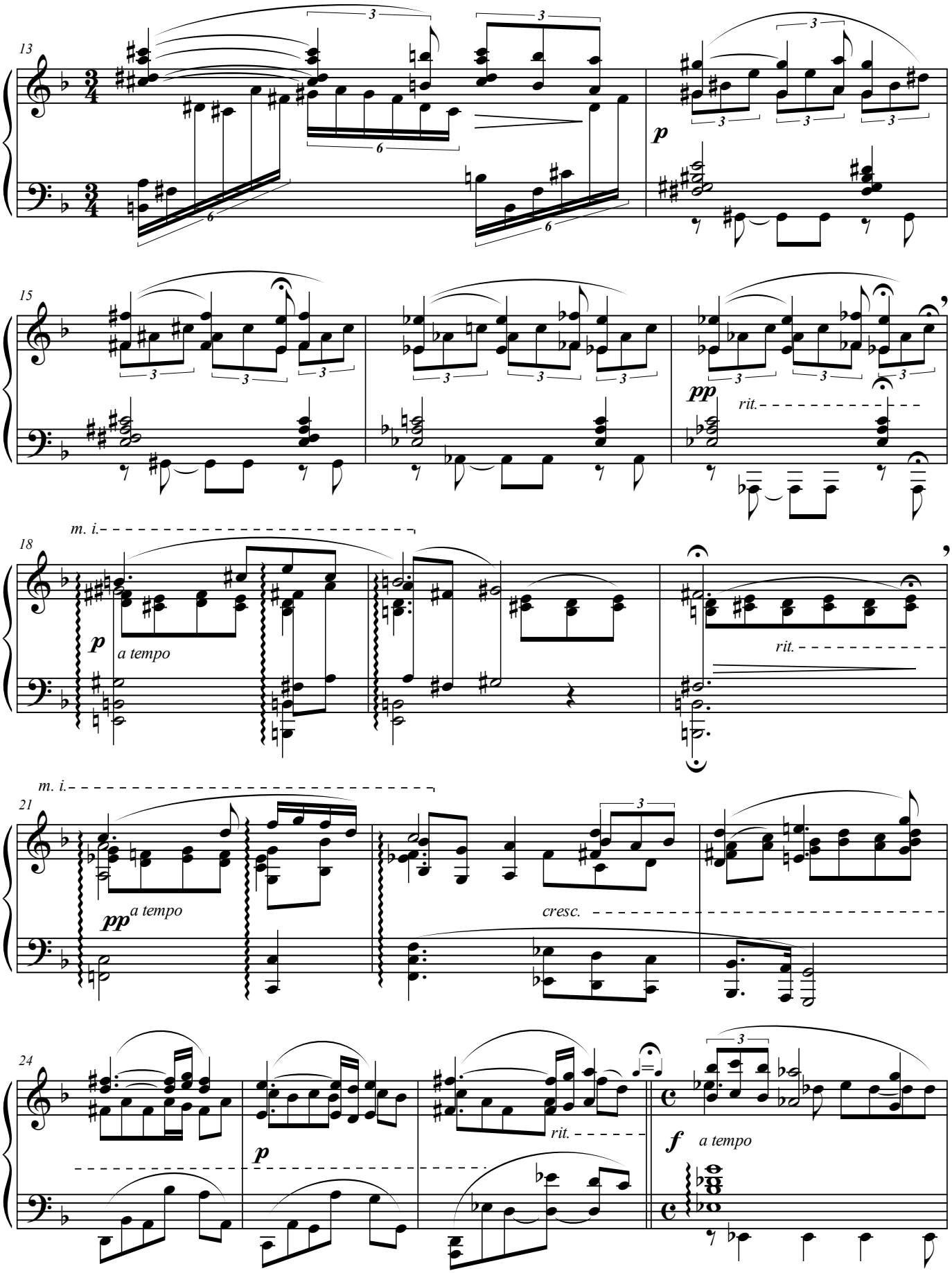

186
188
p
rit.
p
a tempo
Andantino ♩ = 66
190
p
rubato
194
rit.
Andante ♩ = ♩.
p
rit.
198
pp
a tempo

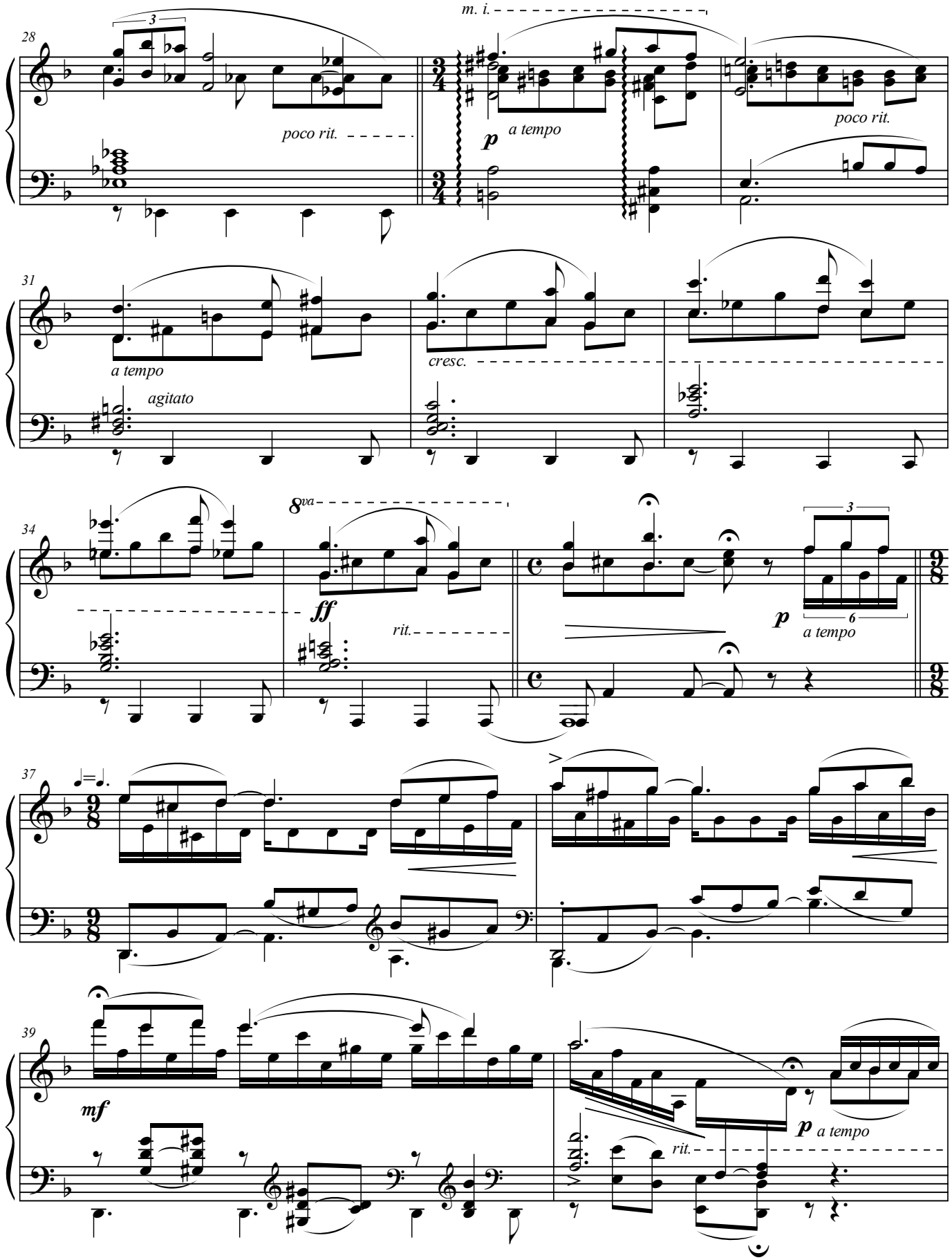

202
p
cresc.
Andantino ♩. = 64
205
f
accel.
207
209
ff
211
rit.
p
Allegretto

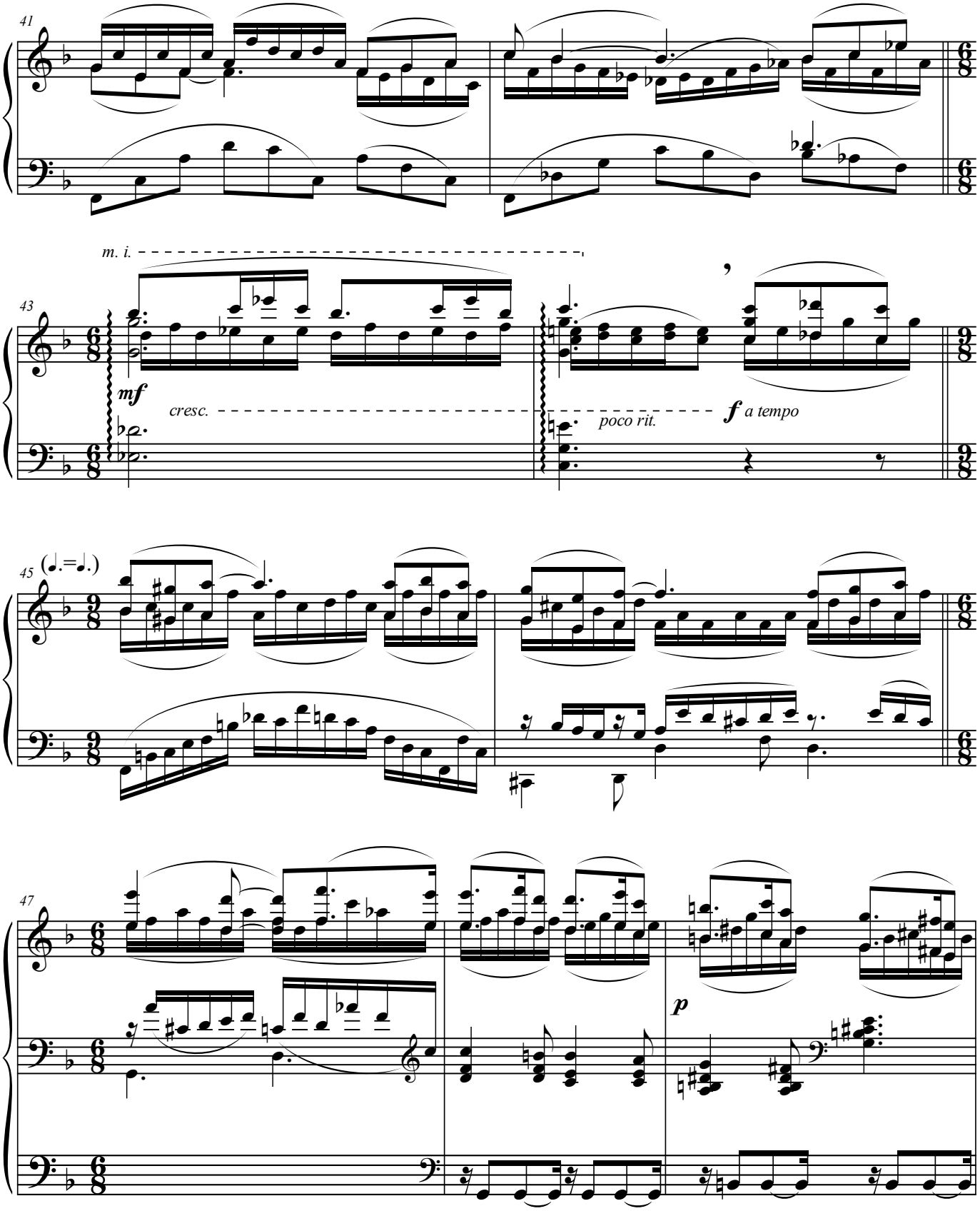

213
cresc.
f
p
215
p
cresc.
f
p
217
cresc. e accel.
219
8va
(8va)
221
Larghetto ♩. = 48
ff
ff

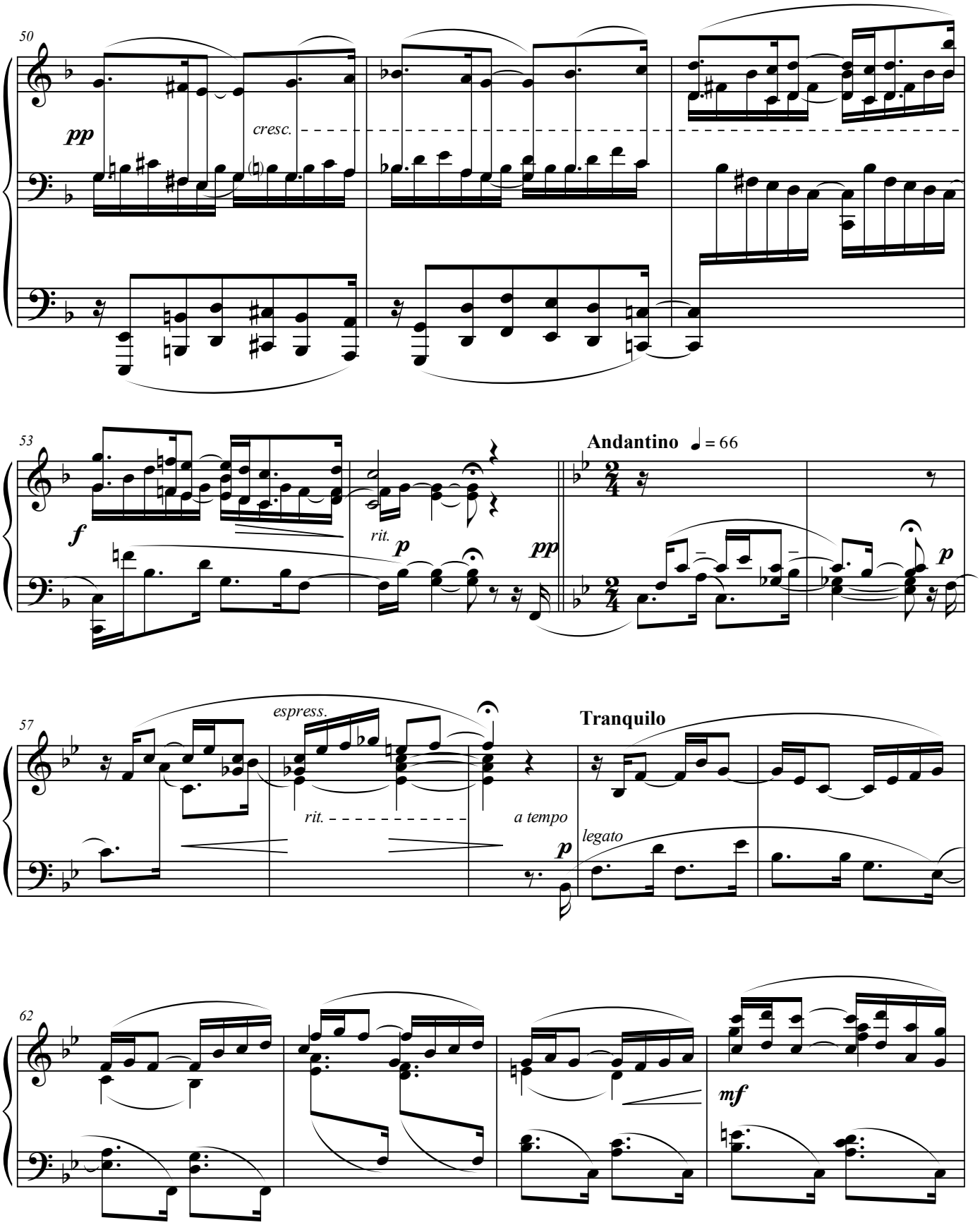
II

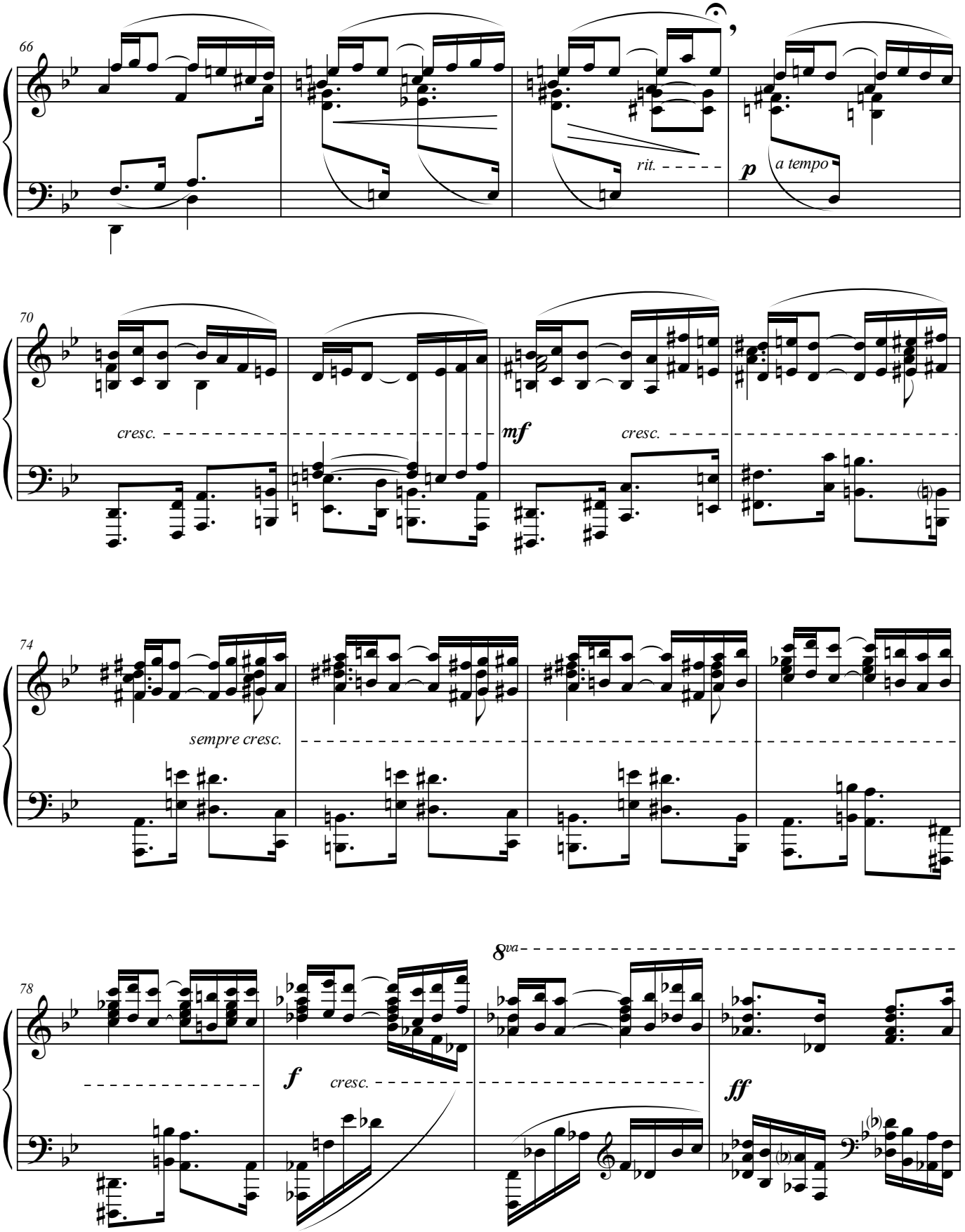

Adagio ♩ = 52
p
calmo
Moderato ♩ = 88
m. i. 8va
mf
pp
más movido
8va
1º Mov.
mf
cresc.

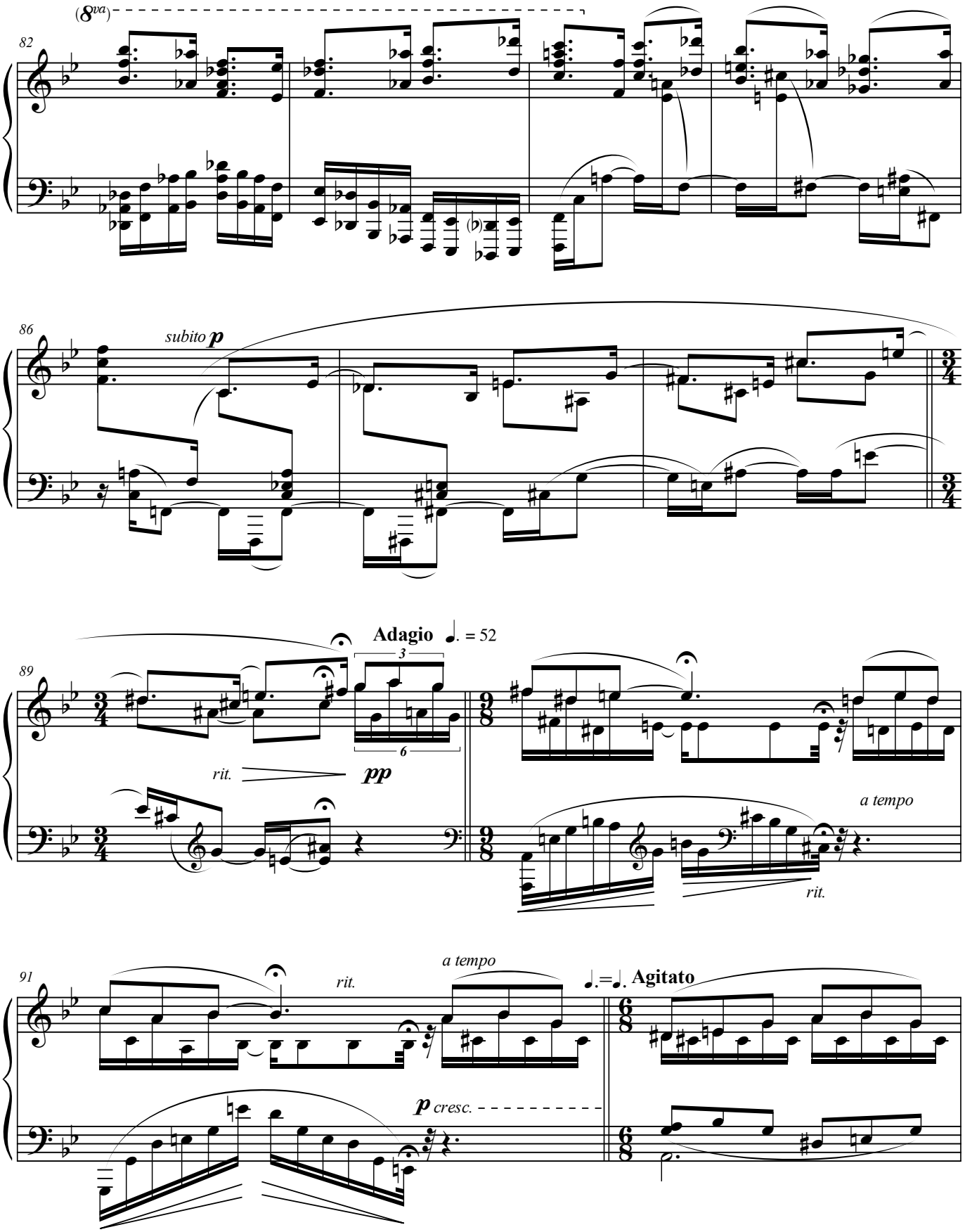

13
p
15
pp
rit.
m. i.
18
p
a tempo
rit.
m. i.
21
pp
a tempo
cresc.
24
p
rit.
f
a tempo

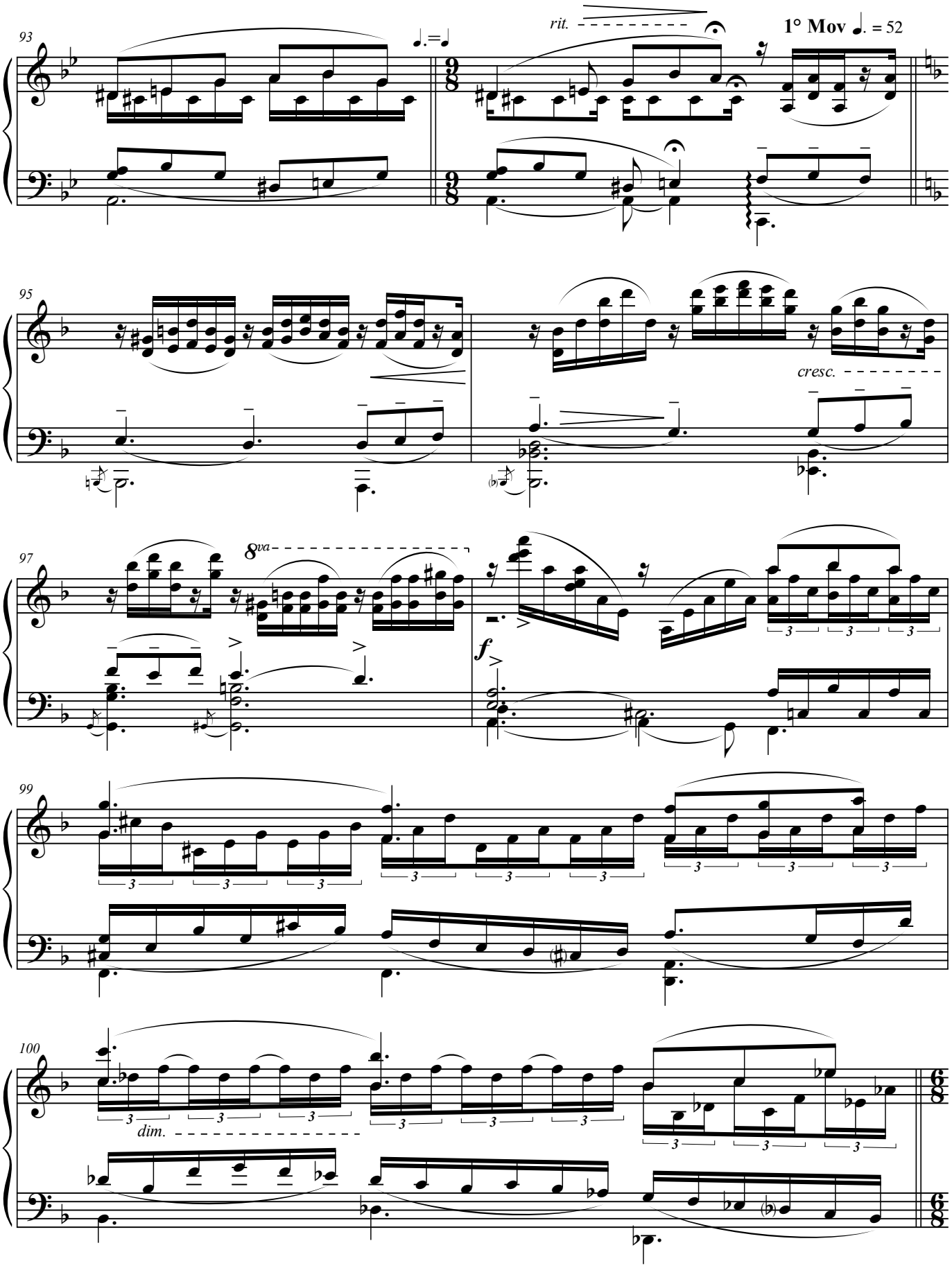

28
poco rit.
m. i.
p
a tempo
poco rit.
31
a tempo
agitato
cresc.
34
8va
ff
rit.
p
a tempo
37
mf
p
a tempo
rit.

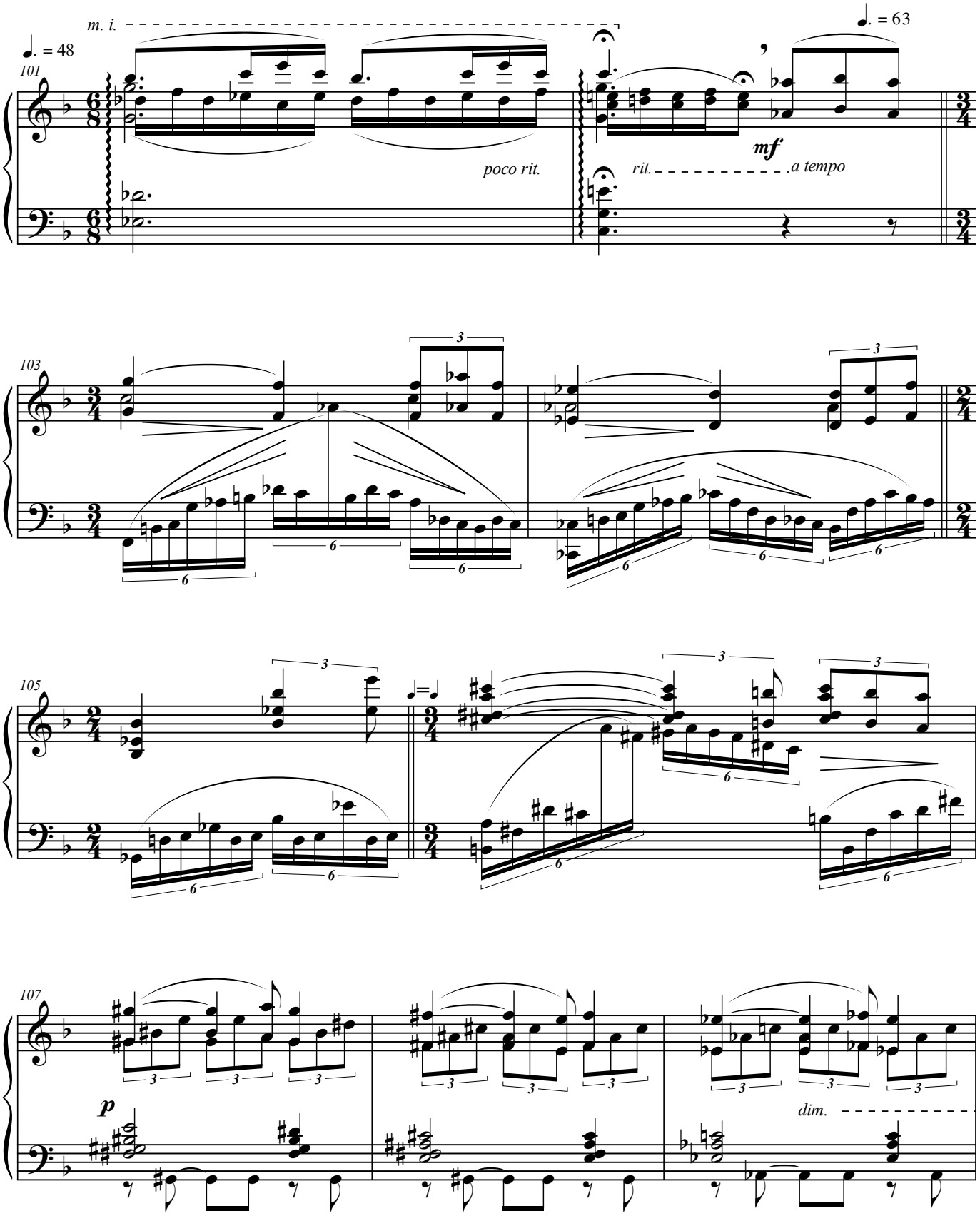

41
43
m. i.
mf
cresc.
poco rit.
f a tempo
45
(♩.=♩.)
47
p


50
pp
cresc.
53
f
rit.
p
pp
Andantino
= 66
p
57
espress.
rit.
a tempo
p
Tranquilo
legato
62
mf


66
rit.
p
a tempo
70
cresc.
mf
cresc.
74
sempre cresc.
78
8va
f
cresc.
ff


(8va)
82
86
subito p
89
Adagio ♩. = 52
3
6
rit.
pp
a tempo
rit.
91
rit.
a tempo
p cresc.
♩.=♩. Agitato


93
rit.
1° Mov ♩. = 52
95
cresc.
97
8va
f
99
100
dim.


m. i.
♩. = 48
♩. = 63
101
poco rit.
rit.
a tempo
mf
103
105
107
p
dim.

110

rit.

pp

Molto agitato ♩ = 72

113

cresc.

p

f

116

m. i.

m. i.

a tempo

rit.

ff

p

119

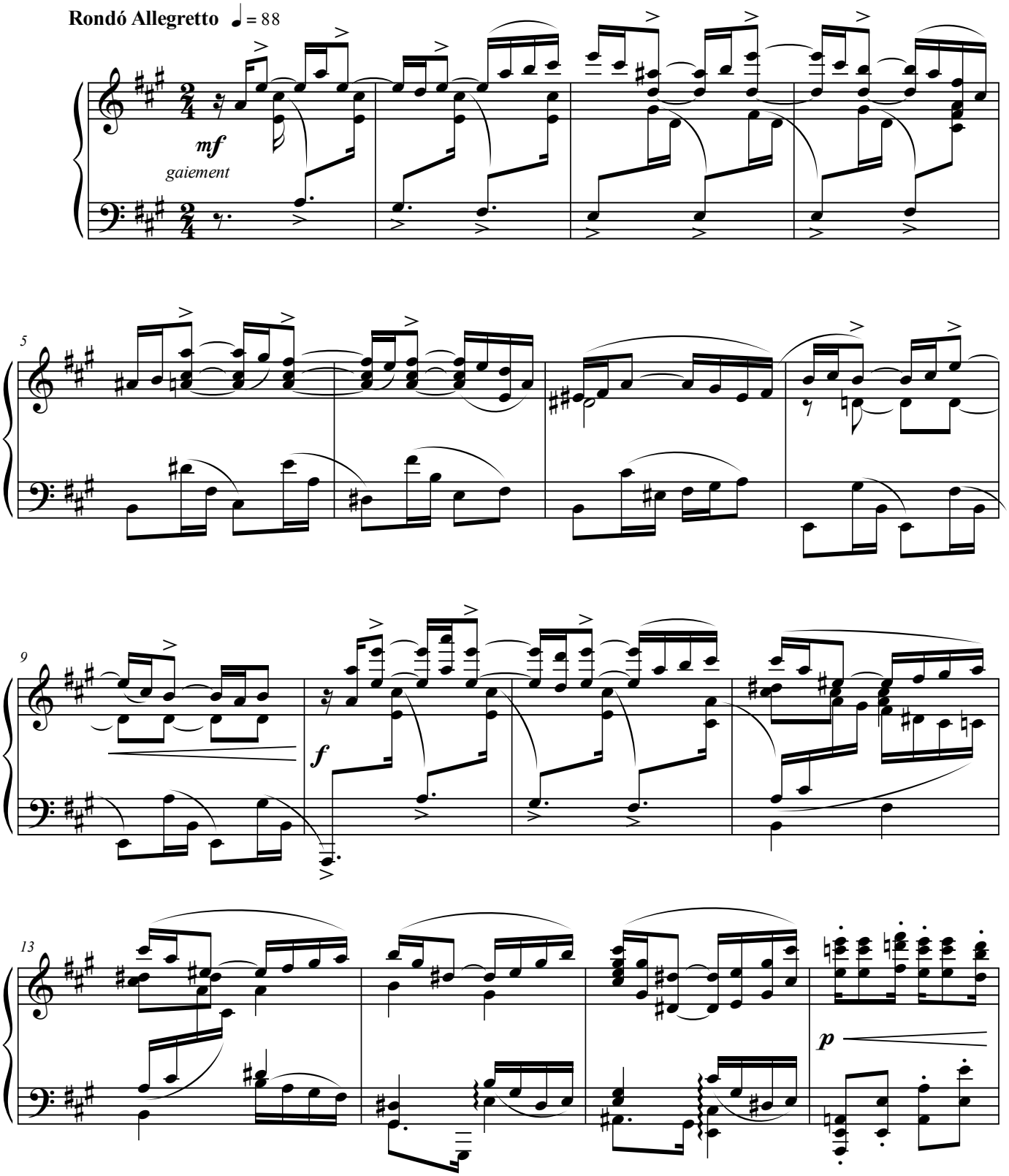
rit.

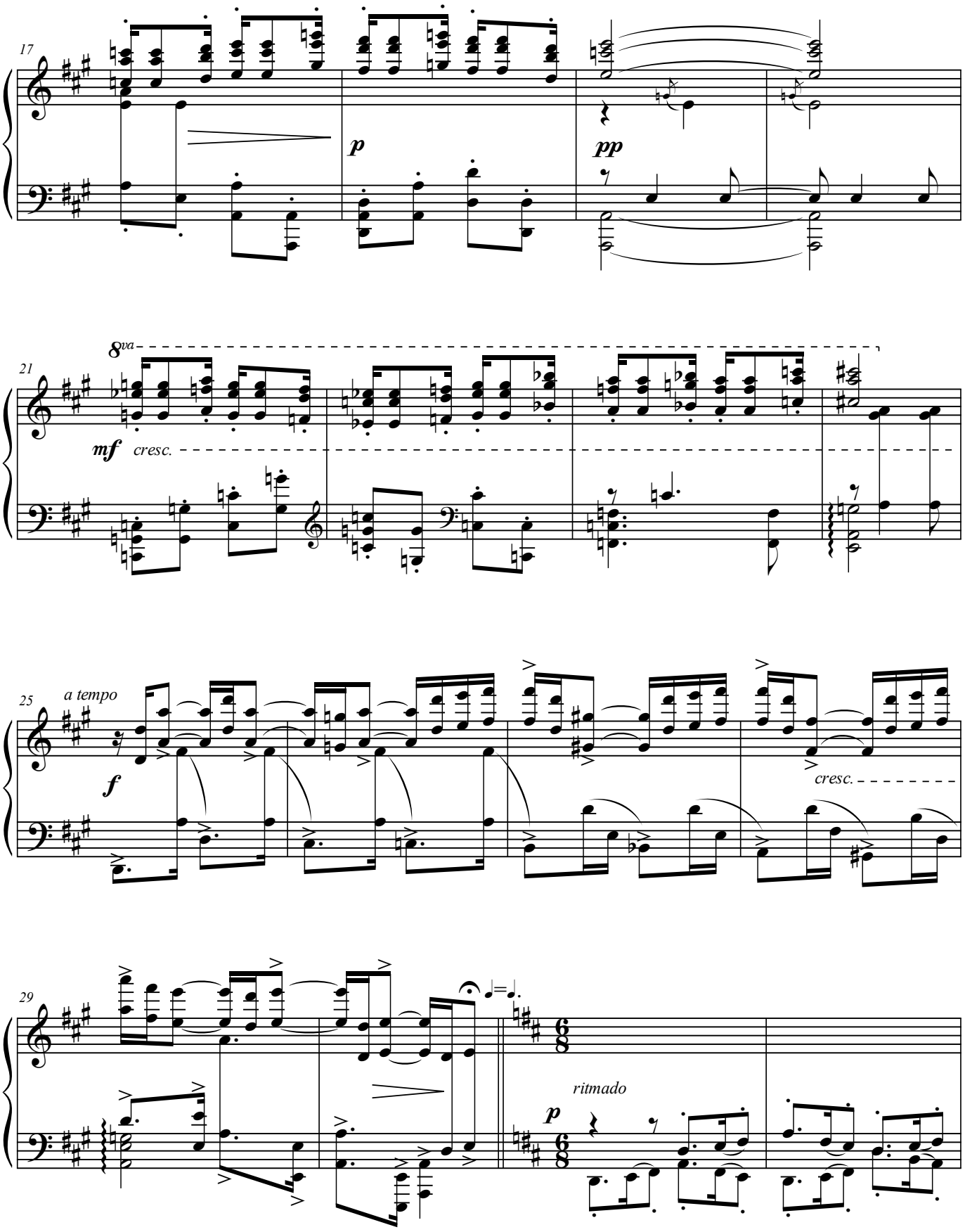
morendo

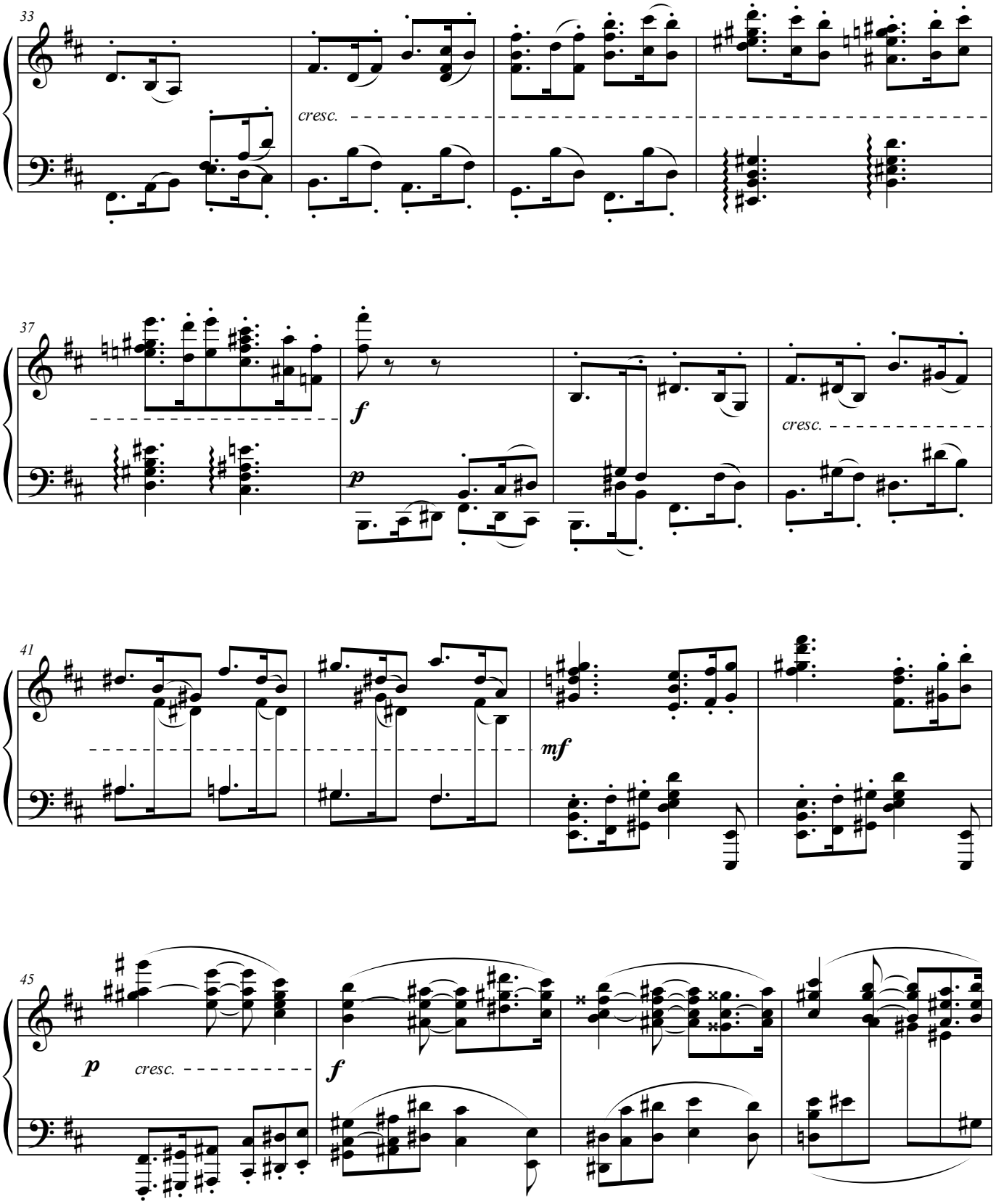
pp

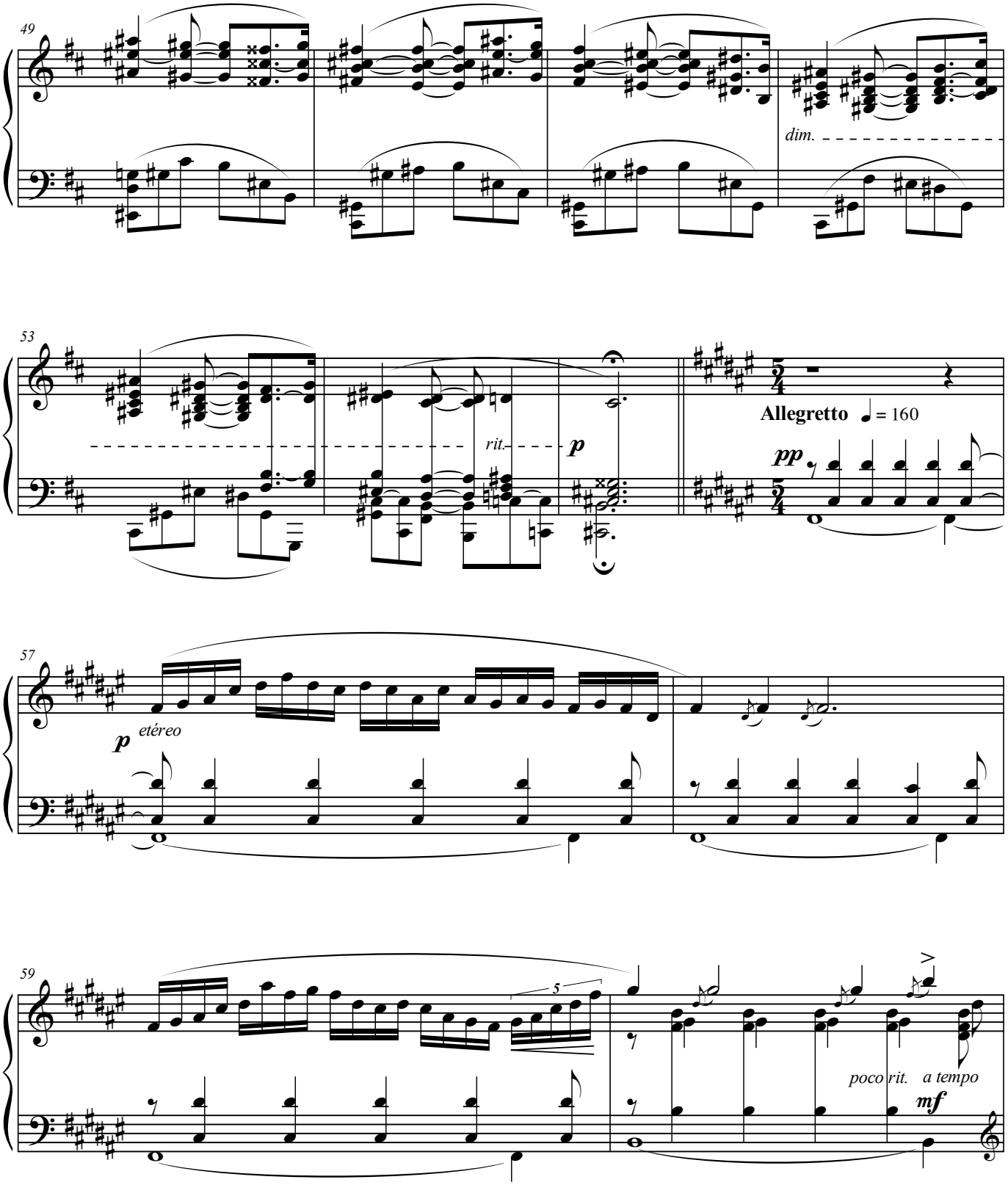
attacca subito

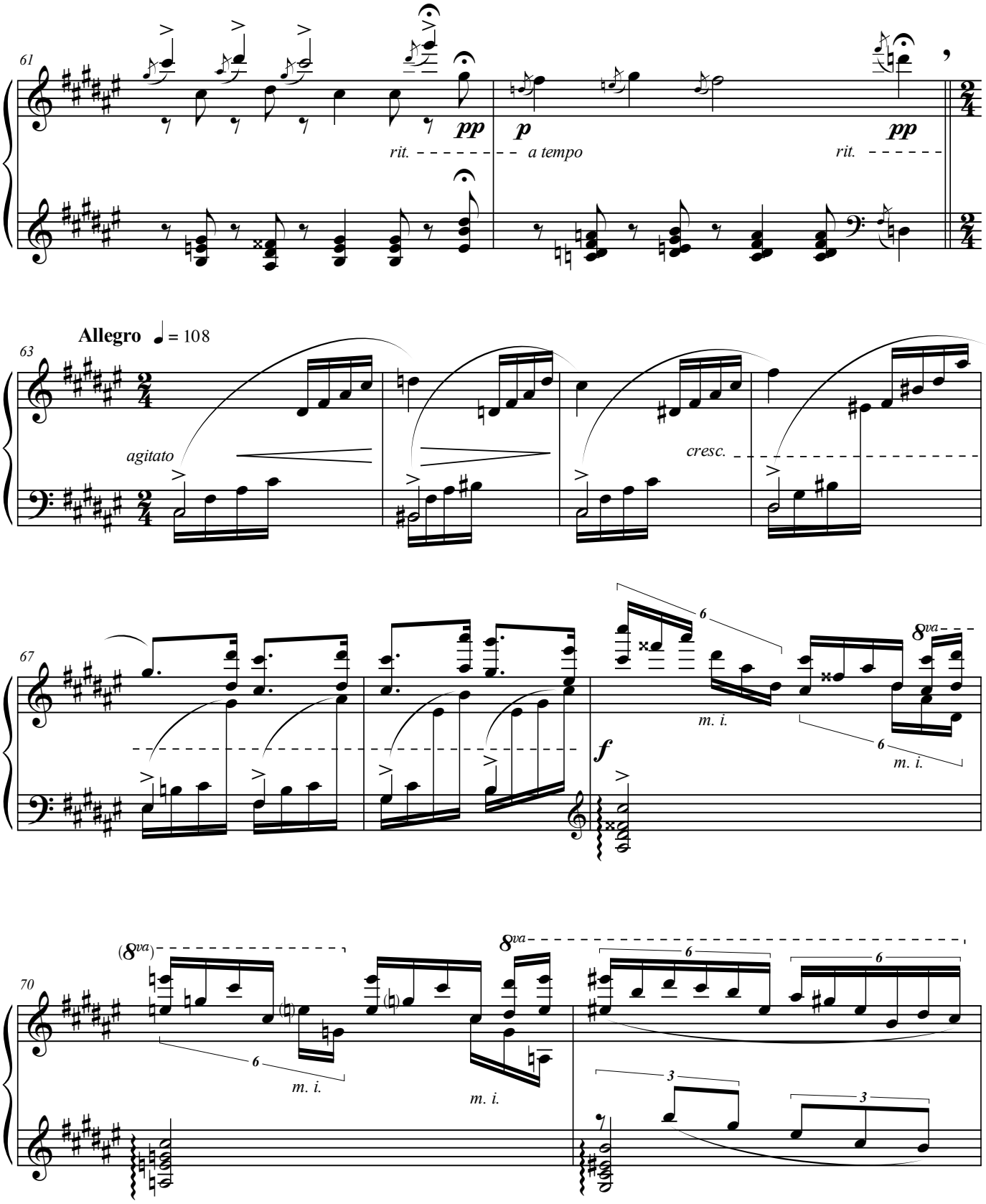
III

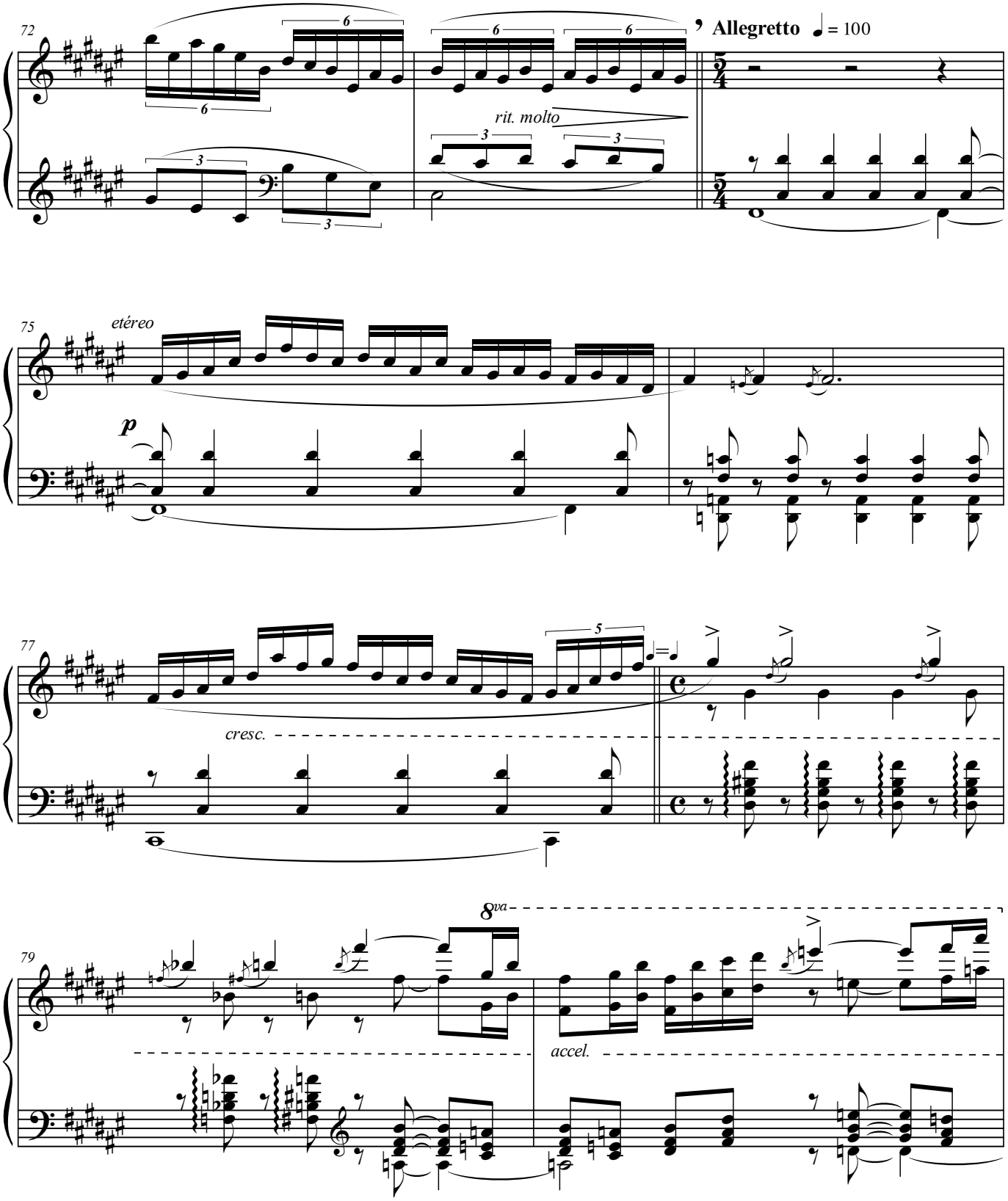


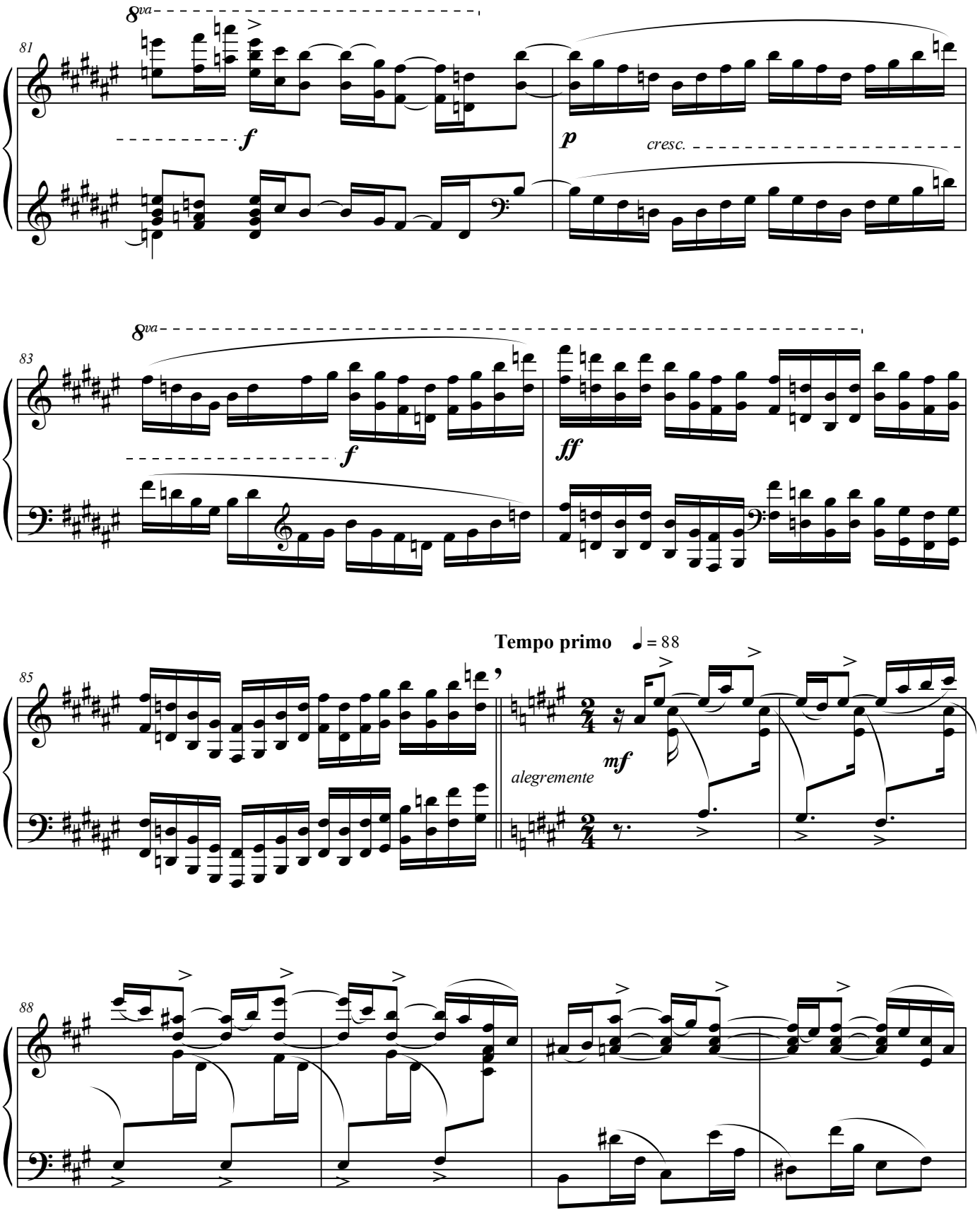

17
p
pp
21
8va
mf
cresc.
25
a tempo
f
cresc.
29
ritmado
p

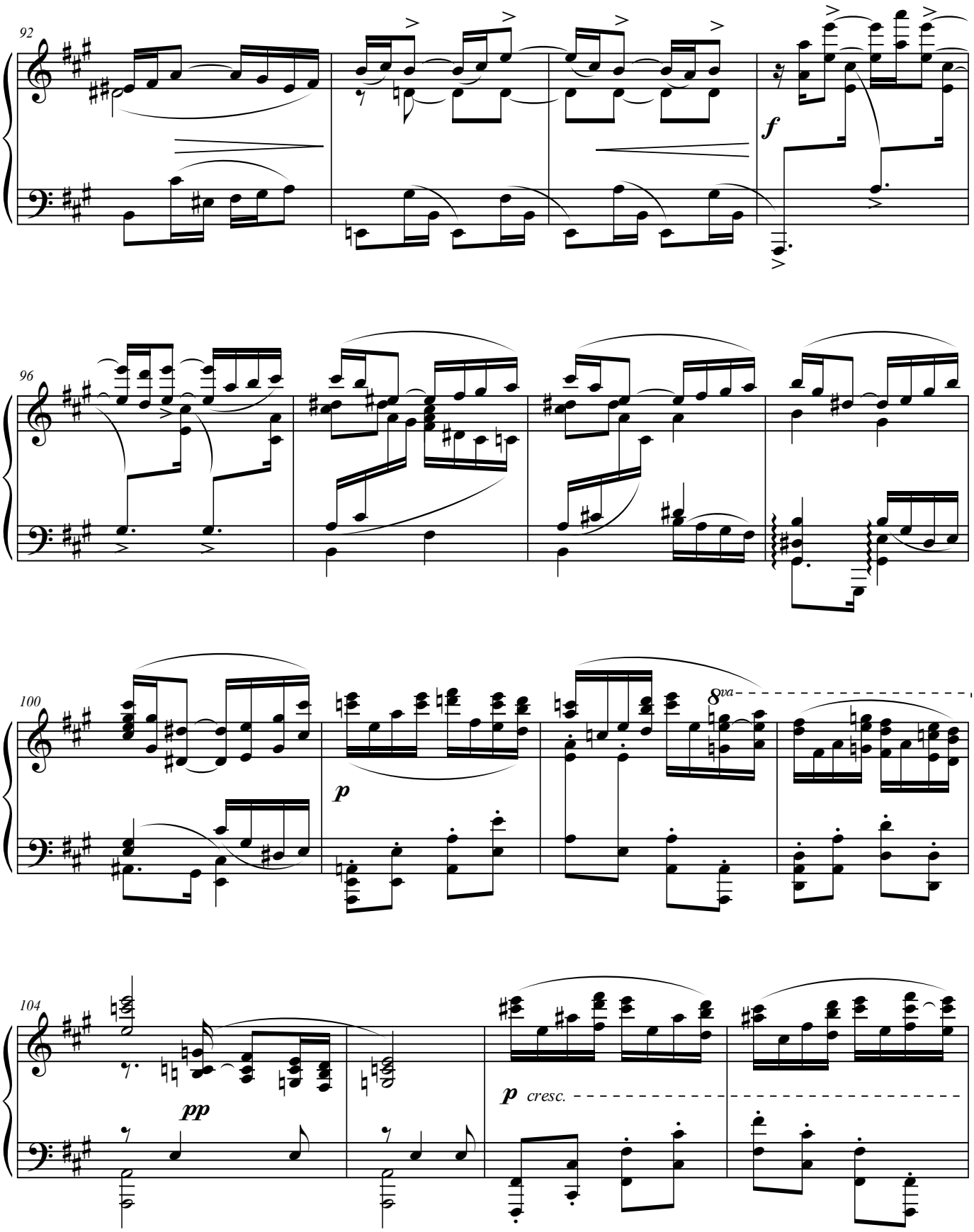

33
cresc.
37
f
p
cresc.
41
mf
45
p
cresc.
f

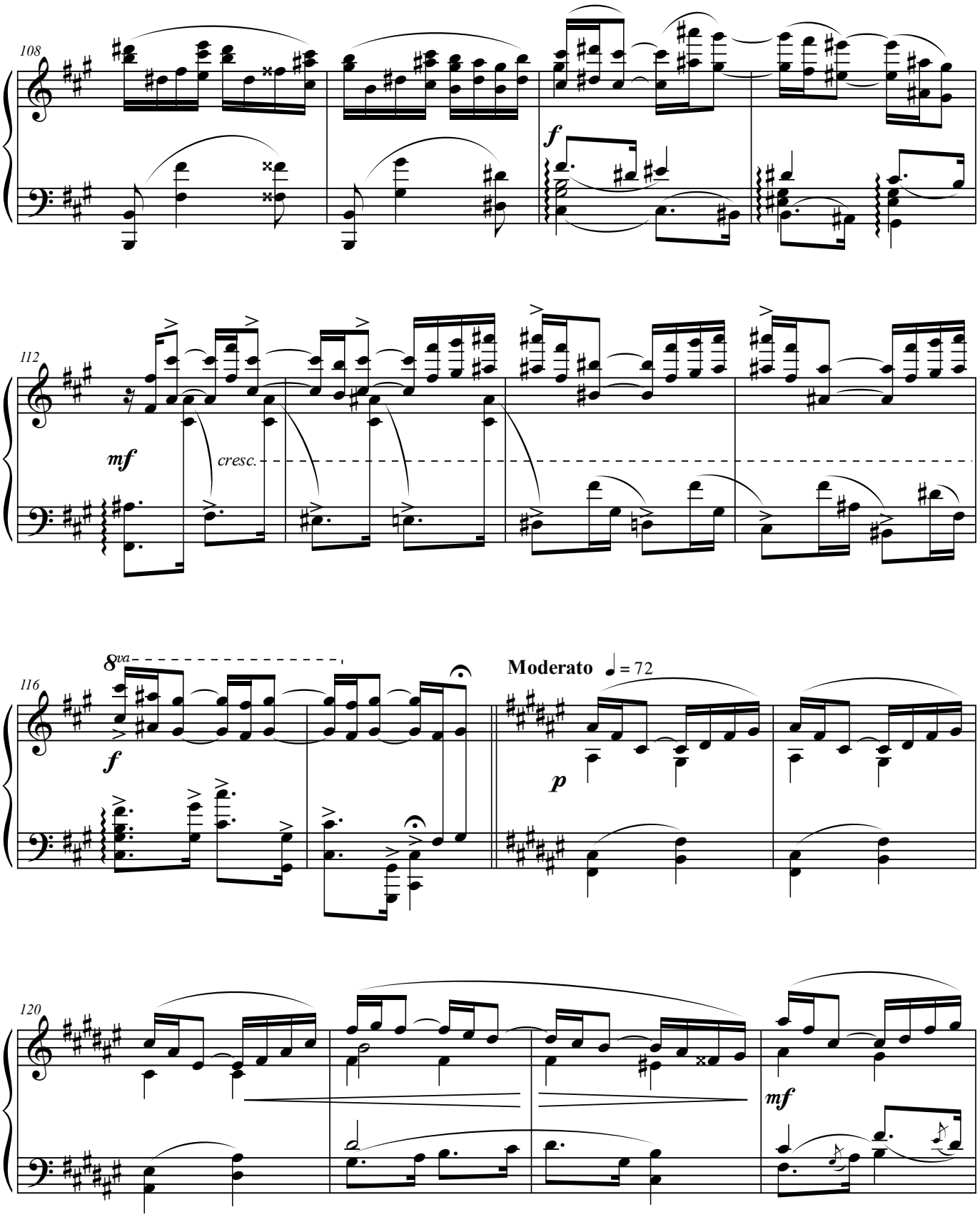

49
dim.
53
rit.
p
Allegretto ♩ = 160
pp
57
p
etéreo
59
5
poco rit.
a tempo
mf

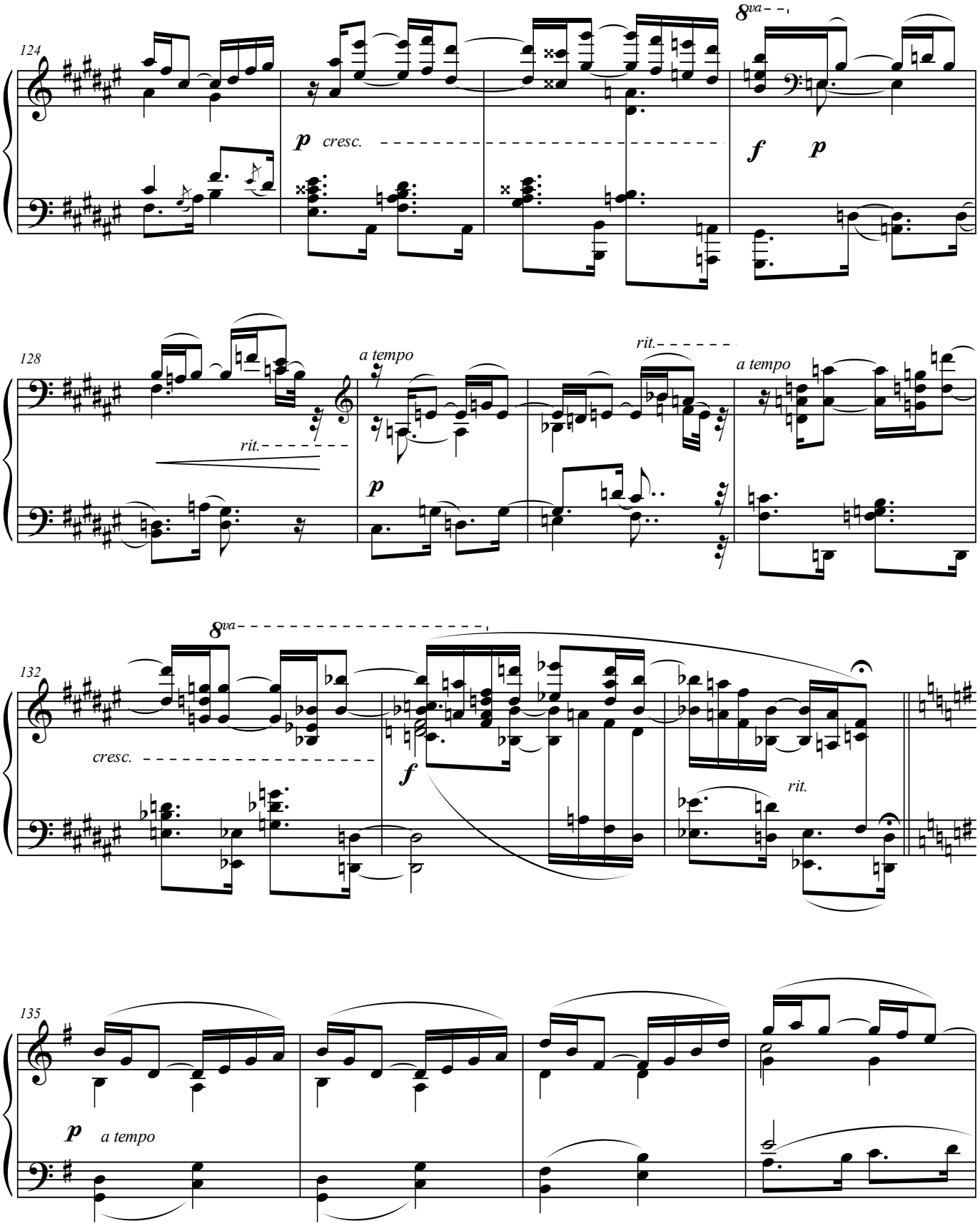

61
pp
p
pp
rit.
a tempo
rit.
Allegro ♩ = 108
63
agitato
cresc.
67
f
m. i.
m. i.
8va
(8va)
8va
70
m. i.
m. i.

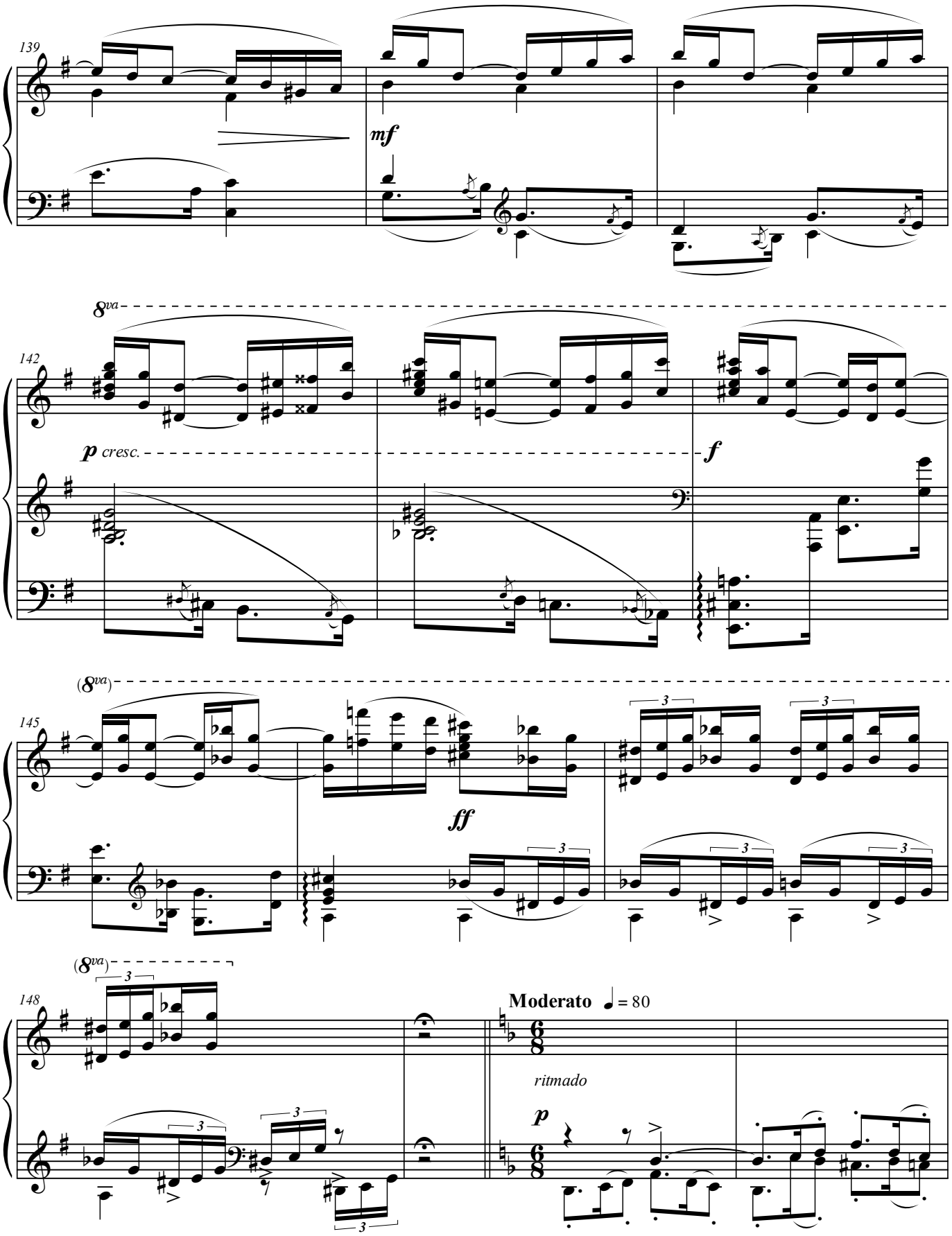

72
Allegretto ♩ = 100
rit. molto
75
etéreo
p
77
cresc.
79
8va
accel.

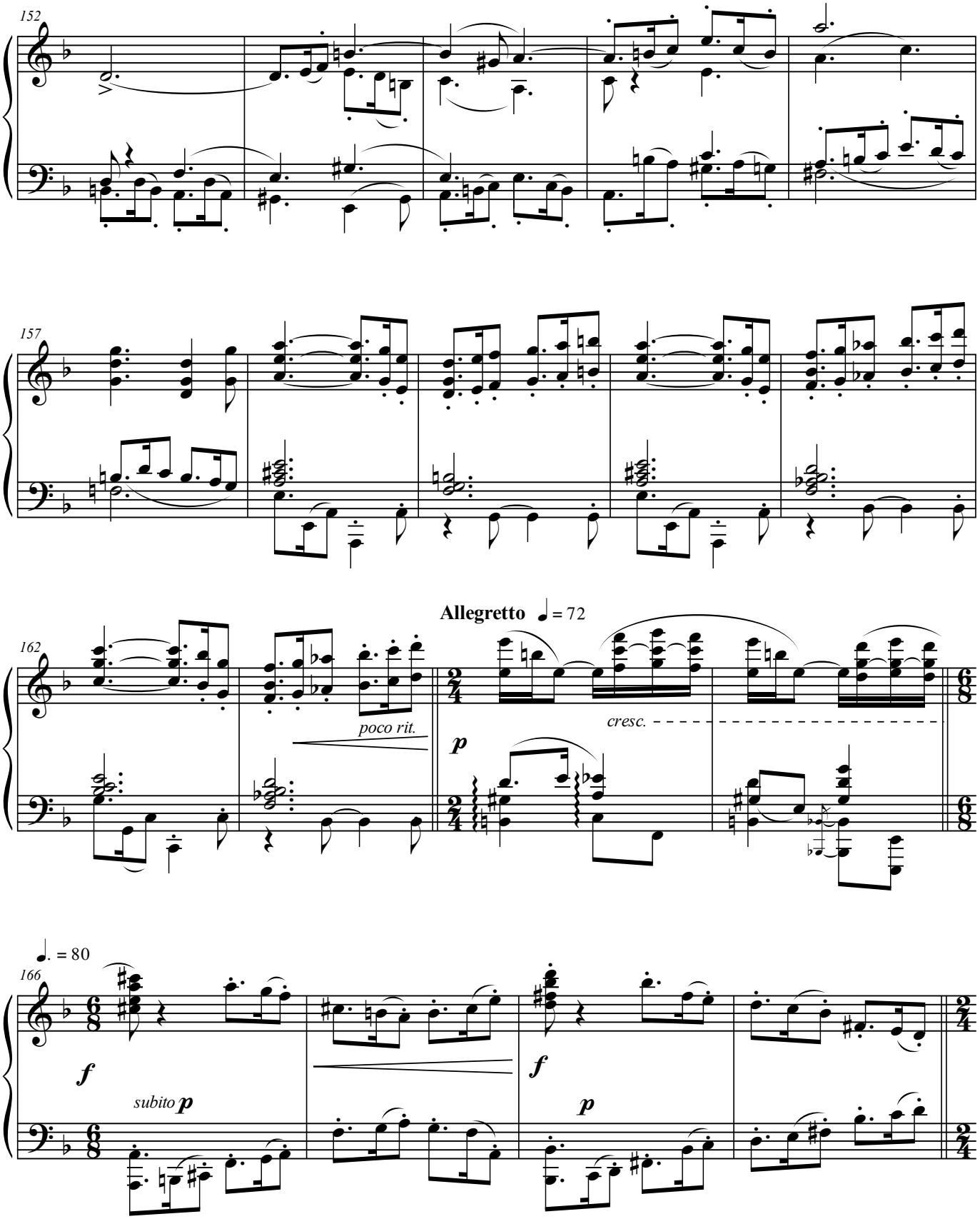

8va
81
f
p
cresc.
8va
83
f
ff
Tempo primo
♩ = 88
85
alegremente
mf
88

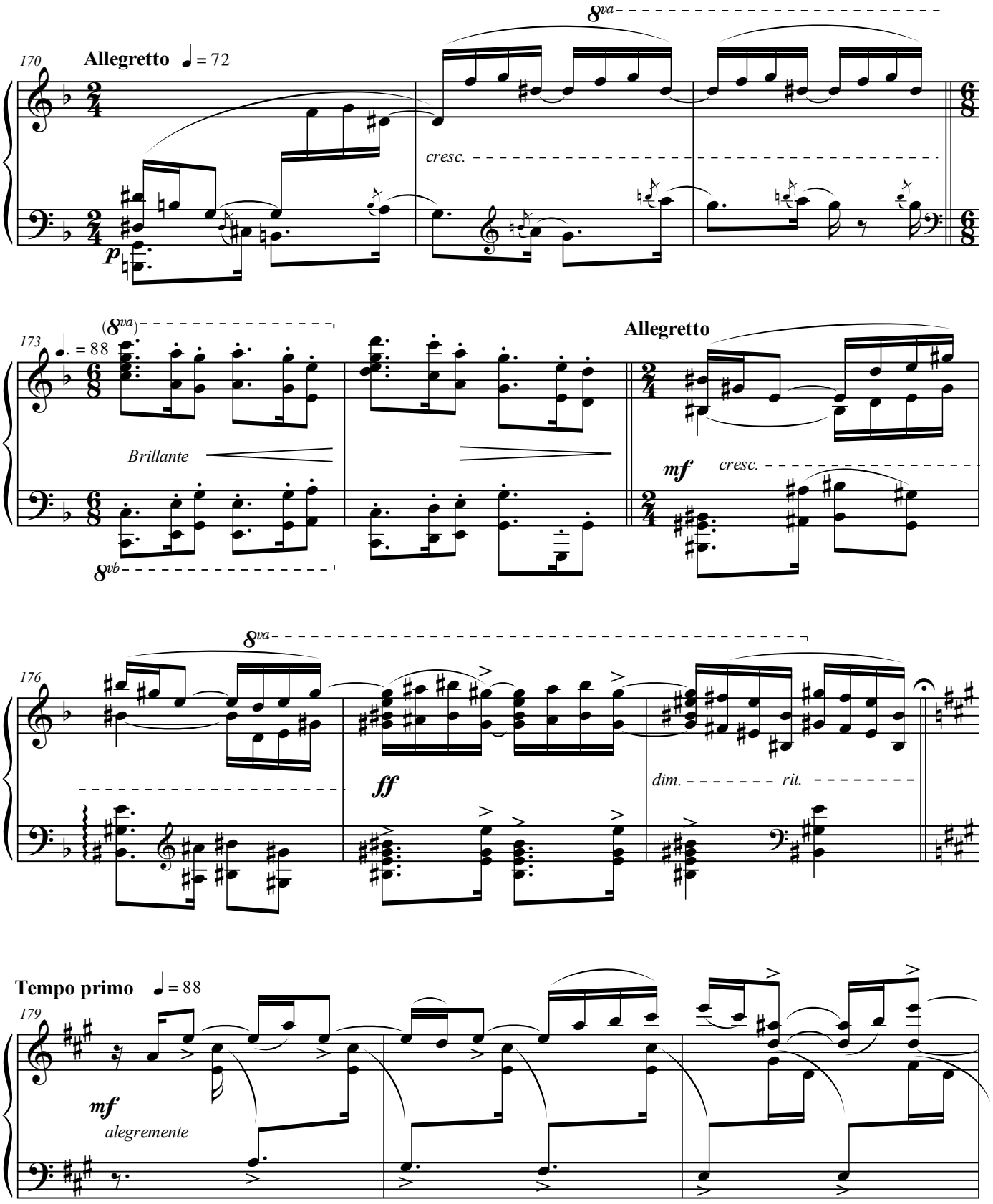

92
f
96
100
p
8va
104
pp
p cresc.

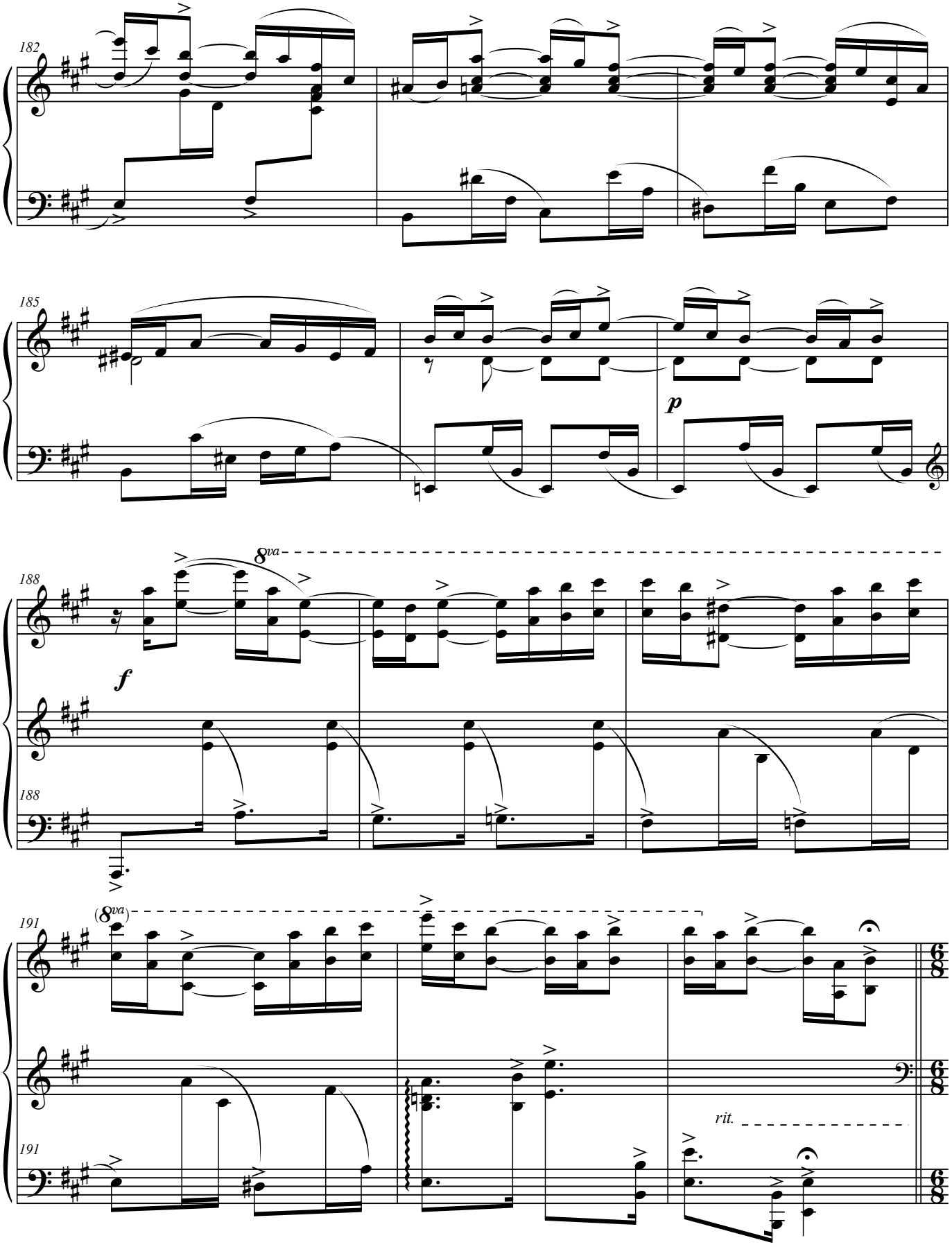

108
f
112
mf
cresc.
116
8va
f
Moderato ♩ = 72
p
120
mf

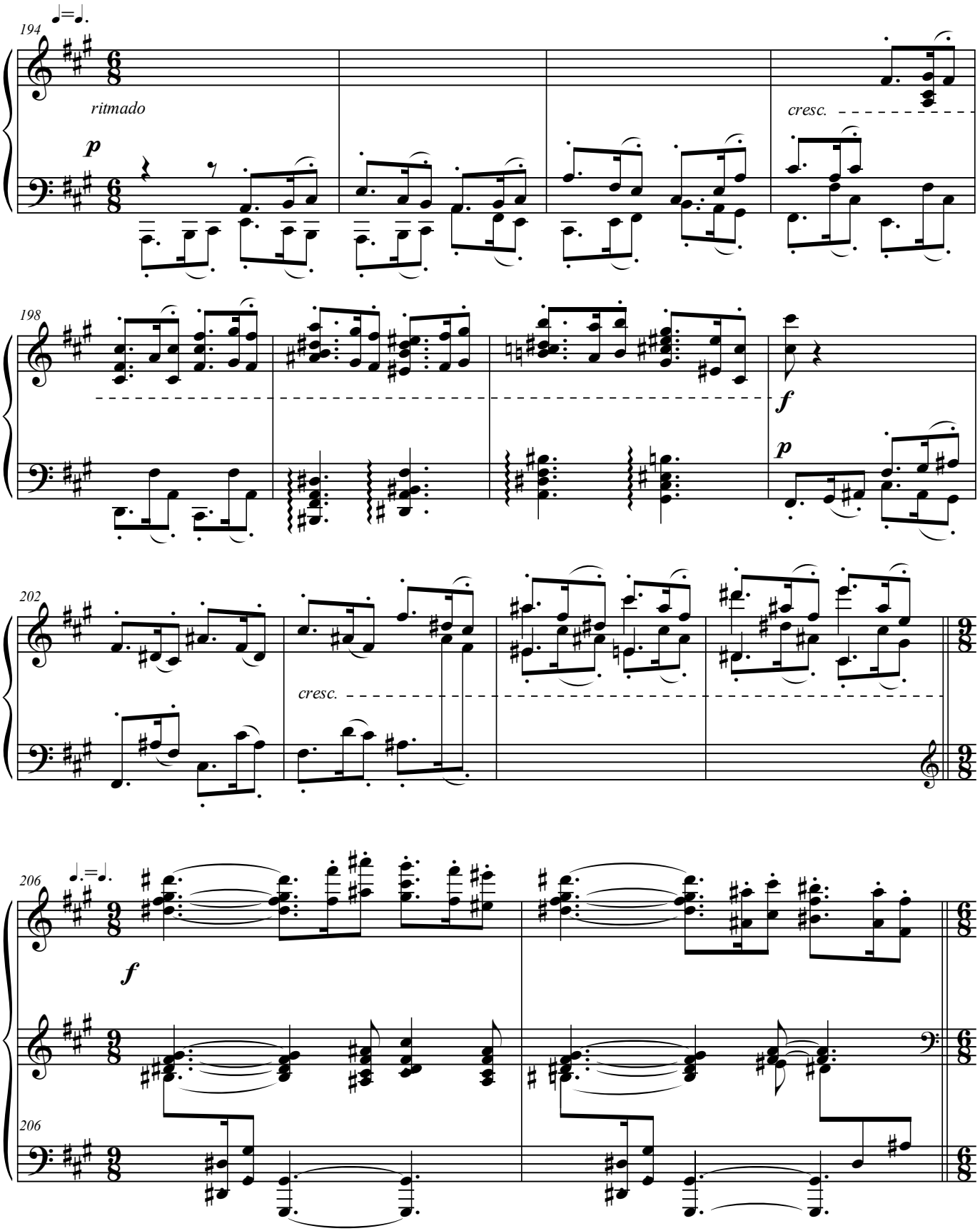

124
8va
p cresc.
f p
128
a tempo
rit.
rit.
a tempo
p
132
8va
cresc.
f
rit.
135
p a tempo

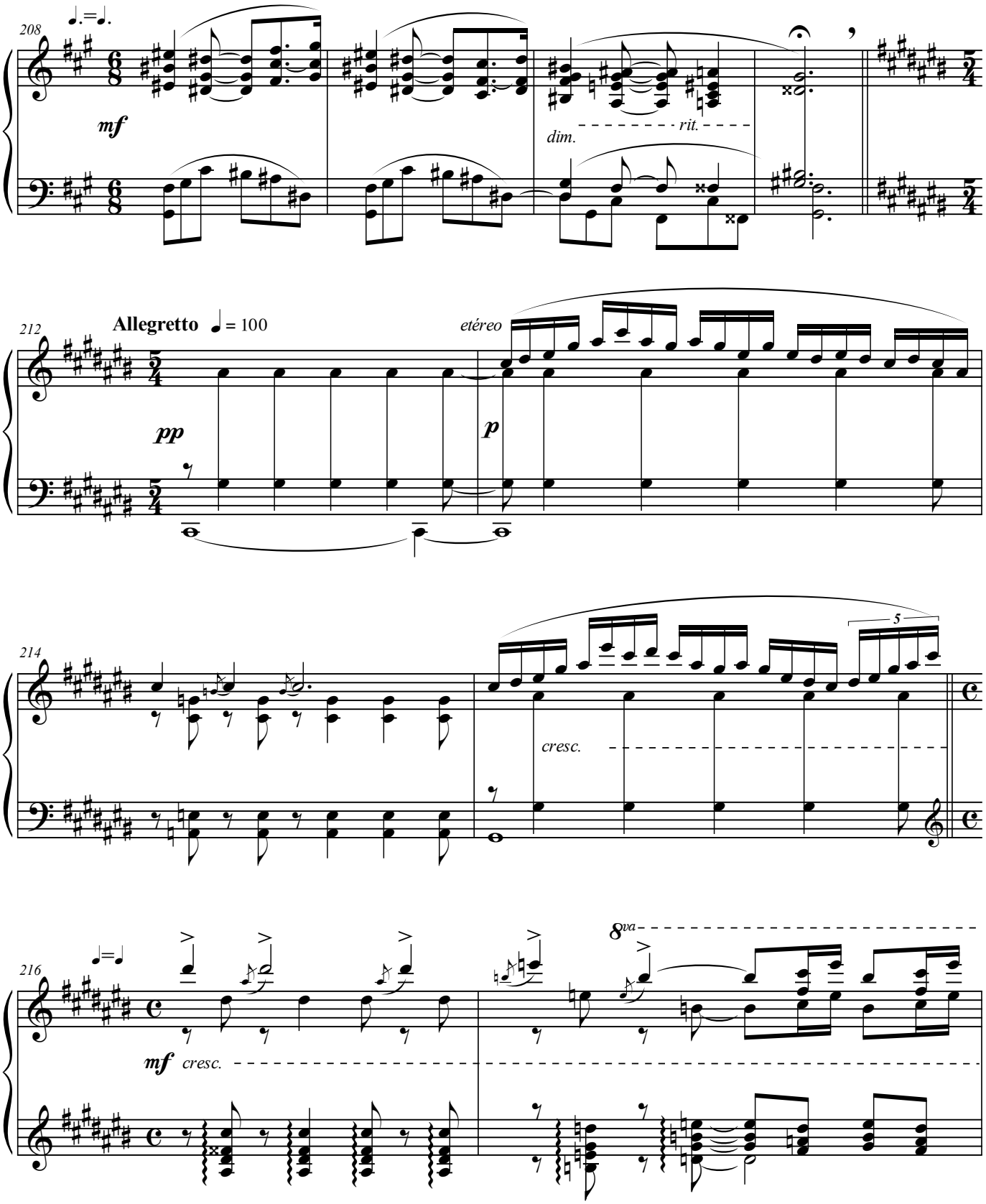

139
mf
8va
142
p cresc.
f
(8va)
145
ff
(8va)
148
Moderato ♩ = 80
ritmado
p

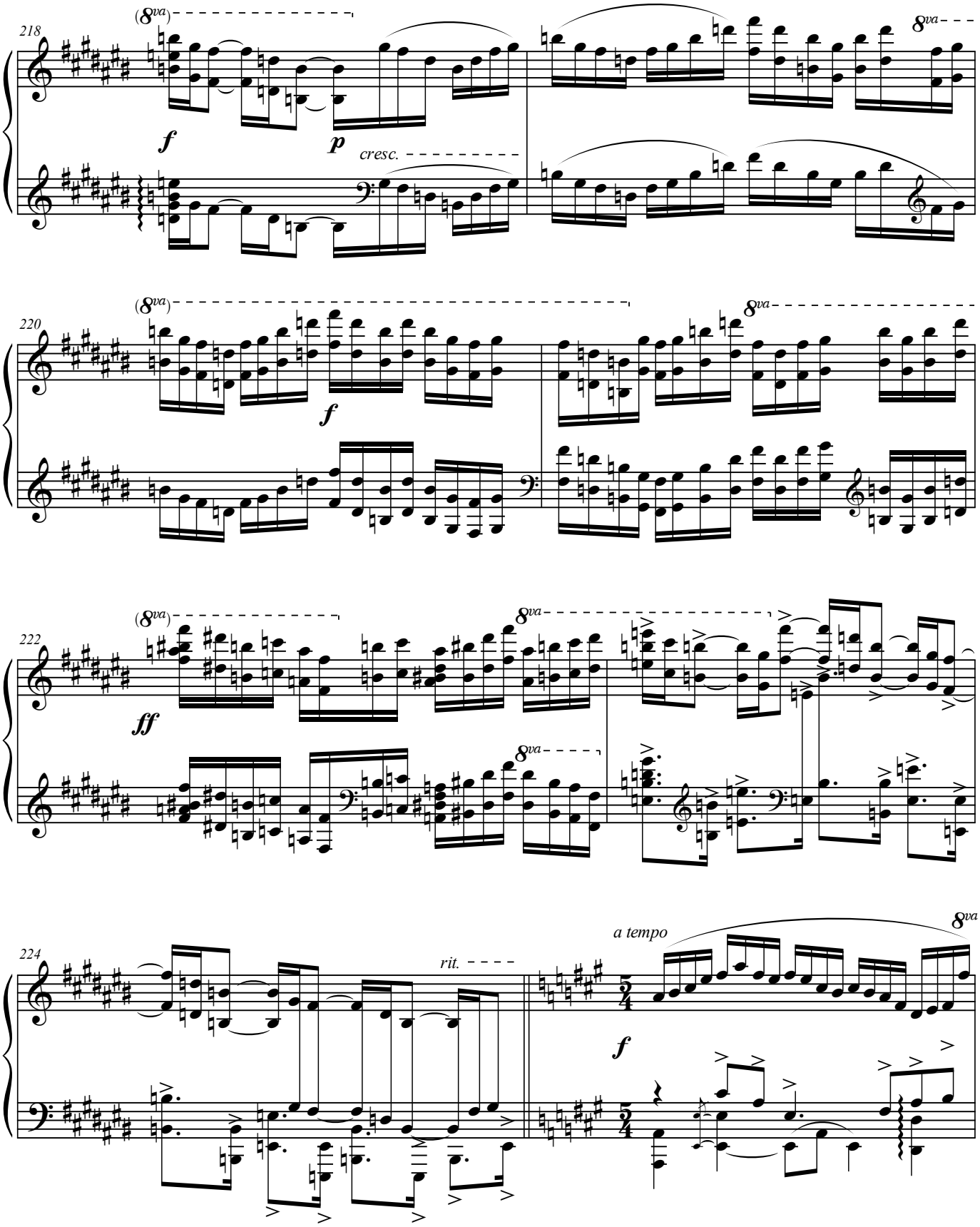

152
157
162
Allegretto ♩ = 72
poco rit.
p
cresc.
166
♩. = 80
f
subito p
f
p

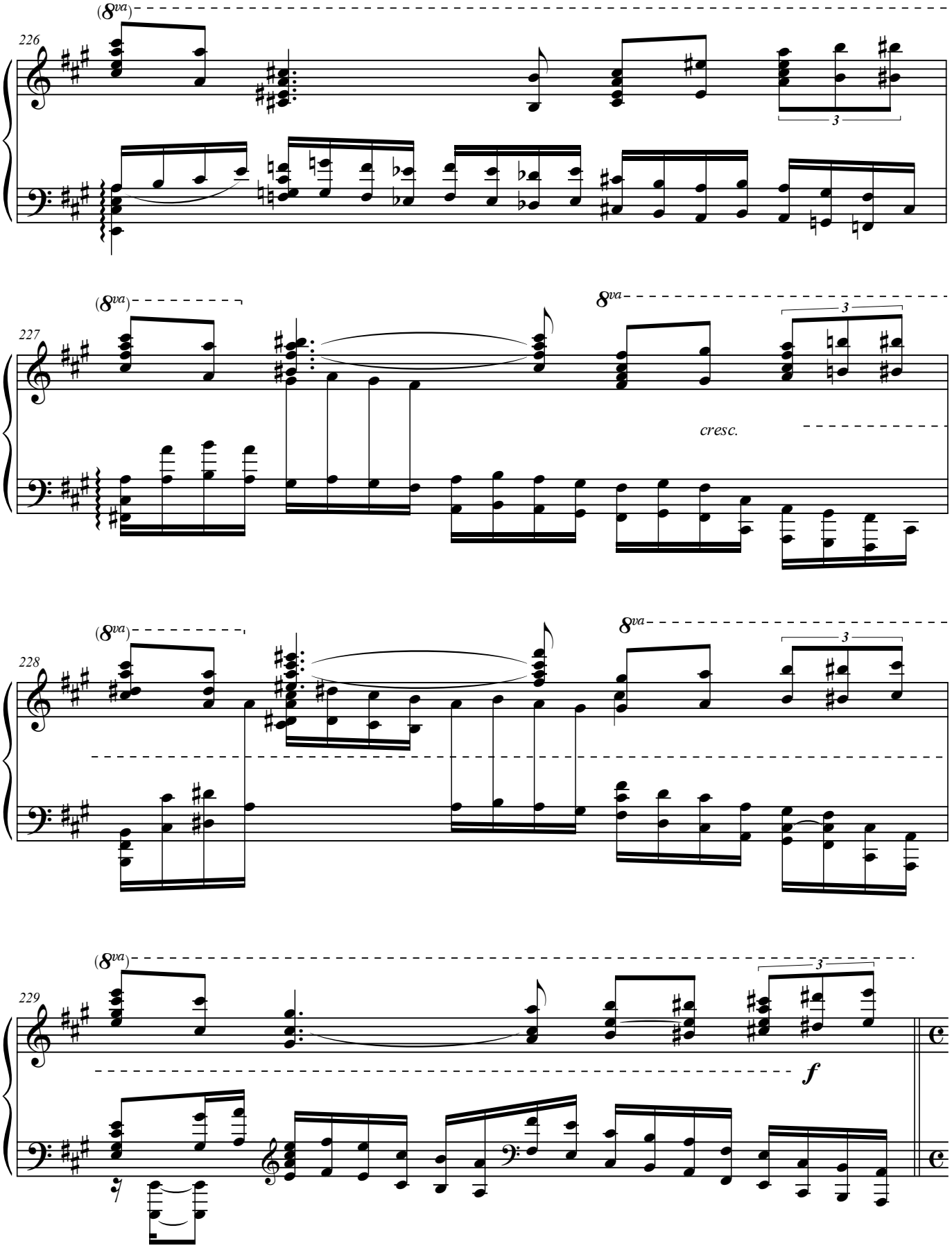

170
Allegretto ♩ = 72
8va
cresc.
p
173
(8va)
♩. = 88
Brillante
8vb
Allegretto
mf
cresc.
176
8va
ff
dim.
rit.
Tempo primo ♩ = 88
179
mf
alegremente

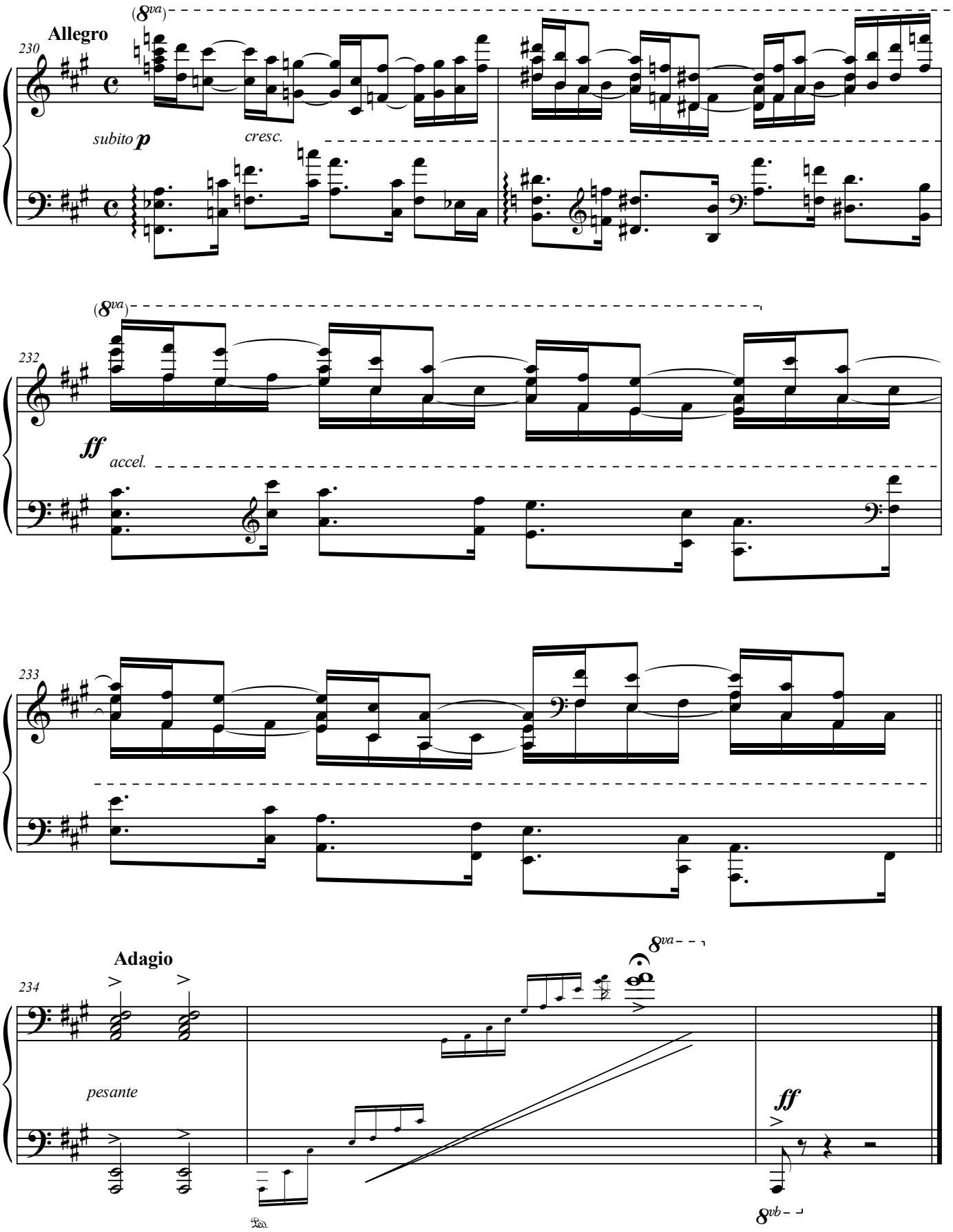

182
185
p
188
f
8va
188
191
(8va)
191
rit.


194
ritmado
p
cresc.
198
f
p
202
cresc.
206
f
206


208
mf
dim.
rit.
212
Allegretto ♩ = 100
pp
etéreo
p
214
cresc.
5
216
mf
cresc.
8va


218
(8va)
8va
f
p
cresc.
220
(8va)
8va
f
222
(8va)
8va
ff
224
rit.
a tempo
8va
f


226
227
cresc.
228
229
f


Allegro
230
(8va)
subito p
cresc.
232
(8va)
ff
accel.
233
Adagio
234
8va
pesante
ff
8vb

Sobre la compiladora

Romina Dezillio es Docente Auxiliar en la cátedra "Historia de la Música Argentina" del Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo" de la Universidad Nacional de las Artes. Graduada de la Licenciatura y el Profesorado en Artes, Orientación Música, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, actualmente realiza en la misma Facultad el programa de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, con una tesis dedicada a algunas mujeres compositoras en Buenos Aires entre 1930 y 1955. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" del Ministerio de Cultura de la Nación y desde 2007 ha integrado distintos proyectos de investigación acreditados en universidades nacionales (UBA, UNSJ, UNA). Ha presentado ponencias en congresos nacionales e internacionales y expuesto, por invitación, algunos resultados de sus pesquisas en coloquios nacionales e internacionales. Publicó artículos en revistas especializadas y capítulos de libros. Realizó estudios de Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Actualmente integra la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.