

Los roles de género en la práctica musical de los siglos XVII, XVIII y XIX

Deborah Singer

Profesora de la Escuela de Música, Universidad Nacional

El humanismo liberal difundió una concepción del arte que lo hizo erguirse como esfera trascendente y autónoma, dependiente de las reglas que impone la estética pero independiente del marco social en que se genera y de cualquier fin que sea ajeno al arte en sí mismo. Los estudios críticos llevados a cabo durante los últimos años han puesto en tela de juicio estos postulados; en realidad, la experiencia nos indica que no conviene aislar la producción artística del contexto en el cual ha sido creada. Un texto (literario, plástico o musical) nace respondiendo a ciertos factores que lo conforman de una u otra manera (el momento histórico, las condiciones en que se produce, etc.), y su efecto social debe ser estudiado tomando en cuenta todos estos factores. A pesar ello, la música se ha visto muy poco afectada por estas nuevas tendencias, probablemente debido a su naturaleza abstracta

y al carácter no semántico del lenguaje musical. Pero ello no quiere decir que no sea necesario hacer una revisión de los métodos de análisis que los musicólogos han empleado hasta el momento, y de los temas de investigación que han priorizado tradicionalmente, con exclusión de otros de igual o mayor importancia.

Este trabajo tiene por meta examinar los roles de género en la actividad musical; concretamente, explorar la forma en que la música ha contribuido en la diferenciación de los géneros masculino y femenino, dándole a lo masculino una categoría hegemónica que determinó la configuración del orden social patriarcal en nuestra cultura occidental. Para desarrollar el análisis del tema enfatizaré dos aspectos básicos: el papel de la mujer como intérprete musical (ya sea en la esfera doméstica o en la vida pública), y su rol como creadora de composiciones propias (aunque éstas no



Pays-Bas. XVII s. Gerard Terborch: LE CONCERT. Paris. Museo de Louvre.

hayan sido publicadas). En ambos casos se estudiarán las restricciones ideológicas que el sistema les impuso a las mujeres con el fin de mantenerlas “bajo control”.

No es un secreto que el número de mujeres artistas que lograron desplegar una carrera reconocida es relativamente reducido y, en el caso de las músicas, es casi inexistente. La causa de este fenómeno parece ser la prevalencia del ideal doméstico de “feminidad”, que implicó la marginalización de las mujeres de la

vida pública y su confinamiento a lo privado. Sin embargo, más adelante se verá que no existe tal “ausencia” femenina en el ámbito musical. Lo que ha ocurrido es que el canon las ha ignorado, por eso resulta de gran importancia llevar a cabo una investigación que revele la otra cara de la moneda y saque a la luz pública el aporte musical de centenares de mujeres que la Historia oficial ha mantenido en silencio.

Por último, es importante destacar que desde hace muy poco la musicología se ha interesado en investigar la presencia de “lo masculino” y “lo femenino” en el discurso musical; es decir, no sólo nos estamos refiriendo a una práctica social determinada por condicionamientos de género, sino que la construcción del propio lenguaje musical está cargada de dicotomías que aluden al

contraste entre elementos masculinos y femeninos, donde los primeros tienden a imponerse en todos los géneros musicales. Este aspecto resulta de gran interés para ser tratado, pero por exceder los límites de este trabajo quedará pendiente para ser investigado en el futuro. Tampoco me detendré en el análisis de las obras musicales compuestas por mujeres, a pesar de que sería un indicador importante para establecer si existe (o no) una manera “femenina”

de componer. Este punto también habré que desarrollarlo en otra oportunidad. Lo que sí habría que destacar es que esta investigación se ha llevado a cabo sorteando todo tipo de dificultades, empezando por la falta de información y la omisión en que incurren las enciclopedias de la música, que se han limitado a glorificar a los consagrados “grandes maestros” y a la descripción minuciosa de los distintos géneros musicales. Por eso no pretendo que este artículo sea exhaustivo o que aporte resultados definitivos, sino más bien que sea el punto de partida para otras investigaciones futuras.

El período que trataré comprende los siglos XVII, XVIII y XIX, que corresponde al momento histórico en que la música occidental se conformó con las características que nos resultan familiares y la adscriben a lo que conocemos como sistema tonal. Entre ellas podemos destacar la presencia de un particular modo de afinación, la ordenación sistemática de los sonidos en escalas, y una estructura interna claramente definida que dio origen a la llamada *forma musical*. La música occidental conocida como *clásica* es un producto que las potencias europeas exportaron e impusieron a sus colonias de ultramar, y este aspecto resulta relevante si la examinamos como el producto cultural de un grupo humano que se apropia de la posición hegemónica. Cabe destacar que la práctica musical “cultura” estuvo estrechamente ligada a la aristocracia y, posteriormente, a la burguesía, por lo que podemos concluir que se trata de

una actividad elitista, propia de las clases sociales adineradas. También es importante señalar que la decisión de restringir el análisis a las regiones geográficas que hoy comprenden Italia, Francia, Alemania e Inglaterra se debe a que aquellas naciones realizaron aportes importantes al desarrollo musical, lo que las convierte en ejemplos paradigmáticos. En esta ocasión sólo me referiré a la música clásica y no a las formas populares folclóricas cultivadas en los estratos sociales populares porque (nuevamente) excedería los límites definidos. La hipótesis desde la que parto es que la música occidental, en tanto lenguaje y práctica, contribuyó a afianzar el orden patriarcal que les atribuye a las mujeres un rol subalterno en relación con los hombres.

La música y la ideología patriarcal

En general, los estudios musicológicos de las últimas décadas tienden a enfatizar el carácter social de la música. Según los investigadores, no es cierto que la música clásica sea autosuficiente y que se encuentre separada del contexto social y cultural. La música estructura el mundo de una u otra manera, por lo tanto, presenta características que dependen de la conformación que le da al universo el grupo humano que la produce (Shepherd, 1991). Toda música se enmarca en un estilo que intenta articular el discurso musical con claridad, y sabemos que la claridad es un atributo



retórico ligado al lenguaje. Si definimos la música como lenguaje, ¿no estaría participando de las formas de poder implícitas en él? La música clásica post renacentista es la de aquellos hombres que se propusieron controlar el mundo e impulsaron proyectos dirigidos a la expansión de su cultura, eliminando todo tipo de resistencia. Desde esta perspectiva, es indiscutible que la música consolidó la hegemonía del hombre blanco occidental.

Mujer y feminidad en el texto musical

La música se ha aliado históricamente a los intereses del Estado para transformarse en una fuerza disciplinadora. Por siglos fue utilizada para glorificar a Dios, para glorificar a un emperador o algún otro hombre poderoso, o bien, para destacar los logros de una burguesía emergente

(como ocurrió después de la Revolución Francesa). Como afirma Eva Rieger (1986), la Revolución Francesa asentó el orden burgués con todas sus normas, una de las cuales era la aceptación generalizada de la subordinación de la mujer. La música se hace constantemente partícipe de ese principio y, ejemplo de ello, es el célebre oratorio LA CREACIÓN, de Josef Haydn, donde Eva decide voluntariamente seguir a Adán: *"Tu deseo es mi ley, ese es el decreto de Dios"*. Paralelamente, Adán es representado con un tema musical rítmico de gran actividad, mientras que Eva es construida como débil y pasiva mediante la utilización de notas largas suspendidas. Otras composiciones nos permiten constatar que la música también fue utilizada para alabar a la mujer, pero siempre como creación de la imaginación masculina: la dama idealizada o la mujer demonio. La realidad cotidiana de la vida de la mujer fue ignorada.

Por otra parte, el Idealismo alemán le atribuyó a la obra musical trascendencia y poder de revelación, de modo que el compositor se transformó en el "genio divino" (por supuesto masculino) y la composición fue elevada a la categoría de "obra de arte". En este contexto se desarrollaron formas musicales que contenían los roles de género en su construcción temática, como es el caso de la sonata, y la sinfonía. El material sonoro está compuesto por un primer tema (definido como masculino) de mayor fuerza armónica y rítmica, que siempre termina imponiéndose al segundo tema, que representa la contraparte femenina, lírica y pasiva. La

crítica le atribuyó a la música características del modelo patriarcal que intentan explicar la composición en términos de géneros dicotómicos. De esta forma, se consideran “femeninos” ciertos *adagios* o *allegrettos* por su lirismo, o por la combinación de instrumentos determinados (como la flauta y el arpa). Eva Rieger menciona la sinfonía FAUSTO, de Franz Liszt, como otro ejemplo de la presencia de los roles de género en el texto musical, en la medida en que el tema de Fausto es rítmico y apasionado mientras que el tema de Gretchen (*dolce semplice*) da la impresión de transparencia y ausencia de pasión. También, Eva Rieger comenta que el coro de hombres entona al final el texto de Goethe: “*El eterno femenino siempre nos lleva adelante*”; en otras palabras, la mujer es glorificada después de haber sido subordinada durante toda la obra.

Asimismo, es interesante analizar los textos de los numerosos *Lieder* (Canciones) compuestos durante el siglo XIX, que también hacen referencia a la imagen del “eterno femenino”. Ejemplo de ello es la serie de canciones de Roberto Schumann (Grandes compositores. Enciclopedia Salvat, 1984:



320) titulada EL AMOR Y LA VIDA DE UNA MUJER, donde encontramos los siguientes versos:

“Desde que le he visto, creo estar ciega,
adonde quiera que miro, sólo a él veo;
como en sueños reales flota su imagen ante mí,
emerge clara de la más profunda oscuridad.

Si no es así, todo a mi alrededor carece de luz
y de color,
ya no me apetece los juegos de mis hermanas,
prefiero llorar tranquila en mi alcoba;
Desde que le he visto creo estar ciega.”

Al igual que en la literatura, cualquier análisis musical de las obras clásicas pone de manifiesto los valores patriarcales que han estado vigentes durante siglos. La diferencia radica en

que, en el caso de la música, el tema se está estudiando desde hace muy poco y, por lo mismo, quedan muchas áreas por investigar.

Los roles de género

En general, la sociedad del Antiguo Régimen tuvo una posición ambivalente frente a la música a la hora de enseñarla a los jóvenes (varones) de la clase alta. Por una parte, se la reconocía como fuente de sana distracción que, en alguna medida, ayudaba a disciplinar la mente por medio del aprendizaje de principios sobre los cuales se sustenta un orden y, por otra parte, se la concebía como una amenaza en la medida en que podía apartar a los jóvenes de responsabilidades más importantes para su clase y su género. Como actividad, la música debía ser practicada por los caballeros en un ámbito estrictamente privado. Un hombre tocando un instrumento musical era la antítesis del poder, porque el resultado de ello (como ejercicio físico) era simple sonido, un producto etéreo que no podía ser medido, o peor aún, que desaparecía inmediatamente después de ser producido. Un hombre haciendo música públicamente veía cuestionada su masculinidad, por eso se lo desestimaba a dedicarse a la carrera musical. La excepción la constituían las familias de músicos que desarrollaron la actividad con carácter gremial (Ramos, 2003) y alcanzaron fama por generaciones, como el caso

de la familia Bach, Scarlatti o Couperin. Pero, en cualquier caso, el oficio de músico no distaba en importancia del oficio de cocinero o jardinero, lo cual ubicaba al compositor y al intérprete en el rango de sirviente bajo las órdenes de un patrono determinado. De esta manera, la perspectiva de transformarse en músico no resultaba muy atractiva, salvo el caso de los aristócratas diletantes que se atrevían a tocar en la intimidad del hogar. Naturalmente, existen diferencias al respecto dependiendo de la nación en cuestión. Las sociedades inglesa y alemana eran tremendamente conservadoras y tendían a considerar nociva la influencia de la música, mientras que las sociedades italiana y francesa tenían una postura más bien liberal.

Virtud femenina y práctica musical

Si la práctica musical generaba controversia cuando se trataba de los hombres, normalmente había consenso en que la música era una actividad sana para las mujeres, aparte del bordado, el dibujo y la danza. Para que se produzca el hecho musical se requiere la presencia de uno o varios intérpretes y un público receptor; es decir, la música constituye una actividad social que propicia la reunión de las personas, por eso siempre se le ha atribuido la facultad de distraer sanamente y producir alegría en la mente. Además, en aquel tiempo se la valoraba como una forma de preservar a las jóvenes casaderas del ocio, el peor enemigo de la virtud. Pero también

es importante destacar su significancia como actividad restringida a un grupo social selecto, puesto que la educación musical era costosa y no estaba al alcance de cualquiera. El aprendizaje musical denotaba un *status* social que aumentaba el "valor" de la joven casadera.

Es interesante observar la forma en que el tiempo se transformó en un parámetro para determinar poder y prestigio social (Leppert, 1988), pues el modo en que se lo ocupaba (y controlaba) estaba ideológicamente definido y dependía de la clase social y del género de cada individuo. Los hombres ocupaban (controlaban) su tiempo en asuntos de importancia pública. Las mujeres en cambio (tanto las de la clase trabajadora como las de la alta burguesía), eran controladas por él.

La actividad musical era bienvenida para la mujer de clase alta, pues le permitía llenar su tiempo sin tener que salir de la casa, es decir, del lugar que le había sido asignado. A pesar del costo que una educación

musical pudiera significar, los padres no dudaban en pagar clases de música para sus hijas (sin importar que tuviesen talento o no), porque ese conocimiento era parte de la dote y las haría más atractivas para futuros pretendientes. Con el tiempo, la naciente burguesía siguió este modelo educativo, aunque se advirtió que un excesivo celo en la educación de las muchachas las podía poner en la incómoda situación de no encontrar marido, porque ningún muchacho de la alta sociedad pondría sus ojos en ellas, y aquellos hombres de su mismo estrato social podrían ver cuestionada su masculinidad ante una mujer demasiado instruida.

Las bondades de la música tenían un límite, y se advertía del peligro que cierta clase de música constituía para las jóvenes virtuosas. En general, se recomendaba a las familias cultivar a través del canto la música sacra, puesto que la música profana podía liberar descontroladamente la sensualidad potencial de cada mujer, hasta convertirlas en monstruos peligrosos

para ellas mismas y para los hombres a su alrededor. De la misma forma, la educación musical que la muchacha recibía no debía ser tomada con demasiada seriedad porque un excesivo dominio vocal o instrumental podía hacerla entrar en competencia con su marido, o aun peor, despertar en ella indeseables deseos de llevar adelante una carrera artística que la haría caer en el pecado de la vanidad.

Richard Leppert examina en su libro *MUSIQUE AND IMAGE* los retratos efectuados en Inglaterra durante el siglo XVIII que representan a individuos de la alta sociedad tocando algún instrumento musical. Paralelamente, Leppert revisó la correspondencia epistolar de aquel período, de modo de establecer la visión social que se tenía en relación con la práctica musical. Los resultados de la investigación arrojaron resultados reveladores. Leppert señala que la elección del instrumento musical estaba fuertemente determinada por criterios de género (de hecho, la mayoría de

los retratos presenta mujeres al teclado o con un instrumento de cuerda), y la iconografía tiende a proyectar ciertos valores considerados propiamente femeninos, como la pasividad, la fidelidad y la domesticidad. Es decir, se trata de un ideal de feminidad propagado por los hombres: una mujer ornamental vestida lujosamente, posando en un espacio cerrado que con frecuencia se trataba de la sala de música, y en una actitud plácidamente apacible. Los retratos se hacían siguiendo esquemas convencionales de representación, de modo que la imagen representara lo que se esperaba encontrar en ella: un rostro que revelara la identidad de la persona, un espacio opulento para demostrar *status* social, elementos que indicaran los intereses de la persona (libros, música, bordado, etc.), pero más importante aún, el retrato debía representar los valores de toda la familia. De esta manera, la mujer aparece entregada a la práctica instrumental con una serenidad que reflejaba su fidelidad y la estabilidad de su vida conyugal.

Se observan ciertas diferencias en la práctica musical dependiendo de la región geográfica en que se daba. Alemania era, quizás, el lugar más conservador y eso tuvo profundas influencias en la evolución musical. A partir del siglo XV, el humanismo propició un movimiento religioso en las regiones de habla alemana que prácticamente hizo desaparecer la producción musical femenina hasta ya entrada la era del Despotismo Ilustrado (Weissweiler, 1981). La composición quedó restringida

a la alta nobleza y, en el caso de las mujeres, fue una forma de ocupar su tiempo en el ideal de la educación galante. Las composiciones no pasaban del diletantismo, salvo el caso de Ana Amalia, la hermana menor de Federico el Grande de Prusia. Si el ideal renacentista había permitido que las mujeres en Italia (de la aristocracia y de la burguesía) tuvieran una buena formación musical, que desarrollaran carreras artísticas y cierta fama internacional, las mujeres alemanas fueron totalmente marginadas de cualquier educación teórica. La reforma religiosa ciertamente contempló la creación del coro femenino, pero ello no fue pensado para permitir el despliegue del talento artístico, sino meramente como una forma de glorificar a Dios y de integrar a las mujeres en la lucha contra el catolicismo. En 1553 se incorporó en el plan de estudios de una escuela de niñas de Wittemberg la enseñanza de salmos y cantos religiosos. Pero de música profana no se hablaba. La música sólo debía servir para incorporarlas en el ámbito de la comunidad religiosa y prepararlas para su rol de esposa y madre. En el siglo XVIII los padres todavía ponían límites a la educación musical de sus hijas, la única práctica musical al alcance de ellas era el canto, pero éste debía hacerse a través de pequeñas arias y canciones no demasiado ornamentadas, porque de lo contrario resultaría pernicioso para las jóvenes.

Una aristócrata (que contaba con sirvientas que realizaban el trabajo doméstico) solía ocupar su tiempo en visitas, la

casa, la costura, el bordado, la escritura (arte), la lectura, el dibujo, el canto y la música. La enseñanza de la música (en último lugar) era confiada a músicos profesionales, o bien, a institutrices quienes, además, enseñaban gramática, religión, operaciones aritméticas, dibujo y literatura.

La corte francesa tuvo una actitud más liberal hacia las mujeres, especialmente cuando se trataba de intelectuales cuya inteligencia despertaba la admiración generalizada. A la mujer se le permitía el despliegue de sus talentos, en el entendido de que ello no significara un cuestionamiento al orden social o a la figura del rey. Luis XIV, por ejemplo, llegó a tejer una compleja red de espionaje que le permitía tener control sobre todas las actividades a las que se entregaban los nobles; de esta manera, no había posibilidad de manifestar algún grado de disidencia.

La sociedad inglesa se mantuvo en un cierto aislamiento que le dio

un carácter austero que los ingleses defendían con orgullo. Sin embargo, en los siglos XVII y XVIII las familias aristocráticas inglesas se sintieron atraídas por el refinado estilo francés, lo que provocó la contratación de numerosos músicos y profesores de danza franceses (también italianos) cuya misión era educar a las hijas de los señores de la alta sociedad. Esta tendencia al refinamiento no dejó de tener sus detractores, que veían con horror la invasión extranjera como un peligro para la preservación de los antiguos valores de la isla y la conservación de la virtud de sus mujeres.

Los roles de género en la práctica instrumental

La identidad de género tuvo una notable influencia en la práctica instrumental. En aquel tiempo, los instrumentos más populares para los hombres eran los instrumentos de viento (oboe, fagot y flauta travesa), y los de cuerda frotada (violoncelo y violín). Si el

niño mostraba algún talento, el padre (no la madre) lo alentaba a aprender a tocar algún instrumento como parte de su educación, pero siempre manteniéndolo en la esfera de lo privado (Leppert, 1988). Aun así, los hombres siempre tuvieron la libertad de seguir una carrera musical y tocar en público cuando ellos decidieron hacerlo.

El arpa, los instrumentos de cuerda pulsada (guitarra, laúd) y los instrumentos de teclado (órgano, espineta, cémbalo y, posteriormente, el piano) eran considerados femeninos y se evitaba que los muchachos se dedicaran a ellos. Así lo plantea John Essex en un libro de conducta publicado en 1722:

"The Harpsichord, Spinnet, Lute and Base Violin, are Instruments most agreeable to the Ladies: There are some others that really are unbecoming to the Fair Sex; as the Flute, Violin and Hautboy; the last of which is too Manlike, and would look indecent in a Woman's Mouth; and the Flute is very improper, as taking away too much of the Juices, which are otherwise more necessarily employ'd, to promote the Appetite, and assist Digestion" (citado por Leppert, 1988: 25).



MUJER TOCANDO UNA VIOLA DE "GAMBA", por Jean Weenix. Colec. Heim. Foto Kollar.

La flauta travesera era considerada un instrumento impropio de las mujeres por la connotación fálica que tenía. La alusión a la sexualidad masculina hacía impensable encontrar a una mujer con una flauta en las manos; ello hubiera resultado sospechoso y habría puesto en duda los valores de toda su familia.

En general, la muchacha era estimulada en el aprendizaje del canto y de un instrumento de teclado. Esto tenía un doble fin: por una parte demostrar que la familia tenía solvencia económica como para permitirse la compra de un instrumento de gran tamaño y alto costo, y, por otra parte, aumentaba el prestigio del padre de familia al lucir el talento de su hija en una velada privada. La práctica del teclado ayudaba a estructurar la ideología de la domesticidad, donde la niña debía seguir el ejemplo de obediencia y decoro que le brindaba su madre, aceptando de buen grado todas las normas impuestas a su género. Por otra parte, la música también representaba armonía familiar; pero una armonía concebida desde el punto de vista del

marido, puesto que tener una esposa ocupada con la música significaba mantenerla "fuera de sus asuntos". Las mujeres eran el sexo cultivado en música pero su talento rara vez fue desarrollado. Existe el ejemplo de Mary Granville Pedarves, quien durante el siglo XVIII fue reconocida

como una gran cembalista, sin embargo, jamás se le permitió tocar fuera del ámbito privado.

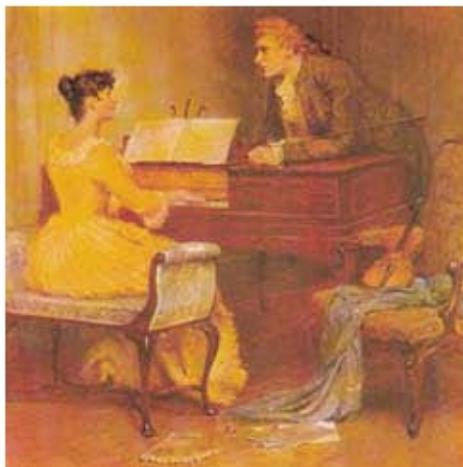
En resumen, la música contribuyó a desarrollar una identidad femenina. Si se la consideraba inútil para el hombre, en términos de que significaba hacer un mal uso del tiempo (por improductiva y abstracta), se le reconocía su utilidad para las mujeres, puesto que el sistema patriarcal se aseguraba que el uso que ellas le daban al tiempo fuera medianamente placentero y no productivo.

Es importante señalar a la orquesta como el mayor conglomerado de músicos que hace de la práctica musical una profesión. Durante siglos las orquestas no admitieron mujeres (salvo arpistas, porque no los había hombres), por lo que se formaron agrupaciones musicales exclusivamente femeninas para contrarrestar esta situación, como las capillas musicales de los conventos, los CONCERTO DE DONNE de Ferrara, y los grupos de muchachas de los conservatorios italianos del siglo XVIII. Sin embargo, estas pequeñas orquestas tuvieron su auge a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Cabe destacar que, en gran parte, las orquestas las mujeres no pudieron formar parte hasta muy entrado el siglo XX. Tal es el caso de la célebre orquesta filarmónica de Berlín, cuyo director –Herbert von Karajan– afirmó en una conferencia de prensa en Pekín, en 1979, que *“el lugar de una mujer está en la cocina y no en una orquesta sinfónica”* (*“Die Welt”*, 7

de noviembre de 1979). Por su parte, la Orquesta Filarmónica de Austria admitió en 1997 a Anna Leekes, primera mujer incorporada a la orquesta como músico de planta desde su fundación en 1852.

Las mujeres y el piano

Ya hemos visto que el refinamiento social fomentó la educación de la mujer en el área vocal e instrumental. Era bien visto socialmente que las hijas de buena familia interpretaran música durante las tertulias familiares, siempre y cuando no se apartaran de su función primordial como futuras madres y esposas. Más de algún moralista recomendó evitarles a las mujeres una exposición excesiva que pudiera hacerlas vanidosas; no era conveniente traspasar el límite entre el diletantismo y el virtuosismo porque se





corría el riesgo de sufrir el peor de los destinos que podía tocarle a una mujer: convertirse en una pianista fracasada, soltera (casada con el instrumento) y dedicada a la enseñanza.

Existe el caso de una afamada profesora de piano de Berlín, Fanny Schindelmeisser, quien, en 1835, abrió un instituto para la enseñanza. Durante años intentó infructuosamente que el gobierno prusiano le permitiera ofrecer

clases de piano en las escuelas durante las horas lectivas, para que los niños no tuvieran que practicar en su tiempo libre. Lo que no consiguió la maestra Schindelmeisser lo logró un cierto señor Bormann, quien, en 1839, recibió la bendición de las autoridades para llevar adelante el proyecto.

El piano mantenía a la mujer dentro de la casa, y la práctica pianística debía hacerla siguiendo reglas muy claras: se le exigía una postura graciosa, un estilo agradable, expresión contenida y debía mantener los ojos firmemente fijos en la música durante los tres minutos de música que les ofrecía a los presentes. Entre las piezas preferidas por las pianistas se encontraba el *nocturno*, composición de gran expresividad lírica y tuvo especial aceptación entre las mujeres. Por ser asociado a lo femenino, el nocturno con frecuencia fue desvalorizado (Kallberg, 1992). En ello influyó, en parte, la alusión a la oscuridad y a la noche, pero también el hecho de tratarse de una pieza relativamente breve, y estar generosamente ornamentada (siendo la afición a los detalles un rasgo típicamente femenino).

Durante mucho tiempo la interpretación musical fue considerada una actividad inferior, puesto que estaba ligada a lo corporal y no a lo mental, como es el caso de la composición. Sin embargo, conviene mencionar la fundación del Conservatorio de París, en 1795, como un hito que cambiaría el destino de las mujeres, pues fueron admitidas oficialmente para realizar estudios de canto

y piano (aunque se les haya negado el acceso a las clases de composición, contrapunto, instrumentos de cuerda y de viento). Estudiaban en clases separadas de sus compañeros, lo que significaba también que aprendían distintos repertorios: los hombres interpretaban obras de Beethoven, Liszt o Thalberg, mientras que a las mujeres se les enseñaban piezas consideradas más propiamente femeninas, como las obras de Bach, Haydn y Mozart.

A partir del siglo XIX comenzaron a perfilarse las grandes pianistas que desarrollarían una carrera internacional, como Marie Pleyel (1811-1875), Teresa Carreño (1853-1917), y Clara Schumann (1819-1896). En estos pocos casos, la pianista debía tener muy buenos contactos para que le organizaran las giras de conciertos, pero también debía tener el cuidado de contratar a una dama de compañía con el fin de mantener intacta su reputación.

Durante el siglo XIX aumentaron las academias de música que otorgaban educación (limitada) a las muchachas. Ya en 1812, la ciudad de Leipzig contaba con dos academias de canto para las hijas de buena familia, que les daban una formación básica y corta, como para permitirles cantar en su casa. El piano gozaba, para entonces, de una gran popularidad y los mismos compositores crearon obras destinadas a ser interpretadas por mujeres (Weber dedicó sus seis ESCOCESAS al "bello sexo", Czerny compuso su colección de MELODÍAS NACIONALES POPULARES opus 55

para los "tiernos dedos de las damas"). Las mujeres, como receptoras de música, constituían el mercado que "consumía" música en los tiempos del auge capitalista. Así lo señala Pilar Ramos:

"Ellas son las destinatarias de gran parte de la literatura pianística de los siglos XVIII y XIX, de los "lieder" y de las adaptaciones de piezas sinfónicas para el piano o grupos de cámara" (Ramos, 2003: 80).

Las cantantes y las pianistas que lograron hacer una carrera profesional de cierta importancia debieron renunciar a ella al momento de contraer matrimonio. Tal es el caso de la pianista y compositora Ingeborg Bronsart (1840-1913), quien tuvo que abandonar los escenarios porque era mal visto que las esposas de los funcionarios prusianos se presentaran en público; también la famosa soprano Amalie Weiss abandonó su carrera en 1863 al contraer matrimonio. Tarde o temprano las mujeres se encontraban frente a la disyuntiva de tener que elegir entre la carrera o el matrimonio, porque estas alternativas eran incompatibles. La excepción la constituye Clara Schumann, quien se mantuvo vigente como intérprete consagrada hasta los últimos años de su vida.

La mujer en la ópera

La ópera fue la única instancia musical que les permitió a las mujeres salir del cautiverio doméstico para realizar una carrera profesional. El fenómeno comenzó a darse durante la segunda mitad del siglo XVII en Italia, cuando un

inusitado descubrimiento de la calidez de la voz femenina provocó la composición de un sinnúmero de óperas y otras obras vocales que favorecieron el surgimiento de las famosas sopranos que hoy conocemos como *prima donna*. Venecia fue un gran centro cultural donde se cultivó este género musical, y figuras como Anna Renzi, Francesca Caccini y Barbara Strozzi ganaron fama internacional y grandes sumas de dinero gracias a su carrera artística. En contraste con el músico de corte, quien dependía de los caprichos de sus empleadores, la *prima donna* tenía la libertad de escoger cuándo y para quién trabajar. Las ciudades del norte de Italia se transformaron en centros culturales y la temporada del Carnaval de Venecia atraía a las mejores cantantes de toda Italia. La mayoría de ellas tenía un patrocinador o representante, usualmente algún noble (Glixon, 1995).

La soprano Anna Renzi obtuvo el apoyo de gran parte de la sociedad

veneciana, lo que le ganó una publicidad favorable que destacaba su talento dramático y vocal, al punto que, en medio de las aclamaciones, se comentaba que uno no podía más que "*arrodillarse ante ella como si se rindiera culto a la diosa del teatro*". Renzi gozaba de independencia financiera, y usualmente hacía registrar sus contratos por un notario.

Distinto es el caso de la cantante Anna Felicità Chiusi, quien fue advertida por los empresarios Bortolo Castoreo y Annibale Basso de que no se le pagaría ni un cinco si no se presentaba durante todo el período que duraría el Carnaval. Como respuesta, ella menciona ciertos problemas de salud que la han afectado vocalmente y le han impedido cantar, pero también expresa por escrito la amenaza de acudir a los tribunales en caso de no recibir la totalidad de la suma pactada (Glixon, 1995). Vincenza Giulia Masotti exigió un monto exorbitante como pago de honorarios por su participación durante

la temporada de 1666-1667, e insistió en que se le pagara por adelantado a su llegada a Venecia. Aparte de ello se le ofreció alojamiento y gastos para ella, su madre, su hermano y un sirviente.

La repentina fama que las cantantes adquirieron les permitió ser tratadas con suma deferencia. Era usual que el libreto de la ópera fuera escrito específicamente para la *prima donna* destinada a interpretarlo, de acuerdo con sus propias habilidades vocales.

En general, la ópera del siglo XVII le permitió a un número cada vez mayor de mujeres llevar adelante una productiva vida profesional con seguridad financiera, lo cual hubiera sido imposible en otro tipo de actividad. También es interesante destacar que los contratos matrimoniales de estas divas garantizaban la llamada *dimissoria*, una porción de los haberes de la esposa no incluida en la dote y, por lo tanto, fuera del control del marido. Ciertamente esta ventaja



ALLEMAGNE. XIX s. Moritz von Schwind: *Die Symphonie (Le Concert)*. Munich. Neue Pinakotek.

fue una prerrogativa de la que otras mujeres no pudieron disfrutar, pero tampoco se debe creer que la vida de una *prima donna* era así de fácil. Con frecuencia debieron adaptarse a las exigencias de los hombres quienes estaban a cargo de su carrera profesional, y eso, unido al hecho de que las giras les impedían formar un hogar del modo que dictamina la sociedad, las hizo blanco de frecuentes críticas que pusieron en

duda su probidad y su calidad moral.

La compositora y los géneros musicales

Si bien la práctica instrumental fue relativamente tolerada, en el área de la composición las puertas de la academia estuvieron cerradas para las mujeres durante cientos de años. La ideología patriarcal consideraba la falta de creatividad una parte de la esencia de la mujer; de este modo,

cualquier transgresión era vista como una violación a la feminidad. Sin embargo, algunas mujeres lograron subvertir el orden dejándonos algunas composiciones, como Francesca Caccini, Caterina Wilaert, Vittoria Achilei, Louise Couperin, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Anna Magdalena Bach y Nanerl Mozart, entre otras. Como ya se ha visto, durante los siglos XVII y XVIII la profesión musical era eminentemente gremial, por ello es usual

encontrar familias enteras dedicadas a la música. En el caso de las mujeres, era más fácil que tuvieran acceso a la composición si estaban emparentadas con algún músico (Caccini, Strozzi, Mendelssohn, Schumann).

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, se produjo una cierta “emancipación musical” de las mujeres del norte de Italia. Es así como se destacaron las compositoras Vittoria Archilei, las hermanas Settimia y Francesca Caccini, Barbara Strozzi y Magdalena Casulana. Es probable que la pertenencia a núcleos familiares acomodados y cultivadores del arte musical les haya permitido destacar en un ámbito fuera de lo doméstico. Por otra parte, el redescubrimiento de la voz femenina y el perfeccionamiento de la música vocal permitió un auge de composiciones para ser interpretadas por voces femeninas (frottola, madrigal, canzona).

Francesca Caccini

Francesca Caccini nació en Florencia en 1589, y su padre, el compositor Giulio Caccini fue uno de los fundadores de la *camerata fiorentina*, una sociedad dedicada a la renovación teórica y práctica de la música contemporánea italiana. Francesca tuvo por mecenas al archiduque Cosimo II (también mecenas de Galileo) y cumplió con el ideal de la educación musical al que podía tener acceso una mujer en la corte de los Medici: cantaba con una hermosa voz, tocaba

laúd, guitarra y cémbalo, y dominaba el idioma toscano, español, francés y latín. Francesca fue contratada con un sueldo mensual en la corte florentina, lo que le dio cierta estabilidad económica pero también le significó llevar una vida de “lacayo privilegiado”: debía cantar para los hijos del gran duque mientras convalecían en cama, y entretener musicalmente a los visitantes durante las comidas. Francesca se casó en 1607 con el cantante Giovanni Baptista Signorini y tuvieron una única hija. En el año 1614 comenzó a componer, y su obra maestra fue la ópera *LA LIBERACIÓN DE RUGGIERO DE LA ISLA DE ALCINA*, que fue estrenada en 1625 y tuvo el honor de ser impresa por el editor Pietro Cecconelli. Esta obra es una de las primeras óperas italianas, y su texto vale la pena de ser analizado porque presenta relaciones de género en que el poder está del lado de la mujer (Weissweiler, 1981).

Francesca publicó, en 1618, una colección de canciones religiosas y profanas que dedicó al hermano de Cosimo II, *EL SIGNOR CARDINALE DE' MEDICI*. En la carta de dedicatoria leemos lo siguiente:

“Yo sé que la virtud y el honor no van conmigo. Sin embargo pido ser inspirada de alguna manera en el futuro, para que se me permita ejercer en este mundo un trabajo que no sea deshonoroso para su ilustre familia. Mientras le pido a la Divina Majestad bendición y felicidad para Su Alteza, me arrojo a sus pies con profunda humildad y beso sus ropas. Florencia, 16 de agosto de 1618, su más obediente y eternamente agradecida y obligada sirvienta: Francesca Caccini de Signorini” (Weissweiler, 1981: 84).

No se tienen mayores datos acerca de sus últimos años. Se sabe que enviudó a los 39 años y puede haber fallecido 12 años más tarde. Lo que sí se sabe es que para entonces ya no era la favorita de la corte; nuevas cantantes, más jóvenes y más hermosas ocuparon su lugar, de modo que se retiró del todo de la corte en 1627, con cierta amargura en el espíritu. Su hija Margherita no quiso seguir el mismo destino, decidió abandonar una promisoriosa carrera de solista e ingresar en el convento de San Girolamo. Es importante destacar que los conventos de monjas al norte de Italia desarrollaron, a partir del siglo XVI, una tradición ininterrumpida de compositoras.

¿Qué opinaron los musicólogos de la obra de Francesca Caccini? Contamos con un fragmento del comentario de Hugo Goldschmiedt, quien en su ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA DE LA ÓPERA ITALIANA escribe:

“Las arias tienen una desafortunada estructura y se mantienen detrás de la invención melódica de su padre. En vano trata uno de encontrar la belleza melódica que remiten a los madrigales del papá” (citado por Weissweiler, 1981: 82).

La enciclopedia alemana DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART (LA MÚSICA EN LA HISTORIA y en la actualidad, de Friedrich Blume, 1982), que consta de 17 tomos dedicados a temas musicales, sólo menciona de Francesca Caccini quien era la esposa de Giovanni Battista Signorini, quien se hizo famosa como

cantante, y sus composiciones siguen la huella de su padre. Convendría hacer un análisis de su obra para poder determinarlo.

Barbara Strozzi

Barbara Strozzi nació en Venecia en 1619. Era hija del músico, poeta e intelectual Giulio Strozzi. Tuvo una esmerada educación musical y se dice que tenía una hermosa voz. En 1637, Giulio creó la *Accademia degli Unisoni* para debatir temas en torno a la música, pero también para exhibir los talentos de su hija ante una audiencia más numerosa. Tradicionalmente, las mujeres no eran admitidas en las academias (sólo se las aceptaba como invitadas especiales), pero la participación de Barbara Strozzi en la *Accademia degli Unisoni* puede haberse debido a una actitud más liberal de los venecianos, o a la influencia de su padre. El caso es que oficiaba de “anfitriona”, lo que le valió más de un comentario que puso en tela de juicio su “honorabilidad”. De hecho, su larga relación con un castrato es ofrecida como la explicación de por qué nunca tuvo hijos (Rosand, 1978).

Entre 1644 y 1664 publicó 8 volúmenes de música vocal (madrigales, arias, cantatas). Aunque jamás se atrevió a componer una ópera o una composición para gran orquesta, tiene el mérito de ser una de las pocas compositoras que logró cierto reconocimiento público. Los comentarios de la época elogian

su belleza y su voz, aunque no se detienen mayormente en su obra. Recién en 1925 apareció un comentario acerca de Strozzi en la RIVISTA MUSICALE ITALIANA por parte del musicólogo Arnoldo Bonaventura. El crítico no puede olvidar que se trata de una mujer y su comentario está cargado de términos alusivos al género:

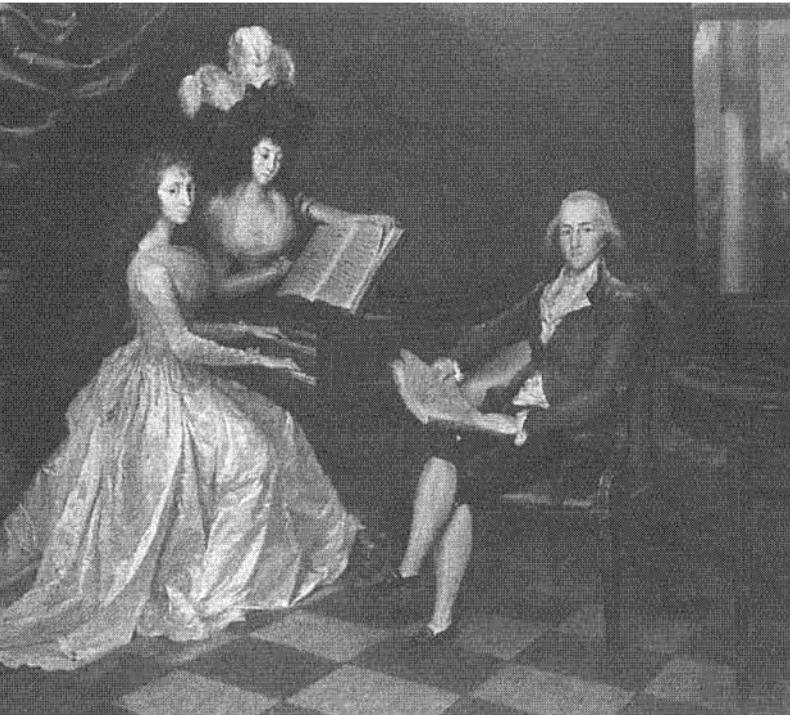
“...una grande spontanietá, una grazia squisita, una mirabile finezza di gusto e caratteri di vera femminilitá” (Rosand, 1978).

Caccini y Strozzi no son las únicas compositoras italianas, pero tienen el mérito de haber sido las precursoras, en un momento histórico en que no estaba contemplado que una mujer pudiera desarrollar cierta creatividad y tener la capacidad de llevarla al papel.

Elisabeth Jacquet de la Guerre

Nació en Francia en 1664. También ella provenía de una familia de músicos, y su mecenas fue nada menos que el rey Luis XIV. Al igual que Francesca Caccini, pasó varios años en la corte, se casó con un músico, tuvo un hijo que falleció a los 10 años, envió relativamente joven y, posteriormente, se distanció de la vida cortesana. Aun así, en la vida privada siguió componiendo, sobre todo música de cámara. Su padre era músico y constructor de cémbalos. En 1673 fue presentada al rey y, debido al talento que demostró, fue separada de su familia para ser educada en la corte con los privilegios de una joven aristócrata. En 1677 algún cortesano escribió con admiración:

“Ella canta a primera vista las cosas más difíciles, se acompaña (...) del cémbalo, que toca de manera inimitable. Compose piezas que puede tocar en cualquier tonalidad que le pidan” (citado por Weissweiler, 1981: 92).



Francesco Renaldi (1755- c. 1799), Charles Cockerell y su esposa, María Tryphena, con su hermana, Charlotte Blunt, 1789, Galería Christie's. Londres. Foto copyright Christie's.

En aquel tiempo, la música tenía en Francia la doble función de glorificar al rey, y simbolizar la opulencia de la nación. Esta concepción de un orden social armónico y sólido debía ahuyentar de la aristocracia allí reunida cualquier pensamiento sedicioso que pudiera atentar contra el orden establecido.

En 1687, Elisabeth publicó su primer tomo con piezas para cémbalo, dedicado al rey. Seis años después escribió un ballet para festejar el triunfo francés en una batalla, y al enviudar se entregó aún con más fuerza a la composición. El reconocimiento a la obra de Elisabeth puede atribuirse a que en la corte francesa las mujeres inteligentes y cultivadas adquirieron gran respeto e influencia. Por otra parte, su matrimonio no le significó restringirse a los roles de género (trabajo doméstico, deberes maternos), lo que le permitió dedicarse completamente a la composición con un relativo éxito que le permitió llevar una vida holgada hasta el final de sus días

(muere en 1729). Elisabeth representa un caso de la mujer de bajo perfil que comienza como cantante de entretenimiento en la corte, pero debido a su fortaleza y seguridad en sí misma logra transformarse en una personalidad artística respetada y con un perfil propio.

Ana Amalia de Prusia

Ana Amalia creció en un contexto donde la música no era mayormente valorada. Su hermano, por ser heredero al trono fue entrenado en el marco de una férrea educación militar, aunque de la formación musical que se le dio como parte de su entrenamiento también profirió Ana Amalia.

Su infancia fue infeliz, educada severamente bajo la mirada de un padre misógino que le inculcó los valores de modestia y reserva que eran los que más admiraba en una mujer. Con la subida al trono de su hermano, pudo dedicarse más libremente a la música, aunque ello no significó que contara con

el apoyo familiar. Su educación formal comenzó en 1758, cuando el músico Philipp Kirnberger le enseñó lo necesario para entregarse a la composición. Sin embargo, el dominio que durante 30 años sufrió por parte de su padre, fue continuado posteriormente por su hermano. De esta forma, era constantemente ridiculizada por su excesiva pasión por la música. En 1775 escribe:

“Usted, mi querido hermano, se burla de mi entusiasmo, pero la música siempre ha sido mi mayor pasión” (citado por Weissweiler, 1981: 126).

Rara vez presentó su obra a la luz pública (generalmente las quemaba), y formó una de las bibliotecas más importantes de Alemania con manuscritos de otros compositores.

Fanny Hensel-Mendelssohn

Hija del banquero alemán Abraham Mendelssohn, nació en 1805 y fue la mayor de cuatro hermanos dotados de un particular talento

musical que sus padres se propusieron cultivar. Fanny recibió clases de piano y composición, pero jamás logró desarrollar una carrera musical debido a la oposición de su familia. Abraham tenía ideas muy claras al respecto: la mujer estaba destinada a realizar la más importante y difícil de las misiones, que era velar por la armonía en el hogar y el cuidado de los hijos. De esta forma, todo el apoyo familiar se volcó en la carrera musical de su hermano Félix, quien tenía abiertas las puertas del mundo cultural europeo. Fanny realizó su única presentación pública como pianista en 1837, cuando interpretó al piano el concierto en sol menor compuesto por su hermano. Ese concierto fue tan exitoso que un crítico londinense escribió:

“Ella hubiera podido ser una artista tan grande como Clara Schumann, si sólo hubiera nacido pobre y se hubiera visto obligada a ganarse la vida por medio de presentaciones públicas” (citado por Weissweiler, 1981: 187).

Como compositora, Fanny debió limitarse a componer “en secreto” encerrada en sus aposentos, desarrollando una destreza que sus profesores jamás sospecharon. De hecho, muchas de sus composiciones jamás se estrenaron y sólo vieron la luz pública en 1965 cuando sus descendientes decidieron donar sus manuscritos. Se sabe que Fanny compuso varias de las **CANCIONES SIN PALABRAS** (piezas para piano) que Félix se atribuyó como propias; más aún, algunos expertos han sostenido que ambos hermanos solían trabajar en equipo pero ella jamás recibió algún crédito por ello. Similar es el

caso de otras compositoras alemanas del romanticismo (Clara Schumann, Dorothea Schlegel), quienes tuvieron un rol bastante más activo en la obra de sus maridos que el de ser simplemente la musa inspiradora.

La restricción a la composición que su padre le impuso durante 35 años fue continuada posteriormente por Félix, quien nunca vio con buenos ojos la posibilidad de que su hermana publicara composiciones propias. Esta situación le generaba a Fanny una profunda frustración, como lo expresa en una carta a su hermano, fechada el 22 de noviembre de 1836:

“With regard to publishing I stand like the donkey between two bales of hay. All the same I have to admit honestly that I myself am rather neutral about it; Hensel wishes it, you are against it. I would of course comply totally with the wishes of my husband in any other matter, yet on this issue alone it's too crucial for me to have your consent, for without it I might not undertake anything of the kind” (citado por Kallberg, 1992: 126).

Su marido, el pintor de retratos Wilhelm Hensel, tenía una postura mucho más liberal al respecto; pero por lo visto, la opinión de Félix tenía más fuerza. Fanny fue una mujer relativamente emancipada para su tiempo, pero es interesante constatar que en el tema de la producción musical se rindió a la autoridad familiar. Sólo en 1837 se atrevió a enviar una canción para publicarla, 10 años después publicó sus **CUATRO CANCIONES PARA PIANOFORTE**, y poco antes de morir, las **CANCIONES DEL JARDÍN**. Actualmente sabemos que Fanny compuso sonatas para piano, cuartetos para cuerdas, coros, cantatas e, incluso, oratorios; es decir, superó

con creces el prejuicio de que la mujer sólo era capaz de componer pequeñas romanzas, canciones y alguna pieza pianística para alegrar el hogar. Fanny murió en 1847, lo que le provocó a Félix una profunda depresión, renunció a todos sus proyectos y falleció pocos meses después. El orgullo de Fanny por haber apoyado la carrera de su hermano lo expresa en una carta fechada en 1833:

“El no tiene otro consejero musical que yo, incluso no lleva ninguna idea al papel sin haberla puesto a prueba ante mí. He visto desarrollarse su talento paso a paso y en cierta medida he contribuido a su formación” (citado por Weissweiler, 1978: 191).

Cabría preguntarse hasta qué punto esta identificación con el proyecto de su hermano no constituyó una puerta de salida a la voluntad de componer, la única posibilidad que se le presentaba para ver publicado su propio trabajo.

Clara Schumann

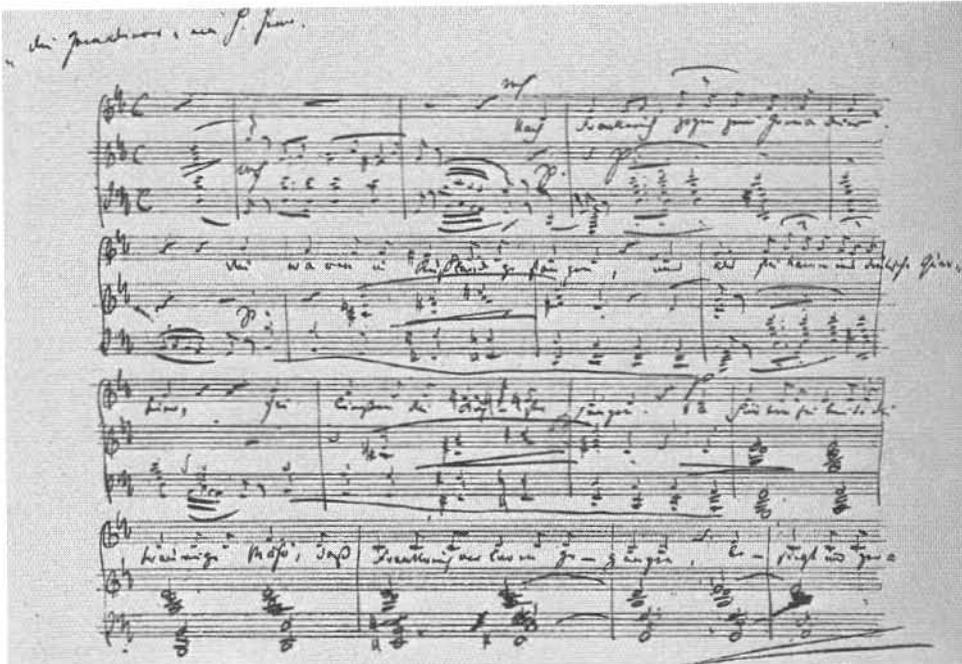
Clara Schumann sufrió el destino de los niños prodigio: su infancia estuvo dominada por la severa disciplina que le impuso su padre, el famoso profesor de piano Friedrich Wieck, quien quería demostrar, a través de su hija, las bondades de su método de enseñanza. A los nueve años Clara escribió en su diario:



CLARA SCHUMANN (1819-1896). Fotografía de Wehnert-Beckmann, Leipzig.

“Mi padre, que en vano ha esperado cambiar de opinión acerca de mí, se dio cuenta hoy que sigo siendo perezosa, negligente, descuidada, obstinada, desobediente, etc.; y que esto se refleja en mi modo de tocar. Hoy toqué en su presencia las nuevas Variaciones op. 26 de Hunten, y supuestamente lo toqué tan mal... que rompió el ejemplar ante mis ojos diciendo que de ahora en adelante no me dará más clases y que no debo tocar nada que no sea escalas, estudios de Cramer y ejercicios de Czerny” (citado por Weissweiler, 1981: 257).

A pesar de que la historia ha construido una novela en torno a su idílica relación



MANUSCRITO AUTOGRAFIADO. *Die zwei Grenadiere* (Heinrich Heine) de R. Schumann. Berlín, Deutsche Staats bibliothek.

con Roberto Schumann (a la que su padre se opuso decididamente), el matrimonio no fue tan armonioso como parece. La vida conyugal le significó a Clara tener que renunciar en gran medida a su carrera de solista; por una parte la afectó el nacimiento de sus siete hijos, por otra parte, no podía practicar en la forma que acostumbraba porque Roberto no debía ser molestado mientras se entregaba a la tarea de componer. Las giras de concierto que Clara realizó para ayudar a la manutención de su numerosa familia sumían a Roberto en crisis depresivas con tendencias suicidas.

Schumann siempre se sintió intimidado por la fama de su esposa, no soportaba que el público la aplaudiera más a ella que a sus propias composiciones (ella se dedicaba a difundir la obra de su marido), y en cierta medida por eso estimulaba el trabajo creativo de Clara: al menos eso significaba "tenerla en casa".

Clara fue educada por su padre como pianista y compositora, por eso envió a la NUEVA REVISTA MUSICAL (que dirigía Schumann) un ejemplar de su CONCIERTO EN LA MENOR. El crítico encargado de valorar la obra juzgó que una verdadera crítica no podía

llevarse a cabo puesto que "se trata de la obra de una dama". No es sorprendente que este comentario y otros similares la hayan movido a asociar su identidad femenina con la interpretación y no con la composición; de hecho, no pudo evitar ser influenciada por la corriente de su tiempo en términos de que la creatividad era un asunto de hombres. En su diario suele lamentarse por la falta de tiempo para componer, y aunque disfrutaba hacerlo como una actividad enriquecedora, interiorizó la convicción de que la mujer no está capacitada para hacerlo:

“Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer- no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Sería arrogante creerlo. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello” (citado por Ramos, 2003: 66).

Clara tenía sentimientos encontrados en relación con su talento creativo, a veces se mostraba satisfecha de sus esfuerzos, a veces terriblemente descontenta. El 2 de octubre de 1846, refiriéndose a su trío para piano escribió lo siguiente en su diario:

“There is no greater pleasure than composing something oneself and then listening to it. There are some nice passages in the Trio, and I believe it is also rather well done in its form, naturally it still remains women’s work, which always lacks force and here and there invention” (citado por Kallberg, 1992: 6-7).

En la obra de Roberto Schumann con frecuencia aparecen temas compuestos por Clara, como el tema inicial de LAS DANZAS DE LA LIGA DE DAVID. A veces Roberto “corregía” las armonizaciones o los acompañamientos de su esposa, lo que a ella en ocasiones le irritaba, aunque debido a su inseguridad no fue capaz de impedir. Después de la muerte de Roberto, Clara dejó de componer y se involucró en el desarrollo creativo de los nuevos compositores. En 1878 se le ofreció una plaza como profesora de piano en el conservatorio de música de Frankfurt, que complementó con la realización de recitales de piano hasta que su salud le impidió seguir haciéndolo.

Alma Mahler

Hemos visto que desde el siglo XVII el matrimonio y la maternidad determinaron el abandono de la composición por parte de muchas mujeres. Alma Mahler-Werfel (1879-1964), proveniente de una acomodada familia vienesa, vivió una vida relativamente libre de las restricciones sociales de su tiempo. Se relacionó con la intelectualidad europea, fue amiga de los pintores Kokoshka y Klimt, del arquitecto fundador de la *Bauhaus* Walter Gropius y del escritor Hans Werfel (con estos últimos estuvo casada). Se dice que era una mujer de una notable belleza y de una inteligencia cautivadora, además de estar especialmente inclinada hacia la música. A pesar de ello, se sometió por completo a la prohibición de componer que le hizo su primer esposo, el célebre compositor Gustav Mahler. Antes del compromiso, Gustav le envió a Alma una extensa carta en la cual la conmina a dejar “su música”:

“Would it be possible for you, from now on, to regard my music as yours? I prefer not to discuss “your” music in detail just now... In general, however- how do you picture the married life of a husband and wife who are both composers? Have you any idea how ridiculous and, in time, how degrading for both of us such peculiarly competitive relationship would inevitably become? (...) Would it mean the destruction of your life and would you feel you were having to go an indispensable highlight of your existence if you were to give up your music in order to possess and to be mine instead?” (citado por Monson, 1983: 43).

Las compositoras mencionadas no pretenden establecer un nuevo canon, esta vez compuesto sólo por mujeres. Caccini, Strozzi, Ana Amalia de Prusia, Mendelssohn, Schumann y Mahler representan ejemplos de mujeres quienes de alguna manera transgredieron el orden patriarcal en la medida en que se atrevieron a tomar la pluma y dejar por escrito sus composiciones musicales. Independientemente de la calidad de sus obras, el mérito radica en el hecho que las hayan creado.

En torno a la creatividad femenina

Durante los siglos XVII, XVIII y XIX, las mujeres fueron aceptadas en el ambiente musical en tanto reproductoras (intérpretes) de las obras compuestas por hombres. La composición estuvo fuera de su alcance porque se consideraba que tenían un déficit natural en su capacidad creadora, y esto, unido a que se les negaba el acceso al estudio del lenguaje musical con todo su componente teórico, les hacía prácticamente imposible contar con las herramientas que les permitieran dar forma a una composición musical en los términos que la crítica de su tiempo exigía (por lo demás, crítica compuesta por hombres). Paralelamente, convencer a un editor de que publicara una obra compuesta por una mujer era una batalla casi perdida de antemano, más aún si la obra incurSIONABA en géneros musicales considerados de dominio masculino.

Luce Irigaray (1992) sostiene que:

“Las mujeres establecen relaciones con el entorno real, pero no lo subjetivan como suyo. Ellas son el lugar de la experiencia de la realidad concreta, pero dejan al otro el cuidado de organizarla” (Irigaray, 1992: 33).

Tal vez ello nos pueda explicar por qué las compositoras valoraban tanto la opinión que sus colegas masculinos expresaban acerca de sus composiciones. Por su parte, Elaine Showalter (1986) señala la tendencia de la mujer a renunciar a su despliegue creativo en favor de la carrera del marido, como ocurre en el caso de las escritoras:

“Such a union has almost invariably meant internal conflicts, self-effacement, and finally obliteration for the woman, except in the rare cases –Eliot and Lewes, The Woolfs– where the husband accepted a managerial rather than a competitive role” (Showalter, 1986: 133).

Las escritoras sufrieron un destino similar al destino de las músicas, como ya hemos visto en los ejemplos mencionados. En cualquier caso, la decisión del futuro de la mujer parece siempre estar en las manos de un hombre, ya sea como represor o como favorecedor de su carrera artística. En el caso de las compositoras, no sólo debieron luchar para tener el derecho a componer, sino que sus obras fueron sistemáticamente invisibilizadas. Por lo mismo, rescatar obras de compositoras implica poner al descubierto historias de subvaloración, marginalización e, incluso, exclusión, pero hacerlo es

fundamental para reconstruir la historia de la música y para cuestionar el poder de la ideología sobre la práctica musical del pasado y del presente.

Conclusiones

La tradición cultural, que considera la música como arte autónomo, absoluto y racional, ha impedido que se la valore en su función social. Luego de revisar los ejemplos presentados en este trabajo no podemos sino concluir que la música es una práctica humana que se desarrolla de acuerdo con parámetros y normas específicos, dependiendo del contexto en que se presenta.

La cultura es un producto social, y para ser estudiada es necesario considerar la interrelación de los diversos factores que la afectan, como el momento histórico en el que se produce, las relaciones de clase y género que se originan y consolidan a través de ella, el papel del Estado y los organismos sociales en el proceso de creación, etc. En el caso de la actividad musical propiamente tal, durante los siglos XVII y XVIII aparece estrechamente ligada a la aristocracia, y el ámbito se amplía a la burguesía durante el siglo XIX. Pero aparte de la clase social, el género fue un factor determinante en el establecimiento de modelos paradigmáticos que la ideología patriarcal adoptó en la Edad Moderna. La práctica musical permitió consolidar la diferencia entre lo masculino y lo femenino como si se tratara de algo natural, y esta diferencia determinó la hegemonía de los individuos de sexo masculino y el



Evocación de las arias de ópera. Frontispicio de *A pocket companion for gentlemen and ladies*. Hacia 1725. Tres cantantes (dos mujeres y un hombre) acompañados por cinco instrumentistas. Museo Británico de Londres. Foto del museo.

confinamiento de las mujeres en el área de lo doméstico.

Aun así, una revisión crítica de lo que ha sido la “historia oficial” nos ha permitido constatar que durante los últimos trescientos años las mujeres lograron revertir el orden patriarcal de una u otra manera. Es así como tenemos el caso de la rebelde *prima donna* que, contra viento y marea, logró llevar adelante una carrera profesional. También las compositoras constituyen un ejemplo de resistencia a

un sistema restrictivo. A pesar de la represión que sufrieron por parte de la iglesia, el Estado, sus padres, sus esposos, los editores musicales, los organizadores de conciertos, y los críticos e historiadores de la música, se rehusaron a permanecer en silencio y nos dejaron sus composiciones como testimonio de una opinión propia que se niega a ser silenciada.

El filósofo francés Michel Foucault (Enciclopedia Encarta, 2002) señaló que el sexo no es algo dado y natural, sino que es construido sobre la base de un conjunto de dispositivos discursivos y de poder. De esta manera, el poder se da en todos los ámbitos de la vida diaria y va mucho más allá de la voluntad de dominio. De ser así, el poder ejercido históricamente por un género en perjuicio del otro puede ser revertido en la medida en que se logra un cambio en la conciencia de los individuos. Y en el caso de la actividad musical, la liberación puede llevarse a cabo mediante la transformación de los impulsos represivos en energía creadora. Al menos esa enseñanza nos han dejado nuestras antecesoras.

Bibliografía

BLUME, FRIEDRICH

1982 **Die Musik in Geschichte und Gegenwart.** Deutsche Taschenbuch Verlag. Kassel: Alemania.

CAO, MARIÁN

2000 **Creación artística y mujeres.** Narcea S.A. Ediciones:Madrid.

ENCICLOPEDIA SALVAT

1984 **Grandes compositores.** Tomo II. Savat Ediciones: Pamplona. Pág. 320.

GLIXON, BETH

1995 *Private lives of public women: prima donnas in mid- seventeenth- century Venice.* En: **Music and letters.** Vol. 76, Nº 4. Págs. 509-527.

HILDEBRANDT, DIETER

1988 **Pianoforte: a social history of the piano.** George Braziller Inc: New York. Págs.121-127.

IRIGARAY, LUCE

1992 **Yo, tú, nosotras.** Colección Feminismos, Cátedra, Madrid.

KALLBERG, JEFFREY

1992 *"The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne".* En: **Representations** Nº 39. University of California. Págs. 102-133.

LEPPERT, RICHARD

1988 **Music and image; domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England.** Cambridge University Press: Great Britain.

MC CREDIE, A. D

1994 *"Some concepts, constructs and techniques in comparatie literature and their interface with*

musicology". En: **Literature and Musicology**. Ed. Iramda, 25/1, 2. Págs. 251-259.

MICROSOFT

2002 **Enciclopedia Encarta.**

MONSON, KAREN

1983 **Alma Mahler, muse to genius.** Houghton Mifflin Co: Boston.

MORLEY, DAVID

2000 **Home Territories.** Routledge: London. Págs. 204-224.

RAMOS, PILAR

2003 **Feminismo y música.** Narcea, S.A. de Ediciones: Madrid.

RIEGER, EVA

1986 *Dolce semplice? On the Changing Role of Women in Music.* En: **Feminist aesthetics.** Edited by Gisela Ecker, Beacon Press: Boston. Págs. 135-161.

ROSAND, ELLEN

1978 *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer's voice.* En: **Journal of the American**

Musicological Society. Vol. XXXI/2: Philadelphia. Págs. 241-281.

ROSENGARD, ROSE

1992 *On grounding Chopin.* En: **Music and Society; the politics of composition, performance and reception.** (comp. Richard Leppert y Susan McClary), Cambridge University Press: Great Britain. Págs. 105-131.

SHEPHERD, JOHN

1991 *Music and Male Hegemony.* En: **Music as Social Text.** (comp. John Shephert). Polity Press: Great Britain. Págs. 152-173.

SHOWALTER, ELAINE

1986 *Toward a Feminist Poetics.* En: **The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory.** (editor Showalter). Editorial Virago: Estados Unidos. Págs. 125-143.

WEISSWEILER, EVA

1981 **Komponistinnen aus 500 Jahren.** Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt, Alemania.