

TERCER ENCUENTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES.

“Jóvenes Investigadores, por una ciencia con compromiso social”.

**TITULO:**

**MÚSICA DE MUJERES.**

**La obra para piano de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa y su relación con el canon musical.**

Palabras clave: música – mujeres - canon

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo constituye un recorte de un tema de estudio más amplio titulado: “Elsa Calcagno – Lia Cimaglia Espinosa: Dos mujeres, Dos creadoras, Dos estilos”; Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza) consistente en la realización de un Concierto – Tesis y la defensa oral de la investigación que sustenta el concierto.

A partir del estudio de sus obras para piano, surgieron interrogantes acerca del porqué de la ausencia de compositoras mujeres en la historia de la música y en los programas de concierto ya que del rastreo de información bibliográfica, se obtuvo evidencia del protagonismo y reconocimiento de ambas mujeres en su época (ya que pertenecieron a la misma generación de principios del siglo XX).

Rousseau Dujardin (1993) en coincidencia con otras investigadoras afirma que si no se recordaban compositoras brillantes no es porque no las hubiera sino porque no han conformado parte del “canon” entendiéndose por tal el conjunto de obras tenidas por clásicas tanto para ser enseñadas como para conformar los programas habituales de concierto.

En la Argentina se vivió una situación particular respecto a la condición femenina en relación a la composición musical, en un juego constante entre “inclusión y exclusión” (Barrancos, D. 2002). Las mujeres argentinas se destacaron por su participación y sus logros pero no estuvieron libres de dificultades, por otra parte una vez pasado su momento de esplendor cayeron en el olvido de generaciones posteriores.

Se propone entonces analizar esta situación particular desde la contextualización de las teorías de género, partiendo de las experiencias cotidianas de estas mujeres que convivieron en el espacio privado y en el público debido a la profesionalización de su actividad musical (Dezillio. 2012), mediante el aporte que significa un estudio de esta naturaleza para el campo de la investigación en música en tres dimensiones: biográfica, compositiva y pianística a través de la difusión y puesta en valor de sus obras por medio de la interpretación.

## **FUNDAMENTACIÓN.**

El objetivo fundamental de este trabajo consiste en realizar un aporte a los estudios de género sobre compositoras argentinas a través del hallazgo, análisis y difusión de la obra de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa estableciendo criterios de abordaje e interpretación musical de obras para piano de ambas compositoras.

“¿Porqué convertir a las mujeres compositoras en objeto de estudio?”... Porque se entiende que los logros, los premios obtenidos y las conquistas conseguidas son suficientemente legitimadores de su labor y generar estudios que se ocupen de ellas parece ya ser una necesidad innegable.

Se sostiene que las obras para piano compuestas por estas compositoras carecen de difusión en la actualidad y se propone y justifica el rescate y re – descubrimiento de las mismas, a fin de contribuir de esta manera al enriquecimiento del corpus de música académica argentina del siglo XX. Resulta oportuno considerar la coincidencia generacional de las autoras como factor determinante de la elección abordando el análisis de los aspectos biográfico, compositivo e interpretativo.

Los datos aunque se hallaban dispersos, fueron localizados en fuentes de primera y segunda mano: en entrevistas publicadas, entrevistas a sus conocidos y familiares, recortes de diarios, programas de conciertos, revistas de la época y todo dato que pudiera dar cuenta de sus actuaciones en su tiempo.

La historia nos demuestra que estas y otras numerosas compositoras, manifestaron capacidad y seguridad para desempeñarse en el campo musical porteño y evidencian esto sus carreras prolongadas, los catálogos de sus numerosas obras, los éxitos y profesionalizaciones obtenidos en el exterior e innumerables actividades más de las que formaron parte.

Por este motivo, se sostiene como hipótesis que juzgar su participación bajo la denominación “música de mujeres” como un rótulo de un bloque homogéneo, perjudica a los investigadores y a los oyentes de una música más diversa y en ciertos casos más original de lo que se supone. Sus actividades por un lugar en la sociedad fueron patentes, colocándolas en un lugar de participación y transformación del espacio social, cultural y político. Por lo tanto se considera que desde la interpretación musical de sus obras podría colaborar en la superación de estos y

otros prejuicios que quizás opacaron la presencia de su música en los programas de concierto y en registros discográficos dentro de la producción local e internacional.

## **OBJETIVOS.**

### **GENERALES**

- Realizar un aporte a los estudios de género sobre compositoras argentinas a través del estudio de la obra de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa contextualizando los lineamientos teórico – conceptuales en la composición femenina argentina de principios del siglo XX.
- Establecer criterios de abordaje de análisis e interpretación musical de obras para piano de ambas compositoras.

### **ESPECÍFICOS**

- Analizar la problemática de interpretación musical en la producción objeto de estudio en relación con las estrategias y recursos expresivos y estilísticos involucrados.
- Tipificar y caracterizar las técnicas utilizadas por las compositoras determinando por medio del análisis comparativo, líneas de divergencia y convergencia en las obras estudiadas y en las historias de vida de cada una.

## **METODOLOGÍA.**

En esta investigación se aplicó el método histórico y la metodología descriptivo – comparativa. El método histórico, según J. L. Cassani y A. J. Pérez Amuchástegui (1976, 215 -222) se realiza en cuatro etapas y cada una tiene características propias. La etapa heurística corresponde al encuentro de noticias en las fuentes de información; la etapa crítica al análisis y confrontación de los materiales obtenidos; la síntesis, al ordenamiento de esos materiales en dirección a verificar la hipótesis, construir el conocimiento que se pretende, y finalmente se aborda la etapa de la exposición de los resultados obtenidos (citado por Fernández. 2010, 15).

La metodología elegida es de carácter descriptivo – comparativo. La misma ha sido ordenada en las distintas etapas de estudio que se detallan a continuación, abordadas brevemente en el caso de cada compositora en el apartado Conclusión.

- PRIMERA ETAPA: Establecimiento de criterios descriptivos para el abordaje y análisis individual de cada compositora.
- SEGUNDA ETAPA: Selección de las obras para ser presentadas en el Concierto de Graduación.
- TERCERA ETAPA: Primer Momento: Análisis Musical de las obras. Segundo Momento: Análisis pianístico – interpretativo.
- CUARTA ETAPA: Presentación de la Herramienta Comparativa. Conclusiones.

## **DESARROLLO**

Cito a Ana Lucía Frega cuando señala: *“Abordar la labor de la mujer como música en este siglo XX es tarea impresionante... Notables, las compositoras han hecho merecida historia, aunque la proyección y divulgación de la labor de la mujer creadora pasa habitualmente algo inadvertida”* (Frega. 2002, 18).

A fin de indagar en el porqué de esta situación es que se plantea el siguiente recorrido teórico.

### **Lineamientos generales de la teoría de género aplicados a la composición musical femenina.**

Se parte de una definición personal sintética según lo trabajado en la bibliografía de base (Joan Scott. 1993). Podría decirse que *el género constituye la categoría de investigación que estudia los sistemas de relaciones sociales que se han ido construyendo a lo largo de la historia para definir, caracterizar y tipificar la distribución de roles, saberes y funciones en base a la diferencia sexual de hombre y mujer.*

Desde la definición de Joan Scott (1993), tomando el género también como una manera primera de legitimar las relaciones de poder, se podría relacionar esta noción con el “patrimonio” masculino de la composición musical como plantea Rousseau Dujardin (1993).

Si bien los etnomusicólogos siempre se interesaron por el papel de las mujeres en la creación, interpretación y recepción musical; lo hicieron con categorías tradicionales.

Buscaban grandes compositoras y obras maestras, contempladas siempre desde el punto de vista de la composición (Ramos López. 2003, 20).

En este sentido, Rousseau Dujardin (1993) desarrolla algunas ideas importantes para reflexionar sobre la “presencia/ausencia” de compositoras mujeres en la historia de la música. Podrían realizarse diversos planteos sobre la misma cuestión: ¿Por qué el canon musical en general ha excluido a las mujeres?, ¿por qué no hubo “grandes compositoras”?, ¿por qué las obras compuestas por mujeres no aparecen habitualmente en los programas de concierto?... Si no se recordaban compositoras brillantes no es porque no las hubiera sino porque no han formado parte del canon, entendiendo el mismo como “*el repertorio o grupo de obras tenidas por clásicas. Se trataría de las obras estudiadas en las clases universitarias de historia de la música, el repertorio también más habitual en las salas de concierto centrado en los siglos XIX y XX*”. Las obras que no están a la altura son excluidas u omitidas y en consecuencia, ignoradas ejerciendo así un poder cultural tremendo como dice Marcia Citron (Ramos López. 2003, 65 - 67).

Quizás haya sido este el caso de nuestras y tantas compositoras, una vez que pasó su momento de esplendor y protagonismo en la Argentina.

### **La composición musical femenina en la Argentina de principios del Siglo XX.**

Dezillio (2012) avanza en este terreno y propone “historizar la experiencia de las obras de compositoras mujeres en la Argentina del período 1930 – 1955”, contextualizando los aportes de las teorías feministas en nuestro ámbito abogando por un uso regionalizado y pertinente de las mismas. Señala que se trata de apoyarse en una teoría feminista en evolución, no para mostrar opresión o victimización, sino una reactualización crítica en el discurso abandonando la queja y dando cuenta de la emancipación; reconociendo conquistas en el campo musical.

Hacemos propios los interrogantes de la investigadora cuando se pregunta: “¿Cómo sería una historia de la música en Buenos Aires que incorporara la creación de las mujeres, que contemplara sus propuestas discursivas, sus espacios de acción y desempeño profesional, sus opciones estéticas? ¿Cómo quedaría trazado el mapa con nuevos sujetos que disputen los antiguos territorios?... Creo que si hubiera más

*mujeres representadas por la historia de la música: ésta sería una historia diferente” (Dezillio. 2012, 19)*

Las compositoras, las intérpretes y las promotoras supieron adaptarse al signo de los tiempos y adoptar las costumbres que permitieron el desarrollo de la mujer durante el siglo XX donde se vivieron algunas de las transiciones más importantes de la historia.

Si bien obtuvieron logros universitarios, publicaron, escribieron y destacaron en todas las ramas, no estuvieron libres de dificultades. Ya Orestes Schiuma señalaba en el año 40 la numerosa y excelente presencia de la mujer en la música, pero en la operación de lectura de las prácticas musicales realizadas por las mujeres músicas aparecen contradicciones y aquí citamos a Dora Barrancos (2002), quien sostiene que la condición femenina en la Argentina vivió particularidades con respecto a otros lugares del mundo en el juego constante de la inclusión/ exclusión. Paradójicamente, gracias a excluirlas mediante diversas acciones del ámbito público, se generaron fuertes movimientos compensatorios y reparadores sobre su labor. Se mencionan dos ejemplos: el III Congreso Femenino Internacional de 1930 y la creación del Círculo Femenino musical Santa Cecilia fundado en 1944.

Dezillio propone partir de las propias experiencias para identificar qué situaciones requieren ser estudiadas e investigadas. *¿Qué llevaba a las mujeres a componer, qué sentimientos, qué representación tenían de sí mismas?... Por lo tanto, “introducir la experiencia de las mujeres en la investigación musicológica (e interpretativa), puede contribuir a hacer más comprensible su desenvolvimiento, a juzgar sus logros en el contexto de sus propias conquistas y a profundizar la valoración de su obra musical.”*

La operación consiste en descorrer los velos que invisibilizaron las producciones de estas mujeres y demostrar que existió un canon que ejerció el principio de inclusión / exclusión dentro de la labor profesional de las mismas, contribuyendo desde la interpretación musical a la difusión y conocimiento de sus obras.

Esto constituiría una nueva historia social de la música donde se pondría en evidencia que estas mujeres encarnaron un perfil de artista alejado de aquella “soledad y encierro en su aislamiento” tan frecuente en los compositores... sino que

manifestaron valores colectivos y preocupaciones comunitarias. La intención social, pedagógica, educativa, reivindicatoria y política, estuvo presente en la obra de nuestras mujeres compositoras.

### **La interpretación musical y la investigación.**

En lo referente a la composición musical de estas dos mujeres (Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa), es notorio el vacío de difusión en cuanto a la interpretación de sus obras a pesar del reconocimiento del que gozaban en su época y de la importancia cada vez mayor que estos temas van cobrando en la actualidad. Serán las paradojas históricas de la inclusión/exclusión del “canon” del que habláramos anteriormente, hecho que mi trabajo de tesis buscó reparar.

El punto de partida fue el relevamiento y obtención de las partituras de las compositoras mencionadas. Esto implicó la visita a instituciones de Buenos Aires que custodian este repertorio (Biblioteca de la Universidad Católica Argentina, del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega y de SADAIC), a las Bibliotecas de las Universidades Nacionales de San Juan y de Cuyo; consultas por correo electrónico y en forma personal a numerosas estudiosas ocupadas con este tema, como también comunicaciones personales con familiares y conocidos del ámbito profesional de ambas compositoras.

La cita que sigue constituye el eje fundamental de este trabajo: *“En todos los grupos estuvo la mujer música como compañera, como intérprete o como compositora. Son recuerdo pero podrían ser sonido si alguien se acercara a sus partituras y nos ayudara con la magia de la recreación que es la interpretación, a materializarlas”* (Frega. 2002, 17 – 18). De esto se ocupa el intérprete.

### **RESULTADOS**

La categoría analítica del género para el estudio histórico del papel de las mujeres en el ámbito de la composición musical constituye un soporte teórico fundamental para esta investigación.

En la Argentina del siglo XX esta historia de las mujeres tuvo una impronta particular debido a todas sus acciones, destacadas y pioneras en cuanto al protagonismo de las damas argentinas en la esfera pública. Si bien en su amplia



mayoría no han entrado ni permanecido en el “canon” de la música argentina; muchas se destacaron en su época y fueron muy apreciadas fundamentalmente como intérpretes y docentes, resultando más difícil la valoración de su obra como compositoras pero no ignoradas como tales (numerosas acciones y grupos tendían a difundir y hacer conocer la obra de las mujeres músicas, tal como lo reseñaron Rosés Lacoigne, D. Barrancos, y tantas estudiosas más).

Posiblemente el hecho de no haber quedado incorporadas al anteriormente mencionado “canon” es lo que produjo que muchas de ellas cayeran en el olvido de las generaciones posteriores.

Tal sería el caso de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa quienes tuvieron una obra pianística importante y una vasta y reconocida trayectoria. Creo valioso dentro de la investigación en interpretación musical, rescatar, analizar, traer al presente y poner en valor estas figuras opacadas por el devenir de los tiempos y analizar de qué manera se relacionaron también con otros factores o dimensiones de análisis en su época.

Desde la perspectiva personal de “intérprete” se cumplió en dar a conocer la obra para piano de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa, transitando por tres dimensiones de estudio del tema: aspecto biográfico, compositivo y pianístico. Se logró conectar el abordaje teórico de los datos obtenidos (partiendo del estado del tema en cuanto a lo conocido hasta el momento sobre mujeres músicas argentinas), contando con el inestimable aporte de familiares y estudiosos involucrados en el tema. Sintéticamente podríamos decir que las diferencias y convergencias entre ambas, nos lleva a concluir que:

<b>Elsa Calcagno (1905-1978)</b>	<b>Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998)</b>
<p><b>Aspecto Biográfico</b>  Vivió 20 años más que Lia Cimaglia.  Dimensión política (peronismo)  Becas y premios (más como compositora)  Nacionalismo musical (en su música y como crítica)  Triple rol: pianista – compositora – docente.  (énfasis en la composición)  Catálogo abundante (todos los géneros)  Obras extensas.</p>	<p><b>Aspecto Biográfico</b>  Vida extensa (último concierto 1994)  Dimensión estética (concertista)  Becas y premios (más como intérprete)  Nacionalismo musical (como intérprete de obras propias y de otros compositores)  Triple rol: pianista – compositora – docente (énfasis en pianista)  Catálogo acotado (piano y canto y piano)  Obras breves.</p>

<p style="text-align: center;"><b>Aspecto Musical</b></p> <p><b>Plano formal:</b> Estructuras en partes numerosas con elementos motivicos estructurantes.</p> <p><b>Plano melódico:</b> Melodías de registro amplio, variación y elaboración de motivos, temas que vuelven en distinta tonalidad.</p> <p><b>Plano armónico:</b> Armonía tonal de estilo romántico, enlaces sorprendidos, enarmonías, tonalidades lejanas, variedad. Notas erróneas (errores de pluma).</p> <p><b>Coincidencias:</b> Uso del Preludio con ritmos folklóricos. Rasgos barrocos en su última obra: Partita.</p> <p style="text-align: center;"><b>Aspecto Pianístico</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Melodías difíciles de dar continuidad.</li> <li>. Obras para mano izquierda sola.</li> <li>. Escritura más orquestal.</li> <li>. Influencia de la escuela pianística italiana. (Eduardo Melgar)</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>Aspecto Musical</b></p> <p><b>Plano formal:</b> Estructuras cíclicas, reexpositivas.</p> <p><b>Plano melódico:</b> Melodías más cantables, con superposiciones de intervalos de 2ª, cuartas y quintas paralelas.</p> <p><b>Plano armónico:</b> Armonía de influencia francesa, escalas de tonos enteros, paralelismo, inicio y fin en la misma tonalidad.</p> <p><b>Coincidencias:</b> Uso del Preludio como homenaje a Debussy. Rasgos barrocos en su última obra: Tango '70.</p> <p style="text-align: center;"><b>Aspecto Pianístico</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>. Mayor sentido melódico.</li> <li>. Claridad en lo instrumental.</li> <li>. Escritura más pianística.</li> <li>. Influencia de las escuelas alemana y francesa (Lalewicz, A. Williams).</li> </ul>
---	--

La convicción que sostiene este trabajo es que no sólo “el dato” es importante sino “qué cosas nos dicen esos datos” acerca de cada una de estas mujeres músicas cuyas figuras reviven de esta manera. Las diferencias estilísticas, sus vidas sociales y laborales, las tendencias de los centros artísticos europeos en boga en su época, necesariamente tuvieron que incidir en sus particulares elecciones compositivas.

Este aporte queda formalmente concretado en este trabajo. Sus obras continuarán escuchándose en escenarios argentinos y extranjeros. Serán transmitidas a las nuevas generaciones desde lo docente y serán profundizados otros aspectos de estudio desde el propio compromiso como investigadora en innumerables proyectos que surgieron como continuidad de este primer paso ya que: “*El compositor (creador musical) no existe sin el co- creador... En otras palabras, la música no existe si alguien no la interpreta, la hace sonar, si no es escuchada, si no es transmitida. Para eso existe el intérprete...*” (De Marinis. 2010, 59) considerando al intérprete como investigador, capaz de poner en lenguaje verbal el proceso llevado a cabo en lenguaje musical a fin de contribuir a una versión más objetiva, completa y sólidamente fundamentada.

## CONSIDERACIONES FINALES

Se espera que este trabajo, considerado como un puntapié inicial en esta temática, constituya un aporte para los estudios acerca de nuestros compositores y compositoras contribuyendo a la producción de conocimientos sobre la obra para piano existente; cerrando con la cita de Ana Lucía Frega, quien afirma que: *“El hecho de ser mujeres[...] ha agregado[...] otra dosis de complicación al difícil camino de la composición, de ganar respeto para las obras, de conseguir que sean interpretadas. Un capítulo más el de estas compositoras en la ardua tarea de lograr una ubicación profesional cimentada en la calidad, profesionalismo en equilibrio permanente con su condición de mujer”* (Frega. 2002, 36).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIZAGA, R. Enciclopedia de la música argentina. Fondo Nacional de las Artes. Bs. As. 1971.
- BARRANCOS, D. Inclusión / Exclusión: Historia con mujeres. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2002.
- CARRASCOSA, F. *“Dos mujeres, dos creadoras, dos estilos: Elsa Calcagno – Lia Cimaglia Espinosa. Un abordaje comparativo desde la interpretación”*. En 4’ 33” Revista Online de Investigación Musical. DAMUS. IUNA. N° 4. Septiembre 2011. [http://www.artesmusicales.org/zuik/433\\_4\\_articulo4.php](http://www.artesmusicales.org/zuik/433_4_articulo4.php). Última visita: 29/09/13.
- CASSANI, J. - PEREZ AMUCHÁSTEGUI, A.J. *Del “EPOS” a la historia científica*. Buenos Aires, Nova, 1976. P. 215 – 222.
- DE MARINIS, D. *“Las escuelas pianísticas en Argentina: una aproximación preliminar”*. Revista Huellas: búsquedas en artes y diseño. En: [bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/.../demarinishuellas7-2010.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/.../demarinishuellas7-2010.pdf). Última visita: 17/02/13.
- DEZILLIO, R. *“El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en La Mujer Álbum – Revista (1899- 1902)”*. En Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina. Silvina L. Mansilla (Dir.). Gourmet Musical. Bs. As. 2012.

- FERNÁNDEZ, R. Actividad musical en los Conservatorios de San Juan (1952 – 1966). Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes EFFHA- San Juan. 2010.
- FREGA, A. Mujeres de la Música. Argentina. Edición electrónica. [www.musicaclasicaargentina.com.ar](http://www.musicaclasicaargentina.com.ar) . 2002.
- RAMOS LÓPEZ, P. Feminismo y Música – Introducción Crítica. Madrid, NANCEA. SA. DE EDICIONES. 2003.
- ROUSSEAU DUJARDIN, J. “*Compositor en femenino*”. En El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos (traducción de Victor Goldstein, revisado por Martha Rosenberg) Bs. As. Ediciones De la Flor. 1993.
- SCOTT, J. “*De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*”. En De mujer a género (Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois). Bs. As. CEAL. 1993.