

PRELUDIOS DE MUJERES: ABORDAJE COMPARATIVO DEL EMPLEO DE LA FORMA EN LA OBRA DE ELSA CALCAGNO Y LIA CIMAGLIA ESPINOSA.

FLAVIA CARRASCOSA

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen

En este trabajo se propone el recorte de un tema de estudio más amplio que abarca la obra para piano de Elsa Calcagno y Lía Cimaglia Espinosa.

Resulta oportuno señalar su pertenencia a la misma generación como factor determinante de la elección según Arizaga (1971), quien las agrupa dentro de la llamada "Generación del 39".

Hasta el inicio de mi investigación (2007), no se realizó un trabajo integral que vinculara aspectos teóricos con la problemática de la interpretación musical en el piano.

Se sostiene aquí que el análisis sobre la ausencia de este repertorio en el "canon" de la música académica argentina, podría observarse desde la perspectiva de los estudios de género y se propone la superación de la misma a través de la difusión de su obra.

Los datos fueron localizados en fuentes de primera y segunda mano: entrevistas a conocidos y familiares, partituras editadas, manuscritos, recortes de diarios, programas de conciertos, documentación de la época y contactos diversos.

Se analizan en este caso, aspectos musicales y pianísticos sobre el uso del "preludio" en sus obras para piano, presentándose una herramienta comparativa que permite la visualización de los rasgos más sobresalientes.

Palabras clave: Preludios – mujeres – Calcagno – Cimaglia

Abstract

In this paper cutout of a larger study theme encompassing piano works by Elsa Calcagno and Lia Cimaglia Espinosa it is proposed.

It is appropriate to point out their belonging to the same generation as a determinant of the election according Arizaga (1971), which groups them into the "Generation 39".

Until the beginning of my research (2007), a comprehensive work linking theoretical aspects to the problem of musical performance on the piano was not performed.

It is argued here that the analysis on the absence of this code in the "canon" of the argentina academic music, could be seen from the perspective of gender studies and overcoming it is proposed through the dissemination of his work.

The data sources were located in first- and second-hand interviews with acquaintances and relatives, edited scores, manuscripts, newspaper clippings, concert programs, documentation of the time and various contacts.

Are analyzed in this case, musical and pianistic aspects of the use of "prelude" in his works for piano, presenting a comparative tool that allows visualization of the most salient features.

Key words: Preludes – women – Calcagno – Cimaglia

Objetivos

- Realizar un aporte a los estudios de género sobre compositoras argentinas a través del estudio de las obras de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa.
- Tipificar y caracterizar las técnicas utilizadas por las compositoras en el tratamiento de la forma prelude determinando por medio del análisis comparativo, líneas de divergencia y convergencia en las obras estudiadas y en las historias de vida de cada una.
- Establecer criterios de abordaje e interpretación musical en las obras para piano analizadas.

Lineamientos teóricos conceptuales

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 las compositoras.

Cito a Ana Lucía Frega (2000: 18) 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”. ¿Por qué entonces sucede esta situación?”

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 (Scott, J.; 1993)

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: 23):

“[...] 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”.

Dice Ana Lucía Frega:

“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, A.; 2002: 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

En esta investigación se aplicó el método histórico¹ y metodología descriptivo – comparativa. La misma ha sido ordenada en las distintas etapas de estudio que se detallan a continuación.

- Primera Etapa: Establecimiento de criterios descriptivos para el abordaje y análisis individual. Datos biográficos.
- Segunda Etapa: Selección de las obras para este trabajo.
- Tercera Etapa: Análisis musical y pianístico de las obras.
- Cuarta Etapa: Conclusiones y presentación de la herramienta comparativa.

DESARROLLO

- **Primera etapa. Datos biográficos:**

Elsa Calcagno

Estableciendo una cronología de fuentes bibliográficas, y empezando por la más antigua, se obtiene una primera información sobre las fechas de nacimiento y muerte.

Mayer Serra (1947: 159) señala que la compositora y pianista argentina nació en Buenos Aires el 19 de octubre de 1910, dato que coincide con Sosa de Newton (1986) quien agrega como fecha de muerte el 25 de marzo de 1978. En cambio en el Diccionario de la Música española e hispanoamericana, Mansilla (2000: 908) marca las respectivas fechas de nacimiento y muerte en 1905 y 1975.

Posteriormente Mansilla proporciona datos más precisos en su artículo del año 2005 donde trabaja la información biográfica y la producción de Elsa Calcagno, y aclara que desea salvar un “yerro de edición” en su artículo del Diccionario anteriormente citado que indica 1975 como la fecha de fallecimiento en vez de 1978 que es la fecha verdadera. Se toman entonces las fechas que este artículo proporciona, ya que el mismo está basado en la consulta y colaboración de su esposo, Sr. Mario Antonio Rabossi en base a la documentación correspondiente.

Inició sus estudios de piano con Eduardo Melgar en el Instituto Musical Fontova de Buenos Aires siguiendo luego la etapa de perfeccionamiento instrumental en el entonces flamante Conservatorio Nacional de Música y Declamación donde además se formó como compositora (Mansilla, S.; 2005).

Allí siguió las clases de Pascual de Rogatis (Teoría y Solfeo), Floro Ugarte (Armonía), José Gil (Contrapunto), Ricardo Rodríguez (Composición) y Constantino Gaito (Orquestación). (Mayer Serra, O.; 1947) Desde sus comienzos destacó por la importancia de sus trabajos. Su graduación fue obtenida en el año 1936 con la ópera *El rosal de las ruinas*.

Es sabido que su incesante actividad y su afán de perfeccionamiento la llevaron constantemente a la consulta de eminentes maestros (Senillosa, M.; 1953) pero no se conocen precisiones acerca de los estudios realizados en el exterior.

En 1951, obtuvo una Beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura para estudiar el desarrollo del folklore argentino. La finalidad fue tomar contacto con la música rural y manifestarla luego a través de su propia producción. (Mansilla, S.; 2005: 53)

Posteriormente, en 1960 fue becada por la Organización de los Estados Americanos (OEA) para estudiar en Chile, el desarrollo musical y pedagógico de ese país como también para tomar contacto con la actividad coral del mismo. (Mansilla, S.; 2000: 908)

¹El cual 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, R.; 2010: 15)

Obtuvo numerosos premios como compositora de diversos géneros para diferentes formaciones. Actuó en numerosas instituciones artísticas: Asociación Cultural “Al unísono”, Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música, Asociación Coral y Sinfónica Femenina de la cual fue Presidente, Asociación “Cajita de Música”, Asociación de Música de Cámara, Asociación “Armónicas” y Asociación Argentina de Autores y Compositores de la que fue socia fundadora y activa tesorera.

En ocasión de un discurso leído por el sr. Aldo Diodato en el homenaje tributado por la Asociación Cultural “Cajita de Música” a la compositora el día 3 de agosto de 1979 y escrito por Mario Rabossi, se dijo:

“Elsa Calcagno fue una figura que sobresalió por sus propios méritos de compositora, porque conocía los recursos que sólo depara el estudio y la práctica seria de la creación musical. Como compositora, fue siempre leal a sus sentimientos, en ese afán de sentirse argentina y de exponer sus ideas musicales con sentido de patria, sin claudicar con grupos o tendencias que pudieran desviarla del camino que expresamente se trazara...”.

Este discurso y otros materiales como programas de conciertos y críticas de diarios fueron cedidos por su sobrina Marisa Calcagno, por comunicación personal vía correo electrónico.

Desde 1940, ejerció la Crítica Musical en la Revista “La Mujer” (Mayer Serra, O.; 1947). Con esta actividad dio cuenta de casi todo lo musical relevante ocurrido en Buenos Aires por esa época, constituyendo también una decisión de avance en busca de un público más “general” (femenino) al cual debía formárselo sobre todo en materia de nociones y símbolos del nacionalismo musical que constituiría el ideario subyacente en la mayor parte de su obra (Mansilla, S.; 2005). En este sentido afirma Lobato (2010): “La autora destaca la ejecución de obras de compositores argentinos en los programas y no deja de mostrar en sus textos la afinidad por las obras que se inscriben en el llamado “nacionalismo musical”. También se señala que otro espacio destacado en la sección es el de los intérpretes y dentro de ellos ocupan un lugar privilegiado los y las pianistas. El eje que polariza el campo es la adhesión a alguna de las dos escuelas pianísticas hegemónicas en Buenos Aires: la alemana y la italiana las cuales estaban representadas en las décadas del 30 y del 40 por Jorge de Lalewicz y Vicente Scaramuzza respectivamente si bien De Marinis señala que ya se encontraban vigentes las dos tendencias en Argentina desde décadas anteriores representando a la escuela alemana Ernesto Drangosch y Esperanza Lothringer y a la italiana, Luis Romaniello (De Marinis, D.; 2010).

En 1939, Calcagno nombra a Eduardo Melgar como maestro de jóvenes intérpretes y ubica a un conjunto de pianistas mujeres como integrantes de una “*joven generación*”: Carmen Suárez, Almah Melgar, Haydée Ferrero, Marisa Regules, entre otras. Hubo también una importante presencia de pianistas uruguayos como Bettina Valle, Santiago Baranda Reyes y Carmen Masferrer, a los cuales Elsa Calcagno dedicó algunos de sus Preludios.

“La identificación de todas ellas permite afirmar que en la primera mitad del siglo, la enseñanza del piano se asociaba a la educación femenina – en particular, a la de mujeres de sectores medios y medios altos de la sociedad – y se encontraba vinculada a valores de clase y femineidad. Paralelamente se observa cómo estas mujeres actúan en el ámbito público, trascendiendo la esfera del ámbito privado a la que estaban destinadas, a partir de su profesionalización como intérpretes”. (Lobato, S.; 2012: 222)

En 1961, fundó la Organización Musical Premio Carlota M. P. de Calcagno en memoria de su madre, con el fin de estimular a los instrumentistas noveles (Mansilla, S.; 2000: 909). Los premios se adjudicaban y entregaban el tercer domingo de octubre en el Día de la Madre a instrumentistas menores de 15 años cuyos méritos así lo merecieran. (Frega, A.; 2002: 23)

Con respecto a su participación política, se detecta su filiación con el gobierno peronista de la época, hecho que en parte influyó en algunas de sus composiciones. La divulgación de su obra instrumental estuvo canalizada a través de la Asociación Argentina de Compositores y la Asociación Argentina de Música de Cámara en función de este objetivo político, mediante la organización de conciertos gratuitos y audiciones radiales cuyo afán consistía en llegar al mayor número posible de población abandonando la habitual idea de elitismo con que se asociaba

normalmente al público de música culta. “*De su producción sinfónica y teatral, en cambio, hubo menor difusión y si bien algunas partituras orquestales fueron ejecutadas en el Teatro Colón – todas durante la década peronista- la mayoría permanece aún sin estrenar*”. (Mansilla, S.; 2001: 101)

En cuanto a su participación como miembro de la Asociación Argentina de Compositores, refiere Irma Urteaga en comunicación personal, una simpática anécdota que relata:

“... no era una socia más... sino que se interesaba vivamente por todo el quehacer de la misma y me llamaba frecuentemente por teléfono para preguntarme sobre su marcha, ya que yo era Vicesecretaria. Como Alicia Terzián desempeñaba el cargo de secretaria y ya en aquel entonces viajaba mucho, yo quedaba con los asuntos de secretaría a mi cargo...

Mi trabajo profesional desde el 74 al 78, aparte de algunas cátedras, fue el de Maestra interna del Teatro Colón y consistía en preparar cantantes, a veces acompañarlos en conciertos que el mismo teatro ofrecía en su Salón Dorado, realizar ensayos de escena al piano u otros ya dirigidos por el director de orquesta; y alguna que otra vez como maestra de escenario, o sea que debía ocuparme de la salida al escenario de cada cantante, avisándole previamente, y a veces también – cuando la cosa era complicada – darle el sonido y el texto con que aparecería en escena. Cuando desempeñaba esta última tarea debía estar en todas las funciones de una ópera, lo cual hacía que retornase después de las 24 horas a mi casa, para luego cenar, tratar de relajarme (las funciones a veces provocaban mucha tensión) y finalmente acostarme a dormir después de la 1 y 30. Eso hacía que al día siguiente no me levantase muy temprano, pero Elsa me llamaba siempre a las 8 en punto de la mañana, aunque tenía alguien que le ganaba en ello y era el viejito Enrique Albano, el cual lo hacía a las 7.

Pues bien, en una oportunidad en que el teatro estaba realizando una temporada alternativa de opereta en el Presidente Alvear, se habían establecido funciones todos los días, de miércoles a domingo, y al acostarme toda la semana a horas tan tardías, se me ocurrió desenchufar el teléfono para que nadie me interrumpiese a horas tempranas. Así fue como un día concurrí a la antigua Radio Nacional de calle Ayacucho donde contaba con una audición sobre compositores argentinos y la vi a Elsa a la distancia. Ella me divisó también y corrió precipitadamente hacia mí con una gran exclamación: “pero Irma, ¿qué pasa con su teléfono?, porque llamo, llamo y nadie responde...”

Elsa me llamaba “exclusivamente” a las 8 de la mañana. No se le hubiera ocurrido hacerlo a las 9, cuando yo salía de la cama, y no me animé a decirle la verdad...

En cuanto al viejito Enrique Albano, al recibir su llamada a las 7 de la mañana, un día tomé coraje y le dije: “perdone, maestro, estoy dormida porque ayer terminé muy tarde en el teatro”. De ahí en adelante, como se levantaba a las 6, me llamó entonces A LAS 7 Y 30. Para él fue toda una cortesía.”(Comunicación personal – Irma Urteaga: 16/09/11).

Es escasa la información que se posee respecto a su labor como intérprete, no obstante Senillosa (1953) y Sosa de Newton (1986) señalan que se desempeñó como activa y eximia pianista ofreciendo regularmente recitales como solista. Como dice Frega (2002: 22): “Elsa Calcagno fue una gran trabajadora ya que la composición se unió a su labor como pianista en numerosísimos recitales”.

Su sobrina Marisa Calcagno es quien puede completar esta semblanza con las siguientes palabras:

“Recuerdo que ella tocaba a menudo en vivo en Radio Nacional. Hace algunos meses llamé a la Radio, me dieron los datos del especialista en música clásica, pero finalmente nunca lo contacté, es algo que tengo pendiente. Lo que también me explicaron, es que muchas obras se perdieron porque no se grababan. Ella tocaba con frecuencia en el Salón Dorado del Teatro Colón, conciertos a los que yo asistía con mis padres y creo que en estas ocasiones presentaba sus obras. También recuerdo que a la muerte de Eva Perón, fue ella la que compuso el Tedeúm.

Fue profesora de música en escuelas primarias y en el Conservatorio Manuel de Falla. Era la hermana de mi padre, y yo su única sobrina y además su ahijada. Nos queríamos muchísimo y teníamos una relación muy estrecha. Yo tenía doce años cuando se fue, y lo sentí hondamente. La recuerdo como una mujer sumamente entusiasta e inteligente, de amplias inquietudes, leía muchísimo y no se perdía ningún estreno de cine. Además trabajó

mucho estimulando a los nuevos intérpretes: recuerdo a Perla Lavari una cantante y a Alberto Devoto, un flautista...” (Comunicación personal con la autora por mensaje de correo en Facebook- Diciembre 2011)



Elsa Calcagno (1905-1978)

La mayor parte de la bibliografía consultada coincide en señalar el interés pedagógico que toda su vida acompañó a Elsa Calcagno tanto en su rol de profesora de música o en el de compositora. Se desempeñó cerca de 25 años como profesora de música en establecimientos del Consejo Nacional de Educación.

Mansilla (2005) señala que su producción parece haber tenido casi siempre una finalidad pedagógica cuyos alcances se cumplieron básicamente en dos ámbitos diferentes: uno sería el campo de la enseñanza formal, institucional. Contribuyó al mismo con una gran cantidad de repertorio vocal escolar abarcando: rondas escolares y canciones para diferentes niveles de la enseñanza y que podrían asociarse según su temática en: rondas infantiles, cuentos tradicionales, temas escolares, fiestas patrias destacadas del calendario escolar, temas folklóricos, comedias musicales infantiles, concebidas para ser puestas en escena asignándose los roles a niños y obras corales polifónicas a cappella.

El otro espacio de difusión, podría denominarse como el espacio de la enseñanza no formal o de la divulgación. Aquí encontramos una serie de piezas sinfónicas y sinfónico – corales, además de obras pianísticas y de cámara que estaría destinado ya no al ámbito escolar, sino al de concierto, al marco en el que se mueven los músicos profesionales. (Mansilla, *op. cit.*)

Es oportuno recordar las palabras del mismo Mario Rabossi en el mencionado discurso leído por Diodato y facilitado por su sobrina:

“Elsa Calcagno era de carácter activo, cualidades éstas que se reflejaban en la constante sonrisa de su rostro, cual signo de su bondad, de su optimismo, de su sencillez y de ese don de simpatía que la hacían inconfundible en todas las reuniones a las que ellas frecuentaba. Tenía además el concepto cabal de la amistad y del altruismo. Dio de sí todo canto le fue posible, sin cálculos preconcebidos de tiempo y de dinero. Desde su cargo en SADAIC de la que fuera miembro titular del Departamento de Mutualidad y Servicio Social, desarrolló una meritoria labor que fue valorada y elogiada, al dejar suspendido su cargo a raíz de su fallecimiento. Espiritualmente, Elsa vive en el recuerdo de las instituciones que ella frecuentó y actuó, y en el corazón de todos cuantos tuvieron el privilegio de conocerla personalmente...”

Lia Cimaglia Espinosa

Estableciendo una cronología de fuentes bibliográficas y empezando por la más antigua, se obtiene una primera información sobre las fechas de nacimiento y muerte de Lia Cimaglia. En la mayoría de los documentos bibliográficos consultados, esto último no se halla consignado ya que fueron escritos durante la vida activa de la compositora. Según la Antología de Compositores Argentinos (1944) nació en Buenos Aires el 31 de agosto de 1906. La fecha de fallecimiento sólo consta en dos publicaciones ya que las demás, son anteriores a la misma. Estas son: el Diccionario de la Música española e hispanoamericana en las palabras de Graciela Rasini (2000: 710) y el obituario que su amigo Waldemar Axel Roldán le ofrece en la Revista de Investigación del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Roldán, W.; 1998:158)

Las fuentes bibliográficas señalan la misma situándola en el 1 de noviembre de 1998, asimismo las publicaciones disponibles en internet coinciden en esta última fecha.

Respecto a su origen familiar, se encuentran referencias sobre su padre que fue compositor de tangos. Próspero Cimaglia (fecha de nacimiento: desconocida – fecha de muerte: 29 de julio de 1933) fue mandolinista, guitarrista, pianista, director y compositor.

La primera fuente citada señala que sintió desde pequeña el llamado de la vocación musical siendo esto advertido por el Maestro Alberto Williams quien le otorgó en 1913 una beca para estudiar en el Conservatorio de Buenos Aires y la inscribió en su clase de piano. Mayer Serra (1947: 218) relata que al terminar el primer ciclo de sus estudios, recibió en 1920, el título de Profesora Superior con Primer Premio y Medalla de Oro. Amplió y completó su formación con el estudio de la armonía, el contrapunto y la composición en los cursos dictados por el mismo Alberto Williams y asistió finalmente a las clases de conjunto del maestro Celestino Piaggio, obteniendo nuevamente Primer Premio y medalla de oro al finalizar el curso en 1921.

Niña precoz, debutó en concierto en la Sala Pleyel de Buenos Aires a los 14 años de edad con la Fantasía Cromática y Fuga de Bach y obras de Chopin. Posteriormente, a partir de 1928, el maestro polaco Jorge de Lalewicz la contó entre sus discípulas predilectas. Su presentación en Buenos Aires la realizó en el Teatro Colón como solista con el maestro Juan José Castro y luego continuó actuando en todos los centros culturales y artísticos del país como solista con orquesta y recitalista.

A partir de 1966 emprendió la grabación de la obra completa para piano de Alberto Williams, quien reflejaba en sus palabras un especial fervor para quien fue su maestro: “... aunque también estudié con varios otros maestros, Williams fue mi segundo padre y seguí siempre a su lado... es respetada y querida su memoria...”. Este testimonio fue tomado de una carta manuscrita de Lía Cimaglia Espinosa escrita en Julio de 1998 dirigida a la profesora Analía Crubellier de la Universidad Nacional de San Juan, cuyo trabajo se cita en la bibliografía (1999).

Se perfeccionó con Alfred Cortot, Isidoro Philipp e Yves Nat en París adonde llegó en 1938 gracias a una beca que le otorgara la Comisión Nacional de Cultura para estudiar en Europa y hacer conocer nuestra música. (Rasini, G.; 2010: 710). Esta beca le permitiría realizar cursos en Alemania, Italia y Francia. Se presentó en la sala Pleyel – Chopin y luego de una serie de actuaciones directas y radiotelefónicas ofreció en la sala Debussy, una audición integral de los 24 preludios del gran músico francés. Fue recibida con excelente aceptación de la crítica y del público, hecho que la consagró como “*intérprete de Debussy*”, uno de los compositores que más contribuyó a difundir. (Sosa de Newton, L.; 1986: 144).

A punto de trasladarse a Alemania, el estallido de la guerra, le impuso el regreso a su patria.

Obtuvo distinciones como intérprete, compositora, ciudadana y jurado de concursos. En 1975, ingresó en el Directorio de la Sociedad de Autores y Compositores. Es el dato que se conoce en relación a su actividad pública.

En cuanto a su interés por la composición, señala Arizaga (1971: 96): “*También se dedicó a la composición, una labor... en la que supo manifestarse con refinada elegancia dentro de los cánones expresivos de la escuela francesa*”.

Agrega Rasini respecto a este tema:

“A pesar de la buena acogida que tenían sus obras por parte del público y de la crítica, se alejó de esa actividad alrededor de la década del 50 para retornar a ella en 1979 aproximadamente cuando compuso una serie de piezas didácticas para piano. Vinculada por su formación con la escuela impresionista francesa, a través de Williams y los posteriores maestros franceses, su temática se inspiró en la música rural tradicional de la zona pampeana argentina a través de una armonía elaborada y de formas libres (preludios y danzas estilizadas)” (Rasini, L.; 2000: 710)

Estrenó en París sus Preludios en homenaje a Debussy y la Suite Argentina para piano. Cabe recordar el homenaje rendido a su memoria en el Diario La Nación publicado el día de su fallecimiento y que ejemplifica con bellas palabras el retrato cabal de la artista:

“Su música y su manera de tocar el piano reflejaron siempre sus cualidades de persona elegante y de modales refinados. Su coquetería era llamativa, y aun participando en reuniones de sus más íntimos amigos y familiares hacía gala de un cuidadoso arreglo personal. Y esa pulcritud y cuidado en los detalles de su figura surgían también en su conversación, en la forma de desarrollar un recital frente al piano. Siempre fue llamativo observar la capacidad de Lía Cimaglia para transmitir una sensación de pleno dominio y de calma espiritual, ya haya sido frente a una sala colmada o ante un círculo reducido de amigos. Lía disfrutaba de la compañía de la gente. Su concierto de despedida, ofrecido en 1994 en el Círculo Italiano, con obras de su autoría, fue una muestra cabal de que ella anunciaba su retiro como concertista, pero no de su inveterada costumbre de compartir veladas interminables hablando de música y de músicos. Tampoco claudicaría en su amor por entregar su experiencia a los más jóvenes.

Esa refinada elegancia para penetrar en el alma de la música nacional, en sus giros y en su atmósfera trataba de inculcarla en sus clases, en el Conservatorio Nacional o como docente del Williams” (www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=116444)

Su presentación como concertista data de 1920, cuando ofreció el primer recital en su carrera de intérprete con favorable crítica. A partir de allí, actuó ininterrumpidamente en audiciones individuales o bien acompañada por orquesta en las principales salas de Buenos Aires y en las instituciones musicales de dicha ciudad y del interior del país y posteriormente también en Uruguay y Chile. Luego se sumaron los éxitos obtenidos a raíz de su beca en Francia, 1938 – 39. Algunos renombrados compositores como Albert Wolff, Rodolfo Arizaga y el mismo Alberto Ginastera le dedicaron piezas que ofreció en estrenos mundiales. Grabó para los sellos Odeón, RCA Víctor, Philips Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, para las colecciones que editara la Municipalidad de Bs. As. y las Ediciones Interamericanas de la Organización de los Estados Americanos (OEA) además de llevar a cabo gran número de giras (Rasini, G.; 2000).



Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998)

No podemos obviar el aspecto humano que Cimaglia también dejó en sus seguidores y amigos. En esa semblanza, se cree oportuno recordar las palabras de su amigo Waldemar Axel Roldán (1998: 158) quien le rinde tributo en el Obituario que escribió a raíz del fallecimiento de la compositora en el año 1998:

“Entre las pianistas argentinas, Lia Cimaglia Espinosa, fallecida el 1 de noviembre, tuvo una distintiva particularidad... Lo que pudieron dejarle sus maestros lo convirtió y transformó tan admirablemente en algo suyo, de manera tal que nunca pareció adquirido. Esa cualidad fue su sonido pleno de encanto y poesía... Lia Cimaglia fue por sobre todas las cosas una artista de dotes excepcionales, de refinada elegancia y equilibrio a la que recordaremos siempre como a una amiga entrañable siempre dispuesta a dejarnos su mensaje pleno de tocante emotividad”.

Segunda etapa: Obras seleccionadas

Elsa Calcagno:

- Tres Preludios para la mano izquierda (de Doce Preludios inspirados en modalidades rítmicas y melódicas del cancionero criollo), 1950.

Lia Cimaglia Espinosa:

- Tres Preludios (Homenaje a Debussy), 1936-38.

Tercera Etapa: Análisis musical y pianístico

A fin de introducirnos en el análisis de las obras seleccionadas, cabe recordar la definición de Preludio proporcionada por U. Michels (1993: 141) en el Atlas de Música: “El preludio [...] es una pieza instrumental introductoria [...] Sirve para preceder obras vocales [...] y también corales [...] o instrumentales. En el siglo XIX se independizó como pieza de carácter independiente [...] En ella se vincula a la manera barroca, un motivo uniforme, casi siempre pianístico.”

ELSA CALCAGNO: Preludios para la mano izquierda.

Ficha técnica

- Nombre de la obra: De *Doce Preludios inspirados en modalidades rítmicas y melódicas del cancionero criollo*:

- Para la mano izquierda con aire de Triste
- Para la mano izquierda con aire de Estilo
- Para la mano izquierda con aire pampeano
- Dedicatoria:- Al Rotary Club de Carmelo
 - Sra. Corina H. de Lima
 - A la pianista Haydée Ferrero

- Año de composición. 1950.

- Edición. Edición Ricordi Americana SAEC.

- Año de edición. 1959.

- Grabación. Se ha encontrado grabación de los Preludios para la mano izquierda: - Con aire pampeano, y – Con aire de estilo en el CD *Panorama de la Música Argentina*.

En cuanto a sus aspectos musicales más sobresalientes se pueden señalar: los contrastes entre el uso tanto de un rango amplio en lo melódico como también el uso de un registro acotado debido a la reducción que sobre el material auto-impone la autora, texturas complejas y toda la obra enmarcada dentro del sistema tonal.

En cuanto a la construcción de la forma, las estructuras son motívicas más que temáticas. Se encuentran algunos ejemplos de notas erróneas de edición.

Preludio 1: Con aire de Triste. Podría caracterizarse al primer material presentado en la sección A como motivo generador, reconociendo en él al ritmo como elemento unificador. Melódicamente; su interválica y organización local responde a las modulaciones que va desarrollando.



Ejemplo N° 1 – Compases 1 al 5

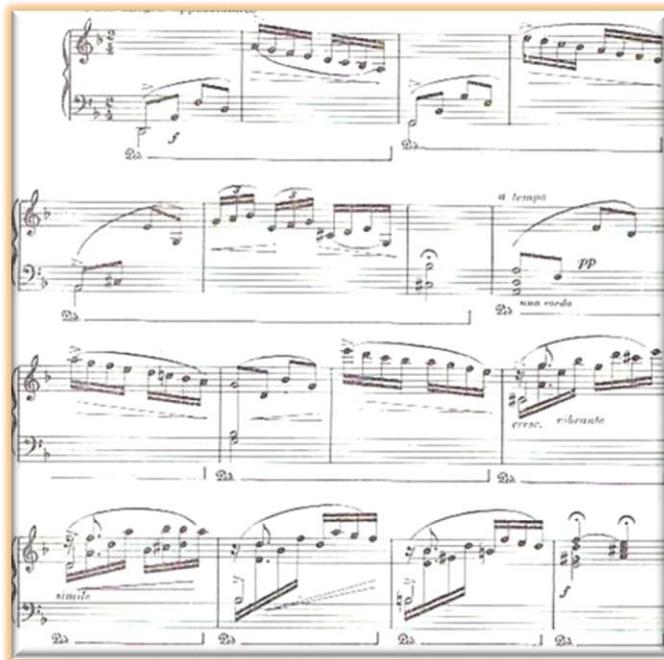
Preludio 2: Con aire de Estilo. Todo el discurso de este preludio parte del motivo generador de la primera frase. De allí en más, podría señalarse la presencia de un solo tema el cual sería susceptible de ser desarrollado en caso de haber tenido mayor extensión la obra. Este número está construido sobre una sola sección (en mi menor) donde podríamos marcar tres frases.



Ejemplo N° 2 - Compases 1 al 6

Preludio 3: Con aire pampeano. En cuanto al aspecto formal se podrían señalar dos secciones grandes marcadas por el plan tonal: la primera partiendo de re menor y culminando en Re Mayor y la segunda sección partiría desde Si Mayor para terminar en si menor. Armónicamente, se puede señalar que la progresión básica del Preludio es la siguiente: I – IV –

V – I. Posee estilo improvisatorio, declamado, evocatorio del acompañamiento de la guitarra (instrumento folklórico y pampeano por excelencia).



Ejemplo N° 3 – Compases 1 al 16

Aspecto pianístico – interpretativo: En estos Preludios, se debe mantener una gran flexibilidad muscular en la mano izquierda a fin de poder mantener la línea melódica del canto reconocible y clara en medio de la textura compleja y las distancias amplias en la misma mano, sumando a esto un uso cuidadoso y prolijo del pedal como recurso que enriquezca y colabore con el logro del objetivo mencionado.

Se podría señalar que la obra de Elsa Calcagno presenta ciertas complicaciones al momento de formular una propuesta interpretativa. Su *dificultad* reside posiblemente en su tipo de pensamiento más bien orquestal un tanto intrincado en el armado y construcción de los temas, en su formulación armónica y melódica y los enormes rangos de contrastes en cuanto a dinámica y agógica en un mínimo lapso de tiempo.

La obra como totalidad constituye un desafío interpretativo interesante. También permite pensar cada número como entidades separadas o por grupos de preludios como en el presente caso.

LIA CIMAGLIA ESPINOSA: Tres Preludios. Homenaje a Debussy.

Ficha Técnica

Las biografías consultadas señalan que los estrenos de sus obras se llevaron a cabo mayormente por ella misma durante su estadía en París (1938 – 1939) y en numerosos recitales que brindó tanto en Argentina como en el exterior. Particularmente esta obra, fue rastreada sin éxito en las bibliotecas del país hasta que su sobrina Rosalía Ponferrada de Delpech proporcionó copia del manuscrito. Al poco tiempo, por comunicación vía Facebook, el pianista Alberto Joya (reconocido intérprete cubano residente en España) se contactó con la autora de este trabajo (dada la información brindada por internet acerca de la temática) quien refirió que se encontraba realizando una serie de estudios relacionados a la música latinoamericana especialmente cubana y que Lia Cimaglia le interesaba profundamente debido a lo cual tenía en su poder copia de este manuscrito hallado en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Chile. Él ofreció y envió gentilmente la copia digitalizada y revisada de los mismos, que es la que se utilizó para el

estudio e interpretación previa consulta y comparación con el manuscrito. Actualmente también por correo electrónico y Skype tenemos como objetivo proceder a la revisión y transcripción del otro manuscrito dado que existen algunas diferencias llamativas pero que serían tema de otro trabajo.

Parfraseando a Cortot (1934: 34) se puede señalar que en este caso, “*los preludios reclaman del intérprete un gran respeto del ritmo, una buena determinación de los planos... debe conservar al mismo tiempo... la espontaneidad de la expresión...*”

Dado que puntualmente se expresa que constituyen un homenaje a Debussy, el mismo autor refiere lo siguiente:

“El nombre de impresionista conviene perfectamente a Debussy a condición de ver en ello sólo lo que los pintores han significado con ese vocablo. En Debussy, la técnica impresionista es evidente. Es precisamente por ello que aporta algo nuevo. Ese nuevo elemento traído a la música por él, no es solamente un empleo particular del sistema armónico. Es, ante todo, una calidad de atmósfera particular con que baña a su música [...] Cada uno de los Preludios tiene pues, su atmósfera propia. Como los de Chopin, no podrían vincularse a una forma clásica. Todos tienen carácter de improvisación” [...] (Cortot, A.; 1934: 43)

- Partes de la obra. - Preludio N° 1. Andante movido.
 - Preludio N° 2. Moderadamente.
 - Preludio N° 3. Allegro.
 - Año de composición. 1938.
 - Dedicatoria: No posee.
 - Material: 1- Manuscrito proporcionado por la familia, 2- Manuscrito obtenido en la Universidad de Santiago de Chile proporcionado y digitalizado por el pianista Alberto Joya (versión inédita)
 - Grabaciones. No se han hallado.
 - Datos del estreno. Posiblemente el mismo año de su composición a cargo de Cimaglia.
 - Otras interpretaciones. Las llevadas a cabo desde 2012 por la autora de este trabajo.
- Análisis musical

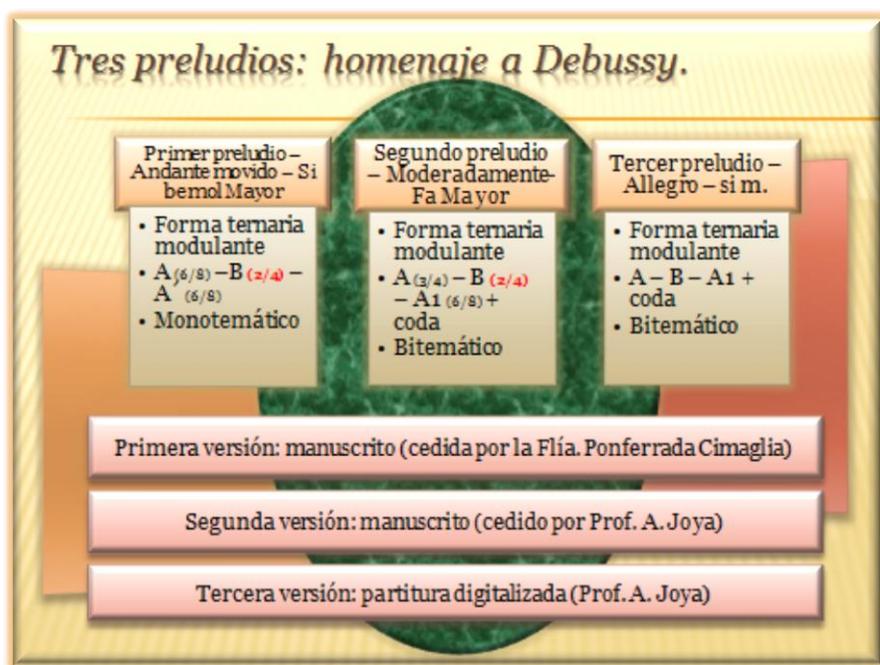


Ilustración 2. Esquema general de los Tres Preludios: Homenaje a Debussy

Sobre el registro utilizado, es amplio en sus extremos empleando la tesitura total del instrumento. La textura predominante es heterofonía (o melodía acompañada). Se presentan acordes paralelos, en textura homofónica y homorrítmica. Los movimientos directos son habituales en todos los preludios procediendo tanto en unísono como en textura homofónica.

La obra se enmarca en el sistema tonal, habiendo claras referencias a los rasgos armónicos propios del impresionismo francés: paralelismos, escalas de tonos enteros, giros modales, cromatismos, disonancias sin preparar ni resolver, apoyaturas sin resolución, bordaduras, notas de paso dobles o triples, notas pedal, quintas aumentadas, etc. El rango dinámico es amplio y contrastante. Usa reguladores e indicaciones diversas tanto en lo que a agogia refiere y también a articulación. Sobre los recursos generadores de forma; se basan en la variante y contraste; las secciones centrales son contrastantes (ritmo más lento en el 2 y 3). La naturaleza de las estructuras es temática.



Ejemplo 4. Tema A Preludio N°1. Compases 1 a 4

Ejemplo 5. Inicio del Tema B. Segunda Sección. Compases 19 a 23.

El retorno a 6/8 comienza en el compás 24 y se extiende en los siguientes. Desde allí al compás 27 las ideas se estructuran por compás, el elemento de coherencia y unidad será el motivo que cierra cada enunciación (tresillo).

The image shows a musical score for piano, measures 24 to 32. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. Performance markings include *rit.* and *a tempo*. The score is written for both hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

Ejemplo 6. Compases 24 a 32.

La primera sección del segundo preludio podría señalarse entre los compases 1 al 11. Consistiría en un tema distintivo consistente en un diseño sobre corcheas tonalmente situado en Fa Mayor, conduciendo a la segunda sección en Si menor donde se plantea un motivo en semicorcheas cuya primera nota de cada grupo es la que conduce la melodía, imitada por la otra mano en el compás siguiente. Con este tipo de progresión va variando armónicamente, se desenvuelve hasta el compás 24. Desde éste hasta el compás 29 donde podría señalarse un clímax y transición sobre la tonalidad de Re Mayor que conduciría a la tercera sección a partir del compás 30 (*Ampliamente*).

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 6. The score is in 3/4 time and features a simple melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *f*. Performance markings include *Moderadamente* and *animando poco a poco*. The score is written for both hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support.

Ejemplo 7. Inicio del primer tema en el segundo preludio. Compases 1 a 6



Ejemplo 8. Inicio del segundo tema. Compases 12 a 15.
Observar imitación entre la mano derecha (c. 14) e izquierda (c. 15).



Ejemplo 9. Inicio de la segunda sección (compases 30 a 32)

Por otra parte, también encontramos la presencia de un gesto muy debussyano cuya aparición solamente emerge en el compás 37.



Ejemplo 10. Compases 36 a 38

El tercer preludio presenta 3 secciones coincidentes con los temas anteriormente señalados. La primera comienza en si menor y cierra en su dominante (Fa # Mayor), la segunda se desenvuelve en esta tonalidad con ritmo de Baguala y por último reexpone en si menor con algunas variantes y un final diferente que retoma la rítmica de la sección B alternando con las semicorcheas de A. Sintéticamente podría señalarse una suerte de forma A – B – A'.

Allegro
Piano
p
Revision: Alberto Joya

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 8. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'p' (piano). The score is in 3/4 time and G major. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score concludes with a 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte) dynamic marking.

Ejemplo 11- Fragmento del primer tema. Compases 1 a 8 cerrando en Si Mayor.

El segundo tema se desenvuelve con un esquema rítmico predominantemente en 3 negras por compás con acompañamiento coincidente en el primer y tercer tiempo del compás a la manera de Baguala. Es una sección breve como se observa a continuación.

f
amplamente
ff
sempre ff
roll.
rit.
pp
poco a poco

The image shows a musical score for piano, measures 16 to 31. The score is in G major and 3/4 time. It features a variety of dynamics and articulations: 'f' (forte), 'amplamente' (amplamente), 'ff' (fortissimo), 'sempre ff' (sempre fortissimo), 'roll.' (rollando), 'rit.' (ritardando), 'pp' (pianissimo), and 'poco a poco' (poco a poco). The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Ejemplo 12. Tema B en Fa sostenido Mayor (Dominante de Si menor/Si Mayor).

Observar compases 17 a 31.

Hay rasgos armónicos recurrentes que encontraremos en todas las obras de Cimaglia heredadas de su gusto por la armonía contemporánea francesa: las frecuentes quintas consecutivas ya sea en los bajos y las voces superiores moviéndose en dirección contraria, o en todas las voces por movimientos directos, por movimientos cromáticos, octavas consecutivas en las voces extremas consideradas como refuerzo de la armonía, acordes de séptima, novena, y otros sin resolución o enlazados, disonancias sin preparación como las segundas, sextas agregadas, apoyaturas sin resolución, bordaduras y notas de paso dobles o triples con intervalos de segundas, terceras, cuartas, quintas. Las cadencias finales ya no serán necesariamente sobre IV o V grado y I, sino sobre cualquier grado de la escala, como también las notas “pedal”, las escalas por tonos, ya sea como unísono o armonizada como se vio en el primer preludio, las sucesiones de acordes de quintas aumentadas, etc. (Jurafsky, A.; 1946).

Aspecto pianístico interpretativo: Podemos señalar las problemáticas técnicas propias de la música del impresionismo como por ejemplo el pedal empleado con cuidado para evitar mezclas armónicas priorizando planos, líneas, claridad, importancia a los clímax y a los contrastes, a la conducción melódica, dando intención a los cambios abruptos, se requiere gran extensión en la apertura de la mano además de la presencia de polirritmia y cambios de compás frecuentes. Además también es importante destacar la dificultad del manuscrito y la copia digitalizada con errores posibles, la existencia de dos manuscritos que revelan diferencias entre sí (tema de otro trabajo tal vez). Se trata de una obra interesante de ser estudiada e interpretada y poco conocida. Cabe destacar lo que podríamos señalar como un gesto recurrente de Lia Cimaglia que consiste en que el primer tiempo del Preludio 1, coincide tanto armónica como melódicamente con el primer tiempo de la Evocación Criolla de la Suite Recuerdos de mi tierra casi de la misma época.

Conclusiones: Cuarta etapa

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.

La convicción que sostiene este trabajo como todos los realizados anteriormente, 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.

Comparativamente Elsa Calcagno escribió mayor cantidad de obras que Lia Cimaglia. Tanto para diversos géneros (ella los abordó todos) como para piano y para canto y piano.

Cimaglia se abocó fundamentalmente a su vida de concierto por lo cual posiblemente también se vio afectada la cantidad de obras escritas. En general, las mismas compositoras estrenaban sus obras. Calcagno también estrenó algunas de sus obras orquestales en el Teatro Colón tal vez favorecida por su participación en la Asociación Argentina de Compositores y como activa militante de diversas agrupaciones de músicos y autores.

Las diferencias estilísticas, sus vidas sociales y laborales, las tendencias de los centros artísticos europeos en boga en su época, seguramente tuvieron que incidir en sus elecciones compositivas.

Para finalizar, los datos se vuelcan en la herramienta comparativa a fin de visualizar coincidencias y divergencias. Se estima que esto favorecería la obtención de conclusiones parciales y recortes de nuevas investigaciones además de constituir un aporte didáctico para la disciplina.

Elsa Calcagno (1905-1978)	Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998)
<p>Aspecto Biográfico 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>Aspecto Musical Plano formal: Estructuras con elementos motivicos estructurantes. Plano melódico: Melodías de registro amplio, variación y elaboración de motivos, temas que vuelven en distinta tonalidad. Plano armónico: Armonía tonal de estilo romántico, enlaces sorprendidos, enarmonías, tonalidades lejanas, variedad. Concepción en el empleo de la forma en las obras analizadas: Uso del Preludio con ritmos folklóricos</p> <p>Aspecto Pianístico . Variedad temática y motivica. . Complejidad armónica y textural. . Melodías difíciles de destacar y dar continuidad. . Planos sonoros densos. . Dificultad para digitar y uso del pedal. . Escritura orquestal. . Influencia de la escuela pianística italiana. (Eduardo Melgar)</p>	<p>Aspecto Biográfico 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 como pianista) Catálogo acotado (piano, canto y piano) Obras breves.</p> <p>Aspecto Musical Plano formal: Estructuras cíclicas, reexpositivas.</p> <p>Plano melódico: Melodías más cantables, uso de paralelismos, cuartas y quintas paralelas.</p> <p>Plano armónico: Armonía de influencia francesa, escalas de tonos enteros, paralelismo, inicio y fin en la misma tonalidad. Concepción en el empleo de la forma en las obras analizadas: Uso del Preludio como homenaje a Debussy. Hallazgo de dos manuscritos.</p> <p>Aspecto Pianístico . Estructuras claras, reexpositivas. . Planos sonoros paralelos, homofonía. . Armonía de influencia francesa. Mayor sentido melódico. . Ritmos folklóricos estilizados. . Claridad en lo instrumental. . Escritura pianística. . Influencia de las escuelas alemana y francesa (Lalewicz, A. Williams).</p>

Por último y tal como señala Dora De Marinis (2010: 59): “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”, el cual ya no solamente reproduce la obra musical sino que además rastrea material de su interés, indaga sobre el aspecto familiar y el entorno de los compositores, busca los datos, analiza, selecciona e interpreta el repertorio proponiéndolo al público y a los estudiantes y colegas a fin de favorecer la posibilidad de abordaje y frecuentación, asumiendo además un posicionamiento teórico que sustente su investigación.

Se espera que este trabajo constituya un aporte para los estudios acerca de nuestras compositoras contribuyendo a la producción de conocimientos sobre la obra para piano existente.

Como afirma Frega: “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, A.; 2002: 36)

BIBLIOGRAFÍA

ANTOLOGÍA DE COMPOSITORES ARGENTINOS.

1944. *Fascículo VII: Compositores Contemporáneos*. Editor: Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires.

ARIZAGA, Rodolfo.

1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires.

CARRASCOSA, Flavia.

2011. *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. Fecha de último acceso: 29/09/13. Versión electrónica disponible en: http://www.artesmusicales.org/zuik/433_4_articulo4.php.

CASSANI, J. - PEREZ AMUCHÁSTEGUI, A.J.

1976. *Del "EPOS" a la historia científica*. Nova, Buenos Aires.

CORTOT, Alfred.

1934. *Curso de Interpretación*. Ed. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires.

CRUBELLIER Analía.

1999. *Alberto Williams: Su proyección como pedagogo en San Juan*. Cátedra Seminario – Depto. de Música – FFHA .UNSJ. Inédito. San Juan.

DE MARINIS, Dora.

2010. *Las escuelas pianísticas en Argentina: una aproximación preliminar*. En Revista Huellas: búsquedas en artes y diseño. Fecha de último acceso: 17/02/13. Versión electrónica disponible en: bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/.../demarinishuellas7-2010.pdf.

DEZILLIO, Romina.

2011. *Entre la voluntad y el deseo: mujeres, creación musical y feminismo en Buenos Aires entre 1930 y 1955* [en línea]. Ponencia presentada en la Octava Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación "La Investigación Musical a partir de Carlos Vega". Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Universidad Católica Argentina. Fecha de último acceso: 29/09/13. Versión electrónica disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/entre-voluntad-deseo-mujeres.pdf>.

DEZILLIO, Romina.

2012. *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. Buenos Aires.

FERNÁNDEZ, Rubén.

2010. *Actividad musical en los Conservatorios de San Juan (1952 – 1966)*. Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes EFFHA. San Juan.

FREGA, Ana Lucía.

1997. *Metodología Comparada de la Educación Musical. Tesis de Doctorado*. Mención Música. Editor Collegium Musicum de Buenos Aires.

FREGA, Ana Lucía.

2002. *Mujeres de la Música*. Edición electrónica. www.musicaclasicaargentina.com.ar. Buenos Aires.

JURAFSKY, Abraham.

1946. *Manual de Armonía*. Ricordi Americana, SAEC. Buenos Aires.

KUHN, Clemens.

2003. *Tratado de la forma musical*. Versión castellana. Idea Books. SA. Barcelona.

LOBATO, Silvia.

2010. "Música e Intérpretes". Campo musical, poder y representación en la revista *La Mujer* (1935 – 1943). Universidad de Bs. As. – Univ. Nac. de Cuyo. En XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología – XV Jornadas Argentinas de Musicología. Música y Política 2010. Resúmenes. Ed. Cepia Escuela de Artes FFyH – UNC. Córdoba. Fecha de último acceso: 29/09/13.

Versión electrónica disponible en:

<http://es.scribd.com/doc/41745249/Libro-Resumenes-Musicologia-argentina>.

LOBATO, Silvia.

2012. "El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de La Mujer. *Revista Argentina para el Hogar* (1935 – 1943)". En *Dar la Nota*. El rol de la prensa en la historia musical argentina. Silvina L. Mansilla (Dir.). Gourmet Musical. Buenos Aires.

MANSILLA, Silvina.

2000. *Calcagno, E.*. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Dir. Emilio Casares. SGAE. Madrid.

MANSILLA, Silvina.

2001. *A una mujer... de Elsa Calcagno; una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo (1946 – 1955)*. En *Revista Argentina de Musicología*. N° 2. Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires.

MANSILLA, Silvina.

2005. *Mujeres, Nacionalismo y Educación*. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. N° 19. UCA. Buenos Aires.

MAYER – SERRA, Otto.

1947. *Música y Músicos de Latinoamérica*. Atlante. S.A. México.

MICHELS, Ulrich.

1993. *Atlas de Música I*. Alianza Editorial. 6ª re impresión. España.

RAMOS LÓPEZ, Pilar.

2003. *Feminismo y Música – Introducción Crítica*. NANCEA. SA. DE EDICIONES. Madrid.

RASINI, Graciela.

2000. *Lia Cimaglia Espinosa*. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Dir. Emilio Casares. SGAE. Madrid.

ROLDÁN, Waldemar Axel.

1998. *Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998)*. En *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. Año II N° 3. UCA. Buenos Aires.

ROUSSEAU DUJARDIN, Jacqueline.

1993. *Compositor en femenino*. En El ejercicio del saber y la diferencia de los sexos (traducción de Victor Goldstein, revisado por Martha Rosenberg) Ediciones De la Flor. Buenos Aires.

SAG LEGRÁN, Lydia.

2010. *Función de la mano izquierda en la literatura pianística*, ISSN 1988-6047. Fecha de último acceso: 10/11/14. Versión electrónica disponible en: www.csi-csif.es/andalucia/modules/.../LYDIA_SAG_LEGRAN_01.pdf. 2010.

SCHIUMA, Orestes.

1943. *Música y músicos argentinos*. 2ª edición. M. Lorenzo Raño. Buenos Aires.

SCOTT, Joan.

1993. *De mujer a género: teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. En De mujer a género (Cecilia Cangiano y Lindsay Dubois). CEAL. Buenos Aires.

SENILLOSA, Mabel.

1953. *Compositores argentinos*. 2ª Edición Aumentada. Casa Lottermoser Buenos Aires.

SOSA DE NEWTON, Lily.

1986. *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires.

TRIMELITI, Alberto.

2011. *Fichas de análisis Cátedra Formas Musicales*. IUNA. Inédito. Buenos Aires.

Flavia Carrascosa. Nació en San Juan. Realizó sus estudios musicales en el Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan.

Egresó del Profesorado y Licenciatura en Educación Musical y del Profesorado Universitario en Piano obteniendo Medalla de Plata y Diploma de Honor debido a su alto promedio, como también distinciones de Mozarteum Argentino Filial San Juan y otras instituciones.

En 2014 finalizó su Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCU), cuyo tema de estudio es la obra para piano de las compositoras argentinas Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa con la dirección de Ana Lucía Frega y Dora De Marinis.

Ha participado en clases magistrales a cargo de prestigiosos maestros y brindado conciertos como solista, solista con orquesta, integrante de grupos de cámara y acompañante de agrupaciones corales, actuando en diversas salas. Es autora del libro "Estudio descriptivo – comparativo sobre métodos de iniciación pianística" (2006) editado por la FFHA como también de numerosas publicaciones con referato.

Actualmente se desempeña como Titular de la Cátedra Piano Complementario en la Universidad Nacional de San Juan y como docente de Piano, en el Centro Polivalente de Arte desarrollando también actividades de extensión e investigación.
