



La investigación aplicada a la interpretación musical

La obra para piano de Lia Cimaglia Espinosa

Flavia E. Carrascosa

Universidad Nacional de San Juan

Resumen

Este trabajo es un recorte de un tema de estudio más amplio que abarca la obra para piano de las compositoras Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa (que constituyó mi Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX) consistente en un concierto tesis y una investigación escrita. En este caso, el objetivo principal consiste en dar a conocer la obra para piano de Lia Cimaglia Espinosa, analizando la problemática de la composición musical femenina desde los aportes de las teorías de género a fin de estudiar la no inclusión de su música en los programas de concierto. Hasta el inicio de la investigación que llevo a cabo desde el año 2007, no se había realizado un trabajo integral complementario que vinculara aspectos teóricos con la problemática de la recreación de la obra a través de la interpretación pianística. Para comprender con cierta profundidad una creación musical es necesario conocer el universo contextual de la misma. Se piensa al intérprete como investigador, buscador de material y analista y crítico del mismo; a fin de ser capaz de poner en un lenguaje verbal el proceso llevado a cabo en lenguaje musical, para obtener una interpretación válida y sólidamente fundamentada.

Resumo

Este trabalho é um corte de um objecto de um estudo mais aprofundado que abranja as obras para piano completos de compositores e Lia Cimaglia Calcagno Elsa Espinosa (foi a minha tese de mestrado em interpretação de música latino-americana do século XX), constituído por um concerto e tese investigação escrita. Neste caso, o objectivo principal é aumentar a consciência das Obras para Piano de Lia Cimaglia Espinosa, analisando os problemas de composição musical feminino a partir das contribuições de teorias de género para estudar a não-inclusão dos seus programas de música concerto. Até o início da pesquisa realizada desde 2007, não havia realizado um trabalho abrangente que liga aspectos teóricos complementares para o problema da recriação do trabalho através do desempenho piano. Para entender com alguma profundidade uma criação musical é necessário conhecer o contexto do mesmo universo. o intérprete é pensado como um pesquisador, a busca analista e material crítico dos mesmos; a fim de ser capaz de colocar em um processamento de linguagem verbal realizado em linguagem musical, para uma interpretação válida e solidamente aterrado.

Abstract

This work is a cut of a subject of further study covering the complete piano works of composers and Lia Cimaglia Calcagno Elsa Espinosa (it was my Master's thesis in interpretation of twentieth century Latin American music) consisting of a concert and thesis written research. In this case, the main objective is to raise awareness of the piano works by Lia Cimaglia Espinosa, analyzing the problems of female musical composition from the contributions of gender theories to study the non-inclusion of their music programs concert. Until the beginning of the research conducted since 2007, it had not conducted a comprehensive work linking complementary theoretical aspects to the problem of the recreation of the work through the piano performance. To understand in some depth a musical creation is necessary to know the context of the same universe. The interpreter is thought as a researcher, analyst searching and critical material thereof; in order to be able to put in a verbal language processing carried out in musical language, for a valid interpretation and solidly grounded.



Desarrollo

Se analizó el material proveniente de las tres fuentes principales de este trabajo: la bibliografía sobre género y musicología de género, material de historia musical argentina y todo lo relativo a la vida y obra de la compositora.

Cito a Ana Lucía Frega (2002) 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” (p. 18)

¿Por qué entonces sucede esta situación?

Podría decirse, de acuerdo con Joan Scott (1993) 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 esta definición, tomando el género también como una manera primera de legitimar las relaciones de poder, se podría relacionar esta noción con la del “patrimonio” masculino de la composición musical como plantea Rousseau Dujardin (1993) quien 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 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’; es decir, aquellas dignas de ser enseñadas o aptas para conformar los programas habituales de las salas de concierto. Quizás haya sido este el caso de nuestras y tantas compositoras, una vez que pasó su momento de actividad y protagonismo en la Argentina. A esto se sumaría el hecho de la consideración de Lia Cimaglia eminentemente como pianista más que como compositora.

Podríamos preguntarnos: ¿Por qué convertir a las mujeres compositoras en objetos de

estudio?...Y responderíamos en consonancia con Dezillio (2012):

“por su participación numerosa, la obtención de premios y la gradual conquista de espacios que se podrían evaluar como legitimadores de su labor. La relevancia de un estudio crítico y profundo sobre la creación musical y el desempeño de las compositoras parece innegable” (p. 23).

De acuerdo con Frega (2002):

“en todos los grupos estuvo la mujer música como compañera, intérprete o 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” (p. 17-18).

De esto se ocupa el intérprete. Es por eso que la propuesta consiste en la superación de este *olvido* a través de la difusión de su obra enriqueciendo así el corpus de música académica argentina para piano del siglo XX.

Metodología de trabajo y hallazgos de la investigación

La metodología elegida es de carácter descriptivo y fue ordenada en las distintas etapas que a continuación se detallan.

- Primera Etapa: Establecimiento de criterios descriptivos para el abordaje y análisis individual. Datos biográficos. Confección del catálogo.
- Segunda Etapa: Selección de las obras para ser interpretadas en concierto.
- Tercera Etapa: Análisis de las obras: Primer momento: Ficha técnica (datos de la obra) y Análisis musical. Segundo Momento: Análisis pianístico interpretativo.
- Cuarta Etapa: Obtención de conclusiones.

Primera Etapa:

Datos biográficos: Sintéticamente diremos que nació y murió en Buenos Aires (1906-1998) siendo sus principales maestros Alberto Williams, Jorge de Lalewickz, Alfred Cortot, Ives Nat. Obtuvo becas, distinciones y ocupó puestos públicos. Fue pianista, docente y compositora (Rasini, 2010).

Catálogo: A continuación se presenta el catálogo reconstruido en base a los datos proporcionados por las fuentes bibliográficas

consultadas. No había hasta el momento un catálogo completo realizado con rigor formal.

Catálogo general

Música para escena:

- *Égloga de Nochebuena* (1934)
- *El Carnaval del Diablo* (1943)
- *El trigo es de Dios* (1949)

Obras del dramaturgo y poeta Juan Oscar Ponferrada (Senillosa. 1953, 117 – 118)

Orquesta:

- *Preludio* (s/f).
- *Ballet (para pequeña orquesta)* (s/f).

No se dispone de datos respecto a las fechas de composición y / o estreno (s/f).

Orquesta con coro: No se han encontrado datos.

Orquesta con solista: No se han encontrado datos.

Conjunto de cámara:

- Para violín y piano: *Serenata* (1920 – 1928), *Poema* (1939- 1940) y *Nocturno* (1939- 1940).
- Para violoncello y piano: *Leyendas*. (1920 – 1928).

Canto y piano: Escribió aproximadamente 50 canciones no todas ellas publicadas.

Entre las editadas, podemos contar:

- *Sueño* (1920-1928)
- *Sueño de atardecer* (1920 – 1926)
- *Ave marina* (1925 - 1928)
- *La Palma* (1925- 1928)
- *La razón de mi cariño* (1925- 1928)
- *La Canción del Chingolo, Vidita* (obtuvieron el Premio Municipal en 1927).
- *Duérmete Alma mía* (1928).
- *Si quieres que yo te diga* (1928).
- *Décimas* (1928).
- *Balada* (1928 – 1929)
- *¿Por qué me llamas?* (1929 – 1930)
- *Botoncito* (1930- Ed. Lottermoser).
- *Chacarera* (1931).
- *Palomita* (1932).
- *Triste* (1934).
- *Coplas de la soledad* (1934)
- *Canción* (1934).
- *Vida, Vidita, Vidala* (1935).

- *La madre triste, Dame la mano, En donde tejemos la ronda*. (1935. Ed. Lottermoser).
- *Idilio* (1936- 1940).
- *La noche blanca de Luna* (1939 – 1940).
- *La canción de Burbuja* (1938 – 1940).
- *La canción de Jou – jou* (1939 – 1940).
- *Tú, mi niño de Agua* (1939- 1940).
- *Ronda de la niña rubia*. (1940).
- *Señora Santana* (1942. Ed. Lottermoser).

Coros a capella:

- *Don Juan Carnaval y Carnaval alegre* (para 4 voces). s/f
- *Mira esa flor dolorida* (para 2). s/f
- *Algarrobo, algarrobal y Carnaval carnavalcito* (para 3 voces). s/f
- *Baguala para canto y caja*. s/f.

Coro y órgano: *Égloga religiosa*. s/f.

Instrumentos solistas: piano:

- *Pequeña Mazurca* (piano preparatorio). s/f
- *Improvisación* (1911). Cajita de Música. (1912).
- *Suite Argentina*: a) *Preludio Norteño*, b) *Lamento del Indio*, c) *Danza* (1936 – 1937)
- *Tres Preludios* (escritos en Homenaje a Debussy). (1936 - 1938).
- *Ritmo de Milonga* (1939).
- *Recuerdos de mi tierra* (Suite): I- *Evocación Criolla*, II- *Danza*, III- *Milonga*, IV- *Zapateado* (1939).
- *Preludio, Triste y Danza* (1940). Canto y Danza. (1958).
- *Tango 70* (1975).
- *Piezas para niños* (1979): *Pequeña Mazurca, Piecita, Pequeño Pericón, Vals para la muñeca, Arrorró*.

De la lectura de este catálogo, se desprenden las siguientes observaciones: Lía Cimaglia comenzó el camino de la composición a edad muy temprana con sus primeras obras que datan de la década del 10. No tuvo cantidad significativa de obras pero sí gozaron de aceptación entre su público como lo atestiguan las publicaciones bibliográficas al respecto. Su foco de inspiración fue la canción de cámara (con acompañamiento pianístico), algunas obras para instrumento de cuerda y piano y fundamentalmente el piano concentrándose las obras más significativas en la década del 30. La pausa de 20 años desde allí hasta sus últimas obras es notoria y luego encontramos sus obras de madurez como el *Tango 70*. Gran



Géneros/ / Década	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	Sin fecha (s/f)
Música para escena	1	2	-	-	-	-	-	-
Orquesta	-	-	-	-	-	-	-	2
Orquesta con coro	-	-	-	-	-	-	-	-
Orquesta con solista	-	-	-	-	-	-	-	-
Conjuntos de cámara	-	4	-	2	-	-	-	-
Canto y Piano	-	10	13	7	-	-	-	-
Coros a capella	-	-	-	-	-	-	-	5
Coro y órgano	-	-	-	-	-	-	-	1
Instrumentos solistas: Piano	2	-	4	2	-	-	2	1

Tabla 1. Cuadro sintético sobre el catálogo.

parte del material se encontraba perdido y sin editar, tal es el caso de la Suite Argentina. Las copias de esta obra y de otras (también los Tres Preludios-Homenaje a Debussy), fueron obtenidas por contacto personal con la sobrina, la señora Rosalía Ponferrada de Delpech. En el caso de los *Tres Preludios* mencionados anteriormente (1938); fueron obtenidos también mediante contacto entablado por la red social Facebook con el pianista cubano Alberto Joya quien ofreció su copia del manuscrito de esta obra encontrado en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Chile realizando la digitalización de la misma para favorecer una lectura más fluida. De manera que del estudio comparativo de ambas versiones encontré que existen dos manuscritos de la misma obra, posiblemente resultando última la encontrada en Chile.

Segunda etapa:

Obras seleccionadas para el concierto: *Tres Preludios*-Homenaje a Debussy (1938), *Tango '70* (1975) y Suite *Recuerdos de mi Tierra* (1939).

Tercera etapa:

Aspectos musicales generales: en los Preludios (1938) predomina la armonía francesa del impresionismo con paralelismos, escalas de tonos enteros, giros modales, cromatismos, disonancias sin preparar ni resolver, notas pedal, quintas aumentadas. El rango dinámico es amplio y contrastante. Los recursos generadores de forma se basan en la variante

y el contraste. La naturaleza de las estructuras es temática.

En el *Tango 70* (1975) además de los esquemas rítmicos propios de este género, encontramos una forma Rondó y recursos de herencia barroca como el comportamiento contrapuntístico de las voces, progresiones en base a ritmos uniformes y cadencia de picardía en el final.

En cuanto a la Suite *Recuerdos de mi Tierra* (1939) no todos los números hacen referencia a especies bailables sino también líricas. Son los siguientes: I-Evocación Criolla, II-Danza, III-Milonga y IV-Zapateado. Las estructuras formales son reexpositivas. En lo melódico encontramos melodías cantables con planos sonoros paralelos y superposiciones de intervalos de segundas, cuartas y quintas siempre manejándose dentro del sistema tonal. La riqueza dinámica, armónica y melódica de sus obras parece evocar a los compositores nacionalistas anteriores a su generación (Alberto Williams, Julián Aguirre, la primera etapa de Ginastera). Logra un estilo equilibrado y no por esto privado de sorpresas.

Aspecto pianístico: En líneas generales encontramos similares dificultades entre las obras. La escritura es de índole pianística, resultando de clara resolución para el intérprete. La influencia del nacionalismo se encuentra presente en la elección de ritmos provenientes del folklore y la influencia del impresionismo en la elección de los colores armónicos y en la composición de sus *Tres Preludios*. En general, se requiere amplia extensión de la mano para abarcar las

distancias que plantea (novenas y décimas), destacar la línea superior, establecer planos sonoros y contrastes, usar adecuadamente el pedal y dar claridad en las líneas melódicas donde se encuentran segundas superpuestas o planos sonoros paralelos.

Lia Cimaglia fue heredera de la escuela pianística de Alberto Williams quien ya en la década del 30 había creado su conservatorio. Posteriormente llegó a la Argentina Jorge Lalewicz (maestro polaco) quien, en palabras del maestro Jorge Fontenla:

"vino a la Argentina con la novedad de tocar de memoria (...) el empleo del brazo en reposo, la caída con otra sonoridad en el piano, otros conceptos (...) Con él ingresa a la Argentina la escuela pianística que... a través de K. Czerny, se transfiere a Leschetisky y Liszt y de ellos a Lalewicz. ..." (De Marinis, 2010; p. 61-63).

Conclusiones

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 tuvo una impronta particular debido a 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.

Lia Cimaglia Espinosa subordinó su tarea compositiva a la interpretativa sufriendo una pausa en su producción de más de 25 años. Tuvo una larga vida donde su carrera pianística descolló por su talento, elegancia e incansable presencia tanto en escenarios argentinos como extranjeros. Esta cualidad fue reconocida por todos los que la conocieron, tanto medios periodísticos como personas de su entorno y de su amistad.

Desde la perspectiva personal de *intérprete* se cree haber dado cumplimiento al propósito original de este trabajo que fue el de dar a

conocer la obra para piano de Lia Cimaglia Espinosa, transitando por tres dimensiones de estudio del tema: aspecto biográfico, compositivo y pianístico.

Tal como dice De Marinis (2010): "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..." (p. 59).

Referencias

- De Marinis, D. (2010) Las escuelas pianísticas en Argentina: una aproximación preliminar. *Revista Huellas: búsquedas en artes y diseño*. En: bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/.../demarinis_huellas7-2010.pdf. Última visita: 17/02/13. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Dezillio, R. (2012) El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en La Mujer Álbum – Revista (1899- 1902). En Silvana L. Mansilla (Dir.). *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Frega, A. L. (2002) *Mujeres de la Música. Argentina*. Buenos Aires: Edición electrónica. Música Clásica Argentina.
- Rasini, G. (2000) Lia Cimaglia Espinosa. En Dir. Emilio Casares. *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Vol. 3*. Madrid: SGAE.
- Rousseau Dujardin, J. (1993) Compositor en femenino. En Victor Goldstein (trad.), Martha Rosenberg (rev.). *El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.
- Scott, J. (1993) De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales. En Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois. *De mujer a género*. Buenos Aires: CEAL.